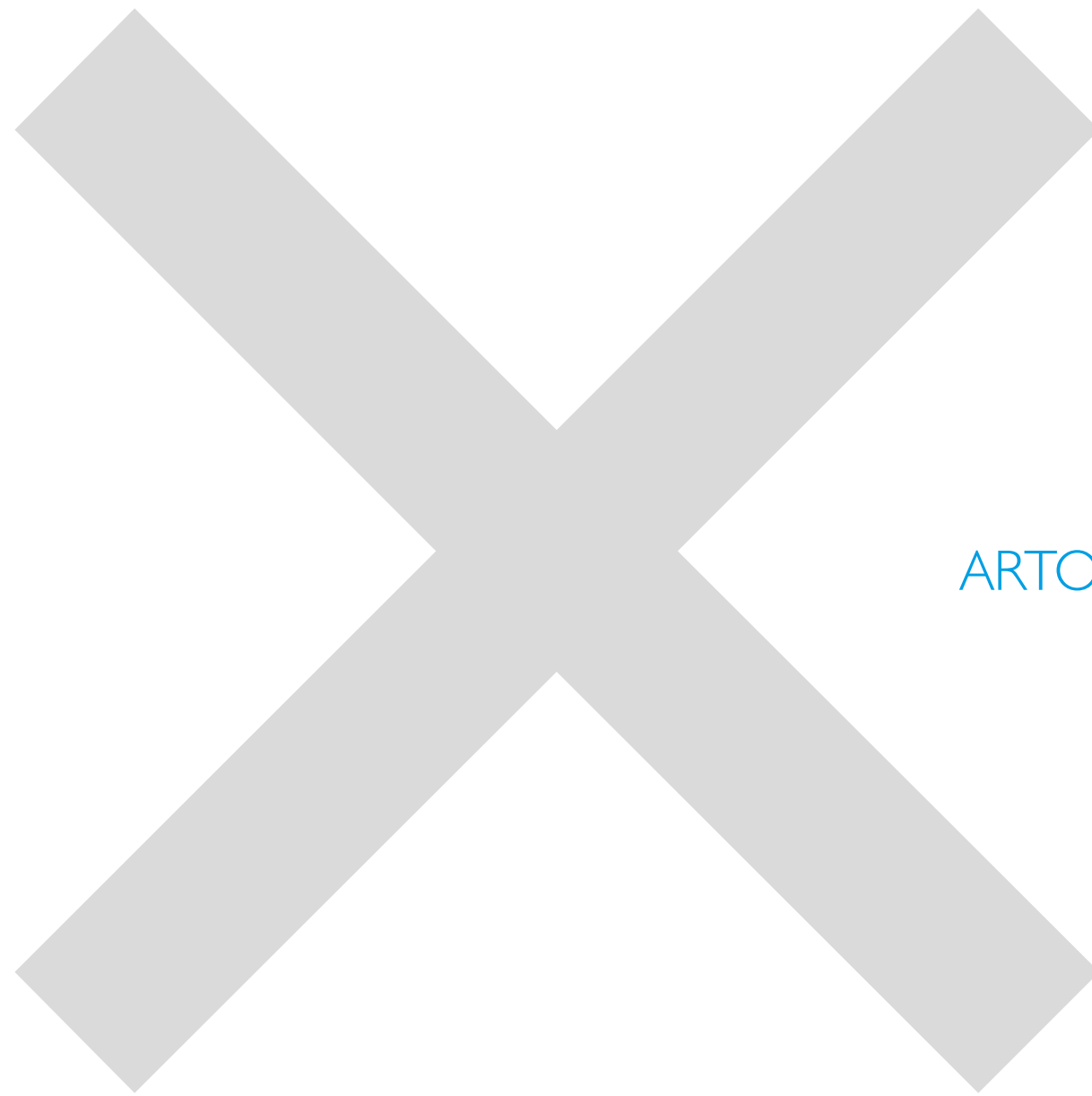


ARTOTEKA GRAFIKI BIBLIOTEKI SZTUKI

UNIWERSYTET ZIELONOGÓRSKI



ARTOTEKA GRAFIKI BIBLIOTEKI SZTUKI

UNIWERSYTET ZIELONOGÓRSKI

Redakcja naukowa i opracowanie

Janina Wallis

Projekt i opracowanie graficzne

Mirosław Pawłowski

Zielona Góra 2011

Uniwersytet Zielonogórski

Biblioteka Uniwersytecka

Biblioteka Sztuki

RADA PROGRAMOWA

Ewa Adaszyńska

Dyrektor Biblioteki Uniwersytetu Zielonogórskiego, Artoteki Grafiki i Artoteki Fotografii

Janina Wallis

prowadzi Bibliotekę Sztuki, Artotekę Grafiki, Galerię, Kolekcję i Dokumentację

Jan Berdyszak

Andrzej Bobrowski

Izabella Gustowska

Leszek Knaflewski

Wojciech Müller

Piotr Szurek

JANINA WALLIS

Biblioteka Sztuki – Artoteka Grafiki

Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki, Kolekcja Dzieł Artystycznych, Dział Dokumentacji i Informacji Artystycznej, materiały ze spotkań, wykładów i działań otwartych

Biblioteka Sztuki powstała w 1997 roku na wniosek Dyrektora Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej, prof. Antoniego Zydronia i Dyrektora Biblioteki Głównej WSP TK, dra Franciszka Pilarczyka. Pierwszy zbiór książek w nowo powstałej bibliotece był depozytem Biblioteki Głównej WSP TK, zawierającym piśmiennictwo ze wszystkich dziedzin sztuki w liczbie 1365 woluminów. Zbiory są uzupełniane zakupami i darami. Zakres zbiorów obejmuje wydawnictwa ogólne, takie jak encyklopedie, leksykony, słowniki, bibliografie. Biblioteka gromadzi książki ze wszystkich dziedzin sztuk plastycznych: architektury, malarstwa, rzeźby, grafiki warsztatowej i projektowej, fotografii, działań efemerycznych i innych o charakterze historycznym, monograficznym i problemowym. Biblioteka zbiera także książki z takich dziedzin podstawowych, jak filozofia, estetyka czy krytyka artystyczna. Księgozbiór liczy 5703 książki (łącznie z depozytami z BNHS). Biblioteka posiada 22 bieżące tytuły czasopism krajowych i zagranicznych, dostęp do czasopism zagranicznych (prenumerata elektroniczna) z każdego komputera zainstalowanego w Bibliotece Sztuki oraz do elektronicznego katalogu zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej przez internetowy Multiopac WWW. Z Biblioteki Sztuki korzystają studenci i pracownicy Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz osoby z zewnątrz.

ARTOTEKĘ GRAFIKI tworzą: GALERIA GRAFIKI BIBLIOTEKI SZTUKI, KOLEKCJA DZIEŁ ARTYSTYCZNYCH, DZIAŁ DOKUMENTACJI I INFORMACJI ARTYSTYCZNEJ oraz materiały ze SPOTKAŃ, WYKŁADÓW I DZIAŁAŃ OTWARTYCH, które stanowią wgląd w bieżące zjawiska artystyczne, są zbiorem informacji i wiedzy, a także bezpośrednich kontaktów z twórcami.

W ramach programu Artoteki Grafiki już ósmy rok są organizowane cykle wystaw, wykładów, spotkań i dyskusji otwartych z udziałem najznakomitszych artystów polskich wielu pokoleń, związanych z różnymi ośrodkami akademickimi w kraju. Program i kalendarium wystaw i spotkań ustala Rada Programowa składająca się z artystów. Powyższa inicjatywa ma na celu zapoznanie studentów naszej uczelni z aktualną dostępną w naszych warunkach ekspozycyjnych problematyką sztuki graficznej, z jej powiązaniem multimedialnymi, a także poznanie autorów. Wystawy mają charakter pokazów indywidualnych, połączonych z wykładami otwartymi w cyklach miesięcznych dla całej społeczności akademickiej, lokalnej i osób zainteresowanych z zewnątrz oraz instytucji kulturalnych i artystycznych miasta i regionu.

Galeria Grafiki rozpoczęła działalność w marcu 2002 indywidualnymi wystawami Andrzeja Bobrowskiego, Jana Berdyszaka i Piotra Szurka. W roku akademickim 2002/2003 prezentowano grafiki: Stanisława Wieczorka, Jacka Papli, Adama Romaniuka, Tadeusza Jackowskiego, Wojciecha Müllera, Andrzeja Gieragi i Izabelli Gustowskiej. Rok 2003/2004 zaowocował wystawami: Ewy Zawadzkiej, Grzegorza Dobiesława Mazurka, Marcina Surzyckiego, Andrzeja Bednarczyka, Mirosława Pawłowskiego i Ryszarda Otręby. Wystawom towarzyszyły spotkania z autorami i wykłady. W październiku 2004 roku działalność Galerii zainaugurował (dwudziestą wystawą) Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, profesor Jan Pamuła – pionier grafiki komputerowej w Polsce, który w ramach „Dni Nauki, Zielona Góra 2004” wygłosił wykład zatytułowany *Grafika komputerowa i teoria obrazowania komputerowego*. W listopadzie 2004 roku odbył się pokaz grafiki i spotkanie z Maciejem Kurakiem, a wykład *Instalacja artystyczna* zakończył spotkanie. W styczniu 2005 roku zaprezentowano wystawy: Elżbiety Baneckiej, Andrzeja Bębenka, Andrzeja Pietscha, Zbigniewa Lutomskiego i Krystyny Piotrowskiej. Rok 2006 zaowocował wystawami: Tadeusza Wiktora, Marka Glinkowskiego, Andrzeja Dudka-Dürera, Andrzeja Peptońskiego, Mirosławy Boczniończyc, Marka Kusia i Tadeusza Trepkowskiego (komisarz wystawy Janusz Opaska), Teodora Durskiego i Janusza Akermanna. W 2007 pokazaliśmy plakaty Mirosława Adamczyka, Archilimy Taduśa Sawy-Borysławskiego z cyklu *Geometrie chaosu*, przedstawiliśmy wykład multimedialny *Artystyczna ruletka – porządkowanie przypadku*, wystawę *Ukryty wymiar* Janusza Cywickiego oraz Prace Marcina Berdyszaka z jego prezentacją audiowizualną i wykładem *Sztuczny instynkt kultury*. Rok 2008 zaowocował wystawami: Jerzego Hejnowicza, Kamila Kuskowskiego. 27 maja została otwarta kolejna wystawa połączona z wykładem i pokazem warsztatowym prof. Art School The University of Tennessee, Koichi Yamamoto z USA. W ramach Festiwalu Nauki „Zielona Góra 2008” Piotr Szurek zaprezentował 43 wystawę: *Rysunek – malarstwo – grafika*. Inaugurację roku akademickiego 2008/2009 rozpoczęliśmy wystawą Janiny Kraupe. Pokazaliśmy grafiki z Kolekcji Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Styczeń 2009 zaowocował 45 wystawą Sławomira Brzoski *Rok wędrującego życia*. 24 kwietnia roku odbyła się wystawa Dariusza Gajewskiego *Dialog z Cyfrowym cieniem* oraz wykład *Cyfrowy cień jako przedmiot zainteresowania grafika*. W ramach Tygodnia Bibliotek „Biblioteka to Plus” zaprezentowaliśmy, grafiki, instalacje i obiekty Zbigniewa Sałaja oraz wykład towarzyszący wystawie *In Transitu – W przejeździe*. 7 października 2009 krakowskiemu Triennale – największemu światowemu konkursowi i prezentacji grafiki współczesnej – towarzyszyła wystawa prac z kolekcji Artoteki Grafiki Biblioteki Sztuki. Na wystawie zaprezentowano kilkanaście dzieł z kolekcji Artoteki reprezentatywnych dla grafiki współczesnej ostatnich kilkadziesiąt lat. Znalazły się tam prace wybitnych artystów polskich i obcych: J. Berdyszaka, M. Berdyszaka, A. Bobrowskiego, S. Fijałkowskiego, D. Gajewskiego, J. Grabowskiego, I. Gustowskiej, T. Horwersa, J. Jankoviča, J. Kraupe, Z. Lutomskiego, W. Müllera, U. Otto, J. Pamuły, M. Pawłowskiego, A. Romaniuka, M. Surzyckiego, M. Szpakowskiego, P. Szurka. Wystawa prac z bibliotecznej kolekcji zainaugurowała działalność nowej galerii artystycznej – Galerii Uniwersytetu Zielonogórskiego. Mieści się ona przy ul. Licealnej a jej kierownikiem jest Zenon Polus, adiunkt Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej. Wystawa była swoistym jubileuszem, 50. już bowiem przedsięwzięciem Artoteki Grafiki działającej od 2002 roku. Rok 2009 zamknęliśmy listopadową wystawą *Miejsca Mojej Ziemi*. Pokazaliśmy prace z Kolekcji Artoteki Grafiki Biblioteki Sztuki UZ. Na wystawie znajdowały się dzieła współczesnych polskich artystów dedykowane Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. W wystawie brali udział: Roman Artymowski, Andrzej M. Bartczak, Jan Berdyszak, Grzegorz Chojnacki, Ryszard Gancarz, Andrzej Gieraga, Ryszard Hunger, Włodzimierz Kotkowski, Kazimierz Makowski, Andrzej Nawrot, Janusz Przybylski, Adam Styka, Jan Tarasin, Zbigniew Warpechowski i Władysław Winięcki. W 2010 roku odbyła się wystawa monotypii nieżyjącego już prof. ASP we Wrocławiu Zbigniewa Karpińskiego (1920-1996) uczestnika m.in. wystaw: Młodej Plastyki „Arsenal” i „Złotego Grona” w Zielonej Górze. W Jego twórczym dorobku monotypia stanowiła bardzo ważną formę wypowiedzi i artystycznej kreacji. Był niewątpliwym mistrzem tej dyscypliny graficznej. Prace pochodziły z archiwum artysty. Wystawa odbyła się dzięki inicjatywie i zaangażowaniu prof. Stanisława R. Kortyki. W ramach *Ogólnopolskiego Tygodnia Bibliotek Biblioteka – słowa, dźwięki, obrazy* Tomasz Psuja pokazał prace z cyklu *Obrazy Fabularne* oraz wygłosił wykład towarzyszący wystawie. Rok akademicki 2009/2010 zakończyliśmy Festiwałem Nauki, Zielona Góra 2010. W Galerii Grafiki odbyło się otwarcie wystawy Normana Smużniaka. Artysta zaprezentował subtelne kolorowe pejzaże pełne wibrującej materii i głębokiej filozoficznej refleksji. Wystawie towarzyszył wykład *Ekspresja w malarstwie współczesnym*.

KOLEKCJA DZIEŁ powstała w 2001 roku, zawiera prace z dziedziny malarstwa, grafiki, rysunku, fotografii, a także video oraz inne formy twórczości. Kolekcję tworzy zbiór 200 jednostek inwentarzowych będących pracami współczesnych artystów polskich i zagranicznych; dzieła pozyskano w formie darów. W zbiorze znajdują się między innymi prace: Toina Horwersa, Jozefa Jankoviča, liři Andrelle, Stanisława Fijałkowskiego, Jana Berdyszaka, Jana Pamuły, Antoniego Zydronia, Tadeusza Jackowskiego, Izabelli Gustowskiej, Ryszarda Otręby, Andrzeja Gieragi, Andrzeja Pietscha, Mariana Szpakowskiego i Jerzego Grabowskiego. Osobliwościami Kolekcji są: szkicownik malarski Rosen z lat 1888–1891 oraz całun z końca XVIII wieku – drzeworyt na tkaninie pochodzący z Baczkowskiego Monasteru w Bułgarii oraz poezja konkretna Henri Chopina, wydawana przez niego w Londynie.

DZIAŁ DOKUMENTACJI I INFORMACJI ARTYSTYCZNEJ powstał, dzięki inicjatywie profesora Antoniego Zydronia, już w 1993 roku, a obecnie stanowi część składową Artoteki Grafiki i uzupełnia Bibliotekę Sztuki. Prowadzi wznowioną (przerwa była spowodowana zmianami administracyjnymi) wymianę dokumentacji z galeriami krajowymi i zagranicznymi. W latach 1993–1997 Biuro Dokumentacji Artystycznej prowadził Leszek Krutulski, który nawiązał kontakt z kilkadziesiąt galeriami w Polsce i taką samą ilością zagranicą. Zgromadził kilka tysięcy katalogów z najważniejszych miejsc wystawienniczych w Polsce. W 1997 roku obowiązki przejęła Barbara Panek, która znacząco powiększyła zbiory i rozszerzyła współpracę z galeriami. W 2002 roku Biuro Dokumentacji Artystycznej staje się częścią składową Artoteki Grafiki. Posiada około 7000 tys. katalogów z wystaw i publikacji związanych z mediami w sztuce, 119 filmów video, około 60 CD ROM-ów, 20 przezroczycy i monografie artystów współczesnych z galerii krajowych i zagranicznych, które sukcesywnie się powiększają, a są pozyskiwane w formie darów i na zasadzie kontaktów z galeriami artystycznymi. Należy wspomnieć również o materiałach archiwalnych tych galerii, które zakończyły swoją działalność (Galeria Wielka w Poznaniu, Złote Grono w Zielonej Górze, Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze czy Galeria Prowincjonalna w Słubicach).

MATERIAŁY ZE SPOTKAŃ, WYKŁADÓW I DZIAŁAŃ OTWARTYCH

Niezależnie od indywidualnych wystaw grafiki i spotkań odbywanych z ich autorami rozpoczęła się organizacja SPOTKAŃ W BIBLIOTECIE z artystami reprezentującymi różne postawy i media oraz z wybitnymi znawcami problematyki sztuki aktualnej. Dobór artystów jest tak pomyślany, by można było pokazać problemy w grafice i zaprezentować różnorodne media oraz ich rolę w promowaniu sztuki. Wystawy, wykłady i spotkania, prace graficzne są dokumentowane dla celów bibliotecznych i dydaktycznych w formie elektronicznej na CD ROM-ach. Wybrane prace oraz fragmenty wykładów zaproszonych artystów i pracowników naukowych publikuje się w miesięczniku akademickim „Uniwersytet Zielonogórski”. Z tekstami wykładów można zapoznać się w Bibliotece Sztuki i są również udostępniane w formie ksero wszystkim zainteresowanym osobom i instytucjom. Zaproszenia i informacje o wystawach, wykładach i spotkaniach przesyłamy galeriom i prasie artystycznej współpracującym z biblioteką.

Cykl spotkań rozpoczął Piotr Czech projekcją filmu animowanego *Bez końca....* W ramach „Dni Nauki, Zielona Góra 2004” Biblioteka Sztuki gościła w Instytucie Sztuk Pięknych dra Piotra Rypsona z wykładem i projekcją na temat książki artystycznej, który został zarejestrowany na CD ROM-ie i znajduje się do wglądu w Dziale Dokumentacji i Informacji Artystycznej. W 2005 roku odbyły się spotkania z Izabellą Gustowską – *Sztuka media i nie tylko* z cyklu *Life is a story* oraz z Wojciechem Müllerem, zatytułowane *Moja współczesność*. W 2006 roku Janusz Opaska był autorem prelekcji *Znaki, symbole i emblematy*, a Leszek Knaflewski wygłosił odczyt *Rasa. Z doświadczeń artystycznych lat 1980–2006*, zakończony dyskusją. W 2007 roku w ramach „Festiwalu Nauki, Zielona Góra 2007” gościliśmy Michała Fostowicza-Zahorskiego z wykładem *Kod sztuki Williama Blake’a*. „Festiwal Nauki, Zielona Góra 2008” zaowocował wykładem Piotra Szurka: *Rysunek – malarstwo – grafika. Z doświadczeń artysty*. W ramach „Festiwalu Nauki, Zielona Góra 2009” odbyła się wystawa prof. Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego *Kilka uwag o malarstwie* oraz wykłady: Alicji Lewickiej-Szczegóły *Eksploracja problemu światła w instalacji artystycznej*, Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego *...czeskie wiersze ...i ... inne...* oraz dr Lidii Głuchowskiej *300 lat polskoniemieckich związków artystycznoliterackich*. Rok akademicki 2009/2010 zakończyliśmy Festiwałem Nauki, Zielona Góra 2010. Zaprezentowaliśmy prace Normana Smużniaka. Wystawie towarzyszył wykład *Ekspresja* w malarstwie Współczesnym.

Cykle wystaw i spotkań stanowią dodatkowe wzbogacenie procesu dydaktycznego studentów Instytutu Sztuk Pięknych oraz Katedry Sztuki i Kultury Plastycznej i osób zainteresowanych z zewnątrz (instytucje kulturalne miasta i regionu).

Janina Wallis



Sztuka w bibliotece. Konieczność czy świadomy wybór?

W ostatnich latach biblioteki naukowe stanęły przed szeregiem wyzwań wynikających z wielu potrzeb i oczekiwań użytkowników o bardzo różnorodnych i wygórowanych wymaganiach. Rolą biblioteki stało się nie tylko organizowanie warsztatów pracy i wspieranie dydaktyki, ale także popularyzowanie działalności naukowej i artystycznej własnego środowiska, organizowanie dostępu do myśli, dzieł i pracy twórczej innych. Biblioteki jako istotny element całego organizmu uniwersyteckiego współtworzą kulturalne środowisko jej uczestników. Gromadzone przez nie dobra są świadectwem wiedzy i kultury, potwierdzeniem narodowej tożsamości, dziedzictwa kulturowego, osiągnięć cywilizacyjnych. Walorem bibliotek stała się nie tylko różnorodność i wielostronność zbiorów, ale także ich szeroka prezentacja. Jest to możliwe dzięki łączeniu tradycji z nowoczesnością, dawnych zbiorów z nowymi, najnowszych technik informacyjnych z metodami tradycyjnymi. Nowe technologie umożliwiają czytelnikom elektroniczny dostęp do zbiorów, doskonałe kopie i reprodukcje multimedialne, pozwalają łatwo korzystać ze światowych zasobów informacyjnych – nie zastąpią jednak bezpośrednich kontaktów z twórcami i ich dziełami.

I jeżeli fachowa literatura będzie miała raczej ściśle określony krąg odbiorców, to literatura, kultura i sztuka bliskie są wszystkim. W czasach powszechnego internetu ważne stało się nie tylko organizowanie dostępu do zasobów i dzieł, ale też pielęgnowanie i upowszechnianie tych form działalności, które umożliwiają odbiorcom bezpośredni kontakt z twórcami i ich dziełami.

W **Bibliotece Uniwersytetu Zielonogórskiego** znajdują się zbiory biblioteczne i kolekcje dzieł, które przynależą do dziedzin artystycznych. Zasób o charakterze interdyscyplinarnym, zbierany początkowo jako uzupełnienie warsztatu naukowego humanistów, gromadzony później z myślą o potrzebach wydziału artystycznego, służy w tej chwili całemu akademickiemu środowisku.

Zbiór biblioteczny z zakresu sztuki i dziedzin pokrewnych liczy około 50 tys. woluminów. Obejmuje dzieła z szeroko pojętych sztuk plastycznych: malarstwa, rysunku, grafiki, fotografii, rzeźby, wzornictwa i rzemiosła artystycznego, urbanistyki, architektury, filmu, telewizji, a także historii sztuki i edukacji artystycznej, kultury, etnografii, filozofii, estetyki

socjologii. Wśród nich znajduje się kilkanaście tysięcy wydawnictw albumowych, monografie, dzieła krytyczne, eseistyka i specjalistyczne czasopisma.

Równoległe ze zbiorem bibliotecznym tworzone są **kolekcje artystyczne**. Są one źródłem wiedzy o kulturze czasów współczesnych i historycznych, dokumentacją różnych przejawów artystycznej twórczości. Biblioteka gromadzi je od początków swojej działalności, czyli od 1972 roku. Zbiór liczy około 13 tys. dzieł i obejmuje: grafikę dawną i współczesną, fotografię artystyczną, plakaty, ekslibrisy, pocztówki i wydawnictwa ilustracyjne.

Grafika dawna obejmuje ryciny od XVII do XIX wieku, głównie drzeworyty, miedzioryty i litografię. Wśród prac przeważają dzieła o tematyce biblijnej, portrety pisarzy, artystów, uczonych i świętych, widoki miast, pomniki architektury i sceny rodzajowe. Na uwagę zasługują między innymi: kolekcja dzieł poświęcona życiu i twórczości Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera ze zbioru słynnego gorzowskiego kolekcjonera Wilhelma Ogoleita; grafika o tematyce śląskiej oraz portrety wybitnych postaci renesansu. Zbiór grafiki dawnej liczy około 2200 prac.

Współczesna grafika polska to zbiór prac powstałych od początku XX wieku po lata dziewięćdziesiąte. Obejmuje dzieła wybitnych artystów kilku pokoleń, wykonane różnymi technikami graficznymi: drzeworytu, miedziorytu, akwaforty, litografii, sitodruku, gipsorytu, kliszorytu i technik mieszanych. Wśród autorów między innymi – Władysław Skoczylas, Władysław Lam, Tadeusz Kulisiewicz, Leopold Lewicki, Stanisław Dawski, Konrad Szrednicki, Józef Gielniak, Jan Tarasin, Roman Artymowski, Marek Jaromski, Jan Berdyszak, Jacek Gaj, Leszek Różga, Barbara Rosiak, Teresa Pągowska, Marian Bocianowski, Irena Snarska, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Paweł Lasik i wielu innych. Prace są przeglądem pewnych zjawisk, tematów, technik, stylów i tendencji w sztuce najnowszej. Kolekcję Biblioteki Uniwersyteckiej liczącą około 1.900 prac uzupełnia i kontynuuje Biblioteka Sztuki tworząc reprezentację współczesnej grafiki polskiej z ostatnich kilkunastu lat. Zbiór Biblioteki Sztuki liczy już blisko 200 prac.

Specyfiką zbiorów specjalnych jest **współczesna grafika lubuska**. Kolekcja obejmuje 630 prac. Jest przeglądem plastyki lubuskiej od okresu pionierskiego, obejmującego

twórczość Stefana Słockiego, Klema Felchnerowskiego, Mariana Szpakowskiego, Witolda Nowickiego, Hilarego Gwizdały, Alfa Kowalskiego do przeglądu twórczości artystów z lat późniejszych – Andrzeja Gordona, Jolanty Zdrzalik, Barbary Cajdler-Gruszkiewicz, Agaty Buchalik-Drzyzgi, Stanisława Antosza, Stanisława Pary, Janusza Skiby, Andrzeja Stefanowskiego, Witolda i Bogumiły Michorzewskich, Antoniego Górnika, Adama Bagińskiego, Adama Falkiewicza, Grażyny Graszki i wielu innych. Autorzy kolekcji założyli, że obejmie ona prace wszystkich działających w regionie artystów.

Na szczególną uwagę zasługują **współczesne plakaty artystyczne**, głównie o tematyce teatralnej, filmowej i muzycznej, projektowane, między innymi przez twórców *Polskiej Szkoły Plakatu* – Henryka Tomaszewskiego, Romana Cieślewicza, Jana Lenicę, Jana Młodożeńca, Waldemara Świerzego, a także przez innych wybitnych artystów – Franciszka Starowiejskiego, Mieczysława Górowskiego, Wiktora Sadowskiego, Wiesława Wałkuskiego, Jerzego Czerniawskiego, Andrzeja Klimowskiego, Andrzeja Pągowskiego i innych. Jest to jeden z największych zbiorów plakatów w Polsce, liczy on 4500 dzieł.

Zbiór **ekslibrisów** wielu twórców polskich i obcych, przedstawia i charakteryzuje znanych i nieznaną kolekcjonerów, miłośników i właścicieli księgozbiorów prywatnych, bibliotek, wydawnictw i instytucji. Pokazuje mistrzów znaku i alegorii w wielu wymiarach twórczych. Kolekcja liczy 500 prac.

Dużym zainteresowaniem historyków i kolekcjonerów cieszą się **karty pocztowe** z widokami miast i wsi Ziemi Lubuskiej. Zbiór liczy około 600 pocztówek i przedstawia głównie pejzaż miejski – widoki ulic, placów, parków, znanych miejsc, ale także ważne wydarzenia życia codziennego i sceny rodzajowe. Najstarsze karty wieloobrazkowe pochodzą z końca XIX wieku i z lat międzywojennych.

Najmłodszą kolekcją jest **fotografia artystyczna**. Zawiera prace Bronisława Schlabsa Jaroslava Beneša, Alvydasa Lukysa, Masaki Nakayamy, Jacqueline Salmon, Natalii Lach-Lachowicz (Natalii LL), Zygmunta Rytki, Mikołaja Smoczyńskiego, Leszka Szurkowskiego, Aleksandra Żakowicza, Jana Berdyszaka także pełną dokumentację artystyczną Jerzego Olka i Grzegorza Przyborka. Zbiór zachowuje fragmenta-

ryczne, jednostkowe świadectwa ludzkich działań w czasie. Jest przykładem poszukiwań artystycznych i intelektualnych, eksperymentów formalnych, próbą szukania nowych dróg dla fotografii.

DZIAŁALNOŚĆ WYSTAWIENNICZA BIBLIOTEKI

Biblioteka jest nie tylko twórcą kolekcji wybranych dzieł, ich dokumentacji i specjalistycznych zbiorów, ale też stałym organizatorem wielu artystycznych działań.

W latach 1975–1990 przy Bibliotece Głównej Wyższej Szkoły Pedagogicznej działała Galeria Sztuki, która zorganizowała ponad 90 wystaw artystów ze środowiska regionalnego i krajowego. Była to prężnie działająca instytucja, która zaktywizowała środowisko twórców lubuskich, ale także prezentowała twórczość artystów z całej Polski. Ekspozowane w galerii prace powiększyły biblioteczne kolekcje artystyczne – zwłaszcza współczesnej grafiki lubuskiej i współczesnej grafiki polskiej. Działalność tej galerii to jednocześnie najlepsze lata dla twórczego rozwoju kolekcji artystycznych.

Próba przywrócenia stałej działalności wystawienniczej była organizacją Małej Galerii Sztuki przy Katedrze Komunikacji Językowej i Społecznej. Galeria działała w latach 1997–2006 jeszcze za czasów Wyższej Szkoły Pedagogicznej a potem już Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zorganizowano 25 wystaw, na których prezentowane były prace artystów z kolekcji zbiorów specjalnych biblioteki.

Tradycję wystawienniczą biblioteki kontynuuje z powodzeniem Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki działająca od 2002 roku. Ma ona już w swoim dorobku 67 różnorodnych działań, obejmujących cykle wystaw, wykładów, spotkań i dyskusji otwartych artystów kilku pokoleń z różnych środowisk twórczych kraju.

W realizowanych już planach budowy nowej Biblioteki Uniwersytetu Zielonogórskiego mieści się zaprojektowana w budynku galeria sztuki. Umożliwi ona realizację idee Artoteki której działalność będzie częścią zadań bibliotecznych o charakterze kulturotwórczym.

ARTOTEKA

Obok Działu Zbiorów Specjalnych w bibliotece działa założona w 2002 roku **Artoteka**.

Jej zadaniem jest uchwycenie najważniejszych osiągnięć sztuki najnowszej w dziedzinie grafiki, fotografii artystycznej i mediów różnych. Artoteka zakłada nie tylko tworzenie kolekcji artystycznych, dokumentowanie sztuki, gromadzenie specjalistycznych zbiorów ale także szereg różnorodnych działań otwartych dla środowiska – wystaw, pokazów, prezentacji, wykładów, dyskusji i spotkań z najwybitniejszymi twórcami. Ma być obrazem sztuki najnowszej, informować o jej stanie i osiągnięciach, koncentrować się na najbardziej doniosłych wydarzeniach w kulturze i sztuce.

Artoteka jest wspólną inicjatywą bibliotekarzy i artystów z Instytutu Sztuk Pięknych. Jej idea uzyskała poparcie wielu wybitnych artystów z różnych środowisk, którzy przyjęli zaproszenie do uczestniczenia w wystawach i spotkaniach, zadeklarowali chęć współtworzenia kolekcji sztuki, biblioteki i działu dokumentacyjnego. Artotekę wspiera Rada Programowa, która jest gwarantem założonej idei. Artoteka jest dla biblioteki szansą zdobycia wiedzy i informacji o sztuce najnowszej. Daje możliwość pomnażania zbiorów i stworzenia znaczącej kolekcji sztuki. Dla całego środowiska akademickiego jest to okazja do uczestniczenia w wydarzeniach artystycznych z udziałem najwybitniejszych twórców, przeglądu sztuki w najlepszym wyborze. To również forma integracji środowisk twórczych, naukowych a także promocja uczelni, miasta i regionu.

Nowatorska idea Artoteki wpisała się w kulturotwórczą działalność biblioteki, poszerzyła zakres jej działań oraz wzbogaciła ofertę kierowaną w stronę odbiorcy o różnorodnych, często wygórowanych wymaganiach.

Ewa Adaszyńska



Dział Dokumentacji i Informacji Artystycznej Biblioteki Sztuki, fot. Marek Lalko



Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki, fot. Mirosław Pawłowski

Dlaczego taka publikacja...

Zwyczajowo pojęcie antologii tekstów pochodzi z wyboru i teoretycznej motywacji autora, dokonanej według określonych zasad, opatrzonej tytułem. Pojęcie to wywodzi się ze Starożytnej Grecji. Greckie *anthos* oznacza kwiat, a *logo* zbieram, czyli dosłownie *zbiór kwiatów*.

Zaprezentowany materiał w naszej publikacji stanowi indywidualny wybór artystów i krytyków związanych z działalnością Artoteki Grafiki Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego w latach 2002–2010.

Twórcy prezentowani w tej antologii nie koniecznie wybrali swoje teksty i reprodukcje z czasu prezentacji wystaw, wykładów i spotkań problemowych, które odbyły się w ramach realizowanego programu Artoteki Grafiki. Proszeni byli o pełną swobodę, istotną, dla ich wypowiedzi artystycznej. Zależało nam na uznaniu tego, co jest ważne dla ich dokonań twórczych w chwili obecnej.

Dla przejrzystości nie poprzedzamy tych materiałów żadnym omówieniem krytycznym i opracowaniem teoretycznym pozostawiamy bez komentarza. W ten sposób zaprezentowany materiał stanowi dalszy ciąg kontaktu artystów i teoretyków z Artoteką Grafiki.

Jednocześnie tak pomyślana koncepcja publikacji jest kontynuacją gromadzonej przez Bibliotekę Sztuki dokumentacji źródłowej pozostawionej do indywidualnej refleksji czytelnika.

spis artystów tworzących KOLEKCJĘ

Adamczyk Mirosław (PL)
Andrele Jiří (CZ)
Artymowski Roman (PL)
Bartczak Andrzej (PL)
Bednarczyk Andrzej (PL)
Berdyszak Jan (PL)
Berdyszak Marcin (PL)
Bębenek Andrzej (PL)
Bobrowski Andrzej (PL)
Boczniewicz Mira (PL)
Burlawicz Józef (PL)
Chojnacki Grzegorz (PL)
Cywicki Janusz (PL)
Czarkowski Radosław (PL)
Czech Piotr (PL)
Domes Katy (CA)
Dudek „Dürer” Andrzej (PL)
Durski Teodor (PL)
Edwards Jim (CA)
Fedro Jerzy (PL)
Fijałkowski Stanisław (PL)
Gajewski Dariusz (PL)
Gancarz Ryszard (PL)
Gieraga Andrzej (PL)
Głuchowska Lidia (PL)
Gryśka Magdalena (PL)
Gustowska Izabella (PL)
Grabowski Jerzy (1933–2004) – (PL)
Haremska Danuta (PL)
Hejnowicz Jerzy (PL)
Horvers Toine (DK)

Hunger Ryszard (PL)
Jackowski Tadeusz (PL)
Jankovič Jozef (SK)
Jeziorowski Andrzej (PL)
Józefowski Eugeniusz (PL)
Jule Walter (USA)
Kawiak Tomasz (PL)
Karpiński Zbigniew (PL)
Klimczak-Dobrzaniecki Andrzej (PL)
Knaflewski Leszek (PL)
Komorowska-Birger Paulina (PL)
Kotkowski Włodzimierz (PL)
Kraupe-Świdarska Janina (PL)
Kurak Maciej (PL)
Lewicka-Szczegóła Alicja (PL)
Lutomski Zbigniew (PL)
Makowski Kazimierz (PL)
Maldis Eugeniusz (PL)
Mazurek Grzegorz Dobiesław (PL)
Müller Wojciech (PL)
Nawrot Andrzej (PL)
Nowacki Andrzej (PL)
Otręba Ryszard (PL)
Otto Ulrich – (DU)
„OU” Revue –Disque, Henri Chopin (1922–2008) – (poezja konkretna), Londyn 1969 (GB)
„OU” Revue –Disque, Henri Chopin (1922–2008) – (poezja konkretna), Londyn 1974 (GB)
Pamuła Jan (PL)
Papla Jacek (PL)
Pawłowski Mirosław (PL)

Pepłoński Andrzej (PL)
Pietsch Andrzej (PL)
Przybylski Janusz (PL)
Psuja Tomasz (PL)
Raba Kazimierz (PL)
Robakowski Józef (PL)
Romaniuk Adam (PL)
Rosen Jan (1854–1936) (DU), szkicownik z lat 1888–1891 (realizm monachijski)
Sałaj Zbigniew (PL)
Sawa-Borysławski Tadeusz (PL)
Schoeendorff Max (F)
Sikorski Tomasz (PL)
Smużniak Norman (PL)
Styka Janusz (PL)
Surzycki Marcin (PL)
Szpakowski Marian (1926–1983) (PL)
Sztabiński Grzegorz (PL)
Tarasin Jan (PL)
Treliński Jerzy (PL)
Warpechowski Zbigniew (PL)
Wieczorek Stanisław (PL)
Wiktor Jerzy (PL)
Winięcki Władysław (PL)
Yamamoto Koichi (JP)
Zawadzka Ewa (PL)
Zydroń Antoni (1936–2001) (PL)

Kolekcję można obejrzeć: www.zbc.uz.zgora.pl

alfabetyczny spis artystów biorących udział w wystawach i spotkaniach, w tym wystawy zbiorowe

Akermann Janusz
Adamczyk Mirosław
Banecka Elżbieta
Bednarczyk Andrzej
Berdyszak Jan
Berdyszak Marcin
Bębenek Andrzej
Bobrowski Andrzej
Boczniewicz Mirosława
Cywicki Janusz
Czech Piotr
Dudek-Dürer Andrzej
Durski Teodor
Fostowicz-Zahorski Michał
Gajewski Dariusz
Glinkowski Marek
Głuchowska Lidia
Gieraga Andrzej
Gustowska Izabella
Hejnowicz Jerzy
Jackowski Tadeusz
Klimczak-Dobrzaniecki Andrzej
Knaflewski Leszek
Kolekcja Artoteki Grafiki ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego, wystawa towarzysząca Międzynarodowemu Triennale Grafiki, Kraków 2009, kurator Janina Wallis (Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Andrzej Bobrowski, Stanisław Fijałkowski, Dariusz Gajewski, Jerzy Grabowski, Izabella Gustowska, Toine Horvers, Józef Jankowić, Janina Kraupe, Zbigniew Lutomski, Wojciech Müller, Ulrich Otto, Jan Pamuła, Mirosław Pawłowski, Adam

Romaniuk, Marcin Surzycki, Marian Szpakowski, Piotr Szurek)
Karpiński Zbigniew
Klimczak-Dobrzaniecki Andrzej
Kraupe Janina
Kurak Maciej
Kuś Marek
Kuskowski Kamil
Lewicka-Szczegóła Alicja
Lutomski Zbigniew
Mazurek Dobiesław Grzegorz
Miejsca mojej ziemi – prace ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego, kurator Janina Wallis (Roman Artymowski, Andrzej M. Bartczak, Jan Berdyszak, Grzegorz Chojnacki, Ryszard Gancarz, Andrzej Gieraga, Ryszard Hunger, Włodzimierz Kotkowski, Kazimierz Makowski, Andrzej Nawrot, Janusz Przybylski, Adam Styka, Jan Tarasin, Zbigniew Warpechowski i Władysław Winiecki)
Müller Wojciech
Otręba Ryszard
Pamuła Jan
Papla Jacek
Pawłowski Mirosław
Peplowski Andrzej
Pietsch Andrzej
Piotrowska Krystyna
Psuja Tomasz
Romaniuk Adam
Rypson Piotr
Sałaj Zbigniew
Sawa-Borysławski Tadeusz

Smużniak Norman
Surzycki Marcin
Szurek Piotr
Trepkowski Tadeusz, kurator Janusz Opaska
Wieczorek Stanisław
Wiktor Tadeusz
Współczesny drzeworyt ludowy Śląska Opolskiego, Henryk Marcisz, ze zbiorów Andrzeja Bobrowskiego, kurator Andrzej Bobrowski
Yamamoto Koichi
Zawadzka Ewa



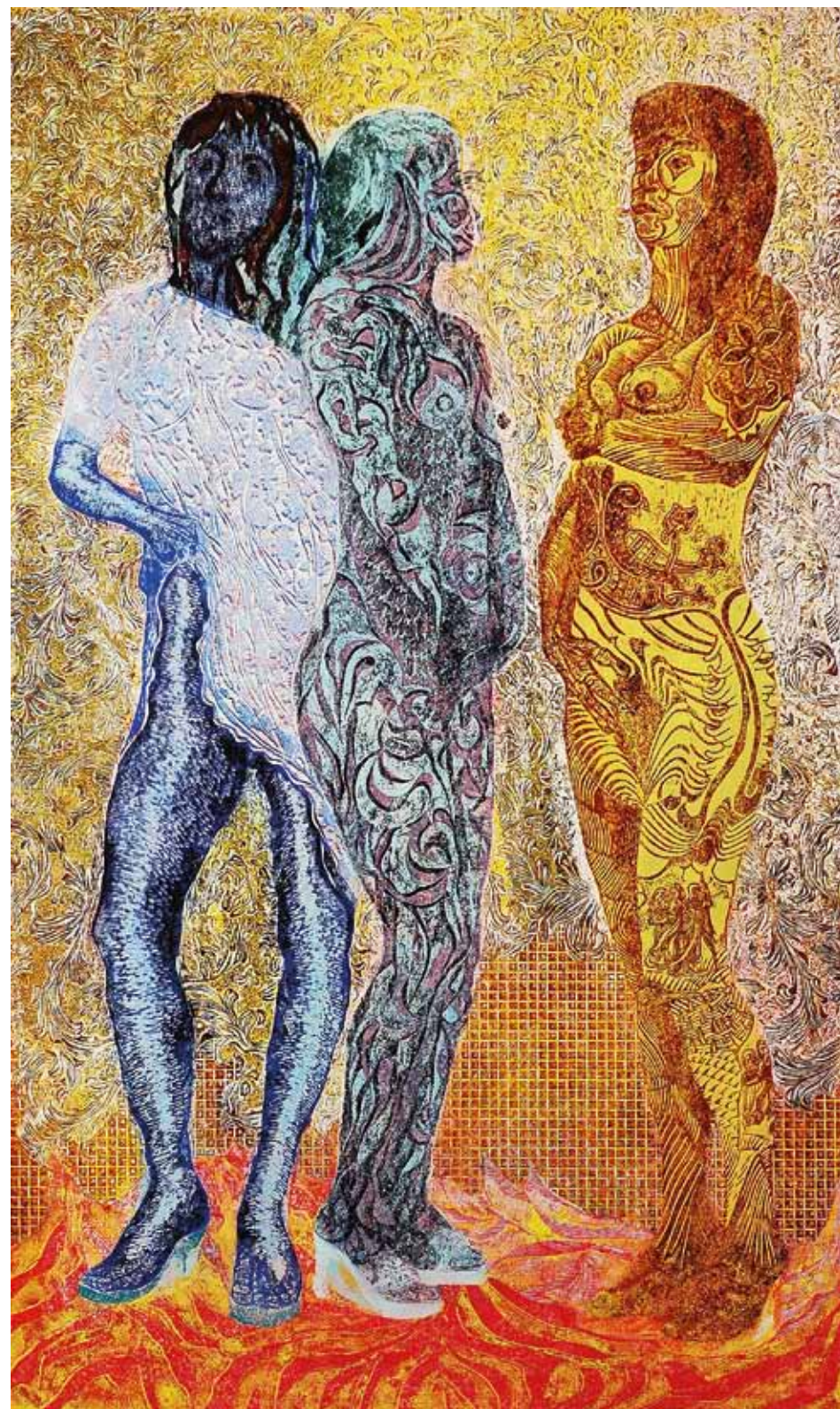
Janusz **Akermann**

Dawna szlachetność odbitki wynikająca z matki matrycy, niezmiennej i jednorodnej została zastąpiona poszukiwaniem nowej drogi, na której matryca, niewidzialna dla widza staje się polem różnorodnych eksperymentów formalnych. To tam dzieją się historie niewyobrażalne. Matryca staje się dziełem sztuki a odbitka jest jej lepszym lub gorszym odbiciem. Odbiciem, które w swojej istocie jest wynikiem a nie dążeniem. Matryca staje się częścią zasadniczą a proces twórczy, który zachodzi pomiędzy „autorem – matrycą – odbitką”, jest istotą najważniejszą. To procesy zachodzące w tym trójkącie zaczynają dominować i kształtować, nie odbitkę, ale wszystko to, co wpływa bezpośrednio na wykonanie kolejnego kroku „Ku” odbitce. Droga „Ku” odbitce staje się naszym wyzwaniem i wyzwoleniem. Na tej drodze „Ku” odbitce kolor jawi się jak zbawienie. Wpisuje się idealnie w istotę poszukiwania różnorodnych rozwiązań. Poszerza spektrum możliwości i daje nam poczucie pełniejszego artystycznego spełnienia.

Bez sensu jest wykonywanie kolejnej takiej samej odbitki. Bo, po co?
Bez sensu jest wykonanie nakładu. Bo, po co?
Bez sensu jest wykonywanie odbitki czarno białej – jak można użyć kolor!
Bez sensu jest mówienie, że technologia ogranicza grafikę. To totalne nieporozumienie!
Bez sensu jest mówienie, że kolor w grafice naśladuje malarstwo. Totalna głupota!!
Kolor w grafikach jest jak powietrze na ziemi. To fakt!!!
Kolor w grafice = grafika w kolorze.



Żona Czarugi Tczewskiego, 2007, linoryt kolorowy, 147 x 87



Trzy gracje, 2007, linoryt kolorowy, 147 x 87



Rodzinka Skurwysynka, 2011, linoryt kolorowy, 150 x 90



Elżbieta **Banecka**

Fragment tekstu „Niecesane z Kyoto”

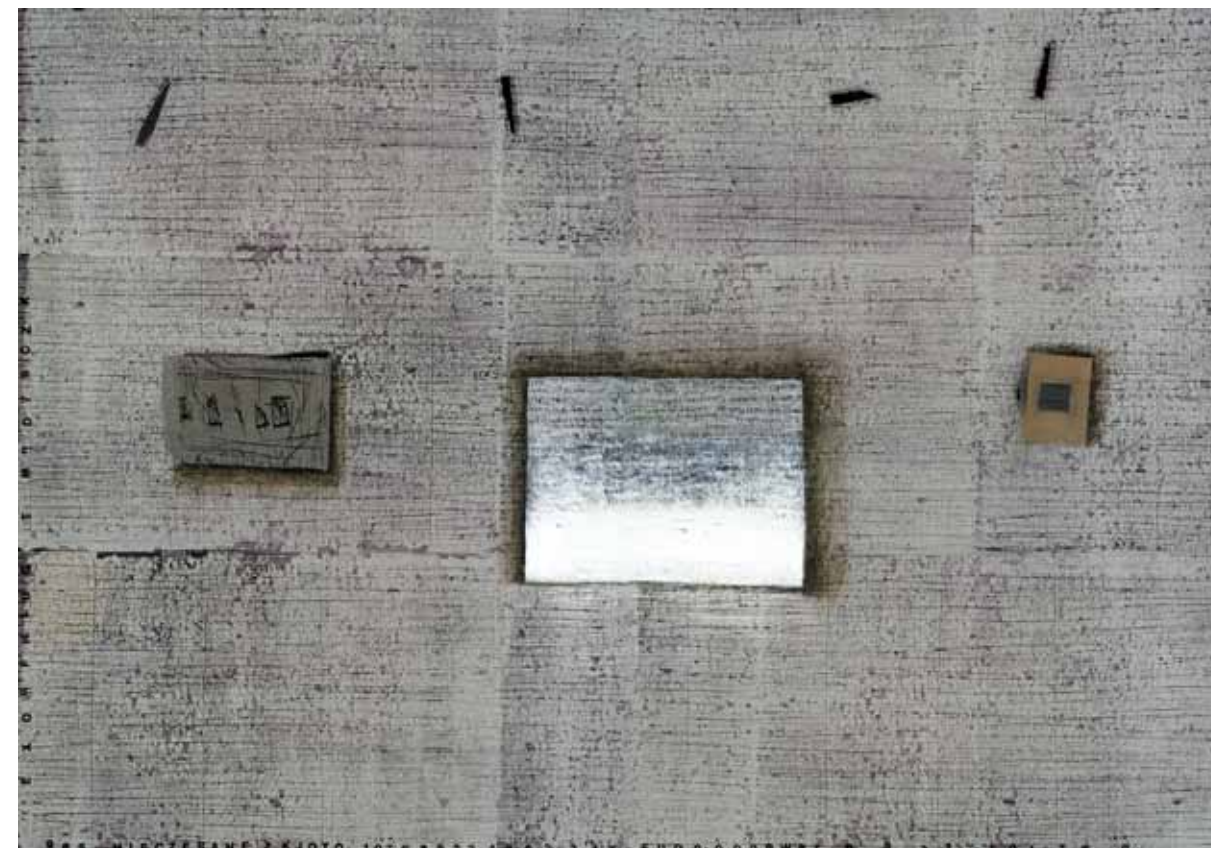
W czasie pobytu w Kyoto miałam szczęście obserwowania niezwykłego rytuału „czesania” żwiru. Każdego dnia jeden z pośród mnichów mieszkających w świątyni Ryoanji, z precyzją i niemal taneczną harmonią ceremonialnego ruchu, złobi grabiami nowy rysunek biegnących równolegle bruzd; wykreśla wokół omszałych kamieni koncentrycznie rozchodzące się kręgi.

„Czesane piaski z Ryoanji” są dla mnie kwintesencją prostoty pewnego układu kompozycyjnego z intrygującą strukturą i fakturą. Fascynuje mnie również owa powtarzalność nie do powtórzenia obecna w codziennym ceremoniale rozgrywającym się w ogrodzie Ryoanji. Ten problem zajął mnie dlatego, ponieważ, jak już wcześniej wspomniałam, w grafice właśnie niepowtarzalność, unikatowość interesuje mnie w sposób szczególny. I jeżeli nawet odbijam tę samą grafikę (próba nakładu) to za każdym razem wprowadzam zmiany. Podobnie jak mnich, który codziennie powielając gesty nakazane rytuałem, tworzy każdorazowo nowy układ piasku i kamieni.

Emocje, jakich doświadczyłam w zetknięciu z obcą, chociaż niespodziewanie bliską mi sztuką, zaowocowały po latach serią grafik pt.: „Niecesane z Kyoto”. „Niecesane”, bo

zdaję sobie sprawę z faktu, że tych prawdziwie japońskich, nie jestem w stanie wycześć... Nie są to kalki wspomnień. Próbuję syntetyzować swoje wrażenia z podróży. Odtworzyć ów specyficzny spokój, zatrzymanie się nad złamaną trawką, kontakt z naturą i tworzenie z materiałów naturalnych, prostych w formie. Ten cykl to moja opowieść nie tylko o tym co przeżyłam będąc w Japonii, a zwłaszcza w kompleksie świątyni w Kyoto¹, ale kolejne świadectwo moich inspiracji sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu. Omawiany cykl opowiada również o istnieniu ludzkim, o jego kruchości, przemijaniu – innym w religiach Wschodu, innym w naszej europejskiej kulturze. Znaki stawiane w moich kompozycjach to istnienia ludzkie, modlitwy, mantry, medytacje. Wszystkie równie ważne, bo dotykające człowieka. „Niecesane z Kyoto” to wynik moich notatek wziętych z natury. Aby przywołać echo Ryoanji, dążę do uproszczenia i przejrzystości układu form. Zabudowuję tło rytmem równoległe położonych linii, lub „czeszę” wydzielone fragmenty kompozycji.

Sięgam do historii Japonii, ale przedmioty i kształty występujące w „Niecesanych z Kyoto” to świat rzeczy, które otaczają mnie tu i teraz. Wybieram te, które zachwycają



Niecesane z Kyoto, 2002–2005, 140 x 200

swoją fakturą, strukturą, pięknem brzydoty – posiadają prostą, ale mocną w wyrazie formę. Stąd pewnie moje zbieractwo. Znalezione przedmioty, wytwory natury, ale również odpady, okruchy, bliżej nieokreślone strzępki materii, pobudzają moją wyobraźnię; poruszają mnie do tego stopnia, że mam ochotę przenieść je (przetwarzając) w swój graficzny świat. Czasami nadaję im formę znaków, innym razem przedmiotów bardzo konkretnych (przywołanych pamięcią), ale widzianych z różnych perspektyw², lewitujących w przestrzeni, wykrzywionych karykaturalnie. Ich obecność tworzy świadomy kontrast z doskonałością form, układów oglądanych w ogrodach Ryoanji. Wprowadza element przewrotności oraz humoru, które występuje również w innych moich cyklach, takich jak przykładowo: „Rudiments”, „Krześlisie”, „Supraskie”, „Z porcelany babci Stasi”, i w najnowszym, dopiero zaczęty – „Miłość w kropki”.

W grafikach z serii „Niecesane z Kyoto” pojawiają się nowe (użyte przeze mnie po raz pierwszy) elementy wyrazu w postaci czcionki złożonej z cyfr i liter. Użycie jej ma kilka powodów, po pierwsze – możliwość multiplikacji. Pozwala ona ułożyć, względnie zburzyć, pewien układ, ciąg, jaki podziwiałam w ogrodach Kyoto. Po drugie – cyfry są dla mnie kolejnymi ziarnami żwiru, który codziennie czesany zmienia swój układ, walor, kolor... I tak w moim ogrodzie cyfry lub litery zmieniają się, są drukowane różnym natężeniem walorowym, tworząc w masie anonimowość formy i linii. Stosując czcionkę pragnę nawiązać do początków chińskiej kaligrafii, kiedy to stanowiła ona ważny element kompozycji w malarstwie tuszem i w drzeworycie. Zakłęte w znakach graficznych liczby mówią o czasie, miejscu i są pewnym symbolem, w tym wypadku zaklęciem, mantrą, medytacją.

Dość wcześnie zetknęłam się z japońską poezją *haiku*. Czytając przekłady (z pewnością dość swobodnie traktowane w tłumaczeniu, w pewnym stopniu zeuropeizowane) zrozumiałam, a może utwierdziłam się w przekonaniu, że twórczość, która traktuje o rzeczach z pozoru błahych, jest jednocześnie samą esencją, maksymalnym skrótem, postawieniem tych trzech kropek bez czwartej i formą, która wyraża wszystko, nie mówiąc prawie nic. Czułam, że moja droga poszukiwań jest bardzo bliska myśleniu, które swoje źródła ma w buddyzmie indyjskim, chińskim i japońskim. To taoizm chiński prowadzący do Zen chińskiego i japońskiego. Oczywiście nie każde *haiku* jest wyłącznie wyrazem medytacji. Zawsze odzywa się jego pochodzenie od igraszki słownej, która jest mi szczególnie bliska. Mistrzowie Zen

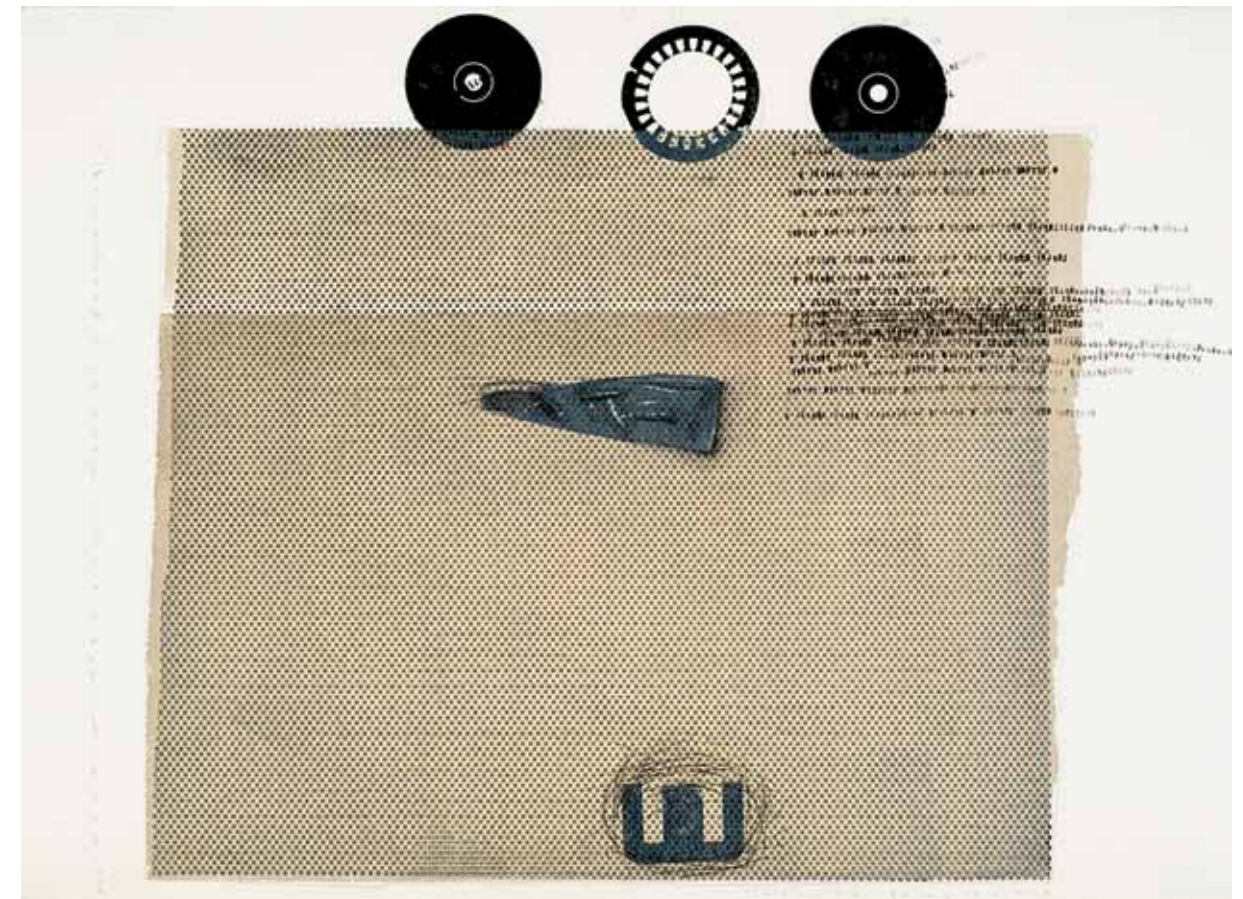
upodobili sobie paradoksalną zwięzłość tej poezji. Moje próby również zmierzają w tym kierunku.

Haiku ma ściśle przestrzeganą ilość sylab 5/7/5, razem siedemnaście. W moich *Niecesanych* „naciesanych” jest cyfr bez liku. Tworzą znaki, ciągi; biegną, rozsypują się, zagęszczają w plamy. Sięgam po czcionki starej maszyny do pisania lub pieczętkę z moim nazwiskiem, maczam je w farbie drukarskiej i stempluję płaszczyznę grafiki. Nie przestrzegam w moim „*haiku*” żadnych rygorów, łamię je z pełną premedytacją. Próbuję językiem oszczędnym powiedzieć jak najwięcej o rzeczach na pozór nieistotnych, podnieść je do rangi medytacji i kontemplacji. (Czy można kontemlować stół, prysznic, czy równie prozaiczne przedmioty?).

A druga strona to przekora, igraszka formy (zabawa formą), zwłaszcza w niektórych grafikach. Pokazać ten bałaganik, zamieszać, przerwać kontemplację, żartować, nie znudzić się, może zaskoczyć samą siebie – odważyć się. Umieszczając maleńki stolik na dużej płaszczyźnie pokrytej znaczkami – próbuję zmusić odbiorcę do zatrzymania i wejrzenia w głąb, w strukturę tej formy. Powiedzieć niewiele, a wyrazić wszystko, każdą skrzywioną nóżką stoliczka, widzianą z różnych perspektyw. To moja próba dialogu z przedmiotami, które mnie otaczają. Utożsamienie się z postawioną kreską, formą, barwną plamą – opowieść o niej. Próba przenoszenia się w obserwowany przedmiot, formę w naturze. To według mnie gwarantuje prawdziwość osobistej opowieści.

¹ Stąd powtarzający się motyw wąskiego prostokąta symbolizującego deseczki z wypisanymi na nich tekstami modlitw, czy skupisko drobnych form przywołujące pamięć paleniska, w których sponą.

² Jest to ślad moich, datujących się jeszcze z czasów licealnych, fascynacji sztuką Paul'a Cézanne'a, jego eksperymentami związanymi ze stosowaniem różnych perspektyw w ramach jednej kompozycji.



Niecesane z Kyoto, 2002–2005, 78 x 107



Andrzej **Bębenek**

ROMB

Dlaczego Romb? – pytają mnie często.

Dlatego, że jest.

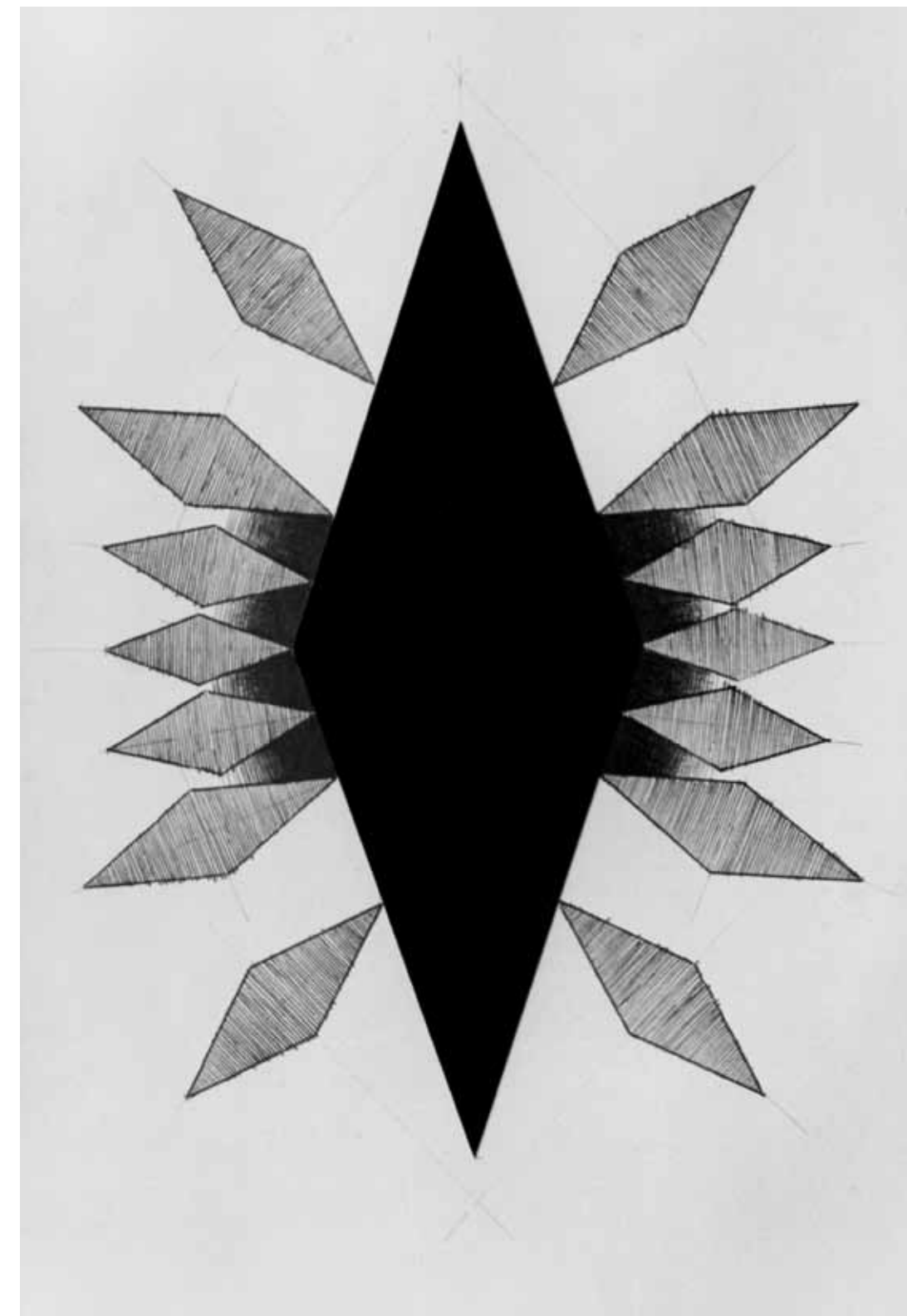
Podobnie jak góra, którą zdobywa się, bo jest. Tak samo jest z rombami.

ROMB istnieje w rzeczywistości, mimo że abstrakcyjny. Raz jawny, innym razem ukryty. Rozwarty i ostry jednocześnie. Jak góra.

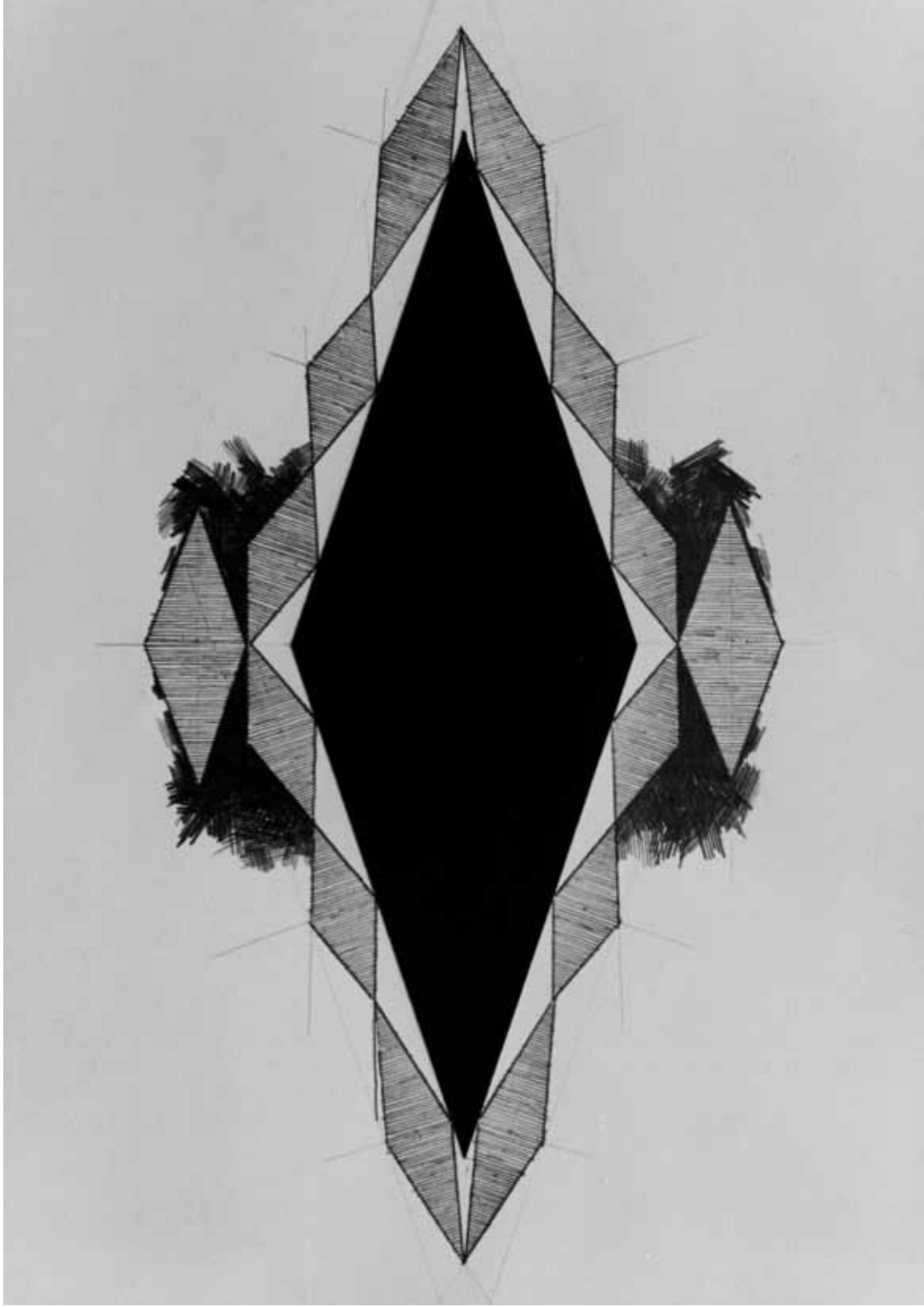
Sam w sobie ROMB jest banalny, póki się go nie zauważy i nie przeżyje. Trzeba go zdobywać. Choć brakuje mu podstawy. Ktoś, kto oglądał moje prace z udziałem rombu, stwierdził nagle że na drzwiach szafy ma od 20 lat romby i właściwie teraz, po obejrzeniu moich prac „dostrzegł” ich obecność.

Problem pojawia się wtedy, kiedy próbujemy określić, nazwać emocje i uczucia związane ze „zdobyciem” ostrych i rozwartych kątów. Przez to ROMB jest dwuznaczny. Jak natura ludzka – chłodny i ekspresyjny.

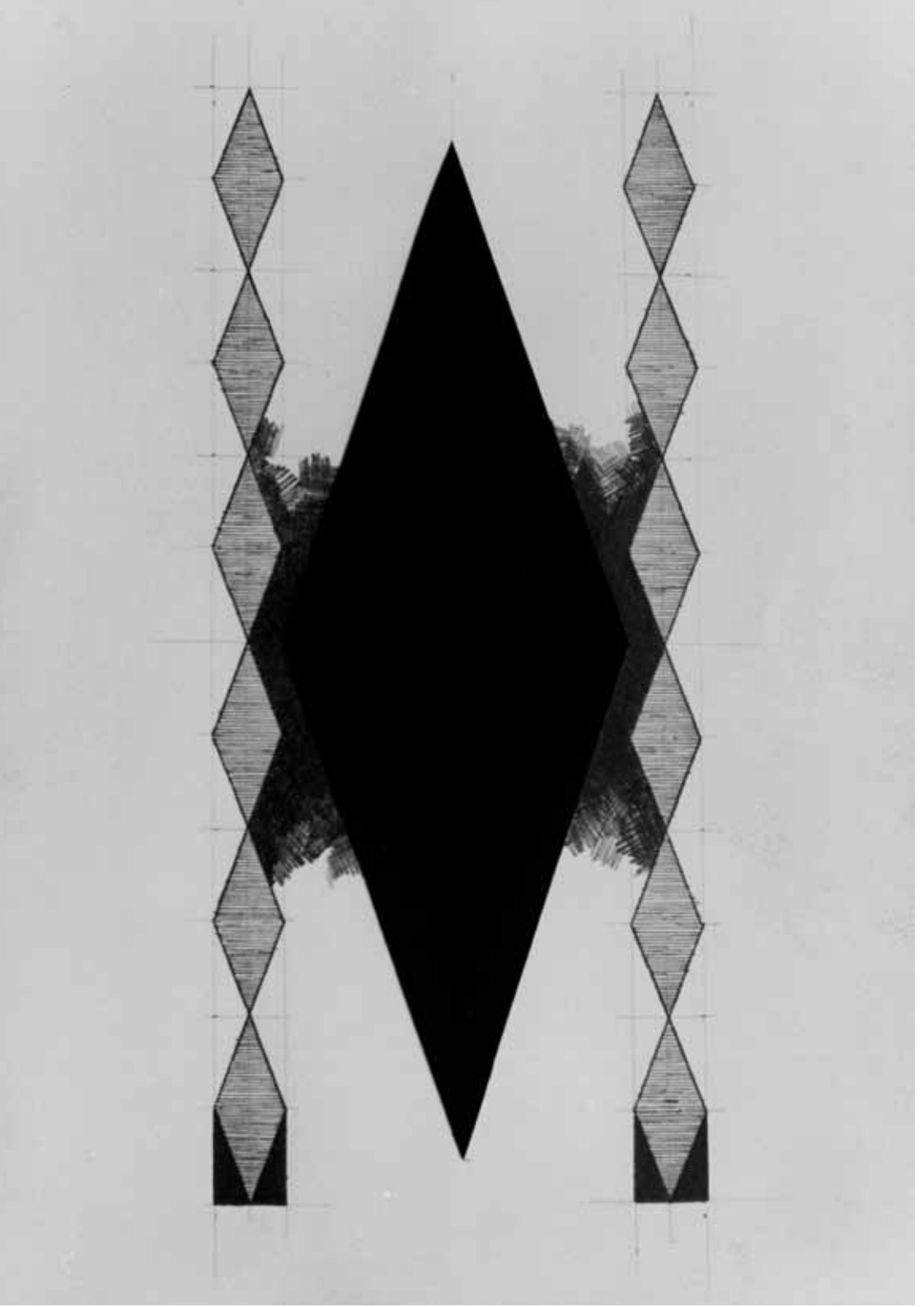
Dla mnie jest jedno pewne: proces twórczy z uczestnictwem rombu jest wyjątkowy, chociaż w istocie jego wewnętrznej struktury nie zmieniam. Zmieniam siebie.



Z cyklu „ROMBÓTKI”, 1997, rysunek, 30 x 20



Z cyklu „ROMBÓTKI”, 1997, rysunek, 30 x 20



Z cyklu „ROMBÓTKI”, 1997, rysunek, 30 x 20



Andrzej Bednarczyk

Życie po życiu grafiki

Współczesna grafika znajduje się w o tyle specyficznej sytuacji, iż zdaje się ona z jednej strony zamierać (przynajmniej w swojej klasycznej formie), z drugiej zaś tracić wszelkie, miarodajne wyznaczniki swojej tożsamości. Zwykło się sądzić, że kłopoty te zostały spowodowane pojawieniem się nowych technik (z komputerowymi na czele), oraz rozmywaniem się kategorii kulturowych w ogóle.

Wykład ten jest próbą zdiagnozowania stanu faktów, oraz restytucji tożsamości grafiki na początku XXI wieku. W tym celu rozpatrzmy trzy kwestie:

-Jakie są oznaki śmierci, a w szczególności oznaki śmierci kategorii i dyscyplin kulturowych? Czym jest nowe życie grafiki? Jakie są aktualne wyznaczniki tożsamości grafiki?

I. Śmierć grafiki

I. W praktyce codzienności przyjmujemy pewne znaki, według których poznajemy śmierć organizmu. Przede wszystkim jest to zamarcie dotychczasowej aktywności oraz oznak dokonujących się przemian związanych z funkcjonowaniem tego, co żywe. Ponadto, jest to zerwanie kontaktu z otaczającą rzeczywistością (zerwanie metabolizmu informacyjnego).

W sztuce można wyznaczyć wewnętrzne i zewnętrzne powody zerwania kontaktu z rzeczywistością, przyjmującego znamiona śmierci lub katatonii. Są to:

- Wewnętrzne spustoszenie treściowe formy stylistycznej. W momentach przesileń kulturowych mamy do czynienia z tym zjawiskiem, kiedy sztuka zasklepia się w martwej figurze retorycznej (stylistycznej). Przystaje wtedy opisywać cokolwiek poza samą sobą i zamiera bez ruchu. Bezruch ów wynika z zakłócenia równowagi pomiędzy siłami scalającymi a rozwojowymi kultury, sztuki, religii, języka (martwy język) itd.
- Powody zewnętrzne, to cywilizacyjne i kulturowe przemiany, które powodują, że dotychczasowy modus i forma przestają przystawać do rzeczywistości. Doprowadza to do rozziwienia pomiędzy stroną formalną a zawartością znaczeniową dzieła.

W omawianej sytuacji dochodzi również do zmęczenia percepcyjnego. Dzieje się tak wtedy, gdy doktryna artystyczna traci swoją giętkość i zmienia funkcję ze wspierającej i porządkującej na panującą i strzegącą *status quo*, co powoduje blokadę kanałów przepływu informacji. Skutkiem tej dysfunkcji jest niemożność dotarcia (przyjęcia) informacji

do (przez) odbiorcę. Jest to proces analogiczny do fizjologii widzenia, gdzie mikro-ruchy gałki ocznej zapewniają ciągłość widzenia, sztuczne zaś jej unieruchomienie powoduje zanikanie obrazu przez zablokowanie kanałów przepływu impulsów.

2. Skoro przyjrzelśmy się oznakom śmierci, zobaczymy, czym ona jest. W naszej kulturze dysponujemy zasadniczo dwoma krańcowymi sposobami jej pojmowania: śmierć, jako ostateczne unicestwienie oraz śmierć, jako przemiana, przekroczenie.

Dwudziesty wiek pełen jest tragicznie lub tryumfalnie ogłaszanych zgonów poszczególnych dziedzin kultury. Możemy usłyszeć niekiedy o śmierci sztuki, poezji, malarstwa, grafiki lub oryginału itp. Uważam zaś, że (radosne niekiedy) ogłaszanie śmierci kolejnych dziedzin życia kulturalnego lub jego kategorii jest raczej zachowaniem życzeniowym ludzi zbyt zdezorientowanych lub leniwych, by podjąć trud reinterpretacji rzeczywistości. Bywa również oznaką zaślepienia dogmatycznych rewolucjonistów i neofitów. Ideę nowego świata budowanego na cmentarzu starego, uważam za utopię, wyraz słabości i lęku.

Przyczynkiem do odmiennego pojmowania śmierci są ewangeliczne słowa o ziarnie, które aby wydać owoc (przejść w wyższą formę istnienia) musi obumrzeć. Prawdą jest, że żaden z modusów przynależnych aktywności kulturowej lub cywilizacyjnej nie jest nieśmiertelny. Zasada ta zdaje się pozostawać prawdziwą przy zastosowaniu jej do każdej dziedziny homospfery. Widzimy raczej nieustający proces obumierania i reinkarnacji, „zmiany skóry”, przechodzenia z jednej formy istnienia w drugą.

3. Poczyniwszy niniejsze uwagi ogólne, skoncentrujemy się na grafice. Jest ona o tyle specyficzną dziedziną sztuki, że w sposób istotny związana jest z mechanicznymi metodami zapisu wizualnego. Niezbędnym jest określenie trzech istotnych wyznaczników ich funkcjonowania.

Mechaniczne metody zapisu wizualnego nie powstały ze względu na sztukę. Są zdobyczami cywilizacji, służącymi do upowszechniania informacji wizualnych. W związku z tym, celami mechanicznych metod zapisu wizualnego i fundamentalną ich cechą jest możliwość multiplikacji. Mechaniczne metody zapisu wizualnego, jak każda dziedzina cywilizacji, przechodzą przez trzy etapy rozwoju. Są to: etap nowatorstwa, etap dojrzałości (oczywistości) oraz etap anachroniczności. Przyjrzyjmy się tym trzem etapom.

I. Techniki nowatorskie epatują nowymi, dotychczas nieznanymi możliwościami. Wprowadzają też nowe zasady arty-

kulacyjne. Siła nowości jest tak wielka, że na pierwszy plan recepcji wysuwa się technika jako taka, zamazując niejako swoją funkcjonalną rolę nośnika treści.

2. W etapie dojrzałości dochodzi do odwrócenia sytuacji, gdy nośnik (technika) znika w oczywistości, pozostawiając treściową zawartość jako jedynie percypowaną. Nikt przecież dzisiaj myjąc ręce w oświetlonej łazience nie prowadzi rozważań o funkcjonowaniu wysoce skomplikowanych systemów wodociągowo – kanalizacyjnych i elektryfikacyjnych. Już Jose Ortega y Gasset zauważył, że po pewnym czasie te skomplikowane systemy cywilizacyjne przybierają pozory działania zasobów i praw naturalnych, takich jak powietrze, czy prawo ciężenia.

3. Z czasem techniki te, wypierane przez nowe wynalazki, przechodzą w stan trzeci, gdy tracą swoją użytkową zasadność i zastosowanie ich zaczyna być anachronicznym. Podobnie dzieje się z funkcjonowaniem tychże w dziedzinie sztuki. W tym jednak przypadku etap trzeci nie jest końcem drogi. Ciąg przemian rozwija się tutaj w postaci: nowatorskie oczywiste anachroniczne martwe nowa hipostaza (dojrzała, oddzielona). Każdy z tych etapów charakteryzuje się specyficznymi cechami i kłopotami.

a. W kresie nowatorskim fascynacja możliwościami nowych technik połączona jest z poważnymi kłopotami z panowaniem nad narzędziem. Wynika to z braku pełnej znajomości możliwości artykulacyjnych. Często dochodzi do poprzestawania na pierwszych efektach bez dojścia do rozwiązań optymalnych. Językowa struktura narzędzia w dużym stopniu „zabarwia” finalną kompozycję.

b. W okresie oczywistości dochodzi do zawieszenia pytania o zasadność użycia środków, do pochłaniania strony formalnej przez zawartość treściową. Niekiedy zawężenie dopuszczalnych form prowadzi do artystycznej ksenofobii potępiającej wszystko, co wykracza poza obszar oczywistości.

c. Okres anachroniczny cechują problemy z przystawalnością formy do zamierzonej treści. Dochodzi niekiedy do prób naginania obrazu rzeczywistości do pojemności artykulacyjnej techniki. Znowu w sukurs idą nam ewangeliczne słowa: „*Nikt nie wlewa nowego wina do starych bukłaków, gdyż bukłaki pękają, a tak i bukłaki zniszczą, i wino się zmarnuje*”.

d. W etapie śmierci następuje ostateczne zeszywnienie formy, spustoszenie figury stylistycznej, zapętlenie w „błędnym kole”. Zapiękle obstawanie przy oczywistości tego, co kiedyś było grafiką, przekształca ją w sztukę drukarską.

II. Życie po życiu grafiki

Drugie życie grafiki jest szansą na osiągnięcie przez nią wyższej formy istnienia i jasno określonej tożsamości, jako dzieł sztuki. Mówię o szansie, gdyż sam fakt obumierania starego kształtu nie zapewnia w sposób automatyczny przejścia w stan wyższy. Jest bowiem rzeczą oczywistą, że każda z niedysiejszych form artystycznych i technik ich realizacji, pozostawiona samej sobie lub bezzasadnie, a bezkrytycznie podtrzymywana jest doskonałą glebą do rodzenia się kiczu. Jako taka ma pełne prawo istnienia. Jeżeli jednak uda się dokonać niezbędnego przeobrażenia, stare, dojrzałe formy mają szansę przejść w nową hipostazę i stać się użytecznymi do konstruowania wypowiedzi adekwatnych w swej formie do opisywanej lub tworzonej rzeczywistości.

Wymaganym jest wtedy dokonanie redefinicji powodów i celów użycia środków. Weźmy za przykład sytuację, w której stawiam na stole zapaloną świecę. Robię to po to, aby miejscu i czasowi nadać w ten sposób szczególny, zgodny z intencjami charakter (nastrój), aby odróżnić je od oczywistej codzienności. Światło świecy nie służy już do oświetlenia pomieszczenia. Redefinicja powodów i celów jest o tyle życiodajna, iż uwalnia dzieło od znamion oczywistości lub anachroniczności, stawiając sprawę „na ostrzu noża”. To z kolei umożliwia lub ułatwia dotarcie do (ujawnienie) jądra istoty rzeczy. Dzieje się tak dzięki uwolnieniu danej dyscypliny artystycznej z elementów pobocznych, nie przynależnych jej immanentnie, a zniekształcających jej tożsamość. Gdy stara forma obumrze i pojawi się w swojej nowej hipostazie, zaczynają się problemy z określeniem jej tożsamości. Wyznaczyć można co najmniej trzy powody rozmywania się kategorii.

- Po pierwsze, dochodzi do przykładania dawnych, tradycyjnych miar do nowej formy. Dzieje się tak, dlatego że przemiana nie pojawia się nagle, skokowo. Trudno jest więc wyznaczyć granice ich obowiązywania. Ponadto obciążeni jesteśmy przyzwyczajeniami a konstrukcje logiczne nakładamy na rzeczywistość *post factum*.
- Po drugie, nowa forma w pierwszym okresie istnienia przechodzi przez stadium „larwalne”, w którym niezupełnie jeszcze lub w ogóle nie zostało wykształcone „imago” nowej hipostazy. Dodatkowym utrudnieniem jest fakt, iż nowa dziedzina zawsze w początkowym okresie intensywnie poszukuje swojej tożsamości i jako taka, nieustannie wymyka się spod zbyt sztywnych modeli intelektualnych.
- Po trzecie, pojawiają się nieścisłości wynikające z istnienia dzieł używających nowej hipostazy do artykułowania starych treści, co rodzi kolejną formę nieprzystawalności.

III. Tożsamość grafiki

Najwyższy czas prześledzić kwestię tożsamości grafiki, jako dyscypliny artystycznej. Analiza niniejsza ma umożliwić odróżnienie dzieła graficznego od innych dzieł sztuki. Pomijając natomiast kwestie różnic pomiędzy artystycznymi a nieartystycznymi wytworami graficznymi. W tym celu wyznaczmy sześć punktów kontrolnych: 1. cecha potencjalnej multiplikacyjności, 2. istnienie formy pośredniej – matrycy, 3. graficzność w znaczeniu rodzaju kompozycji plastycznej, 4. dwuwymiarowość kompozycji, 5. zawieszenie tożsamości oryginału z jednostkowością, 6. mechaniczna metoda zapisu wizualnego.

Ad.1. Cecha potencjalnej multiplikacyjności wynikająca z istoty technik drukarskich, w klasycznej formie grafiki jest wartością pozaartystyczną i jako taka nie wchodzi w zakres jej tożsamości. Wielość odbitek jako potencjalna możliwość lub urzeczywistniona, nie wnosi nic w dzieło jako takie. W nowej hipostazie może jednak stać się częścią wypowiedzi artystycznej, może nabrać wartości semantycznej.

Ad.2. Pojawienie się obok matrycy materialnej, matrycy zapisu cyfrowego, świetlnych i elektrostatycznych nie wprowadza zasadniczo żadnych istotnych zmian w dotychczasowym pojmowaniu tożsamości grafiki. Zmieniły (rozszerzyły) natomiast pojęcie procesu odbijania. Dotychczasowe odbijanie mechaniczne, odbywające się przez bezpośrednie przemieszczanie farby z matrycy na papier pod naciskiem (nazwijmy je presurą) przechodzi ku szeroko rozumianemu pojęciu „projekcji”, zawierającej w sobie również presurę. Współczesna hipostaza grafiki dopuszcza jednak włączenie matrycy wraz z jej odbitką oraz faktu projekcji jako pełnoprawnych, zintegrowanych elementów kompozycyjnych dzieła. To osłabia lub likwiduje pojmowanie matrycy jako formy pośredniej pomiędzy ideą, a jej realizacją.

Ad.3. Bodaj najwięcej nieporozumień narosło wokół pojęcia graficzności jako rodzaju kompozycji plastycznej. Ta zbieżność pojęcia określającego metody mechanicznego zapisu wizualnego oraz rodzaju kompozycji wynika z właściwości języka polskiego i jako taka musi być usunięta, gdyż tożsamość grafiki wiąże się ze sposobem jej powstawania. Pojęcia takie, jak: graficzność kompozycji, malarskość grafiki, pastelowa tonacja fotografii itp., przy swojej wielkiej użyteczności do werbalnego opisywania charakteru dzieła, nie nadają się do ustalania kategorii i dyscyplin sztuki.

Ad.4. Kwestia dwuwymiarowości kompozycji graficznej również ulega pewnym przeobrażeniom. Wprawdzie nadal najczęstszym wymogiem technicznym uzyskania projekcji

(presury) jest istnienie przyjmującej ją powierzchni, to jednak powierzchnie zadrukowane mogą być niepłaskie, aż do stworzenia bryły. Tak więc, dwuwymiarowość kompozycji musi być zastąpiona wymogiem istnienia powierzchni przyjmującej projekcję i ten właśnie wymóg pozostaje wyznacznikiem tożsamości.

Ad.5. Zawieszenie tożsamości oryginału z jednostkowym istnieniem dzieła pozostaje jednym z głównych podstaw tożsamości grafiki. Zawieszenie to, wydaje się być zasadnym, z takim jednakże zastrzeżeniem, iż grafika potencjalnie wielokrotna, a istniejąca w jednym egzemplarzu, nadal pozostaje grafiką. Ponadto, kwestia ta (podobnie, jak w przypadku multiplikacji) może wejść w zakres wypowiedzi artystycznej i stać się jej integralną częścią.

Ad.6. Mechaniczne metody zapisu wizualnego są najistotniejszym składnikiem tożsamości grafiki, odróżniającym ją od wszystkich innych dyscyplin sztuki. To nietypowe połączenie kategorii artystycznej z procesem powstawania dzieła związane jest zapewne ze wzmiankowanym wcześniej zaadaptowaniem przez sztukę metod pozaartystycznych. Należy jeszcze nadmienić, że mechaniczne metody zapisu wizualnego łączone są niekiedy z innymi metodami zapisu mechanicznego (słowo drukowane, dźwięk). Dochodzi wtedy do przekroczenia tożsamości wraz z przyjęciem przez grafikę roli elementu składowego kompozycji multimedialnej lub interdyscyplinarnej.

Na zakończenie wspomnę o kłopotach sztywnych konstrukcji logicznych z wyznaczaniem zakresów tożsamości. Zamknięcie definicji omawianej dyscypliny w formie wyliczenia jej cech konstytutywnych, niekiedy w zetknięciu z artefaktami, okazuje się być niewystarczającym lub wprowadzającym zniekształcenia. Coraz częściej jesteśmy zmuszeni do wzbogacania budowanych modeli teoretycznych o pojęcia „wygasania tożsamości” w formach: „*im bardziej..., tym...*” oraz „*dopóki..., dopóty...*”. Czasami pomocnym jest wprowadzenie par logicznych takich, jak: „*to, co jest grafiką, pochodzi z matrycy – nie wszystko, co pochodzi z matrycy, jest grafiką*” oraz „*to, co jest grafiką jest powtarzalne, nie wszystko, co jest powtarzalne jest grafiką*”.

Wierzę, iż powyższe wywody w sposób wystarczający ukazują, że nieprawdą jest jakoby grafika, pojmowana jako dyscyplina artystyczna, skazana była na wymarcie lub utratę konstytutywnych ram tożsamości. Mamy obecnie do czynienia raczej z przekształcaniem się jej ku nowej hipostazie o tyle dojrzałszej i pełniejszej, iż wolnej od pozaartystycznych naleciałości.



Zero, 2008, ołówek, węgiel na papierze, szkło, proszek grafitowy, 70 x 70



Jeden, 2008, ołówek, węgiel na papierze, drewno, grafit, 70 x 70



Dwa, 2008, ołówek, węgiel na papierze, stal, woda, 70 x 70



Jan Berdyszak

Na wyobraźnię szczególnie oddziałują różnego rodzaju entropie. Entropia jest momentem w ciągłości istnienia. Może być także sensem i postacią refleksji twórczej. Entropia i jej procesy drażnią naszą ciekawość, ale także wzbudzają naszą niechęć. Tym samym otrzymujemy sygnał nieposiadania gotowości do zagłębiania się w jej sensy, a także do wnikania we wszystko, co niezborne.

Dzieje się tak, dlatego także, ponieważ jesteśmy uzależnieni powszechnymi wzorami zdystansowanych zachowań wobec nieoczekiwanego. Być może, że jest to także przyczyną utraty praktycznego poczucia, iż zarówno światy istniejące jak i stwarzane są także niezborne. Niezborne jest istotnym współczynnikiem składowym dzieła w różnych postaciach, podobnie jak nieprzystosowanie w procesach tworzenia.

Rzeczywistości oraz realności w ich nieprzystosowaniach między innymi, posiadają także predyspozycje do samointegracji w nich samych jak i w naszych dostrzeżeniach możliwości całościowości.

Szkicownik 158, 1999–2004

Potrzeba ciągłego odnawiania niepowtórzonych stanów przemian, oczekuje pilnie rozpatrzenia rozumienia NIECAŁOŚCI.

W naszej uwadze doświadczania NIEDOKOŃCZENIA, czyli przeciwieństwa tzw. programowego otwarcia oraz NIEOBECNOŚCI takich jak: odjęcia, braki i niepewności ekwiwalentów, muszą zostać włączone do procesów twórczych. Doraźna potrzeba docelowego dążenia sprawia, że lekceważone są przewagi RESZTY i RESZT, które nawykowo pozostają na oboczach uwagi.

Podobnie jest z potrzebą UTRATY wartości przez poszczególne części dzieła na rzecz sensu NIECAŁOŚCI.

NIECAŁOŚĆ jest podobną niezbędną jak NIEKOMPLETNOŚĆ.

Szkicownik 158, 1999–2004

NIEZBORNOŚĆ jest między początkiem, między czasomiejscem, między końcem, a zaczątkiem odnawiania się każdej rzeczywistości procesualnej.

Czy dlatego uznaliśmy ją za wartość negatywną, niegodną naszej uwagi, ale i za niedostępną?

Czy dlatego preferujemy te reguły, modele i porządki, które są przez nas odkrywane i po przez nie dopiero jesteśmy gotowi widzieć i rozumieć realność i nierozpoznane?

Co z intuicją, przypadkiem i losem?

Co z nieuchwytnymi procesami?

Niezborności jest realizowaniem się nieobejmowalnej, bo aktywnej, wieloprocusowo całości.

NIEzborności – nieZBORNOŚĆ jest losem całej egzystencji, także kreacji, jest nierozpoznaną samowolnością, bliską naturze metafizyki w doświadczaniu nieoczekiwalności, abstrahowaniu oraz niepojętności faktów w stanach przemian, w realności istniejącej (napotykaniej) i w realności wyabstrahowanej.

Niezborności wywodzi się z nieobejmowalności i kreatywnej wieloprocusualności „całości” wszechświata, a także wszelkich reszt.

Jak tu nie myśleć o nierozpoznawalnej i gardzonej, niezborności, i nie chcieć dociekać jej istoty?

Jak myśleć, wychodząc od niezborności, a nie tylko zmierzać ku niej, skoro jest ona pomiędzy konglomeratywnością, w czasie, w rzeczywistości i realnie nas napotyka i jest również w nas?

Jak „myśleć” i „posłużyć się” niezbornością?

Szkicownik 155, 23. IV. 1995



Przypodlogowe après passe-par-tout, 2007, akryl, deska, płótno, 141 x 81, fot. Zdzisław Orłowski



Après passe-par-tout VIII, 2007, akryl, deska, płótno, 56,3 x 132,2 i 97 x 47,5, fot. Zdzisław Orłowski

Après passe-par-tout VI, 2007, akryl, deska, płótno, 68 x 95,5 cm i 40 x 32, fot. Zdzisław Orłowski



Marcin Berdyszak

Sztuczny instynkt kultury

Mówimy o sztucznej inteligencji, ale czy istnieje albo istnieć może sztuczny instynkt?

Zatem inteligencja jest wypadkową braku gotowości na niespodziewane. Gdy stwierdzimy że człowiek z natury jest inteligentny, to tak jakbyśmy stwierdzili, że w naturze naszej leży fakt bycia permanentnie nieprzygotowanym, na niespodziewane.

W kontekście instynktu chyba nie możemy mówić o problemie nieprzygotowania...

Tymczasem szeroko pojęta kultura zawłaszcza nawet nieoczekiwane, estetyzując je zanim zostanie rozpoznane. Wytwarzana jest sytuacja, w której nasza partycypacja polega na instynktownym działaniu. To instynktowne działanie nie pochodzi jednak od natury, z którą instynkt był zawsze utożsamiany lecz źródło swe ma w represyjnej kulturze popularnej.

Zatem możemy mówić o „sztucznym” instynkcie kultury, któremu ulegamy i instynktownie reagujemy na szerokie oferty czy presje kultury popularnej jak powszechna estetyzacja, korzystanie z promocji – kupujemy bo jest taniej niż zwykle niezależnie czy tego potrzebujemy czy nie, czy wreszcie pijemy napoje bądź jemy, bo są ku temu warunki jak stacja BP, McDonald's czy automat do kawy. Zatem pragnienie nie będzie już tylko instynktem utożsamianym z naturą ale również instynktem kulturowym. Taki stan sugeruje, że albo rozszerzymy pojęcie instynktu nie dzieląc go na naturalny albo kulturowy, albo instynkt kultury będziemy traktować jako sztuczny, bo wypracowany przez kulturę i przystający do pojęcia sztucznej inteligencji. Skoro mamy

do czynienia z takimi pojęciami jak sztuczna inteligencja i sztuczny instynkt to gdzie istnienie, które z nich korzysta. Czy są to roboty, humanoidy czy jakaś inna forma? Otóż to my sami najpierw ujarzmiający naturę, a w konsekwencji ujarzmeni przez kulturę, która podpowiada poprzez nabywane przez nas „nowe instynkty” jak w niej funkcjonować, gdyż te „stare” instynkty przetrwania są tu bezużyteczne a raczej niekompatybilne. Jednym słowem potrzebne są jedno i drugie, przynajmniej na chwilę obecną. Idąc dalej, konieczne stanie się traktowanie błędu, usterki, awarii w systemie jako następstwa grzechu pierworodnego. Argument niedoskonałości jest najpoważniejszym argumentem realnego istnienia, bo istnienie posiadające „body” lub jego brak musi się doskonalić.

Rzeczywistość potoczna jako proteza sztuki

Stajemy wobec potęgi substytutów, które wypełniają naszą rzeczywistość potoczną, czy tego chcemy czy nie. Jeśli by uznać najogólniej że sztuka jest między innymi formą abstrahowania od rzeczywistości, to tym bardziej abstrahuje od substytutów. Substytut w rzeczywistości potocznej zajmuje tak silną pozycję, że wypiera nieatrakcyjne z jego punktu widzenia oryginalne jej fragmenty. Szeroko pojęta substytucja staje się nową rzeczywistością potoczną, która powoli degraduje oryginały. Pojawia się w obyczajowości, technice, kulturze czy sztuce.



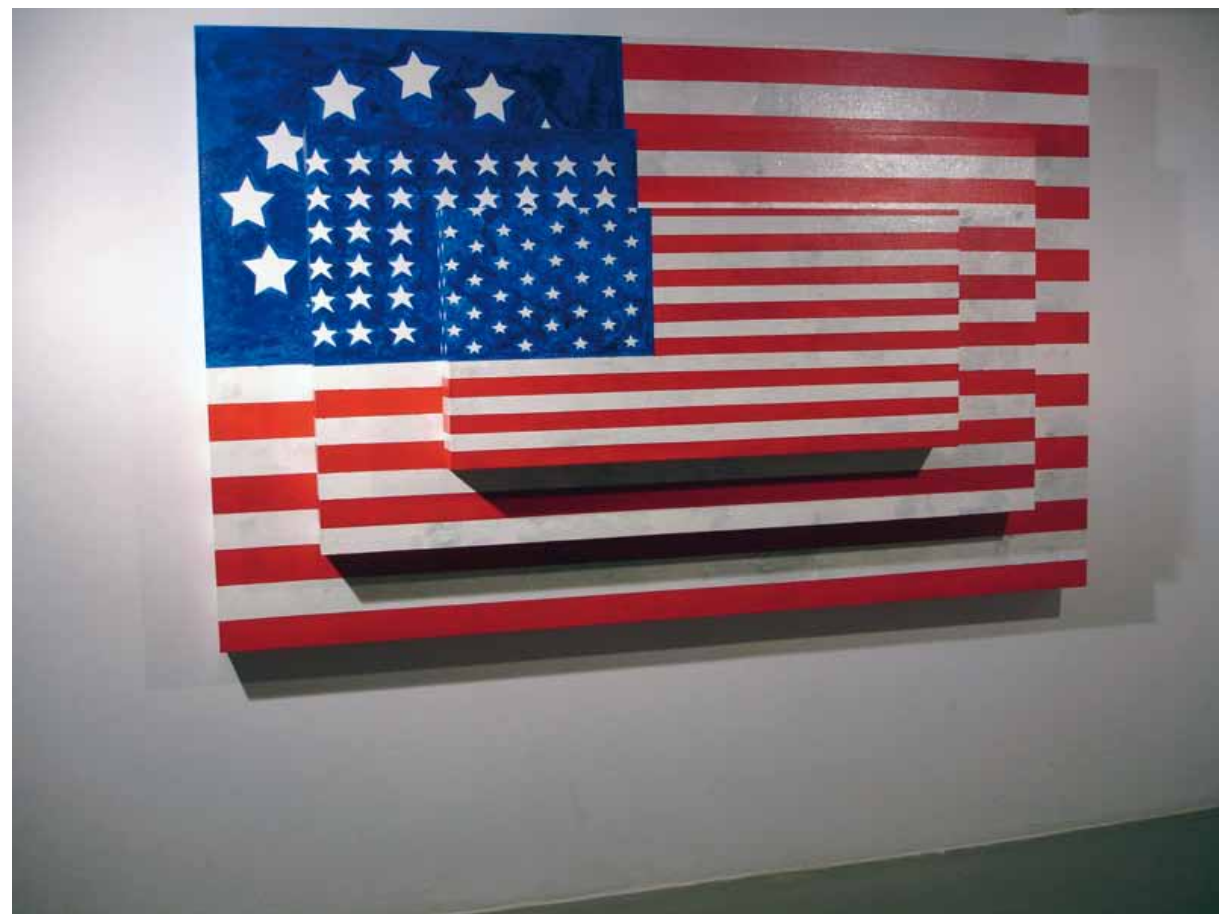
Narzędzia kultury, GCK Galeria Sektor, Katowice, 2006
(drewno, skrzypce, pulpity do nut, gaśnica, blejtramy, płótno, buty)

Jedną z najnowszych teorii dotyczących procesu starzenia się człowieka zbudowana jest na idei kopii. Problem kopiowania, czy inaczej protezy, staje się faktem biologicznym. Mam tu na myśli pełną odbudowę naszego organizmu, która następuje co dziesięć lat od kośćca po inne tkanki (oprócz mózgu). Starzejemy się między innymi dlatego, że kopia nigdy nie dorówna oryginałowi. Mając osiemdziesiąt lat jesteśmy ósmą kopią siebie.

Każda kopia powstaje z kopii poprzedniej. Porównując ósmą kopię taśmy video z taśmą oryginałem zauważymy kolosalną różnicę. Ta różnica to niedoskonałość i pamięć usterek w postaci chorób i innych przypadków. Stajemy się również jako ciało biologiczną protezą samych siebie. Skoro jesteśmy rodzajem biologicznej protezy, to substytuty umożliwiają nam domontowywanie coraz kompatybilniejszych protez do naszego organizmu protezy. Lecz protezy nie biologiczne nie podlegają biologicznemu kopiowaniu, są zatem oryginałem, który może podlegać modyfikacjom i konserwacji. Zatem proteza jest nam dana od natury i kultury ogólnie pojętej. Jednocześnie stanowi to naszą potoczność, której cechą jest entropia. Entropia zaś prędzej czy później wymusza powstanie idei protezy.

Wobec tego faktu sztuka wydaje się być powoływaniem oryginałów, nawet jeśli zaprzęga w siebie substytuty czy protezy, lub też się do nich odnosi, lub kiedy przyjmuje, bo przecież może przyjmować ich charakter.

Marcin Berdyszak



Po Jasperze Johnsie, Galeria AT, 2008

Po Jasperze Johnsie, Galeria AT, 2008



Andrzej **Bobrowski**



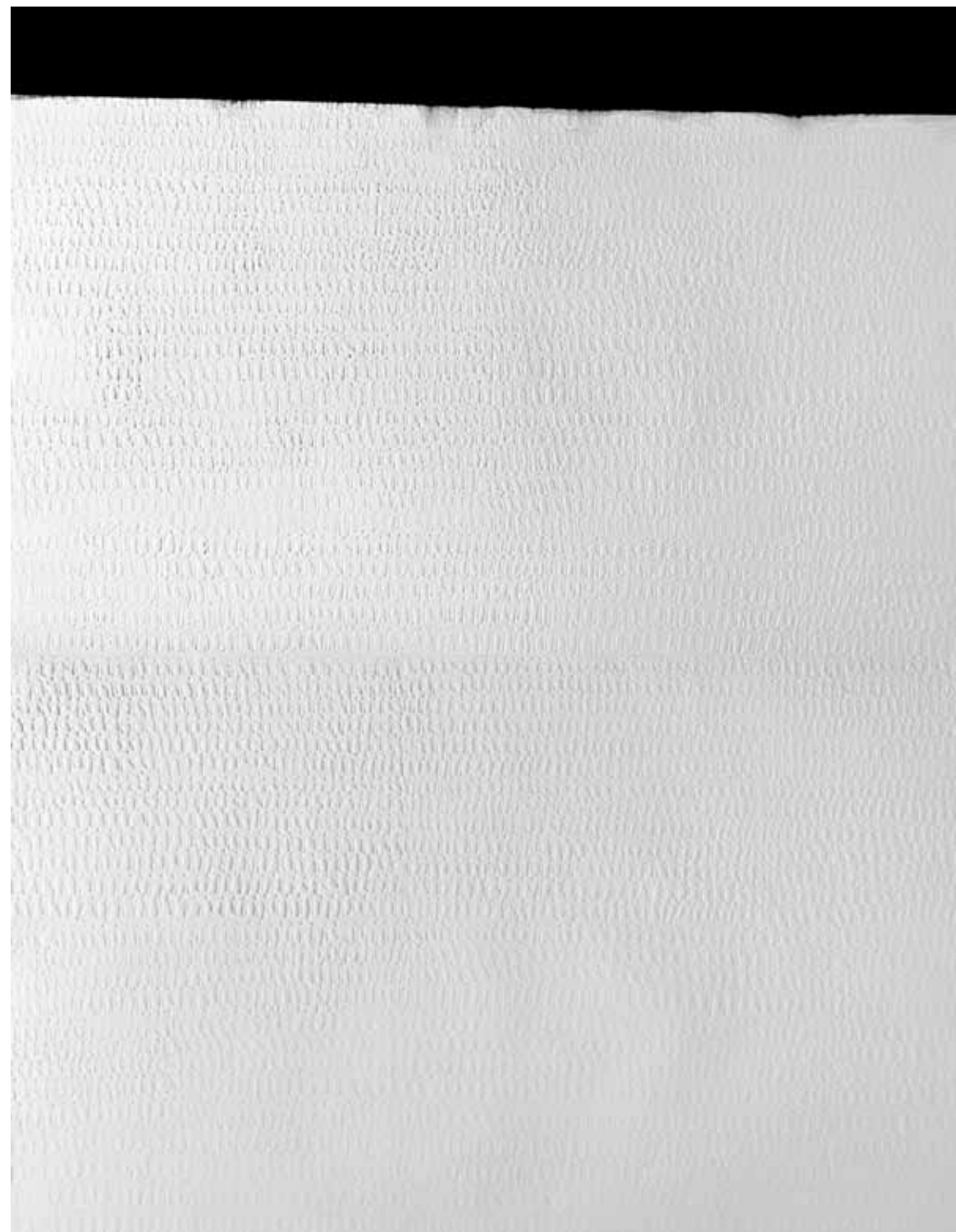
Allah, 2008, wypukłodruk, 120 x 200. Poniżej detal grafiki



Czym, kim dla mnie są te wszystkie pola...
Wiersze się czyta, doznaje i pamięta.
I od nowa.
Wiersze się czyta, doznaje i zapomina.
I codziennie.
Wiersze się czyta, doznaje i wybacza.
I po drodze.
I do końca.
Wiersze się czyta, doznaje i kocha.



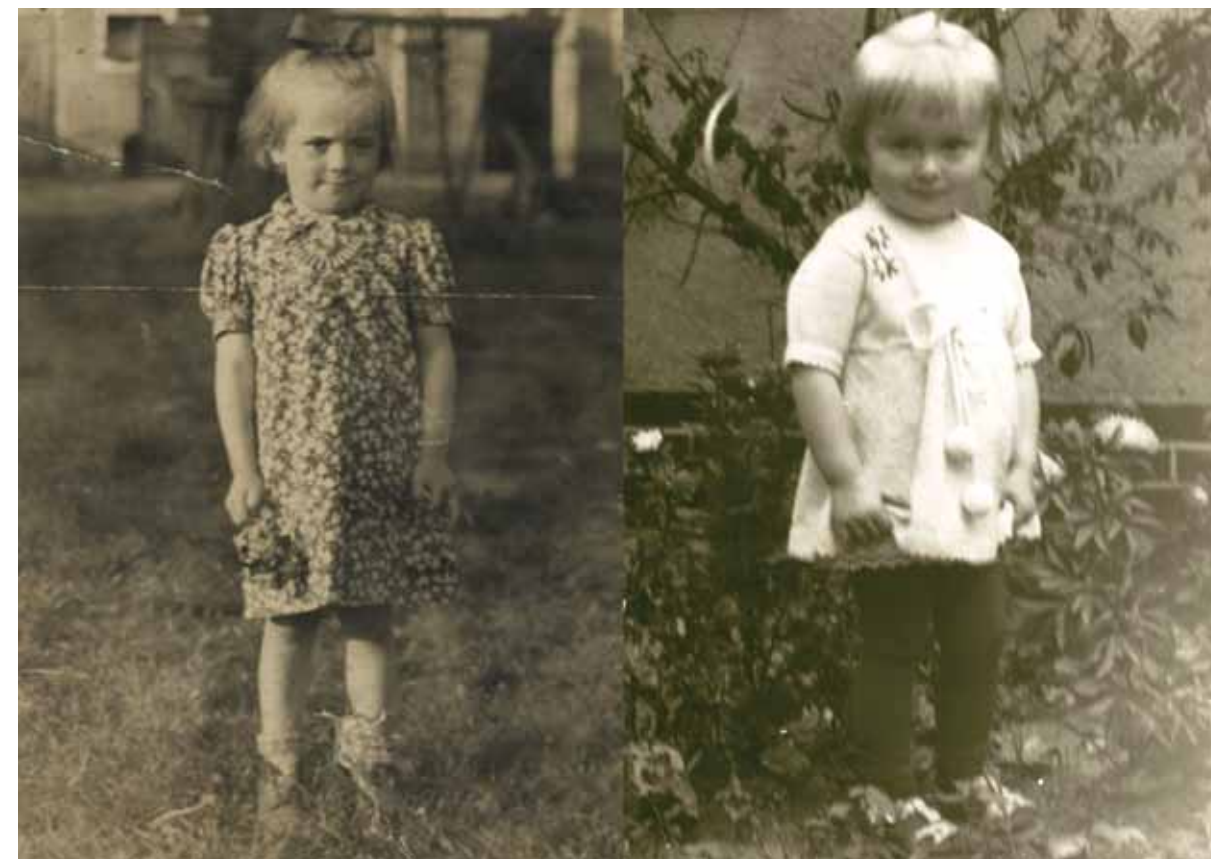
Bez tytułu, z cyklu Pola pamięci, 2002, druk wypukły, format 140 x 300



Bez tytułu, z cyklu Pola pamięci, 2002, druk wypukły, format 140 x 300 (detail)



Mira **Boczniowicz**



Podobieństwa, 2004–2008 druk cyfrowy, papier fotograficzny, 226,63 x 160, realizacja (i inni)

„...Wybór medium jest podporządkowany ideom jej sztuki, te zaś skupiają się na poszukiwaniu znaków i dekodowaniu ich znaczeń także analizie ich zależności od kontekstu. Choć nawiązują do intelektualnych tradycji środowiska wrocławskiego, z którego artystka wyrosła, operują nowym językiem i uzasadnionym, świadomym działaniem w kontekście społecznym. Artystka interesuje się między innymi problematyką przestrzeni publicznej, zarówno poprzez interwencje w jej obszarze, jak i poprzez obserwację i dokumentację tego, co się w niej pojawia i jakie koduje znaczenia...”

fragment listu rekomendacyjnego kuratorki i krytyczki sztuki Anety Szyłak, 2004.

„...Mira i Andrzej często opuszczają szlaki utarte przez sztukę. Poszukują nowych narzędzi i nowych terenów. Dyskretnie działają w przestrzeni publicznej, wchodząc w interakcję z otoczeniem na wiele sposobów i na wielu poziomach. Często są to prywatne wycieczki, osobiste projekty o charakterze indywidualnego, artystycznego rytuału, którym do zjawiska sztuki brakowałoby tylko mediów i sponsorów. Tymczasem zapewniają sobie swobodę działania. Od dłuższego czasu realizują projekt, o którym ani słycho, ani widu.

(...) Mira i Andrzej głęboko inspirują się dorobkiem intelektualnym ostatniego wieku – antropologią i archeologią wiedzy Michela Foucaulta, semiologią Rolanda Barthesa, teorią mediów Mc Luhana, by wymienić inspiracje, które ujawniają najwyraźniej. Warto rozumieć, że diagnozy tych myślicieli mają charakter krytyczny wobec rozmaitych struktur życia społecznego, aspektów i całości kultury zachodniego świata. Droga twórcza I INNYCH podąża szlakami tej krytyki, podejmuje wątki współczesnej filozofii i refleksji kulturowej. Znajdując w otoczeniu egzemplifikacje tych diagnoz i idei, artystycznie je przetwarza w dzieła, prace, projekty mające świeżą, odkrywczą formę. Ich twórczość, niewątpliwie krytyczna i zaangażowana, nie ma charakteru doraźnej prowokacji politycznej czy społecznej, ponieważ ich krytyczna postawa realizuje się na poziomie logiki systemu. Przyjęcie takiej perspektywy nie ujmuje ich działaniom cech aktualności i zaangażowania, tym bardziej, że ich sztuka przenika się z życiem w osobistym i publicznym wymiarze...”

Alicja Jodko

Entropia artMagazyn 2006, wyd. Galeria Entropia
fragment tekstu *Przyjemność poza konsumpcją*.

Kościół Opatrzności Bożej w Warszawie B. Pilewski 1938 skala 1:1000

OBWIESZCZENIE



Lew Rudniew 1955

Pałac Kultury i Nauki w Warszawie

54

ARTOTEKA GRAFIKI

KOŚCIOŁY i ŚWIĄTYNIE, 2008, sitodruk, papier offsetowy, 70,7 x 50, realizacja (i inni)



55

ARTOTEKA GRAFIKI

Personal Photo, 2003, grafika cyfrowa, sitodruk, papier offsetowy, 135 x 100



Sławomir Brzoska

Rodzina

Od wielu lat, niezmiennie interesuje mnie ten podstawowy moment w historii rozwoju ludzkości, kiedy człowiek wędrowny stał się istotą osiadłą. Ta kluczowa chwila, która spowodowała taki a nie inny „zakręt” w dziejach naszej planety, w różny sposób przedstawiana była w wielu mitach i legendach, na ogół krytycznych wobec owej zmiany. Biblia określa, że była to kara za zbrodnię, jakiej dopuścił się brat wobec brata. Kain, a z nim cała ludzkość, skazany został na przywiązanie do ziemi i ciężką pracę za zabicie Abla – pastorza i nomady.

Archetypiczny mit ukazujący konflikt rolników i pasterzy jest obecny także w naszych czasach. Człowiek wędrowny mieszkańcowi miasta wydaje się zagrożeniem. Być może ma to związek z najazdami, grabieżami i mordami, jakich dopuszczały się „barbarzyńskie” hordy Hunów, Tatarów czy Mongołów setki lat temu.

Podświadomy lęk wobec obcych, który wciąż jest obecny w ludzkiej psychice (na przykład wobec Cyganów), to tak naprawdę strach przed samym sobą. Przed tym, co głęboko ukryte w każdym z nas. Nosimy w sobie piętno zbrodni Kaina, jednocześnie marzymy o niewinności Abla. Jesteśmy jednym i drugim zarówno jako gatunek, który ewoluował,

jak i osobniczo, szukając bezpieczeństwa. Bezpieczeństwo to daje wspólnota i osiadłe życie. W pewnych okolicznościach jednak dochodzi do rozbudzenia archaicznej, pierwotnej natury, głodu Drogi. Dzieje się tak na ogół wtedy, kiedy wyruszymy w podróż improwizowaną. Gdy zdani jesteśmy na samych sobie, nie wiedząc, czego możemy się spodziewać za zakrętem w obcym mieście, jaki pejzaż ujrzemy wychodząc z obcego lasu, mijając kolejne obce wzgórza, będąc w sytuacjach, kiedy zdobycie pożywienia czy wody to już nie rekonesans do najbliższego supermarketu – może odezwać się w nas pierwotny instynkt. Pierwsi ludzie czy to wędrując za pożywieniem i zwierzyzną łowną, czy potem ze swymi stadami, musieli być w ciągłej, zwierzęcej czujności, która warunkowała ich przetrwanie. Doświadcza tego dziś większość podróżników przemierzających świat, doświadczałem i ja. W pewnym momencie to wieczne bycie tu – i – teraz, stykanie się wciąż z nowymi sytuacjami, które niejednokrotnie zmuszają do szybkiego podejmowania decyzji, staje się takim stanem psychiki, który trudno zaspokoić. Po każdym powrocie z podróży, nabraniu powietrza, pojawia się głód ponownej przygody. Ale nie jest to tylko przygoda. Fryderyk Nietzsche jest autorem określenia *fernenleben* oznacza-



Fluocorpus, wełna, listwa, lampa UV, 340 x 900 x 1000, Manufaktura, Łódź 2008

jącego miłość do tego, co dalekie, odległe. Głód Drogi jest rodzajem tej „choroby”. Niejako przypomnieniem pierwszych ludzkich zachowań, sposobu życia, konstytuującego egzystencję. Wyruszając w daleką podróż możemy rozbudzić w sobie krew Abla.

W podróży nie szukam tylko samotności. Pociągają mnie archaiczne społeczności, które zachowały swój odwieczny sposób życia. Odwiedzałem Mongołów na stepach, mieszkałem z Beduinami na Saharze, docierałem do Papuasów, próbowałem poznać lepiej Aborygenów żyjących w północnej części Australii, szukałem śladów pierwotnych Indian żyjących na Ziemi Ognistej. Każda taka wizyta była dla mnie silnym przeżyciem emocjonalnym, jakbym spotykał się z własnymi, odległymi przodkami. Znajdowałem się w odległych kulturowo i cywilizacyjnie miejscach a spotkania z ludźmi tam żyjącymi uważam za swoje najważniejsze doświadczenia.

W czerwcu 2008 roku wróciłem z rocznej, samotnej podróży dookoła świata. Rozpoczynając od Ameryki Południowej, poprzez Australię i Oceanię, Indonezję, Indochiny, Azję i Bliski Wschód, odwiedziłem 23 kraje, przemierzając ponad 100 000 kilometrów. Pół roku później odwiedziłem południową Etiopię, a w niej plemiona zamieszkujące Dolinę

Omo. Wystawa, którą prezentuję w Galerii Uniwersyteckiej to głównie collages, w których połączyłem postaci spotkane w czasie tych podróży. Chciałem w ten sposób pokazać, co przede wszystkim pozostało w moim umyśle po nałożeniu się obrazów z Drogi, kiedy niemal codziennie szedłem dalej, by miejsca, w jakich przychodziło mi pozostawać, nie stawały się zbyt bliskie. Gdy tylko czułem jakąkolwiek rutynę, pakowałem plecak i ruszałem w dalszą drogę. Cykl tych prac nazwałem „Rodzina”, bowiem niezależnie od rasy, koloru skóry, miejsca zamieszkania, odmiennej kultury, szczególnie tam, gdzie ludzie zachowali swoją tożsamość zauważałem, że wszyscy mają takie same potrzeby i dążenia; podobne zmartwienia i radości.

Podczas podróży pisałem dzienniki. Niektóre teksty oraz fotografie można znaleźć na blogach, jakie prowadziłem i do których lektury zapraszam:

ROK WĘDRUJĄCEGO ŻYCIA – dookoła świata 2007–2008:

<http://brzoska.blog.onet.pl>

ETIOPIA (Dolina Omo), grudzień 2008:

<http://brzoska2.blog.onet.pl>

Sławomir Brzoska





Janusz Jerzy **Cywicki**

Zgnieciony błękit

Zgnieciony, zmiądzony, zniszczony, zdewastowany – te pojęcia w jednoznaczny sposób określają rodzaj sytuacji czy zdarzenia które w powszechnym odczuciu są bezpośrednio związane z negatywnym działaniem przypadku, człowieka, sił natury czy zbiegiem trudnych do przewidzenia – z reguły dramatycznych okoliczności. (...)

Zalóżmy jednak, że możliwe i zasadne jest przeanalizowanie tych pojęć i sytuacji z nimi związanych z zasadniczo innego punktu widzenia. Zakłada on diametralnie odmienną interpretację (...), uzasadniając fakt niszczenia, destrukcji – jako swego rodzaju konieczność, warunkującą możliwość zaistnienia sytuacji zasadniczo odmiennych – wręcz pozytywnych. W myśl tego, aby coś zbudować, trzeba jednak – chcąc nie chcąc – zawsze najpierw coś zniszczyć. Jak się wydaje, zasadniczy problem polega tutaj na prostym, ale bardzo istotnym i sugestywnym odwróceniu akcentów, wskazując na pozytywny aspekt działań uznawanych wyłącznie za pejoratywne. (...)

W odniesieniu do interesującego nas obszaru działań artystycznych, tak postawiona zależność jest oczywiście dodatkowo związana z szeregiem dalszych, bardzo istotnych czynności. Nazwałbym je swego rodzaju socjotechniką, w której ogół metod, środków i działań zmierza do wywołania oczekiwanych efektów. Działania te są ze sobą bezpośrednio powiązane i mają na siebie istotny, determinujący wpływ. Konstruowany ciąg przyczynowo-skutkowy jest dodatkowo analizowany z całym bagażem efektów pośrednich – także tych, których tak naprawdę, bardzo trudno do

końca zidentyfikować, opisać czy zaplanować. Między innymi właśnie w tym upatruję ich podstawowy atut. W założeniu akceptuje on tak zasadnicze wartości jak – spontaniczność i związaną z tym – otwartość działania, opartego bezpośrednio na intuicji, a równocześnie na trudnych do opanowania, a tym samym zdefiniowania – instynktownych odruchach pierwotnych. (...)

Sama destrukcja może przybrać wymiar totalnej, bezpośredniej fizycznej akcji. To swego rodzaju intuicyjna, swobodna i spontaniczna interwencja czy raczej ingerencja w materię obiektu działania, zasadniczo zmieniająca jego dotychczasową strukturę. Tak zbudowana akcja opiera się przede wszystkim bezpośrednio na sile fizycznej, a także na dodatkowych możliwościach jakie możemy uzyskać dzięki związanej z chwilami ekstremalnej koncentracji – adrenalinie. Dzięki tej dodatkowej sile mamy niepowtarzalną szansę odwołania się do pierwotnych instynktów, umożliwiających powstanie bardzo szczególnych, trudnych do kontrolowania warunków. W efekcie mamy do czynienia ze swego rodzaju naturalnym transem, bezwarunkowo akceptującym wszelkie formy reakcji w oparciu o stale budowaną, zmienną energię. Jej wartość determinuje stopień prawdy tak budowanego przesłania. Uzyskany materiał jest bez wątpienia – bezpośrednim zapisem energii i czasu, a równocześnie swego rodzaju artefaktem zawierającym bezpośredni ślad fizycznego działania. (...) Efektem (...) jest fizyczne formowanie, a w konsekwencji zaistnienie szeregu nowych bytów – form / obiektów. Pierwotnie płaska, dwuwymiarowa materia – (...) arkusz papie-



Zgnieciony błękit / Instalacja (fragmenty) Wszystkie obiekty zrealizowano na papierze Fabriano 200 g w trzech fazach (destrukcja / artykulacja / rekonstrukcja) w latach 2007–2008 w Centrum Graficznym im. F. Masereela w Belgii, a następnie w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemysłu / październik 2009. W instalacji wykorzystano fragmenty muzyki Klausa Schulze z płyty „Kontinuum” z roku 2007; zapis video / JJC / 3 zgniecione elementy / performance / Klub Akwarium / Przemysł / lipiec 2006 i zapis fotograficzny / JJC – destrukcja / performance / Kasterlee / Belgia / wrzesień 2008.

ru – zostaje nieodwracalnie zmieniona w trójwymiarowy obiekt. Pomimo często bardzo brutalnej ingerencji, definitywnie zmieniającej pierwotną strukturę materii wyjściowej – w swojej istocie pozostaje ona tak naprawdę – nadal czysta, a tym samym prowokująca do dalszych spekulacji i zabiegów.

Ta zasadnicza zmiana otwiera przed nami wiele nowych, diametralnie odmiennych od poprzednich możliwości kreowania. W dalszej perspektywie tworzy to dodatkową i absorbującą szansę artykulacji nie mniej intrygujących wartości związanych z wprowadzeniem tych obiektów w otwartą przestrzeń.

Równoczesne zaistnienie nowej formy ingerującej, a zarazem integrującej dowolną przestrzeń, otwiera z kolei dalsze perspektywy kreacyjne związane z równie istotną – możliwością artykulacji sfery przesłania. Zmiany te tworzą otwarte wyzwanie do poszukiwania unifikacji dowolnej formy z nową materią zewnętrznej warstwy znaczeniowej. (...)

Janusz J. Cywicki, maj 2009
(fragmenty tekstu LX – *Zgnieciony błękit*)





Zgnieciony błękit / Instalacja (fragmenty) Wszystkie obiekty zrealizowano na papierze Fabiano 200 g, w trzech fazach (destrukcja / artykulacja / rekonstrukcja) w latach 2007–2008 w Centrum Graficznym im. F. Masereela w Belgii, a następnie w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemysłu / październik 2009. W instalacji wykorzystano fragmenty muzyki Klausa Schulze z płyty „Kontinuum” z roku 2007; zapis video / JJC / 3 zgniecione elementy / performance / Klub Akwarium / Przemysł / lipiec 2006 i zapis fotograficzny / JJC – destrukcja / performance / Kasterlee / Belgia / wrzesień 2008.





Piotr Czech

„...Słowo „ilustracja” nie jest najszcześliwszym określeniem podróży w „tekście” wyobraźni. Ponieważ właśnie wyobraźnia jest przede wszystkim miejscem początku tego, co jest zamieniane w obraz. Artysta szukając tam obrazów przynosi je w dwu lub trójwymiarowy świat realny. Świat tych obrazów to niekończące się obszary „światów wewnętrznych” bez linearnej kolejności, porozrzucane i wyczekujące. Każdy z tych światów jest jedyny i niepowtarzalny. Poszukiwanie obrazów to bezustanna podróż w „przestrzeniach wyobraźni”, odnajdywanie okruchów przedmiotów, miejsc i przestrzeni. Czas wyobraźni jest możliwością ograniczoną tylko naszą wyobraźnią. To, w jaki sposób poruszamy się w nim, jakich manipulacji możemy dokonać, zależy od nas samych. Poszukujemy w nim znanych przedmiotów, horyzontów i pejzaży, aby je zatrzymać, odnaleźć fragment tajemnicy i odejść do następnego świata. Czasami jest to stan nieskończoności, niemożności dotarcia do miejsc i obrazów nie zobrazowanych, nienazwanych. Odwoływanie się do tekstów wyobraźni jest odwołaniem do Księgi, w której zapis naszego czasu, tego, co przeczytaliśmy zobaczyliśmy, przeżyliśmy staje się źródłem inspiracji. Ilustracja takiego „tekstu” staje się kolejną narracją ograniczoną tylko przestrzenią zaistnienia

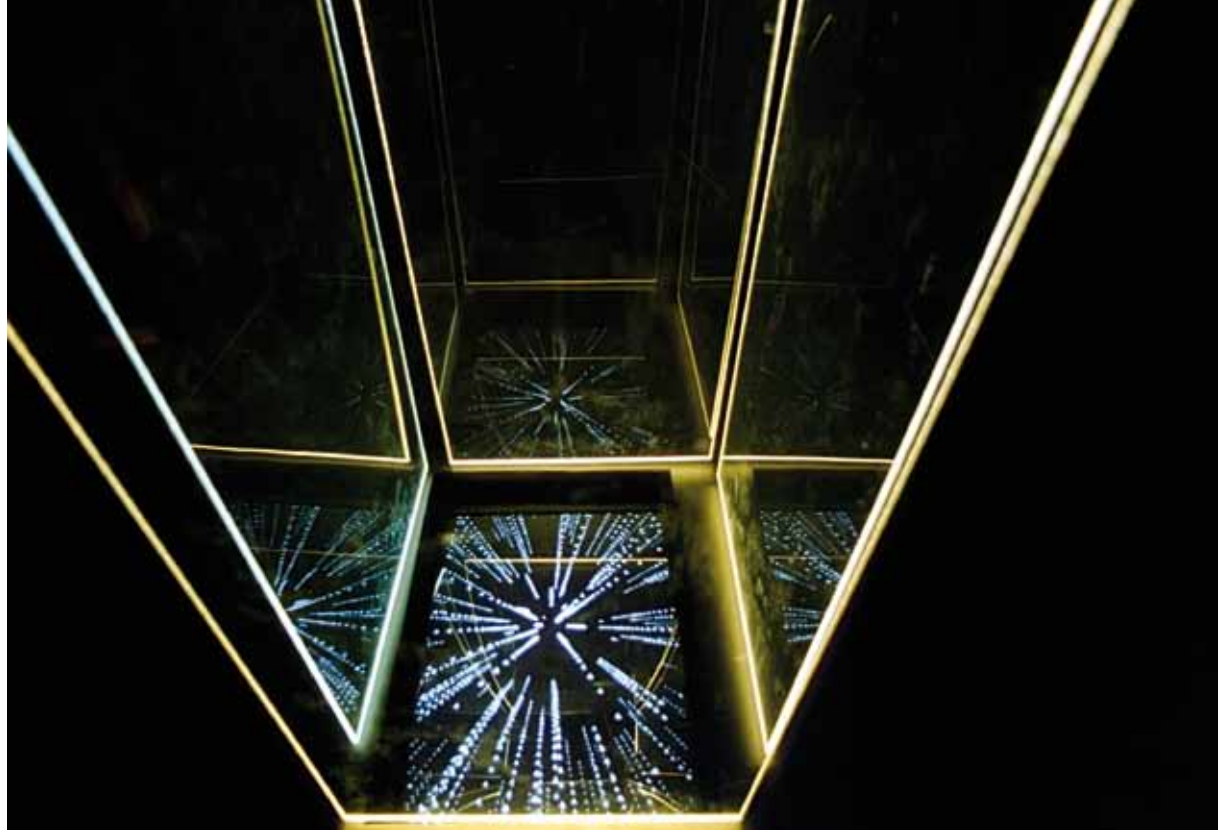
w konkretnym medium zapisu dwu lub trójwymiarowego. W kreowanym miejscu ważny jest nie tylko sposób przekazu, ale także intymność tego świata, poszukiwanie punktu, od którego zaczynają się możliwości odwołań do kolejnych miejsc w obrazie już zapisanym. Taki punkt staje się swoistym tesseractem – hipersześcianem rozwiniętym w przestrzeni trójwymiarowej i próbą przeniknięcia do czwartego wymiaru. W jednym z przeczytanych opowiadań architekt buduje przestrzeń będącą hipersześcianem. W wyniku nieprzewidzianych okoliczności konstrukcja ulega zniszczeniu i pozostaje tylko jeden z sześciątów. Nagle okazuje się, że wchodząc do wnętrza takiego sześciątka widać pozostałe jego zaginione segmenty. Zwiedzając kolejne przestrzenie dostrzega, że nie mają one końca, powielając się w nieskończoność, że nie istnieją pojęcia „na zewnątrz”, czy „kolejność”. Poruszanie się w czwartym wymiarze staje się nieskończonością możliwości odnajdywania lub gubienia punktu będącego pozornym miejscem początku świata ilustracji – wyobraźni. Światy tak kreowane stają się potencjalną chęcią otwarcia „bram wyobraźni” odbiorcy i zaproponowania mu indywidualnej gry z zastanym światem obrazem.

*Piotr Czech, fragment tekstu *Przestrzenie i Światy Ilustracji**

...bez końca... 2000, animacja komputerowa 6 minut, klatki



od...czasu...do...czasu, 1996, instalacja, Zielona Góra – Jędrzychów



Po...Za...Czas...Em, 1995, instalacja, Pałac Sztuki, Zielona Góra



...bez, końca..., 2000, animacja komputerowa, 6 minut





Andrzej Dudek-Dürer

Copyright by A.D.D.

Andrzej Dudek-Dürer definiuje swoją sztukę: „...sztuka jest dla mnie sposobem, możliwością na życie... szczególną możliwością autorealizacji... możliwością kreacji, komunikacji i współrealizacji... sposobem transformacji i transkomunikacji... czasem, trwaniem, muzyką, metafizyką, telepatią... [...] Moje życie jest sztuką... mediami mojej sztuki są grafika, rysunek, fotografia, malarstwo, rzeźba, wideo, muzyka, moja dusza, moje ciało, moje ręce... ziemia, świat, kosmos...”. Andrzej Dudek-Dürer uczynił ze swego życia sztukę, stwierdza nawet: „uważam, że każdy człowiek potencjalnie jest artystą i przez to dla każdego człowieka życie może być sztuką [...] faktycznie nasza duchowa i fizyczna konstrukcja jest rodzajem dzieła sztuki.” lub: „Każdy człowiek jest potencjalnie artystą, to znaczy: kiedy ma pewną świadomość sztuki i kiedy czuje się kreatywny wobec siebie i swojego doświadczenia. Co nie znaczy, że każdy jest artystą”. Daisetz Teitaro Suzuki, propagator filozofii zen, wyjaśnia jak związek życia i sztuki postrzegany jest w myśli wschodniej: „...tak jesteśmy skonstruowani przez naturę, że wszyscy możemy być artystami – wprawdzie nie artystami specjalnego rodzaju, takimi jak malarze, rzeźbiarze, muzycy, poeci, itd. ale artystami życia [...]. Cóż to znaczy być artystą

życia? [...] artysta życia nie ma potrzeby wychodzenia poza siebie. [...] ciało, które mamy, jest materiałem odpowiadającym płótnu malarza, rzeźbiarskiemu drewnu czy kamieniowi albo glinie, skrzypcom czy fletowi muzyka, strunom głosowym śpiewaka. Wszystko zaś co należy do ciała, jak dłonie, stopy tors, głowa, trzewia, nerwy, komórki, myśli, uczucia, zmysły – wszystko, co stanowi o indywidualności i osobowości – jest zarówno materiałem jak i narzędziem, w którym i za pomocą którego jednostka przekształca swój twórczy geniusz w kreowanie, postępowanie, we wszystkie formy działania, faktycznie w samo życie.” W podobnym duchu wypowiada się Andrzej Dudek-Dürer: „Można [...] przez odpowiedni sposób, swoje życie szlachetnie realizować i nadawać mu sens. [...] Dla mnie tym sensem jest samodoskonalenie poprzez twórcze traktowanie życia w różnych wymiarach. Poczynając od podstawowego wymiaru związanego ze świadomością odżywiania, oddychania, medytacji, ruchu, higieny, do takich działań jak komponowanie, granie, nagrywanie muzyki, tworzenie form wizualnych typu malarstwo, grafika, rzeźba [...]. Do tych działań należy chociażby bycie wegetarianinem. Bycie wegetarianinem jest także częścią mojej sztuki”.

Jest to zatem postawa integrująca (posługując się terminami użytymi przez Suzukiego) bycie „artystą życia” z byciem „artystą specjalnego rodzaju”: „...to, że nie starałem skupić się na jednym obszarze ekspresji artystycznej i próbowałem penetrować różne obszary i je łączyć spowodowało myślenie o sztuce totalnej i jednocześnie uzasadniało w jaki istotny sposób ma ona związek z życiem. W moim odczuciu nie da się dokonać takiego ostrego cięcia i powiedzieć: tu jest sztuka, a tu jest życie. [...] Ja jako człowiek, jako artysta pracuję *non stop*, ponieważ każde moje działanie ma jakiś związek z moim życiem i z moją sztuką: czy to będą przesyłki, które wysyłam, działając jako menedżer samego siebie, czy przygotowuję kolejną grafikę, czy robiąc fotografię, czy też pisząc kolejny list. A jednocześnie stale jest obecny związek ze świadomością odżywiania, z jogą, z medytacją. Tak więc te różnego rodzaju okręgi się przenikają i powodują, że każde nasze działanie, nawet przestrzeń, w której żyjemy, posilek, który przygotowujemy może być tym obszarem *sacrum*”. Twórczemu, a jednocześnie, w pewnym sensie „religijnemu” traktowaniu życia (sztuki), w przypadku Andrzeja Dudka-Dürera, sprzyja medytacja, którą przesiąknięta jest codzienność tego twórcy i tym samym jego sztuka: „Całe moje życie jest modlitwą. Wszędzie dokąd pojadę, odwiedzam świątynie. Medytuję, uprawiam jogę [...] nie odrzuciłem tradycji katolickiej”.

Andrzej Dudek-Dürer proponuje „utożsamienie” życia i sztuki, ale jednocześnie nie oznacza to postawienia prostego znaku równości między tymi dwoma obszarami, dotyczy raczej nieustannego napięcia, swoistej gry odbywającej się między nimi. Istotniejsze od prostego faktu bycia wydaje się to, co człowiek z tym swoim byciem robi. Bo jeśli życie ma być sztuką a sztuka życiem to nie może to być życie byle jakie, lecz życie świadomie i odpowiedzialnie kreowane. Kreowane nie na kształt sztuki – co mogłoby wskazywać na pewne przeestetyzowanie – lecz postawa twórcza wobec własnego życia i własnych poczynań, realizująca pewne wartości ponadestetyczne. Jest to raczej przyporządkowanie wartościom wspólnym obu obszarom, a nie formowanie życia według reguł sztuki czy też kształtowanie sztuki według prawideł życia. Życie – jak mówi artysta – „to jest rodzaj [...] daru boskiego, który [...] człowiek może w dowolny sposób kształtować. I dzięki temu, jeżeli z szacunkiem traktuje siebie, to staje się [...] elementem artystycznym, to znaczy sztuką.” Kreacja, twórczość – to zdają się być słowaklucze w próbie zbliżenia się do sztuki omawianego twórcy. Sztuka w tym wypadku – jak zauważa Adam Sobota – to

proces (reprezentowany zarówno przez czynności osoby jak i wytwarzane produkty), któremu nadane są właściwości procesu życia. W dodatku jest to proces ukierunkowany na komunikację, przekaz. Przyjęta postawa, zachowanie stają się tu zasadniczym komunikatem, czyli zwykle zdarzenia życia są tak kształtowane, aby wykraczały poza funkcje praktyczne, aby stawały się jednocześnie symbolicznym przesłaniem. Zatem próby „uczynienia z życia sztuki” nie prowadzą do gloryfikacji przeciętności, prowokują raczej, poprzez wprowadzane treści (również symboliczne), do przyjęcia aktywnej, twórczej postawy wobec świata i własnego życia. Istotą takiej postawy jest zmierzanie do przekraczania potoczności, do nadbudowania nad nią sfery niepowседневnej. Wymaga to od twórcy „szczególnego stanu świadomości”.

Jak już zostało powiedziane: performance dla Andrzeja Dudka-Dürera jest płaszczyzną obejmującą i integrującą wszystkie pozostałe obszary jego różnorodnej działalności. Performance, a więc nie przedmiot lecz proces, przemiana; nie jednostronny przekaz, ale przede wszystkim komunikacja.

Jego z założenia wydaje się być spójne z koncepcją życia pojmowanego jako sztuka, oraz życia pojmowanego jako proces. Cytując za Erichem Frommem: „...nie ma żadnego bytu, który nie byłby jednocześnie stawianiem się i zmiennością. Istoty żywe mogą być jedynie wówczas, gdy stają się, istnieją jedynie wtedy, gdy zmieniają się. Zmiana i rozwój są inherentnymi jakościami procesu życia. Lidia Wiśniewska natomiast pisze o twórczości Andrzeja Dudka-Dürera: „...przekształcanie wydaje się centralną kategorią działań współczesnego twórcy, przenikającą życie i sztukę. Przekształcanie jest czymś wspólnym dla tych dwóch rozdzielnych sfer: Jest czymś co wyłania się jako stojące ponad tym podziałem i niwelujące ten podział”. A w innym tekście: „Procesualność jest konsekwencją nieustannego sytuowania się i sytuowania sztuki „pomiędzy”. Pomiędzy różnymi czasami, przestrzeniami, osobowościami, kulturami [...] z drugiej strony on sam – zmierzający do objęcia swoim doświadczeniem możliwie różnorodnych punktów ludzkiej czasoprzestrzeni, a więc wydobywający nie tyle jej ciągłość ile zróżnicowanie. Składanie tego co odmienne i różnicowanie tego co jednorodne – staje się sensem tej aktywności. [...] w jej wyniku twórca staje się dziełem, a dzieło jego życiem...”.

Ten rodzaj aktywności przyczynia się mimo wszystko do powstawania tak zwanych „produktów ubocznych” czyli na przykład muzyki, grafik, rysunków, fotografii. Dla twórcy stanowią one jedynie zapis stanu egzystencji danego obiektu lub autorskiego działania, zapis miejsca, czasu, spotkania

z ludźmi, pozostając cały czas w kontekście wątków zasadniczych. Jako takie artysta wymienia reinkarnację, medytację oraz żywą rzeźbę. Są więc owe „produkty uboczne” traktowane przez artystę nie docelowo, nie stanowią one celu i sensu same w sobie, są jedynie pewnym „dopowiedzeniem tego co dzieje się tu i teraz jako performance”. Tym niemniej dzieła te funkcjonują samodzielnie, również dzięki temu, że artysta przywiązuje dużą wagę do techniki i technologii i, jak przyznaje, stara się nadać swoim wytworom charakter optymalny. Performance non stop jest jak gdyby najszerszym okręgiem spirali działań Andrzeja Dudka-Dürera (w której centrum znajduje się z pewnością performance – konkretne zdarzenie, odbywające się na przykład w galerii – czyli pewnego rodzaju kulminacja i zarazem „streszczenie” wszystkich wątków). Performance non stop jest bowiem działaniem obejmującym w pewnym sensie „całość” czasu i przestrzeni wyznaczonych przez artystę jako pole jego sztuki. Sztuki utożsamionej, jak wiadomo z życiem autora, uwikłanej poprzez to utożsamienie w reinkarnację, w komunikację i podróże „metafizyczno-telepatyczne”, czyli w obszary wymykające się poznaniu naukowemu ale mimo to nie obce ani sztuce, ani doświadczeniu indywidualnemu.

I chociaż performance non stop da się opisać jako kilka różnorodnych, nawzajem przenikających się wątków, takich jak na przykład: „sztuka butów”, „sztuka chleba”, „sztuka sitar”, „sztuka podróży”, to zasadnicza dla tych wszystkich założeń wydaje się sama postać twórcy, będąca zarówno „źródłem” wszelkich zdarzeń dokonujących się w jego sztuce, jak i też podlegająca tym zdarzeniom. Postać jak gdyby „zinterioryzowana” przez własny wytwór, wchłonięta jako element tego, co z niej wzięło swój początek – podmiot i jednocześnie przedmiot tejsze sztuki: „żywa rzeźba”.

Andrzej Dudek-Dürer, proponuje spojrzenie na siebie (swoją postać, a więc całe ciało: twarz, ręce, włosy, brodę..., a także strój: spodnie, buty...) jak na „żywą rzeźbę”. Co więcej – traktuje siebie jak „żywą rzeźbę”. Dokonuje nowych przewartosciowań w dotychczasowych ekspozycjach, które można określić mianem „żywej rzeźby”. Jest to raczej założenie, które nie ogranicza się do słownej deklaracji, ani nie odwołuje się do żadnych gwałtownych, drastycznych metod ingerowania we własne ciało, lecz jest konsekwentnym, od wielu lat realizowanym działaniem, a więc jest „rzeźbą” wciąż „stającą się”, będącą w ciągłym procesie. Podróż jest kolejnym wątkiem działań Andrzeja Dudka-Dürera, wątkiem wielowymiarowym, mieszczącym w sobie ideę „żywej rzeźby” ze wszystkimi jej elementami, jak na przykład „sztuka butów”

(w jej wymiarze symbolicznym i rzeczywistym), także postać twórcy, jego fizyczną obecność w różnych miejscach w trakcie podróży, obecność traktowaną jako fakt artystyczny, (bo jak zauważa Adam Sobota: „można założyć, że jakaś forma obecności jest faktem artystycznym wówczas gdy wynika ze świadomości sztuki” – a taka świadomość jest kluczowym założeniem we wszelkich działaniach podejmowanych przez tego artystę). Przy czym koniecznie podkreślić trzeba, że „sztuka podróży” to także „niefizyczne” jej wymiary, to znaczy podróże „metafizyczno-telepatyczne”, podróże poprzez kolejne wcielenia a także życie rozumiane jako podróż (od punktu narodzin do śmierci). Idea tak wielorako pojmowanej podróży staje się spoiwem scalającym wszystkie wymienione dotychczas obszary działań tego artysty. Wyznacza zakres „performance non stop”. „żywa rzeźba”, „sztuka chleba”, „sztuka sitar”, „działalność metafizyczno-telepatyczna” właśnie w Sztuce Podróży znajdują swoje istotne dopełnienie. Tak jak postać twórcy stanowi pewną centralną oś wszystkich działań, swoistą *axis mundi* tego wykreowanego świata, tak podróż wyznacza jego terytorium (zarówno jeśli chodzi o wędrówki w czasie jak i wędrówki w przestrzeni). Podejście do życia jako sztuki w kontekście podróży staje się swoistą „sztuką bycia”, której ważnym elementem jest spotkanie (niezależnie od formy w jakiej ono zachodzi). Również w tym wypadku, konsekwentnie, nadrzędne „formy” sztuki to proces i komunikacja. Bo proces, komunikacja, spotkanie to w przypadku działań Andrzeja Dudka-Dürera nie tylko „cel i sens” sztuki, ale także jedna z jej podstawowych, poddawanych kształtowaniu „materii”.

Punktem, w którym skupiają się wszystkie doświadczenia twórcy, wszystkie wątki tej twórczości, są aranżowane spotkania w określonych przestrzeniach – czyli performance w galerii. Jest tam więc przede wszystkim postać artysty czyli „żywa rzeźba”, ukształtowana poprzez dietę, medytację, a z nią razem „sztuka butów”, „sztuka spodni” – które są świadectwem działania odbywającego się *non stop*, odnosząc się jednocześnie do podróży, tej wielowymiarowej, która obejmuje również reinkarnację. Spotkaniom tym towarzyszy muzyka autora, jego filmy i grafiki. Performance integrując wszystkie te obszary ukazuje jednocześnie ich spójność. Nie jest to przypadkowy, kolażowy zlepek różnych form wypowiedzi – widoczne w takim działaniu stają się analogie pomiędzy różnymi formami ekspresji, przesycenie ich podobną energią (artysta mówi tu o energii metafizycznej), co w konsekwencji prowadzi nie do skupienia się na jakimś poszczególnym medium lecz poszukiwaniu znaczeń usytuowanych

gdzieś „pomiędzy”. W wyniku tych działań powstaje swoiste dzieło intermedialne, synkretyczne w swojej formie, łączące sztukę, życie, polegające na odnajdywaniu paralelnych wzorów w różnych mediach.

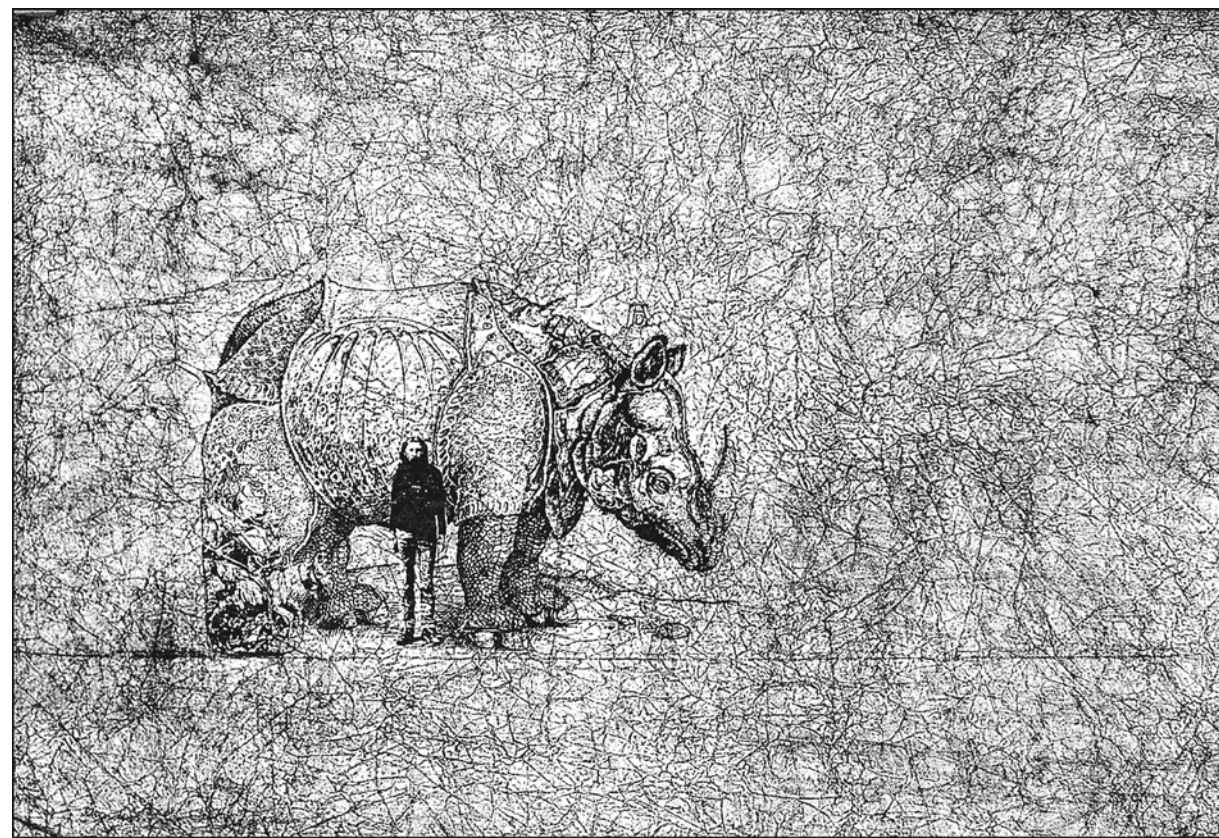
Zdarzenia te posiadają strukturę rozwijającą się w czasie według pewnego ustalonego przez twórcę paradygmatu: „Najczęściej jest to wyjście z ciemności, przez dźwięk i światło; ruch i dźwięk narastają aż do osiągnięcia pewnego szczytu i dojścia do kolejnej fazy ciemności. Jest to więc wyjście z ciemności i powrót do niej, symboliczne wejście w kolejny stan inkarnacji”. Performance najczęściej rozpoczyna się w zaciemnionej sali, w której, w wydzielonym centrum, przebywa artysta w pozie medytacyjnej. Kolejno pojawiają się: muzyka i światło świecy, które wydobywa z ciemności zarysy przedmiotów. Przy czym muzyka może być grana na żywo lub odtwarzana z płyty, zdarza się również, że te dwa rodzaje dźwięków nawzajem się przenikają lub nakładają. Artysta uruchamia również projekcję filmów i przeźroczy rzutowanych zazwyczaj z kilku projektorów na przeciwległe ściany. Kolejne czynności przerywane są chwilami medytacji, do której Andrzej Dudek-Dürer zasiada w pozycji lotosu zdejmując buty i ustawiając je przed sobą. Medytacja odbywa się na przemian z podejmowanym przez artystę okrażaniem miejsca medytacji we wciąż narastającym tempie. Zwiększa się także dynamika dźwięków i obrazów, coraz więcej przeróżnych bodźców nakłada się na siebie. Ruchom po okręgu towarzyszy często wyłanianie jakiejś dodatkowej struktury – na przykład wyodrębnianie dodatkowej przestrzeni poprzez kolejne rozwijanie podwieszonych zasłon (folii lub papieru), w której artysta trwa przez chwilę, później następuje usunięcie „bariery” poprzez jej zniszczenie. Performance kończy na ogół wykonanie przez artystę napisu na papierze *Copyright by AD* i spalenie go. Cichnie muzyka, gasną świece, powraca cisza i ciemność.

Spotkania mają zazwyczaj charakter tajemniczego misterium, w które wprowadza muzyka przygotowująca widzów, dzięki swoim właściwościom, do odbierania pewnych energii. Towarzyszy im zapach kadzideł, płonące świece, zrytmizowana powtarzalność pewnych gestów. Połączenie muzyki, obrazu i działania służy przekazaniu wewnętrznego doświadczenia „metafizyczno-telepatycznego”. Zmierzają do zaangażowania odbiorcy na wiele sposobów równocześnie, poprzez obraz, dźwięk, zapach. Całe wydarzenie posiada jakby swój odrębny, wewnętrzny czas – czas symultaniczny. Wszystko JEST równocześnie. I to jest zarówno w sposób fizyczny, rzeczywisty (obecność autora,

współuczestników, poszczególnych obiektów) jak i poprzez odniesienie do reinkarnacji (jedność przeszłości i teraźniejszości), a także w swoim wymiarze symbolicznym, bo na ogół wszystkie używane rekwizyty, wszystkie zachowania odwołują się do innych jeszcze, ukrytych znaczeń. W takiej przestrzeni zwykle zawierają się wszystkie media jakimi artysta posługuje się na co dzień, będące częściowo dokumentacją działań „żywej rzeźby”, ale nie jest to jedyna ich „funkcja”. Ta wielość i równoczesność składają się na nową jakość o charakterze dziwnie nierzeczywistym, onirycznym, w której to co realne, teraźniejsze przenika się z tym, co jest jedynie zapisem, przywoływaniem dźwięków i obrazów z przeszłości, razem sprawiają wrażenie jakby poruszania się w wielowymiarowej rzeczywistości. Obecny w niej jest stan medytacji, który jakby „znosi” wszelki czas i przestrzeń, pojawiają się także elementy destrukcji i chaosu, gwałtownej przemiany – agresywne dźwięki, rozrywanie foliowych lub papierowych zasłon, (wcześniej wyodrębniły one pewną odizolowaną przestrzeń pośród której skrywał się artysta), spalanie napisu, tłuczenie szkła. Jest ruch po okręgu uosabiający życie, wędrówkę, także przemieszczanie się w czasie. Jest pudło od sitar kształtem przypominające trumnę, które każe pamiętać o „obecności” śmierci. Jednym z ważnych elementów aranżacji są buty, zdejmowane i ustawiane przed artystą na czas medytacji. Zwykła, rutynowa czynność zakładania i zdejmowania butów nabiera w takim performance nowego sensu, jest jakby zamykaniem, osłanianiem się, obroną przed zewnętrzem lub otwieraniem na nie. Jest zapalona świeca – ogień symbol oczyszczania i transformacji, ale też i zniszczenia, obecny często w końcowym akcie destrukcji napisu. Wszystkie te elementy przenikają i warunkują się wzajemnie. Jest to obraz będący „opowieścią o byciu”, który obejmuje pojawianie się i zanik, budowanie i rozpad, harmonię i chaos, ruch i bezruch lecz nie potraktowane jako przeciwieństwa, lecz jako pewne stany ciągłego wyłaniania się, przenikania, płynnego przechodzenia jednych w drugie czy nawet zawierające się w sobie nawzajem.

Od czasu pierwszego galeryjnego performance, aż do dzisiaj, odbywają się te pojedyncze zdarzenia, wtopione w rozległy performance życia, powracające a jednak efemeryczne, podobne do siebie a mimo to niepowtarzalne (jak woda w „rzece Heraklita”). Są przekazywaniem i doświadczaniem „zmiennej niezmienności”, „stałej nietrwałości”, byciem w drodze, spotkaniami i próbą nawiązywania dialogu. Są życiem, które jest jak sztuka? Są sztuką, która jest jak życie?

Dorota Jarosz-Franczak



Nosorożec...Ja...Śmierć...s, Rhinoceros...I...Death...s, 1984, serigrafia, rysunek, gnienie | silk screen, drawing, press, 50 x 60

LITERATURA:

Domagała A., *Budowniczy indyjskich instrumentów*, „Gazeta Wyborcza” 16 XII 1998.

Dudek-Dürer A., *Autowypowiedzi*, <http://adudurer.art.pl>

Dudek-Dürer A., *Jesteśmy wobec Apokalipsy*, 1996, archiwum artysty.

Fromm E., Suzuki D.T., de Martino R., *Buddyzm zen i psychoanaliza*, Rebis, Poznań 1995.

Golaszewska M., *Człowiek w zwierciadle sztuki*, PWN, Warszawa 1977.

Golaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

Kaczmarek J. Ł., *Duchowa podróż*, (wywiad z Andrzejem Dudkiem-Dürerem), w: „Już jest Jutro”, nr 6/19, 7/20, Poznań 1993.

Czerwiński M., *Trans-Meeting*, (rozmowa z A. Dudkiem-Dürerem), w: „Rita Baum” nr 5, Wrocław 2002.

Oleędzka A., *Przekraczanie potoczności czyli o co chodzi Andrzejowi Dudkowi-Dürerowi?* wywiad z A. Dudkiem-Dürerem, w: „Wegetariański świat”, 6/1999.

Salomon B., Napieralska E., *Czym jest własny ubiór dla Andrzeja Dudka-Dürera. Jaką genezę posiada wybór specyficznych spodni i butów?* wywiad z Andrzejem Dudkiem-Dürerem, Wrocław 15.04.2000, archiwum artysty.

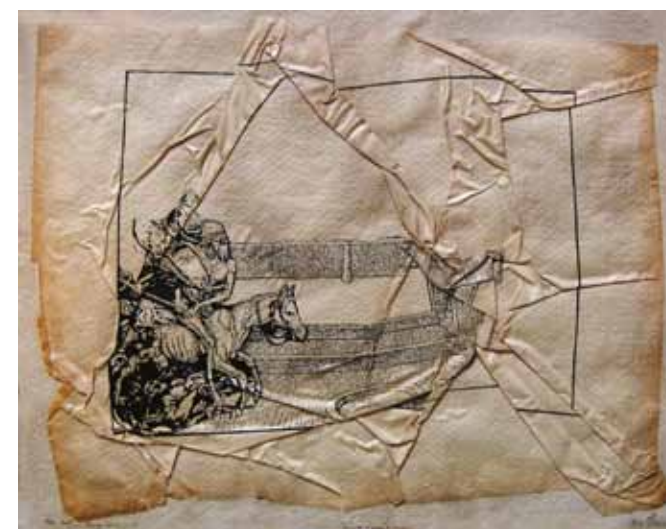
Suzuki D.T., *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1992.

Wiśniewska L., *Życie jako przekształcenie, twórczość jako przekształcanie*, w: Dudek-Dürer A. „Meta... Trips... Arts III”, Dortmund 1987.

Tekst publikowany w piśmie *OPCJE* 3/2007 – Katowice.



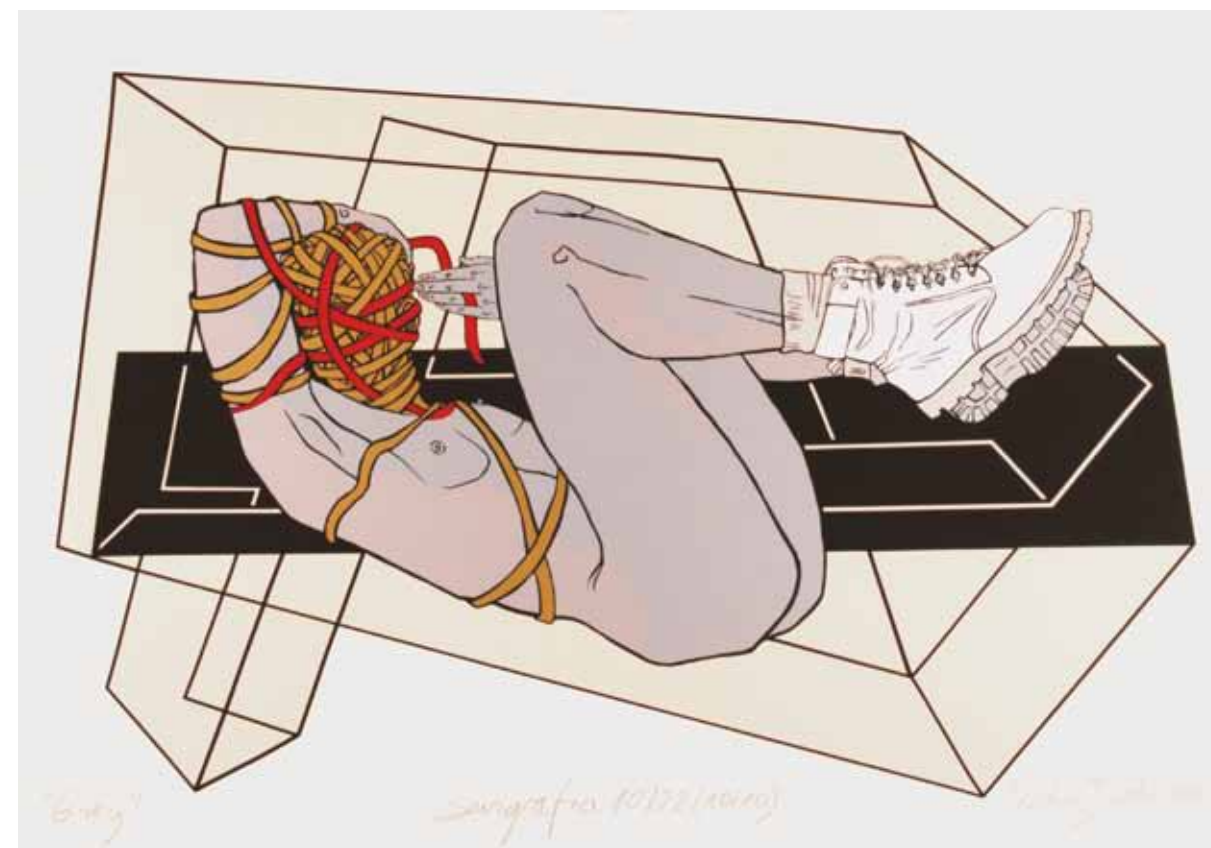
Sztuka butów w N.Y.C. (żywa rzeźba) | Art of Shoes in N.Y.C. (living sculpture), 1990, fotografia, druk laserowy | photograph, laser print 70 x 100



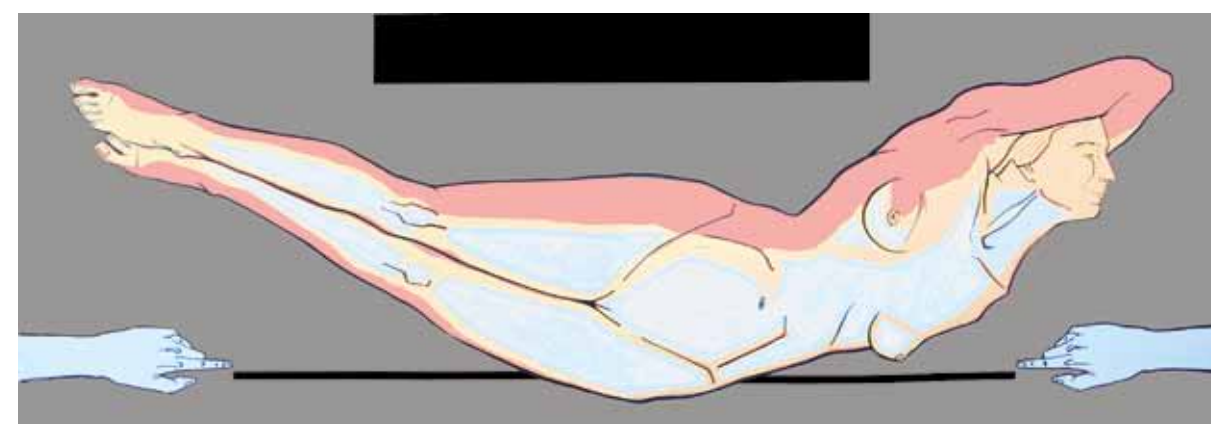
Ostatnia... Czasoprzestrzeń... I | The last... Timespace...I, 1988, serigrafia, rysunek, gnienie | silk screen, drawing, press, 50 x 40



Teodor **Durski**



Grey, 2007, serigrafia, 70 x 100

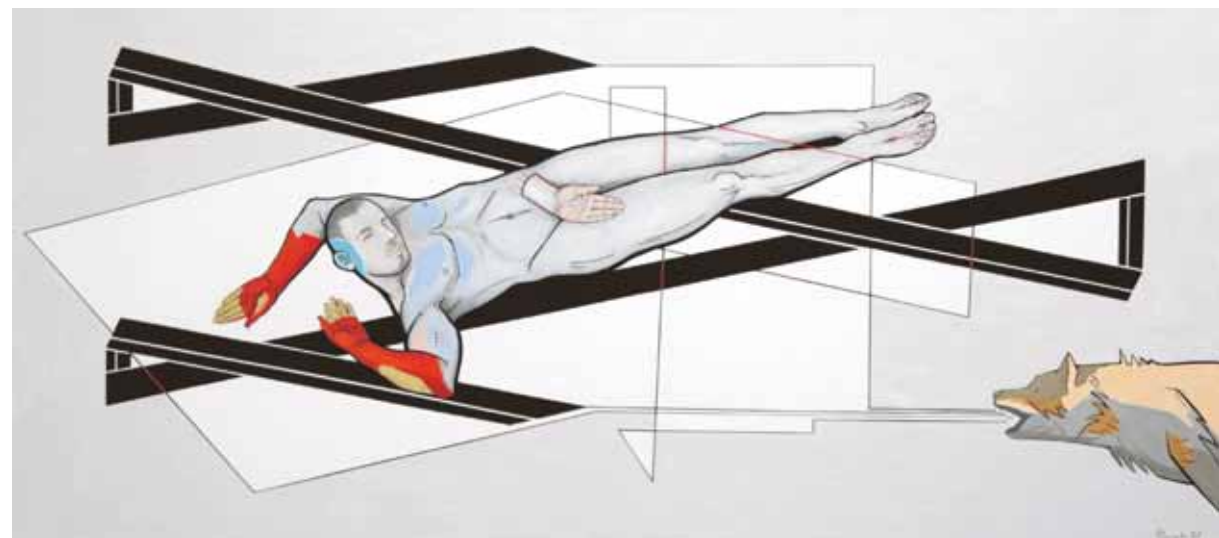


Niepewność, 2005, serigrafia, 70 x 200

74 Artysta zaprasza nas do chwilowego uczestnictwa i celebracji w swojej artystycznej rzeczywistości. Kiedy zdecydujemy się przyjąć zaproszenie, starajmy się odrzucić schematy i dajmy się wciągnąć w grę. Nie znając zasad, musimy odnaleźć się w układance sennych urojeń, mieszance codziennych doświadczeń i przemyśleń, ujętych w rozpiętej symbolice europejskiej tradycji kulturowej i artystycznej. Musimy sobie jakoś radzić. Świat Durskiego stworzony na polu sztuki, ujęty jest podług indywidualnego wyobrażenia, w którym podskórnie odczuwa się emocjonalne napięcie i próby odnalezienia drogi do osiągnięcia ideału – wewnętrznego i artystycznego.

Agnieszka Okrzeja

Fragment tekstu „.....bohater.....”, do wystawy „Ad Intra”, Łódź 2008).



Szczekanie, 2007, olej, płótno, 123 x 295



Supernowa, 2007, olej, płótno, 42 x 42



Fot. Marek Laliko

Michał Fostowicz-Zachorski

Kod sztuki Williama Blake'a

Twórczość Blake'a należałoby traktować tak, jak on sam ją pojmował, a więc jako o d n o w i e n i e sztuki starożytności, czyli – jak to jest określane – „tradycyjnej doktryny sztuki”. Doktryna ta obejmuje wszystkie przejawy sztuki Wschodu i Zachodu, za wyjątkiem stosunkowo małego odcinka dziejów, nazywanego „epoką nowożytną” (od Renesansu do chwili obecnej). Myślowym zapleczem tradycyjnej doktryny sztuki jest zadziwiająco spójny system wyobrażeń, który znajdujemy we wszystkich starożytnych cywilizacjach, który nazywany bywa „filozofią wieczystą” (*Perennial philosophy*); Blake używa określenia „Wieczna Ewangelia”¹. Sztuka w tym tradycyjnym rozumieniu jest czymś całkowicie odmiennym od tego, co za sztukę uważa się obecnie. Opozycja ta była główną przyczyną napięcia i nieporozumień pomiędzy Blake'em a współczesnymi mu artystami

¹ Odpowiada temu pojęciu sanskryckie: *sanathana dharma*.

i odbiorcami sztuki; nieporozumienie to w jakiejś mierze trwa do dzisiaj².

Sztuki współczesnej – pisze Coomaraswamy – nie sposób opisać odwołując się do filozofii, ponieważ jest ona zanadto „piękna”, by być stosowana i zbyt „znacząca”, by znaczyć cokolwiek³. Natomiast tradycyjne piękno związane było

² Jako ilustrację całkowitej ignorancji wobec tradycyjnych treści sztuki można przytoczyć następującą wypowiedź Malewicza (*Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006), s. 76: „Antyczna świątynia nie dlatego jest piękna, że służyła określonej organizacji życia albo była podporą religii, ale dlatego, że jej forma powstała z czystego doznania stosunków plastycznych.” Dla Blake'a przedstawienie „czystego doznania stosunków plastycznych”, jak np. kolorystycznej harmonii jest „jak uśmiech głupca” (*Complete Writings*, Oxford 1972, s. 478).

³ A. Coomaraswamy, *The Philosophy of Medieval and Oriental Art.*, w: *Selected Papers*, vol.I, Princeton 1997, s. 43.

z poznaniem i sztukę obowiązywała „naukowa” precyzja wyrażania religijnych czy poznawczych treści, wobec których pełniła ona funkcję jedynie użytkową. Dawny styl sztuki tworzył więc sobą system, jak uważał Winckelmann, i jeszcze Schelling uważał, że styl indywidualnego artysty jest tym, czym system myślowy dla filozofa⁴. Jednak w najnowszych dziejach sztuki artyści, których przekaz wykracza poza sensualne walory materii malarskiej są oceniani jako ci, którzy niedostatki ekspresji wizualnej, czy akademickiej wiedzy próbują wyrównywać „literaturą”⁵.

Tytułowe pojęcie „analogii” jest kluczową figurą odnoszącą się do sztuki w tradycyjnym ujęciu. Jest to zasada formalna i ontologiczna zarazem. Pitagorejska zasada „złotego podziału”, obecna w sztuce klasycznej, odpowiada wielkiej analogii – tożsamości Tego Samego i Innego, jedności w różnorodności⁶. Dotyczy ona odpowiedniości wyższego i niższego świata, makrokosmosu i mikrokosmosu, ustanowienia istotnej relacji ontologicznej pomiędzy boską całością a jej elementami, która w kulturach tradycyjnych jest ustanawiana jako relacja pomiędzy aktem rytualnym a boskim prototypem. Jej istotą jest więc pewien rodzaj działania, znaczącej komunikacji, wytwarzającej symboliczny język. Podkreślić należy, że korzenie każdej dziedziny sztuki (nie tylko teatru jak się to powszechnie zauważa) tkwią w świadomości religijnej i rytuale, stąd pojęcie tradycyjnej sztuki czy też „estetyki uroczystej” dotyczy transmisji wiedzy religijnej czy metafizycznej, dla której sztuka jest wehikułem. W tym sensie sztuka ta realizuje kanon, będący rygiem ścisłości w przekazie tych treści. Ścisłość pozbawiona swego zakorzenienia, zdaje się czczym formalizmem. „Arytmetyczny” i „geometryczny” kanon Greków staje się podstawą estetyki nowożytnej, gdzie zapomniano jednak, iż czynniki formy, proporcji i rytmu są w istocie e m a n a c j a m i liczby, jako zasady metafizycznej

⁴ Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983), s. 155. „Stworzyć muszę system aby nie dostać się w karby systemu innego Człowieka. Nie rozmyślałem, nie porównuję; moją rzeczą jest Tworzyć” – pisze Blake w *Jerusalem* pl. 10, 20–21.

⁵ Typowa ocena, jaką znaleźć możemy w niejednym opracowaniu dotyczącym historii sztuki, dotyka również Blake'a: M. Rzepińska (*Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988, s. 382) pisze, że w jego twórczości „więcej jest literackiej konwencji motywów, ujętych w eklektyczną formę, niż działania specyficznymi środkami ekspresji wizualnej”.

⁶ Zob. M. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, przeł. I. Kania, Kraków 2001), s. 214.

(współbrzmienia części i całości), a nie – narzędzia miary. Architektura współczesna pitagorejczykom i religii eleuzyjskiej miała charakter inicjacyjny, podobnie w średniowieczu architektów i mistrzów kamieniarskich obowiązywało wtajemniczenie. Kanon ustala ściśle reguły „doświadczenia”, które nazywamy „przeżyciem artystycznym”. Blake pisze o rygorach własnej sztuki, które jednak przeciętny odbiorca w jego epoce dawno przestał rozumieć:

Jak poezja nie dopuszcza, by jedna litera była bez znaczenia, tak samo malarstwo nie może przedstawić ziarnka piasku czy źdźbła trawy bez określonego sensu, jako też Plamy czy Znak⁷.

„Określony sens” w tej wypowiedzi nie jest żadnym walorem przedmiotu, czy mniej lub bardziej trafnym jego ukazaniem, lecz znaczeniem duchowym. Dlatego pewnego rodzaju nawrócenie (*metanoia*), zmiana nastawienia jest konieczna, by sens dzieła został odkryty. Tak, jak poprzez rytuał przechodzimy od sfery *profanum* do sfery *sacrum*, tak również pewnego rodzaju inicjacja jest niezbędna, dla przejścia z obszaru codziennych postrzeżeń i doznań do dziedziny kontemplacji⁸.

W ten sposób kanoniczność sztuki jest postrzegana jako właściwość tradycyjnego podejścia; jest to podstawowa zasada sztuki nazywanej „religijną”, gdzie religia nie jest tylko tematem, dobrym jak każdy inny, lecz istotą. Sztuka kanoniczna, jak to ujmują J. Łotman, jest „paradoksem informacyjnym”, przekazuje bowiem „to, co znane”, zamiast przekazywać odbiorcy wciąż nowe informacje, jak to czyni sztuka współczesna. Zmianie natomiast ma podlegać świadomość odbiorcy, a nie informacyjna treść sztuki. Przekaz kanoniczny – jak pisze Łotman – „przeorganizowuje już znajdującą się w jego świadomości informację, przekodowuje jego osobowość. W ten sam sposób Blake mówi o przemianie percepcji, będącej treścią jego wizji:

„Czy kiedy słońce wschodzi – pytają mnie – nie widzisz płonącego dysku, przypominającego Gwineę? Och nie; widzę niezliczone Zastępy Niebieskie i słyszę wołanie: Święty, Święty Bóg Wszechmogący. Nie pytam mego Cieleśnego

⁷ WE s. 62.

⁸ W podobnym sensie można rozumieć rozumienie doświadczenia sztuki przez Gadamera (*Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 47), jako „przyrostu bytu”.

czy Organicznego Oka inaczej niż Okna zawierającego Widok; patrzę przez nie, a nie nim⁹.

Przekaz artystyczny nie jest powiadomieniem, jak w wypadku zwykłej komunikacji, u swoich podstaw zachowuje on nadal inicjacyjny charakter. Jego treścią jest pewnego rodzaju doświadczenie ponadindywidualne, nie jest więc ono przekazywane komuś przez kogoś¹⁰. By odebrać „przekaz” widz czy czytelnik musi go „odebrać” w sposób analogiczny do tego, co zostało zawarte w procesie twórczym; musi więc w jakimś zakresie zmienić sam siebie:

...każde miejsce tego głazu
widzi cię. Musisz życie swoje zmienić¹¹.

W tym zdaniu z wiersza Rilkego, którego tematem jest archaiczna rzeźba przedstawiająca tors Apollina, zawarte jest przeświadczenie o nadrzędności dzieła w stosunku do indywidualnego podmiotu. Istotą przekazu artystycznego jest bowiem przekroczenie granic podmiotu i przedmiotu w akcie transmisji¹². Inaczej więc, niż w sztuce nowożytnej,

- ⁹ WE s. 69.
- ¹⁰ Profesor Juszcak w eseju *Czy istnieje mistyczna sztuka (Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s.144) wyjaśnia, że sztuki nie można pojmować jako komunikatu: „Muszę więc powiedzieć, że dla mnie sztuka tym właściwie nie jest. Nie jest komunikatem, nie jest sposobem międzyludzkiego komunikowania czy „porozumiewanie się”, bo jest sfera doświadczeń nieprzekazywalnych w tym sensie, iż nie służących „przekazywaniu czegoś komuś” ani nie z podobnie dających się nazwać dążeń wypływających. „Sztuka” w przyjętym tutaj przeze mnie znaczeniu, jest pewną dziedziną doświadczenia wewnętrznego, którego polem jest zawsze i tylko zamknięte pole podmiotu, a nie relacje międzypodmiotowe, nie obszar takich relacji. Dzieło określić można przy tym jako punkt, w którym kończy się – zostawiając ślad – proces twórczy i z którego rozpoczyna się, aktywowany przez ten zakończony, analogiczny twórczy proces, którego przebieg nie jest nigdy identyczny z pierwszym, a który zwykliśmy (mylnie moim zdaniem) nazywać odbiorem”.
- ¹¹ *Starożytny tors Apollina*, tłum. M. Jastrun.
- ¹² Tego rodzaju „odbiór” stał się udziałem profesora literatury angielskiej, z czasem wybitnego blakisty, S. F. Damona po przeczytaniu paru poematów i listów Blake’a: „Coś szczególnego wówczas mi się przydarzyło, co opiszę najlepiej, jeśli powiem, że ten szalony człowiek, ten prostak, wprowadził mnie w pewnego rodzaju podstawy (*fundamentals*) i otworzył przede mną drzwi – postrzegania i intelektu – tak że moje życie stało się bogatsze. Pojawiała się intensywność, która sprawiła, że Shelley wydał mi

dzieło a nawet narzędzie jest czymś więcej niż artysta, jako że symbolizm przekracza indywidualność¹³. Nie oznacza to umniejszenia wartości twórcy, a jedynie przeświadczenie, że tzw. „indywidualna ekspresja” jest poziomem mentalnym odpowiednio niższym niż ten, na którym następuje rzeczywisty akt twórczy.

Istotna komunikacja pomiędzy jednostką a całością bytu, wyrażona językiem symbolicznych analogii jest, można powiedzieć, podstawą wszelkiej komunikacji, również wówczas gdy się tej podstawy nie dostrzega; człowiek komunikuje się więc z innym ludźmi o tyle, o ile jest w stanie komunikować się z całością bytu, metafizyczna odpowiedniość stanowi medium języka – pierwotny logos. To, co jest podstawą, stanowi „ciało”, u Blake’a – Ciało Boskiej Analogii.

Działanie mające na celu wyzwolenie od dolegliwości egzystencji przypomina magię homeopatyczną. Czas i przestrzeń stanowią odbicie wieczności, egzystencja więc jako puste odbicie, naśladowanie prawdziwego świata jest toksyczna; to jednak co ona odbija stanowi lekarstwo. Bóg Stwórca otwiera ranę świata, Bóg Zbawca przykładą kojący balsam¹⁴. Zasada analogii funkcjonuje więc w tym wypadku w taki sposób, że odrzucając odbicie uzyskujemy poznanie nieprzejawionego „wzoru”, który jest odbijany. Poprzez destrukcję powierzchniowych identyfikacji i przywiązań, za cenę pewnej ofiary i cierpienia z tym związanego, uzyskujemy prawdziwą tożsamość; uzyskujemy świadomość tego, co trwałe i nieskończone przez rozkład tego, co nietrwałe i skończone, bowiem – jak Blake pisze – „Nieskończoność wyłącznie przebywa w Skończoności i Określa Tożsamość”¹⁵.

-
- się histeryczny, a Keats zbyt nieśmiały.” (Damon, *How I come to discover Blake*. „Faith and Freedom. A Journal of Progressive Religion, vol. 9, 1956 nb. 27, s. 138).
- ¹³ T. Burckhardt *Principles and Methods of Traditional Ar, w: Art an Thought*, ed. K. Bharatha Iyer, London 1947), s. 18.
- ¹⁴ Zob. W. Blake, *Wiersze i pisma*, przeł. M. Fostowicz, Kraków 2007, s. 247.
- ¹⁵ J pl. 55, 64. Hegel uważał, że samo doświadczenie bólu stanowi negację, poprzez którą w ograniczeniu ujawnia się obecność tego, co to ograniczenie przekracza. Dlatego tylko czująca istota cierpi: „Odczuwa ona ból – a przywilejem przyrody czującej jest odczuwanie bólu. W jej jaźni zawarta jest jakaś negacja; negacja zaś zostaje w jej uczuciu określona jako ograniczenie właśnie dlatego, że istota czująca ma poczucie swojej jaźni, ta zaś jest totalnością, a więc czymś, co wyszło poza tę określoność. Gdyby nie wyszła poza tę określoność, nie odczuwałaby jej jako swej negacji i nie odczuwałaby bólu.” (Hegel, *Nauka logiki*, przeł. A. Landman, Warszawa 1968, t. I, s. 182).

Zamiast „język” możemy użyć słowa „kod”. Kod bywa skomplikowany lub niejasny, dlatego jego odczytanie może stanowić „sztukę”, wymagającą, tego o czym już mówiliśmy – wtajemniczenia lub inicjacji. Dostęp do wiedzy, której posiadanie jest „darem”, udzielonym lub zdobytym, niewątpliwie koresponduje z sensem sztuki, jaki tu przedstawiam. To również ma na myśli Blake wypowiadając znaną sentencję:

Stary i Nowy Testament jest Wielkim Kodem Sztuki. (...)
Całą Ludzkim Przedsięwzięciem jest Prawdziwa Sztuka i Wspólność Wszystkiego¹⁶.

Sztuką, której wyraz stanowi Biblia, jest transformacja duszy, czyli zbawienie – przekuwanie treści upadłego życia, regenerowanie ich w formy duchowe. Kowalem pracującym w tej sferze jest Blake’owski Los, uosobienie twórczego ducha, nieustannie podejmujący wysiłek regeneracji i podtrzymania duchowej jedni. Podobną metaforą, popularną w kręgach neoplatonickich jest wyobrażenie rzeźbiarza wykuwającego posąg, w opornym głazie, przekształcającego bezkształtną materię w idealne piękno, wydobywającego istniejące z nieistniejącego¹⁷.

Praca rzeźbiarza odbywa się przy użyciu dłuta i młotka (pobijaka), które reprezentują uniwersalne funkcje *psyche*. Dłuto kształtuje oporny kamień, wyobrażający pierwotną materię (*hyle*), zarazem jednak jego precyzyjne cięcia są posłuszne kreatywnym impulsom, które reprezentują uderzenia młotka. Jeśli zinterpretujemy tę metaforę jako odzwierciedlenie relacji pomiędzy umysłem a światem zjawiskowym, dłuto będzie odpowiadało rozróżniającej świadomości, nadającej rzeczom „kontur”, natomiast młotek będzie odzwierciedlał działanie woli, czy też duchowej energii, niezbędnej dla przejawienia się czegokolwiek. Możemy w tym obrazie odczytać głęboki sens Schopenhauerowskich pojęć woli i przedstawienia, tworzących całość świata.

Jednakże na poziomie przedstawienia porządek kreacji zostaje odwrócony tak, jak pieczęć odbita w wosku lub glinie. Zasada inwersji jest drugim kluczowym pojęciem niezbędnym dla zrozumienia sztuki Blake’a: analogią świata pełnego jest świat pusty, tak, jak odbiciem wypukłego jest wklęsłe. Jest to podstawowe wyobrażenie platońskiej filozo-

fii, przeniesione z bardziej archaicznego gruntu obrazowych symboli. Mowa tu, przede wszystkim, o obrazie jaskini, czy opisie „wklęsłej ziemi”, jaki znajduje się w *Fedonie*. Zasada inwersji, odwrócenia, charakteryzuje stan świadomości, który można by określić jako „perspektywę doczesną”. Świadomość, postrzeganie, jest skutkiem działania czegoś nieprzejawialnego. Ojczyznę światła jest głębia mroku¹⁸. Jednakże w wymiarze życia praktycznego, które jest życiem powierzchni może pojawić się złudzenie lub uzurpacja, że wizja (świadomość) jest sprawcza i kształtująca. Świadome Ja, będące w istocie jedynie narcystycznym odbiciem, a więc epifenomenem duszy, może starać się spełniać funkcję aktywną. Jednakże w tym momencie dłuto, które znajdowało się w lewej dłoni przechodzi do prawej, a młotek z prawej przechodzi do lewej. To, co jest z istoty bierne (żeńskie) staje się aktywne, natomiast aktywne (męskie) staje się bierne.

Określeniem Blake’a dla wewnętrznej siły kreacji jest „wyobraźnia”, dla siły zewnętrznej i pasywnej – „rozum”. Rozum odzwierciedla zasadę bierną (*Female Will*), jednakże działa tak jakby był aktywny. Tym samym percepcja, jak Blake to określa, staje się „widmowa”. W ludzkich osiedlach i na uniwersytetach – jak pisze Blake w *Miltonie* – rządzi więc „najemnicy” i „imitatorzy”, którzy zamieniają wewnętrzną aktywność na zewnętrzną wojnę, wprowadzając „porządek” będący w istocie destrukcją¹⁹.

Michał Fostowicz

¹⁸ W wyobrażeniach egipskich słońce regeneruje swoje siły w czasie podróży przez podziemne wody *Nūn*.

¹⁹ *Wiersze i pisma*, s. 87.

¹⁶ W. Blake, *Wiersze i pisma*, op. cit., s. 251.

¹⁷ Zob. T. Buckhardt, op. cit. s.19. Archetyp tego wyobrażenia sprawia zapewne, że Blake, poeta, malarz i rytownik, podpisuje się często „Sculptor”.



Darek Gajewski

Darek Gajewski prezentuje swoje dokonania w czasie dynamicznych przemian i przewartościowań zarówno w sferze technologii jak i świadomości kulturowej i artystycznej. Wszyscy jesteśmy ich świadkami i uczestnikami tu i teraz. Gdzie w całym tym zawirowaniu odnajduję miejsce zajmowane przez Darka Gajewskiego i jego prace?

Właśnie tu, w miejscu o nazwie „jakość dzieła sztuki” i jej związek z osobowością artysty. Wyrosły z tradycji krakowsko-katowickiej szkoły grafiki opartej o znakomity warsztat, podbudowanej szacunkiem dla kultury z wysokiej półki, podchodzi do nowej technologii z powagą i skupieniem znamiennym postawę profesjonalisty.

Autor prezentowanych tu prac stara się rozpoznać i przyswoić nowe możliwości we wszystkich najdrobniejszych szczegółach i subtelnościach: skali tonalnej cyfrowej palety barw, ostrości konturu, zależności między rodzajem pigmentu, a gatunkiem papieru, bo wie że w sztuce przez wielkie S to jakość formy nobilituje dzieło, nadaje mu blask i wyjątkowość.

Każda, również skomplikowana i perfekcyjna technologia ujawnia swoje możliwości w kompetentnych rękach, dopiero wrażliwemu i upartemu artyście pozwala dotrzeć do

skali artystycznego wyrazu. Gajewski nadal jest na początku drogi, choć ma za sobą kilka lat poszukiwań, a także wiele udanych realizacji. Potrafi skupić się na interesującym go fragmencie, rozgryza problem bez pośpiechu, smakuje uzyskane efekty ciesząc oko odkrywającymi osobliwościami jakie oferuje mu „jego Cyfra”. Wie, że ta droga, aczkolwiek pełna pułapek jest perspektywiczna, bo znajduje w niej obszary tożsame z własnym temperamentem i wrażliwością.

prof. Stefan Speil, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

...sztuka nie zatrzymuje swoich kroków, by przejść na uczuciowe pustynie wygodnej kontemplacji, lub iść po starym torze...

Henryk Stażewski

Żyjemy w czasie szybkich zmian, prześcigania się w deklaracjach uzasadniających wybory twórcze. Życie znajdujące się w stanie permanentnego fermentu kryje w sobie prawdę, którą artysta odczytuje wewnętrznym skanerem i szuka w niej czegoś głębszego niż piękno malarskie czy graficzne. Jeszcze niedawno mieliśmy „czytelną”

sytuację: sztuka utknęła w martwym punkcie, nie mając odwagi na eksperyment czy szukanie wyjścia z zaistniałej sytuacji.

Już Henryk Stażewski pisał: „Gdy sztuka zbacza z utartego toru stworzonego przez rozum wielu pokoleń i znajduje się na nieznanym jeszcze bocznym torze, gdzie wszystko stoi pod znakiem zapytania – człowiek dochodzi do przekonania, że nie ma głębokiej różnicy między świadomością a nieświadomością i że to, co uważało się za pewne, staje się przedmiotem zwątpienia i na razie nieprzydatne. Lecz staje wobec tylu przeciwności i niemożności odzyskania jedności, że każdy na własną rękę próbuje tłumaczenia czegoś niewytłumaczalnego i powstaje niebezpieczeństwo alienacji i chaosu, jak w wieży Babel, gdzie mówiono różnymi niezrozumiałymi językami. Dopiero stworzenie metody badania i stawiania sobie pytań może doprowadzić do jedności”.

Na tle tych przemyśleń widzę twórczość i postawę Darka Gajewskiego. Po pierwszych doświadczeniach w realizacji grafik cyfrowych, a później realizacji programu, który zaowocował cyklem znakomitych prac, Darek powiedział: „Okolice związane z grafiką artystyczną wykonaną w technice cyfrowej to obszar znacznie rozleglejszy niż te zaledwie zakątki czy peryferie, do których trafiłem (a może zbłądziłem?) w mej ostatniej wędrówce po tropach sztuki figuratywnej i abstrakcyjnej”. Chcąc zrozumieć specyfikę i strukturę obrazu cyfrowego rozbierał go na czynniki pierwsze, powiększając podstawowy element konstrukcyjny obrazu (piksel) do maksymalnego formatu, a następnie drukował na ploterze, stosując różne tryby druku. Na bazie tego prostego doświadczenia budował świadomość tak potrzebną do swobodnego twórczego działania.

Przez lata z podziwem śledziłem dokonania Darka i wyraźnie rysujące się cechy jego osobowości artystycznej: dynamikę, erudycję plastyczną, talent do graficznego przetwarzania zjawisk plastycznych oraz naturę poszukiwacza-odkrywcy. Te cechy pozwoliły mu przejść bez uszczerbku z niezwykle finezyjnej, bogatej w różnorodne tradycyjne środki techniczne grafiki w nowy, prawie abstrakcyjny świat grafik cyfrowych. Jego poszukiwania i „odkrycia” mają wielkie znaczenie nie tylko dla naszego środowiska, ale i dla polskiej grafiki. Najnowsze jego prace to zjawisko bez precedensu, które mogłoby uzyskać klasyfikację abstrakcji geometrycznej, wskazuje też na związki z op-artem. Obie próby klasyfikacji wydają się być dużym uproszczeniem. Pamięamy jego wcześniejsze grafiki i trudno nam nie doszukiwać się tu

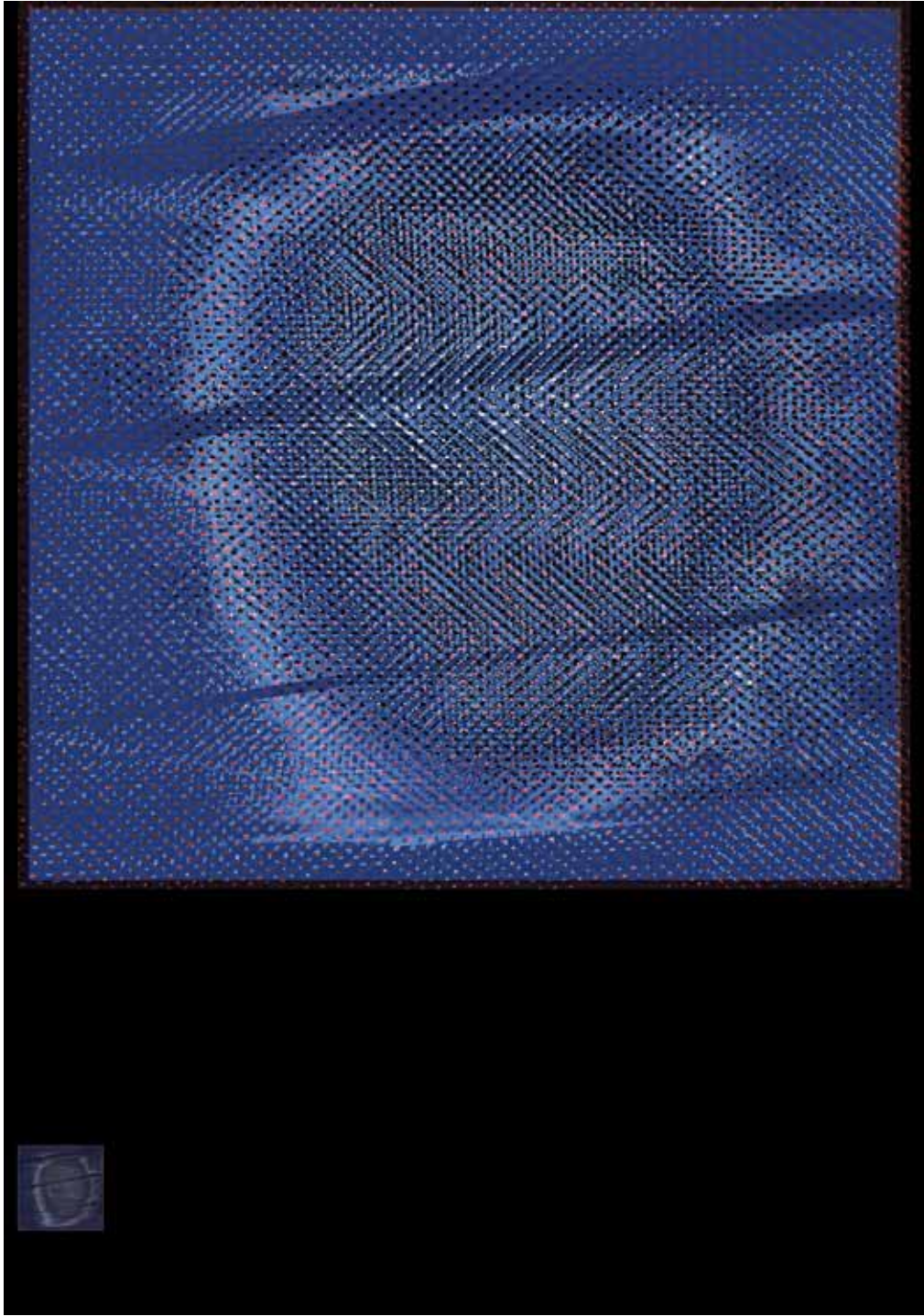
odpowiedzi wyjaśniającej kierunek poszukiwań czy wskazującej na przesłanie ideowe artysty.

W twórczości Darka problemy kompozycji obrazu i efektu wizualno-plastycznego są elementami drugoplanowymi. Precyzja warsztatowa oraz doskonałe relacje kolorystyczne mają źródło w upodobaniu do działań optycznych, które obserwowaliśmy już w jego wcześniejszych pracach. Znalazły one rozwinięcie w nowej konkretyzacji graficznej widocznej od chwili, kiedy Darek zainteresował się grafiką cyfrową oraz pojmowaną fizycznie barwą. Wybór nowej drogi twórczej związany jest z predyspozycjami Darka do wyjątkowego skupienia na wybranym temacie, perfekcyjności oraz konsekwencji tak niezbędnej do realizacji obrazu stworzonego w komputerze, nadaniu mu fizycznej, perfekcyjnej postaci, realizacji w technice cyfrowej z wykorzystaniem najnowszych osiągnięć technologicznych druku cyfrowego.

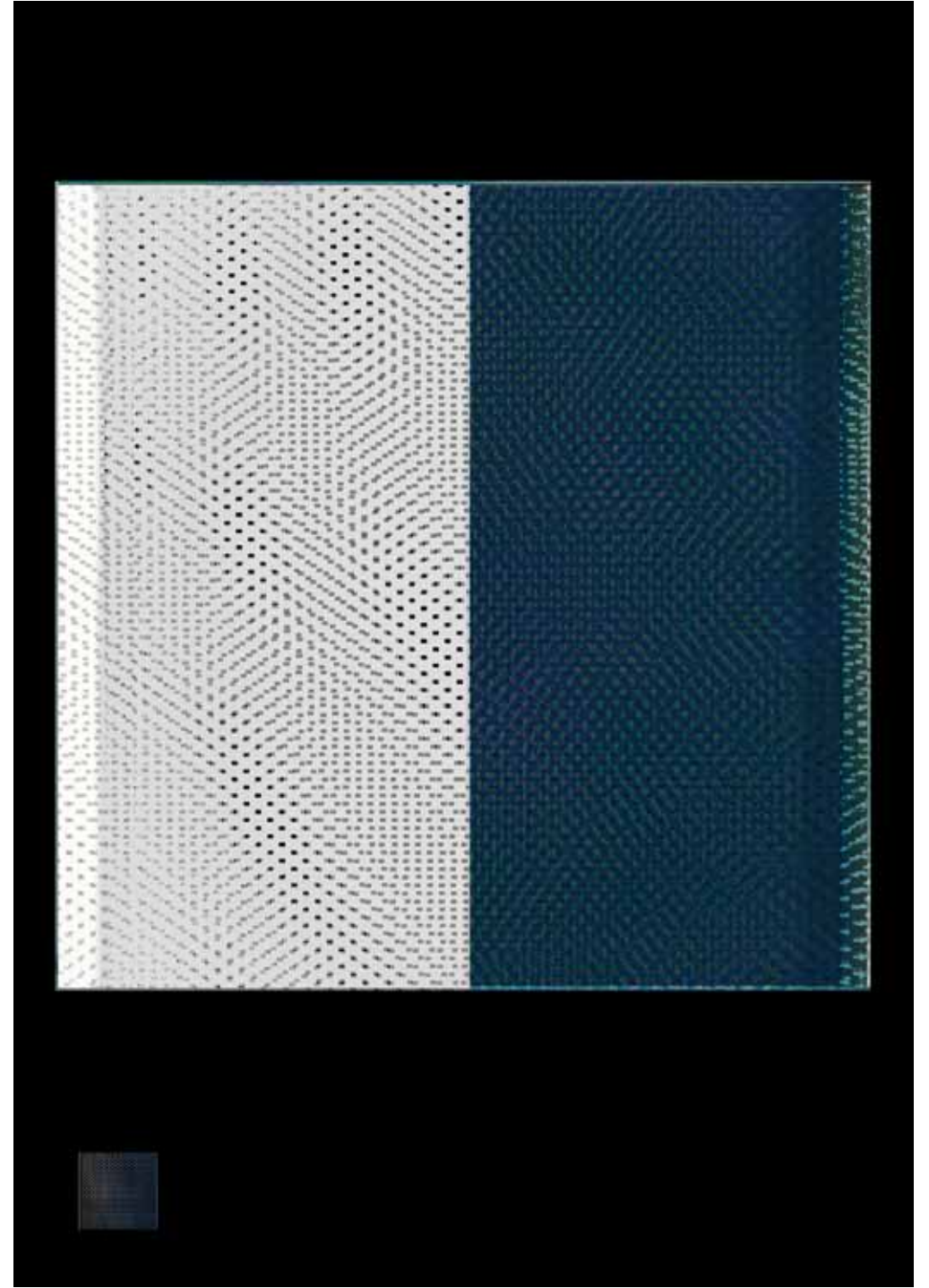
Przywołany wcześniej Henryk Stażewski powiedział: „nigdy sztuka nie zatrzymuje swoich kroków, by przejść na uczuciowe pustynie wygodnej kontemplacji lub iść po starym torze, po starym torze, po którym kroczyła wcześniej. Dlatego też nie można tworzyć sztuki niezmiennej, która by jak tramwaj, krążyła po tych samych szynach, czy modelu sztuki”.

Dzisiaj mamy do czynienia z wielką sztuką dzięki takim artystom, jak Darek Gajewski, ciągle poszukującym i eksperymentującym, penetrującym wnikliwie i uczciwie nowe obszary.

*prof. Adam Romaniuk, sierpień 2006.
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach*



Praca nr 8, 2009, druk pigmentowy, 116 x 82



Praca nr 1, 2009, druk pigmentowy, 116 x 82



Andrzej **Gieraga**

Ogólne rozważania na temat koloru, jego właściwości itp.

Wiedzę o kolorze czerpałem z dostępnych opracowań teoretycznych autorów np. Rudolfa Arnheima, Herberta Reada, Pawła Taranczewskiego, Marii Rzepińskiej i Józefa Albersa. Jest także w dużej mierze skutkiem moich własnych przemyśleń i spostrzeżeń, wynikających z wieloletniej praktyki malarskiej oraz pracy w uczelni.

O kolorze można mówić w kontekście światła – energii najpotężniejszej, która wyzwala go i dzięki której go spostrzegamy. To światło sprawia, że możemy określić jego ton (kolor), jasność, nasycenie itp. Herbert Read, poeta, historyk i krytyk sztuki, uznany za najwybitniejszego przedstawiciela angielskiej myśli o sztuce XX wieku, rozróżnia cztery sposoby użycia koloru i określa je jako: naturalny, heraldyczny, harmoniczny i czysty. O sposobie „naturalnym” pisze tak: „Jest to jeszcze jeden element wzmagający złożoność skończonego dzieła sztuki. Linia dała nam przejrzystość i rytm dynamiczny i zasugerowała bryłę lub formę masywną, którą ton obdarzył pełną ekspresją przestrzenną. Dodany zostaje do tego kolor, którego funkcję najłatwiej wyjaśnić jako spągowanie prawdopodobieństwa obrazu”¹.

¹ Herbert Read, *Sens sztuki*, Warszawa 1982, s. 42-46.

„Heraldyczne użycie koloru jest może najbardziej pierwotne (...) Kolor jest tutaj użyty do określenia symbolicznych znaczeń”². Nie naśladuje natury (malowidła skalne, sztuka dziecka, reguły ustanowione przez obyczaj i różne autorytety).

Ograniczenia te nie stanowiły szkody dla twórcy, dowodzi wyjątkowe piękno, równowaga i czystość kolorów powyższych realizacji.

Metoda harmoniczna pojawiła się pod koniec XV wieku, kiedy to bardziej intelektualne i naukowe koncepcje koloru zaczęły wypierać tradycje (np. średniowieczną). Pojawiło się malarstwo walorowe, w którym kolor zszedł na drugi plan. Pierwszym planem stały się – przestrzeń oraz światło i cień. O sposobie ostatnim autor pisze: „Tu zbliżamy się do trzeciego sposobu, który nazwałem czystym zastosowaniem koloru: kolor użyty dla niego samego, nawet nie dla formy”³. Ilustracją w tym przypadku mogą być dzieła miniaturzystów i współczesne płótna Matisse’a oraz fowistów.

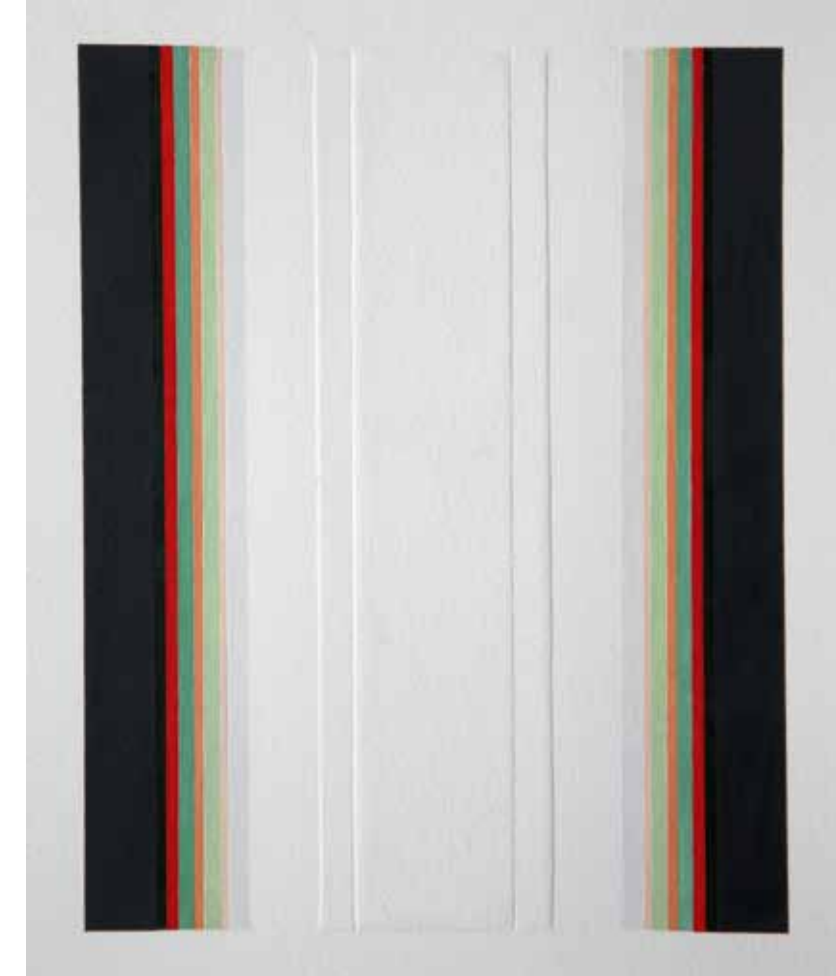
Jak wyżej wspomniałem, Dzięki światłu możemy określić różne cechy koloru. Kolor jest jakością zmysłową, mocno

² Ibidem.

³ Ibidem.

nacechowaną emocjonalnie i jest spostrzegany za sprawą światła bezpośrednio i od razu. Spostrzeżenie, że kolor widzi się najpierw, a zatem oddzielnie, sprawia, że plamy barwne rozmijają się z rysunkiem kształtu, podkreślając niezależność spojrzeń. Oznacza to również, że plama barwna nie mieści się w naczyniu formy, że czasami przekracza jego brzegi – „wylewa się” z niego. Linia kształtu formy może formę przecinać, może biec obok niej, ale może też wytyczać granicę. Stosowanie powyższej prawidłowości potwierdza niezależność spostrzegania barwy i kształtu, ponieważ – jak wiadomo – kolor dostrzegamy wcześniej.

Kolor poprzez działania emocjonalne organizuje kompozycję, którą musimy sobie uzmysłowić w drodze aktu intelektualnego. Dla malarza kolor jest tworzywem. Dla fizyka zaś rodzajem promieniowania elektromagnetycznego. Po rozszczepieniu światła białego w pryzmacie (którego odpowiednikiem w naturze jest tęczą) oko ludzkie dostrzega wąskie pasmo kolorów chromatycznych, które stanowi zaledwie 40% widzialności. W paśmie od 380 do 780 mikrometrów występuje sześć kolorów (o określonej długości fali elektromagnetycznej). Po krótkiej obserwacji (koloru) fali o konkretnej długości, oko słabnie i reaguje fizjologicz-



nie, przedstawiając się na odbiór fali o długości przeciwnej, dopełniającej – np. z czerwieni na zieleni, z żółci na fiolet, z niebieskiego na oranż. Dzieje się tak zawsze bez udziału naszej woli.

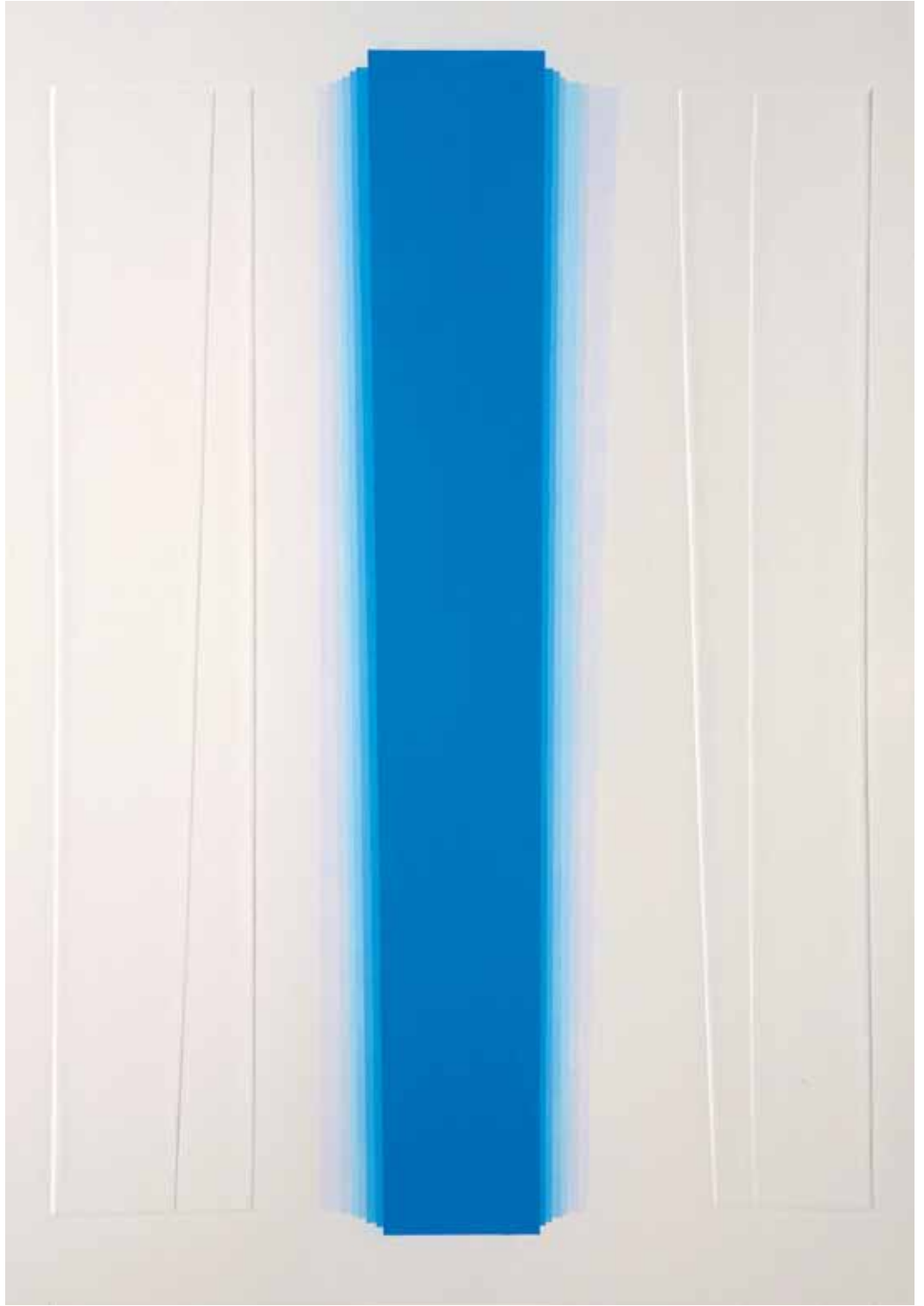
Od wrażliwości malarza zależy czy znajdzie np. dla określonej, dowolnej czerwieni adekwatną zieleni. Ten krótki wywód nie wyczerpuje całokształtu zagadnień traktujących o kolorze, jego właściwościach oraz możliwościach wykorzystywania ich w malarstwie. Jest zaledwie szkicem przedstawiającym wierzchołek problemu.

Andrzej Gieraga

po prawej: *Solaris – wertykalny*, relief, maj 2008



Kompozycja wertykalna, relief, maj 2008



Kompozycja wertykalna V, relief, maj 2008



Marek Glinkowski

Ludzka matryca – eikon

Revolucja graficzna XIX wieku pozwoliła na multiplikowanie i reprodukcje obrazów, symboli, ikon kulturowych, ikon przeszłości. Druk, fotografia, media stały się czymś oczywistym, lekkim, zwielokrotnionym do niezauważalnej masy, logomasy, biomasy. Przerost produkcji doprowadził do powszechnego recyklingu lub wręcz do momentu, o którym J. Baudrillard pisał słowami *destylujemy śmieci*¹. Komercyjna eksploatacja powoduje brak rozróżnienia pomiędzy *sacrum* a *profanum*, *Super Flat*, przemieszczenie wartości. Artystyczna postawa Marka Glinkowskiego, powołując się na tę estetykę, wskazuje jednak na poszukiwanie stałego wzorca indywidualnych kryteriów, własnej i zbiorowej tożsamości. Mówi o tym, że narażeni na wtrącenie w formę menu panujących socjotypów, możemy odnaleźć swój obraz pośród obrazów symultanicznych.

W jaki sposób go odkryć i przywołać na nowo?

*Pamięć powiązana jest z obrazem. Eikon to obraz przedstawiający obecność rzeczy już nieobecnej*².

Platon

Grafiki jak i instalacje Marka Glinkowskiego są cichym przewodnikiem pomiędzy znakami, fragmentami medialnych przekazów, bajek, filmów. Cykl prac artysty otwiera

Kolekcja (prowadzona od 2002 roku). To czarno-białe, ornamentalne ramy (w tech. akwaforty, akwatinty, miękkiego werniksu). Pozostają puste, są wspomnieniem historii, kopii. Pokazywane ramy nie zawsze pozostają anonimowe. W *Polska I poł. XXI wieku* (od 2003) są złote i wypełniają je *print screen*'y dokumenty medialnej rzeczywistości.

W 2006 roku, w poznańskim Centrum Kultury Zamek, Glinkowski dokonał interwencji tablic informacyjnych komunikatów (np.: „To jest Twój Majątek, Bądź dumny z tego co masz”; „To co widzisz, jest Twoje”) podobne działanie stosuje w rysunkach – odbitkach segregatorów, przewrotnie nadając znakom publicznym nowy sens.

Jedną z ostatnich prac, instalacja *Kontynuacja*, zajmująca przestrzeń Galerii AT, ściśle łączy się z architekturą. Identyczne kartonowe cegły, ustawione w kilka kolumn, współfunkcjonują z realnym ceglany wnętrzem. Materiał budulcowy – szablonowo wyprodukowane pudełka, przedstawiają ikony mediów, znane telewizyjne kadry (funkcjonują one też w *Obojętnie* czy *Menu*³). Manipulacja symbolem w publicznej przestrzeni, sugestia jego iluzji jest zarówno iluzją wybieranego przez artystę otoczenia (*Lokalna kolekcja Polskiej Sztuki Współczesnej w Zielonej Górze, pokaz na 2015*

rok, wypożyczone obrazy z muzealnego magazynu nie do końca, bo w połowie pokazane zostały na wystawie).

Realizacje, jak i miejsca Glinkowskiego, są używane i powielane, wywodzą się z matrycy – *eikonu*. Autor porusza sferę czasu danego miejsca, podważa jego czas historyczny, pyta o pamięć. Na ile matrycowe wzory są zakodowane w pamięci ludzkiej i jak bardzo uległy odkształceniu, perswazji technologicznej?

Według E. S. Caseya *reminiscing* polega na „ożywieniu przeszłości poprzez wielokrotne jej ewokowanie”⁴.

Istnieje podejrzenie, że pojawiający się obraz, który bierzemy za obraz przeszłości, mógłby być wytworem pracy wyobraźni, a więc obrazem skierowanym ku temu, co fikcyjne czy możliwe. Byłaby to zatem nie pamięć, która powtarza, ale pamięć wyobrażająca i pracująca w stanie marzenia⁵.

Grafika Glinkowskiego, to posługiwanie się obrazem przetwarzanym i powielanym – *eikon*, matryca medialną, to próba odtworzenia w pamięci osobistej matrycy widzów. Czy jest to jeszcze dziś możliwe...? To sztuka *a rebous* (na wspan, pod prąd) stanowi opozycję wobec powszechnego uprzedmiotowienia. Jest odkrywaniem języka-matrycy, który mógłby nas scharakteryzować, oddać realny wzór naszego bytu. Może ten materiał budulcowy okaże się wspólny dla przedmiotu i podmiotu, który *żyje dalej, spętany iluzją własnej jednostkowości – choć w istocie zamienił się już w rzecz*⁶ posługując się matrycą marzeń... *Świątynią Ikoną*.

Magdalena Komborska, 2008



Segregatory_02_2008

¹ Jean Baudrillard, *Rozmowy przed końcem, Rozmowa Philippe Petit*, wydawnictwo Sic! Warszawa 2001, s. 59.

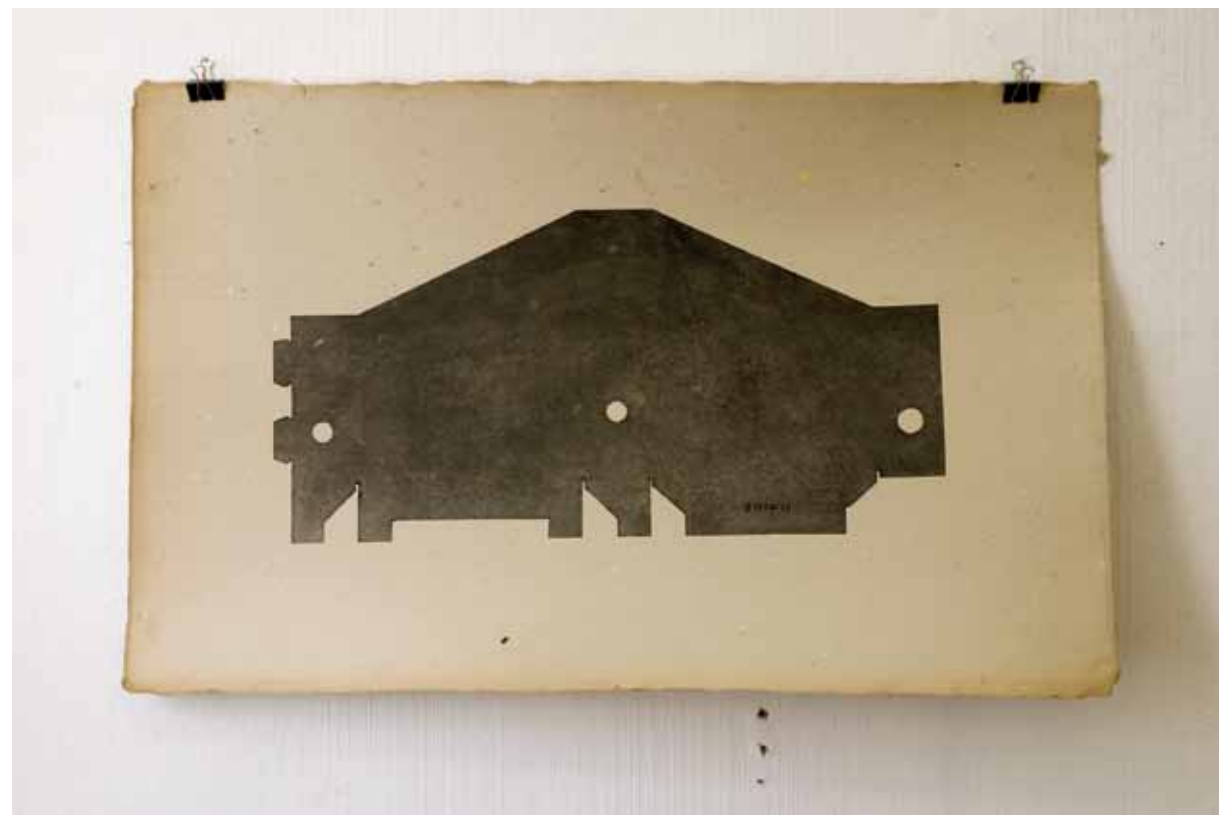
² Monika Krzykała, *Aisthesis a estetyzacja przeszłości*, w *Wizje i Re-wizje*, K. Wilkoszewska. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, s. 621.

³ Obrazy z cyklu: „Polska I poł. XXI wieku”.

⁴ Ibidem, s. 627.

⁵ Ibidem, s. 622.

⁶ E. Fromm, *Zerwać okowy iluzji*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000.



Segregatory_02_2008



Segregatory_02_2008



Grafika awangardy w internetowej epoce powtórzeń. Technika, ideologia, artystyczne strategie autokreacji.

Grafika reprodukcyjna jako uznane artystyczne medium ideowej perswazji, apogeum swe przeżywała w czasach klasycznej awangardy okresu międzywojennego, określając wspólny charakter periodyków i plakatów od Moskwy po Kopenhagę i Belgrad. Wskazanie na rolę kariery technik reprodukcyjnych, w tym także nowych mediów – fotografii eksperymentalnej i fotomontażu, stało się jednym z najważniejszych akcentów sceny „Awangarda” na niedawnej wystawie „My, berlińczycy/Wir Berliner. Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa”¹. Ukazała ona m.in. jak kształto-

¹ Tekst ten, podejmujący wybrane wątki wystąpienia dr Lidii Głuchowskiej w ramach Festiwalu Nauki na Uniwersytecie Zielonogórskim w czerwcu 2009, jest zmodyfikowaną wersją artykułu „Propaganda gnozeologiczna i inżynieria wyobraźni. „Nowy człowiek” i „nowa wspólnota” w grafice klasycznej awangardy”. W: Kolekcja Artoteki Grafiki ze Zbiorów Uniwersytetu Zielonogórskiego, red. Janina Wallis, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2009, s. 6-8. – Na temat sceny „Awangarda” na wystawie „My, Berlińczycy” por. Lidia Głuchowska, Awangarda: Poznań – Berlin. W: My, berlińczycy/Wir Berliner. Historia Polsko-niemieckiego sąsiedztwa, red. Traba, Robert Leipzig 2009, s. 159-196. – teźże, Awangarda w dwóch odsłonach. O prezentacjach sztuki na wystawie „My, berlińczycy/Wir Berliner” (20.03-14.06.2009, Stadtmuseum Berlin). W: Uniwersytet Zielonogórski. 5 (170) 2009: 21-23. – Awangarda i Epilog. O prezentacjach sztuki na wystawie „My, berlińczycy/Wir Berliner Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa”. W: Uniwersytet Zielonogórski. 5 (170) 2009: 29-30. Scenieria „Awangarda” poświęcony został również film „Awangarda”, zamieszczony w Obieg TV, www.obieg.pl/archiwum: Lidia Głuchowska, My berlińczycy – sekcja awangarda – historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa, 25.06.2009. – Por. Lidia Głuchowska, Marek Lalko, My berlińczycy – Epilog, Obieg TV, www.obieg.pl/archiwum, 05.06.2009.

Lidia Głuchowska

wały one zasady funkcjonowania nowoczesnej ikonosfery i świadomości odbiorców nie tylko kultury wysokiej, ale i popularnej. Dystans między nimi stopniowo się zresztą zaciera. Dzieło sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji – by odwołać się do klasycznej formuły Waltera Benjamina – zwłaszcza w związku z karierą Internetu staje się coraz częściej świadomą, bądź mimowolną inspiracją kolejnych dzieł – jako cytat, pastisz, parodia, *remake*, *retake* czy wreszcie plagiat, nierzadko w sensie ideowym dalekich od pierwowzoru i strywializowany. Późnym echem fascynacji reprodukcją stał się dylemat twórcy ryzykującego nieposzanowanie praw autorskich, choćby w cyberprzestrzeni. Tymczasem w okresie klasycznej awangardy obieg grafiki reprodukcyjnej – a zatem i wzorców ideowych czy ikonograficznych – był jeszcze znacznie bardziej zamknięty i elitarny, co stanowiło poniekąd gwarancję jej jakości. Reprodukowana na plakatach czy w czasopismach artystycznych, docierała wprawdzie w odległe zakątki świata – o czym świadczyć może choćby mapa z okładki 10 numeru *revue de moderne – Bloku – czy listy abonentów z periodyków o podobnym profilu, ukazujących się w innych krajach, lecz jednocześnie był to obieg autoteliczny. Swój komunikat artyści kierowali bowiem głównie do artystów. Upowszechnienie awangardowej grafiki służy obecnie renesansowi jej popularności a jej atrakcyjność potwierdza choćby niefortunny nieco przykład recepcji i reinterpretacji jednego z klasycznych dzieł polskiej grafiki ekspresjonistycznej. W styczniu 2004 roku na łamach dodatku do *Gazety Wyborczej – Dużego Formatu* ukazał się obszerny artykuł poświęcony cierpiącemu na epilepsję mimowolnemu spraw-*

cy śmiertelnego wypadku. Ilustracją do niego był m.in. *Portret więzienny 2003* z inicjałami Bartosza T., bohatera tekstu². W istocie jednak rysunek ten jest jednak kopią jednego z najczęściej reprodukowanych dzieł polskiej grafiki międzywojennej. Oryginał to *Autoportret IV* Stanisława Kubickiego – zaginiony, lecz znany z kart słynnych czasopism awangardowych – *Zdroju* i *Die Aktion* z 1918³. Sam Kubicki zasłynął jako *spiritus rector* poznańskiej ekspresjonistycznej grupy Bunt, a jego prace wyróżniał szczególnie jednolity styl i precyzyjna kompozycja. Wspomnianą pracę w jego dorobku chronologicznie poprzedza go dużo czytelniejsze ołówkowe studium. W samym linorycie rysy twarzy zaznaczone zostały sumarycznie, za pomocą ciężkich, kanciastych plam, akcentujących głębokie oczodoły, trójkątny zarys linii włosów i dłoń podpierającą głowę. Geometryzacja i wręcz abstrakcyjny charakter tego wizerunku decydują o jego wyjątkowości – inni Buntowcy i Formiści koncepcję portretu ekspresjonistycznego rzadko realizowali tak konsekwentnie, umieszczając zwykle realistycznie potraktowaną twarz na stylizowanym tle. Wymowne pendant do *Autoportretu IV* Kubickiego stanowi autoportret jego żony Margarete z tego samego roku. Frontalny, ze spojrzeniem skierowanym wprost na widza, ewokuje interakcję, stanowiąc przeciwieństwo wizerunku Kubickiego z pustymi oczodołami, pograżonego w introspekcji. Właśnie owo nieobecne, odwrócone od świata spojrzenie i dominacja czerni – barwy abstrakcji *par excellence* zbliżają portret Kubickiego do *Autoportretu przed lustrem* Ottona Dix’a z 1915 czy *Autoportretu w cieniu* Edwarda Muncha z 1912 r. Czerni – szyfr transcendencji, nicości i pustki – oznacza transgresję w saturniczny wymiar egzystencji.

Brak indywidualnych cech fizjonomicznych i naturalistycznie traktowanego wizerunku sugeruje świadomy odwrót od estetyzującej imitacji zewnętrznego świata. Kanciasty zarys twarzy przywodzi na myśl czaszkę jako swoiste *memento mori* czy może maskę – w sztuce prymitywnej, stanowiącej inspirację awangardy, konotowaną magicznie. Podobnie

2 Mariusz Szczygieł, Daleko od ok. W: Duży Format (dodatek do *Gazety Wyborczej*), 26.01.2004, s. 7-9. – Por. Lidia Głuchowska, Awangardowa grafika w internetowej epoce powtórzeń, w: Uniwersytet Zielonogórski. 7 (172) 2009, s. 29-32.

3 Lidia Głuchowska, Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910-1945, Berlin 2007. – teźże: *Artifex doctus* – autoportret Stanisława Kubickiego a kod wizualny klasycznej awangardy, w: *Gazeta Malarzy i poetów* 2008/I, s. A-D.

wygląda rzeźba Ottona Freundlicha z 1912 r. o znanym tytule *Nowy człowiek*. *Autoportret IV* odsyła więc do zmitologizowanej przez ekspresjonistów duchowej rzeczywistości, z dala od zmysłowego świata – więzienia cielesności. Głowa i dłoń w schemacie ikonograficznym *Melancholii* rodem ze sztychu Albrechta Dürera, który Kubicki znał choćby z kart *Chimery*, są symbolem nobilitacji artysty. W przeciwieństwie do palety i pędzla – utensyliów malarzkich z konwencjonalnego autoportretu, akcent pada tu na intelektualny, a nie rzemieślniczy aspekt procesu twórczego. Ów schemat Kubicki wykorzystał już wcześniej w swym ołówkowym *Autoportrecie III*, który jednak w porównaniu ze wspomnianym linorytem, jest znacznie bardziej realistyczny i „elegancki”. Nie nosi on ani tak wyrazistych znamion awangardowej syntetyzacji i deformacji formy, ani ekspresjonistycznego antyestetyzmu. Również w linorytach *Autoportret VI* i *La pensée* z 1919 r. opublikowanych w monachijskim piśmie *Der Weg*. Ręka i głowa – *pars pro toto* intelektualnej autodefinicji artysty – pojawiają się tym razem w osobnych pracach, jak hieroglify z przecinających się linii, eksponując dualizm kondycji twórcy – rzemiosło i intelekt, *disegno* i *ingenio*. W abstrahującej alienacji od swej zmysłowej, ludzkiej natury Kubicki nigdzie nie posunął się dalej niż tu, gdzie w dziele brak właściwie śladów biograficznej anegdoty i fizjonomii twórcy, gdzie preferowana przez niego stylistyczna formuła pojawia się – zamiast artysty, jako *pars pro toto* jego istoty – abstrakcyjna aktualizacja tematu *artifex doctus*. Do wspomnianego wzorca ikonograficznego Kubicki powraca jednak jeszcze w dwóch dziełach. Jego *Autoportret VII* z 1922 roku, obraz od prawie dwóch lat eksponowany w Muzeum Narodowym w Poznaniu, w swej stylistyce i wymowie pokrewny jest dziełom Jawlensky’ego, uznawanym za nowoczesne ikony. Ta surowa linearna kompozycja, złożona ze statycznych, płaskich form, reprezentuje dojrzały, abstrakcyjno-konstruktywistyczny styl artysty. Ledwie rozpoznawalna, geometrycznie opracowana twarz niknie w mozaikowym tle. Geometria w odniesieniu do ludzkiego wizerunku wywołuje efekt obcości. Jego abstrakcyjność ta wpisuje się w tradycję nowoczesnych redakcji *vera icon*, takich jak *Głowa Chrystusa* Paula Klee z 1927 roku. Geometryczny raster to formalny wyznacznik międzynarodowego języka konstruktywistycznej awangardy. Na tle typowych prac w tym stylu, zwykle utrzymanych w kontrastowych barwach, dzieło to wyróżnia jednak dyskretna gradacja tonów. Uderza tu „konkretność”, „rzeczowość” wizerunku, pozbawionego niemal identyfikujących modelu elementów

i aury antropomorfizmu. Podobne cechy wykazują powstałe w podobnym czasie autoportrety Witolda Kajruksztisa czy Władysława Strzemińskiego. W przeciwieństwie do nich wizerunki własne Henryka Berlewiego i Mieczysława Szczuki są – mimo pewnej geometryzacji – bardziej realistyczne i stanowią hybrydyczny konglomerat konwencjonalnego wzorca ikonograficznego – autoportretu z paletą i pędzlem – oraz awangardowego repertuaru form.

Kubicki tak narracyjnych formuł unikał. Od zasady tej odstąpił właściwie tylko, gdy dziesięć lat po powstaniu *Autoportretu VII* uczynił go – jakby w formie autocytatu – elementem jednej z najważniejszych swych kompozycji, zatytułowanej *Święty i zwierzęta* z 1932 roku. Ów kryptoautoportret pod postacią świętego Franciszka to synteza koncepcji kosmologicznej Kubickiego wypracowana w obliczu kryzysu wartości cywilizacyjnych i narastającego faszyzmu. Ewokowana tu alternatywna rzeczywistość symbolizuje mit antycywilizacyjny i (niespełnione?) marzenie twórcy o samorealizacji i życiu w harmonii z naturą. Eskapizm wyraża kryzys utopii „nowego człowieka” i „nowej wspólnoty” oraz negację realnego otoczenia – wypalonej ideowo awangardy, rozproszonej zresztą wraz z objęciem władzy przez Hitlera.

Z kolei przed ledwo co ukończonym obrazem *Święty i zwierzęta* sfotografował Kubickiego w jego berlińskim atelier wspomniany już ex-dadaista Raoul Hausmann Podejmując dialog z dorobkiem przyjaciela, za pomocą efektów światłocieniowych odtworzył jego linorytniczy autoportret z 1918 r. – ową posępną prymitywizującą maskę – ekspresjonistyczne *memento mori*.

Autocytat i cytaty świadczące o podejmowaniu przez artystów dialogu intertekstualnego w czasach klasycznej awangardy nie stanowiły więc bynajmniej rzadkości. Czym innym jest jednak nonszalancki stosunek odbiorców sztuki do kwestii autorstwa w epoce internetu.

Autoportrety Kubickiego nijak nie ułatwiają wyśledzenia biograficznej anegdoty. Przeciwnie – cechuje je wyjątkowa rzeczowość i matematycznie koncyptowana klarowność. Niezależnie od ewolucji stylistycznej ona pozostaje konstantą. Ów ład wizualny sugerować mógłby wewnętrzną harmonię artysty. Jego podszyte groteską i ironią teksty, jak choćby fragment wiersza *Zwątpienie* przynoszą jednak odmienny komunikat. Wspomniany (czyżby nieświadomy?) plagiat jest natomiast zdecydowanie anegdotyczny, już w konsekwencji włączenia w przestrzeń obrazową tytułukomentarza *Portret więzienny 2003* i opatrzenia wykonanej

w technice rysunkowej kopii linorytu sygnaturą kopisty, podającego się za autora zresztą także w komentarzu udzielonym dziennikarzowi i opublikowanym na łamach jednej z najpoczytniejszych polskich gazet: „To mój autoportret na papierze pakowym, w chwili, gdy tu i teraz nie ma już nic”⁴. Sens oryginału jest więc odwrócony, a wspomniana mistyfikacja przedziwnie naiwna, gdyż chodzi przecież o zawłaszczenie autorstwa dzieła reprodukowanego, m.in. na okładkach słynnych periodyków awangardowych. Jej sprawca jest przy tym, jeśli zawrzeć treści artykułu, zdolnym studentem, czy może już absolwentem wydziału architektury... W tytule *Portret więzienny 2003*, nawiązuje zresztą do faktu, iż Kubicki opublikował swój autoportret wraz z wierszem *Więzień*, stanowiącym *nota bene* jedynie ekspresjonistyczną metaforę osaczenia. Znamienne jest to, iż ich autora nigdzie nie wspomina, choć najwyraźniej zainspirowała go nie tylko jego grafika, ale i poezja, komplementarnie i sugestywnie transponujące idee przeduchowionego „nowego człowieka” i „nowej wspólnoty”. Koegzystencja obu mediów – słowa i obrazu – była zresztą typowym znamiem awangardowego komunikatu.

Za soczewkę stylu wczesnoawangardowej grafiki uznać można zresztą także *Wieżę Babel* Kubickiego z plakatu pierwszej wystawy poznańskiej ekspresjonistycznej grupy Bunt w kwietniu 1918 roku. To, obok wspomnianego *Autoportretu*, jeden z najbardziej rozpoznawalnych linorytów w sztuce polskiej. Idiom nowoczesności określają tu syntetyzacja formy, silne kontrasty czerni i bieli, płaszczyznowość, antyestetyzm i dosadność ideowa. Praca ta wykonana w najpopularniejszej w tym czasie technice, odzwierciedla koncepcję egalitaryzmu sztuki, reprodukowanej w artystycznych czasopismach, w których korespondencja słowa i obrazu służyła intensyfikacji komunikatu. Forma i treść warunkowały tu się wzajemnie, służąc transmisji programowych treści⁵.

Wspomniany plakat, promując eksplozywną synergię słowa i obrazu, *conditio sine qua non* awangardowych periodyków i afiszy, akcentował programowe *épater le bourgeois*. Jego stylistyka nawiązywała choćby do szaty graficznej berlińskiego czasopisma *Die Aktion* i, w mniejszym stopniu,

⁴ Mariusz Szczygiel, op. cit., s. 7.

⁵ Por. Lidia Gluchowska: „Ezoteryka i polityka w grafice wczesnej polskiej awangardy – Formistów, Buntu i Jung Idysz”, w: *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku*, red. Barbara Chojnacka, Bydgoszcz 2009, s. 49-62.

Der Sturm, a zewnętrzne analogie odzwierciedlały wspólną ideową. W Poznaniu, inaczej niż w Niemczech, gdzie odrodził się wówczas drzeworyt, uprawiano jednak głównie linoryt, niekiedy, dążąc do nobilitacji techniki, określając go mianem „drzeworytu oryginalnego”.

O jakości grafiki burtowców, stanowiącej swoisty wehikuł reklamowy promujący manifesty tej formacji, publikowanej zarówno w *Die Aktion* i *Der Sturm*, jak i, przede wszystkim, w poznańskim *Zdroju*, świadczyć może fakt, iż jak wspominał Henryk Stażewski, periodyk ten jeszcze długo stanowił w Polsce „jedyną źródło nowoczesności”⁶, a artystów z kręgu *Jung Idysz* i *Bloku*, jak choćby Wincentego Braunera i Dinę Matusównę czy Marię Nicz-Borowiakową wyraźnie inspirowała w nim tu głównie twórczość Kubickich.

Sam motyw wieży Babel, w całej swej złożoności, jest symbolem prometejskiej generacji międzynarodowej awangardy, a zarazem symbolem społecznej i artystycznej rewolucji. Najpewniej nie przypadkiem twarze rozbiegających się spod wieży postaci przypominają tę z obrazu *Krzyk* Muncha, sygnalizując alienację jednostki we współczesnym świecie i egzystencjalny lęk. Gdzieś w tle wyczuwa się nastrój groteski, podobnie jak w *Balladzie o śnie i śmierci* Franza Werfla, jednego z ulubionych autorów Kubickiego, a także w jego własnym manifestie *Panującym*, zawierającym wizję świata *au rebours*, powstałym w 1916 roku w odpowiedzi na tekst Paula Adlera o tym samym tytule. *Wieża Babel* jest jednocześnie symbolem „rewolucji pałacowej” w redakcji *Zdroju*, która przyniosła ze sobą *succés du scandale*⁷ Buntu i detronizację Przybyszewskiego jako teoretyka tego pisma, wyznaczając zarazem cesurę między modernizmem a radykalną awangardą.

Wymowa tego programowego dzieła jest ze wszech miar ambiwalentna. Andrzej Turowski uznaje topos wieży Babel

⁶ Por. Lidia Gluchowska: *Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren. Das Beispiel der Posener Gruppe Bunt und des Bauhausprofessors Lothar Schreyers*, w: *Europa? Europa! The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartanson, Berlin/New York 2009. – tejsze, *Miejsca puste, czyli co nie dochodzi do głosu w obrazie. Tak zwany epizod dadaistyczny w twórczości Stanisława Kubickiego*, w: „Brak słów”. Red. Maria Poprzęcka. Warszawa 2007, s. 207-233. – tejsze, *Ostatni obraz. Mojżesz przed krzewem gorejącym Stanisława Kubickiego*, w: *Wielkie dzieła, wielkie interpretacje*, red. Maria Poprzęcka. Warszawa 2007, s. 215-228.

⁷ Przybyszewski Stanisław, list do Jerzego Hulewicza, 18.05.1918, w: *Listy*, T. 2, Warszawa 1938, s. 67-68.

za „obraz najśmielszej budowy sięgającej niebios a zarazem ruiny chaosu, klęski człowieka. Mimo tej dwuznaczności był to dyskurs optymistyczny, prometejski, którego historiozofia opierała się na wizji nieskończonego progresu świata, a estetyka na odkryciu absolutu sztuki. Ruiny były jego marginesem”⁸. Ambivalencja dzieła wynika również z faktu, iż łączy ono w sobie pierwiastek racjonalny i irracjonalny, politykę i metafizykę, przywołując moment z księgi Genesis chronologicznie poprzedzający potop – jedno z rzadkich zresztą w dorobku polskich ekspresjonistów przedstawień starotestamentowych. Określając apogeum awangardowej utopii przeduchowionego *nowego człowieka* i ponadnarodowej *nowej wspólnoty*, emanuje zarazem przecuciem ich klęski, na prawach paraboli stając się krytycznym rozrachunkiem z konstytutywnymi mitami pokolenia. Zgodnie z narracją biblijną bunt i klęska poprzedzać jednak mają duchowe odrodzenie, narodziny *nowego świata*.

Klasyczna awangarda kształtowała się ponad granicami państw i narodowych partykularyzmów. Dynamikę jej rozwoju wyznaczał rytm publikacji artystycznych periodyków i almanachów, wystaw i spotkań oraz międzynarodowy *network*⁹ kontaktów twórców próbujących urzeczywistnić utopię międzynarodowej wspólnoty i międzynarodowego języka sztuki, popularyzowanych za pomocą nowoczesnej typografii. *Network* ten symbolizować może wspomniana na początku mapa z okładki *Bloku*.

Profil ideowy klasycznej awangardy określa napięcie między polityką a metafizyką, którą nadal niesłusznie zwykle stylizuje się na racjonalną, konstruktywną i areligijną, a komponenty spirytualne i mistyczne nie należą do jej oficjalnego paradygmatu. W rzeczywistości są one jednak jednym z najistotniejszych elementów awangardowego uniwersum, co potwierdza choćby praktyka twórcza tzw. metafizycznej frakcji Bauhausu, a na gruncie polskim działalność i twórczość grup *Bunt* i *Jung Idysz*¹⁰. Magię, alchemię, astrologię

⁸ Andrzej Turowski: *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 8.

⁹ Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910–1930, red. Timothy O. Benson: Cambridge, Massachusetts 2002. – Hubert van den Berg, *Die inter-/übernationale Vernetzung der europäischen konstruktivistischen Avantgarde mit besonderer Berücksichtigung Polens*, w: *Grenzüberschreitungen. Deutsche, Polen und Juden zwischen den Kulturen (1918–1939) (Colloquia Baltica 6)*, red. Marion Brandt, München 2006, s. 65–80.

¹⁰ Obszerna literatura przedmiotu w Gluchowska, *Mimesis und Transzen-*

i kabałę artyści tej formacji, podobnie jak wcześniej twórcy renesansu, traktowali z równą powagą jak fizykę, matematykę i teologię. Konsekwencją odkrycia promieni rentgenowskich dla sztuki była choćby kariera wizji astralnych. Zarówno artyści *Buntu*, jak i *Jung Idysz* odwoływali się do powszechnej w kręgach awangardowych niekanonicznej, ponadkonfesjonalnej, synkretycznej religijności¹¹, co wyrażało się choćby w serii linorytów *Szmaja Bożki* (1918/1919), w której ukazał on pramatkę, praojca, Mzimu, Światowida, Marsa, Astarte, Zaratustrę i Mahometa, odsyłającej ponadto na poziomie stylistycznym do sztuki prymitywnej, będącej inspiracją syntetyzowanej, brutalizującej figuracji i nośnikiem magii.

W dorobku wczesnej polskiej awangardy z jednej strony narracyjne ujęcia – mistycyzująca, symboliczna figuracja – a z drugiej abstrakcja stanowiły równouprawnione strategie, służące propagowaniu idei nowej duchowości. Oblicze ówczesnej grafiki i manifestów, stanowiących jej teoretyczne uzasadnienie, określić miała strategia określana jako kosmiczny komunizm, religijny socjalizm, czy wręcz socjalizm serca¹². Częściej niż historyczne hasła artyści tego czasu przywoływali w swych dziełach kosmiczne rekwizytorium¹³, tworząc wizje bezczasowego porządku wszechświata, nie zaś politycznej rzeczywistości.

Wbrew powszechnym opiniom, nawet najradykałniejszemu z twórców *Buntu* i *Jung Idysz*, Kubickiemu – autorowi charyzmatycznego *Autoportretu* i plakatu *Wieża Babel*, podobnie jak innym twórcom metafizycznej formacji awangardy, obcy był najwyraźniej rewolucyjny patos, choć niewątpliwie fascynowała ich inżynieria wyobraźni. Jeśli uprawiali propagandę, to głównie propagandę gnozeologiczną. Swą grafikę instrumentalizowali w służbie ponadkonfesjonalnej czy sekularnej, religii „nowego człowieka” i „nowej wspólnoty”, znoszącej zasadniczo różnicę między mistyką a polityką. Techniki reprodukcyjne stały się wówczas szcze-

.....
denz, w: *Avantgarde und Liebe*, op. cit., s. 206–264 oraz w: Gluchowska, *Okkultismus, Esoterik, Mystik*, op. cit.

¹¹ Jerzy Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991, s. 98–99.

¹² Por. Otto Freundlich, red. Joachim Heussinger von Waldegg, Bonn 1978, s. 49. – von Wiese Stephan, *Graphik des Expressionismus*, Stuttgart 1976, s. 142. – Stephanie Barron, *Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925*, München 1989, s. 31–40.

¹³ Por. Ryszard Przybylski, *Ekspresjonizm poznański*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, 1918–1932, Warszawa 1975, s. 261–271.

gólnie efektywnym medium w służbie ideologii i artystycznych strategii autokreacji.

Dziś niedysyjsze symbole artystycznej i społecznej utopii urzekają zwłaszcza swą wizualną sugestywnością, stając się obiektem świadomych czy mimowolnych zawłaszczeń ze strony uczestników popularnej ikonosfery internetowej epoki powtórzeń.

Lidia Gluchowska



Stanisław Kubicki, *Autoportret IV*, 1918, linoryt, Zdrój 2 (1918) 8/ Die Aktion VIII (1918) 281/282



Bartosz, *Portret więźniem* 2003, rysunek na papierze pakowym, W: Mariusz Szczygieł, *Daleko od ok.*, w: *Duży Format* (dodatek do *Gazety Wyborczej*), 26.01.2004, s. 7.



Stanisław Kubicki, *Wieża Babel*, linoryt, 1917, zb. prywatne



Izabella Gustowska

W parafrazach obrazów

Wszech zmysłowość, której coraz więcej jest w pracach Izabelli Gustowskiej, nie od razu daje się zauważyć. Przykrywa ją mocna, choć w istocie efemeryczna, „technologiczna” forma nie pozwalająca odbiorcy wydostać się z hipnotyzującego ekranu-obrazu, na którym i w którym toczy się opowieść. Paradoksalnie jednak okazuje się, że ani on, ani forma nie są najważniejszym instrumentem tej opowieści. Jest nim zmysłowość, rozpisana na poszczególne media i techniki i jednocześnie stopiona w multimedialną całość. Umieszczenie widza wewnątrz opowieści charakteryzuje twórczość Gustowskiej od samego początku. Wśród wielu motywów służących temu celowi, szczególne miejsce zajmuje ludzkie ciało, które spełniało rolę medium opowieści, było jej materią. W pierwszym dużym cyklu, *Względnych cechach podobieństwa* (1979–1990), Gustowska sięgnęła do motywu ciała jako znaku i nośnika bliźniaczości będącej jakby inicjacyjnym elementem określającym jej tożsamość. Drobiazgowo badanie różnic w podobieństwie i podobieństwa między różnymi osobami przekładała na powroty do

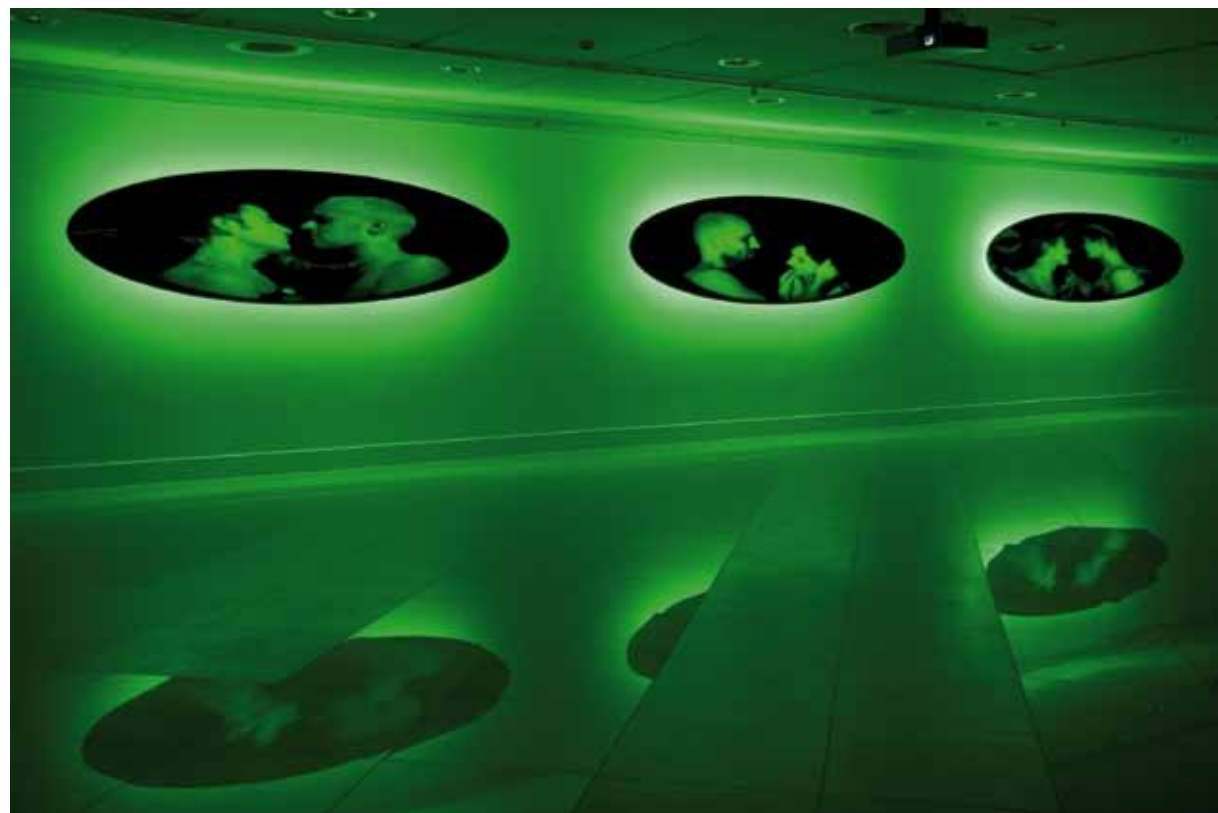
tych samych sytuacji, osób i łączących je relacji. Dla swoich obserwacji szukała sugestywnych środków wyrazu: wychodząc z mimetycznego waloru fotografii, ingerowała w jej fakturę, kolor i kompozycję tak w wielkoformatowych pracach na papierze, jak i „miękkich reliefach” na płótnie powstających w jej autorskiej technice z pogranicza malarstwa, rzeźby i fotografii. Ponieważ zaś cykl był bardzo rozbudowany i mieścił w sobie wątki oboczne czy mniejsze serie, takie jak *O niebie, o ziemi i o sobie też*, które zaznaczyły się wyraźnie po raz pierwszy w instalacji zaprezentowanej na XLIII Biennale w Wenecji (1988), zaczęły pojawiać się coraz to nowe aranżacje poszczególnych jego fragmentów, a niektóre zapoczątkowały nowe poszukiwania. Autorka mówiła już nie tylko w swoim imieniu i w imieniu innych, ale pozwalała też innym mówić za siebie, przerzucając mosty między wątkami i wkrótce ponad cyklami. Zaczęła oddawać nawet głos zwierzętom i zjawiskom. W późniejszych projektach ciała nie są już źródłem opowieści, jej medium. Stały się medium obrazów. Na ich

rzecz działała kompozycyjna zasada cytatu i parafrazy, a właściwie autocytatu i autoparafrazy: powoływania się na użyte wcześniej elementy i motywy, a nawet przenoszenia fragmentów jednych prac do drugich. W cyklach *Sny* (1990–1994), *Płynąc* (1994–1997), *Śpiewające pokoje* (1996–2000), *Namiętności i inne przypadki* (2000–2002) oraz powstającym w ostatnich latach *Life is a story* oraz *Względne cechy podobieństwa* (podjętym w 2004 r. po raz trzeci) jako nowe obrazy powracały te same przedmioty i postacie – zwykłe i symboliczne. Artystka częściej wybierała wideo i tak ważny dla niej performance, znając wagę, jaką dla opowieści ma ekspresja dźwiękowa i ruchowa. Dźwięk i ruch posłużyły jej do tworzenia nakładających się linii narracji, spełniały funkcję wiążącą w rozbudowanej, czasem wieloprzestrzennej strukturze monumentalnych wideoinstalacji. Świetnie było to widoczne w jej monograficznej wystawie *Life is a story* w Muzeum Narodowym w Poznaniu (kwiecień 2007), gdzie w zaprojektowanej przez Gustowską wędrówce widza po opowieści niemożliwe okazało się wyjście z niej, gdyż jej swoista interaktywność, choć bardzo subtelna, narzucała konieczność powrotu do porzuconych miejsc, podjęcia z nią gry. Żeby poznać tę opowieść, trzeba było z jej *uniwersum* obrazów wyłowić własne, powiązać je i sfabularyzować. W ten sposób symetria jako jeszcze jeden element formalny porządkuje z jednej strony dzieło, z drugiej zaś percepcję: ciała niosą strumień obrazów, przez ciało płynie strumień doznań. Te dwie sfery splatają się ze sobą coraz ciaśniej w najnowszych pracach Izabelli Gustowskiej.

Ewa Hornowska

Kuratorka wystawy *Izabella Gustowska. Life is a story*,
Muzeum Narodowe w Poznaniu, kwiecień 2007





Kadr z wystawy *Life is a story*. Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2007

L'amour passions (Life is a story). Lightbox



Jerzy Hejnowicz

Elektroatak

„Środki przekazu zastąpiły starszy świat. Gdybyśmy nawet chcieli odzyskać ów dawny świat, musielibyśmy posłużyć się intensywnym badaniem sposobów, za które został przez te środki polknięty”.

Jerzy Ludwiński

Media, medialność, telewizyjne przekazy informacyjne, ich komunikatywność czy też brak komunikatywności, istotność i błahość przedstawianych obrazów stały się, od pewnego czasu, tematami moich artystycznych przedstawień. W ciągu kilku ostatnich lat, obsesyjnym wręcz diagnozowaniem relacji: człowiek – informacja – środki przekazu. Ujawniam moje fascynacje, obawy i lęki związane z ich rozwojem, określam ich stan prawdziwości, możliwe stopniowanie iluzji. Wykorzystuję telewizyjne komunikaty jako materiał do budowania komunikatów własnych, wykorzystuję elektroniczne urządzenia do tworzenia obiektów i instalacji. Dokonuję czasem udanych, czasem może chybionych, prognoz dotyczących naszego bycia w świecie, obok i wobec świata mediów oraz wpływu jaki jest ich udziałem na nas samych: na zmiany wrażliwości i sposobów oglądu rzeczywistości. Interesuje mnie także to, jakich zmian są przyczyną w strefie działań artystycznych, jaki mają wpływ na różnicowanie zewnętrz-

nej jak i wewnętrznej, semantycznej struktury powstających utworów.

Świat zapełniony wielością środków masowego przekazu, stał się naszą nową realnością, stworzył nowe typy poznania, tworzy odmienne od dotychczasowych, typy międzyludzkich relacji, dokonuje ekspansji na naszą wrażliwość, wywołuje sytuację pogłębiającej się, wzajemnej zależności pomiędzy nami, operatorami urządzeń a generowanymi przez nie bytami. Determinuje niemalże każdą ludzką działalność, nie omija sztuki.

Globalny system mediów stał się dla wielu pisarzy, aktorów i artystów zajmujących się sztuką wizualną, jak chociażby Tracey Emin czy Jeff Koons, sposobem kreowania własnego wizerunku. O wiele ciekawsze jest jednak rozpoznanie wpływu jaki mają one bezpośrednio na artystyczną twórczość, na to, jak ogromny sukces stał się ich udziałem w rozszerzeniu współczesnego obrazu zjawisk kultury. Powstająca dotąd sztuka, inspirowana rzeczywistością realnie istniejącą, wyobrażnią i ludzkim intelektem, dzisiaj, poznaje „światy alternatywne”. Skoro obszar „do rozumienia” rozszerzył się o kolejne, niezliczone przestrzenie oraz inteligencję systemów zero-jedynkowych, przed artystami otworem stoją nowe rejony eksploracji.

W książce autorstwa Susan Sontag „O fotografii” odnalazłem interesujący cytat, będący wypowiedzią Wittgensteina, dotyczący języka, mówił on: „że znaczeniem słowa jest jego zastosowanie”. Autorka książki uważa, „że stało się to prawdą także w odniesieniu do każdego zdjęcia. W ten sposób obecność i rozpowszechnianie wszystkich zdjęć przyczynia się do erozji samej koncepcji znaczenia, do rozpadu prawdy na prawdy względne”. Zdania te uzyskują swoją prawdziwość także w wypadku realizacji z obszaru wszelkich sztuk wizualnych, nie tylko fotografii. **Wydaje się, że stały się mottem działania całego obszaru kultury, która wypełnia się zjawiskami nieprzewidywalnymi, wzajemnie sprzecznymi, niekompatybilnymi, nawzajem znoszącymi.**

Nie możemy przegapić narodzin nowych dyscyplin i przenoszenia doświadczeń z dotychczas istniejących w przestrzeni „utworów elektronicznych” i odwrotnie. Nie możemy nie zauważyć aktywności intermedialnej a także tej, która wykracza poza wszelkie ramy kategoryzowania. Malarstwo czy też grafika, nawet one, próbują od pewnego czasu „zmierzyć się” z możliwościami nowych technologii jakimi są laserowe drukarki o wysokiej rozdzielczości, projektory DVD czy komputerowa, wirtualna przestrzeń 3D. Nie możemy nie dostrzec przemiany obrazu z rysowanego, odbijanego w szlachetnych technikach graficznych czy też fotograficznych, w obrazy emitowane za pomocą promieni świetlnych, tworzonych dzięki monitorom lub plazmowym ekranom. Dzięki rozwojowi technologii i nowoczesnych środków komunikacji, artystyczna aktywność błyskawicznie wchłonęła i nadal wchłania nowe środki wyrazu, które w znacznym stopniu zmieniają jej obecne oblicze i rozszerzają przestrzeń zainteresowań. Nie możemy nie dostrzec pojawienia się „innych narracji”, częściowo lub całkowicie rezygnujących z dotychczasowych metod komunikowania. Dzisiejsze BYCIE staje się „obecnością informatyczną”, coraz mniej cielesną, istniejemy tym bardziej im częściej wysyłamy elektroniczne sygnały swojego istnienia.

Dar technologii stał się darem nadmiaru. I choć stworzył wielowymiarową nadsztępczość, która nie daje się łatwo oswoić, stał się wielką pożywką dla zjawisk świata kultury, stał się istotnym elementem tworzącym współczesny obraz sztuki, nie jedyny lecz współlegzystający z dotychczasowymi formami artystycznej kreacji.

Bez względu na ilość zagrożeń, jakie wywołuje obcowanie z uderzeniową falą wywołaną przez technologiczną bombę, musimy się z nią oswoić, pomimo tego, jak krytyczne stanowisko wobec niej reprezentujemy.

Jerzy Hejnowicz



„Tomograf”, podczas wystawy „Lekkość rzeczy”, Zamek Ujazdowski; Warszawa; 2003, (4 monitory TV, rysunki na powierzchniach ekranów TV, programy TV, dźwięk TV, konstrukcje stalowe, anteny TV)



2007, „Mad”, podczas wystawy „Blisko-daleko”, Galeria „AT”, Poznań; (lampa stroboskopowa w plecaku, fragment mapy, telefon z alabastru, płyty chodnikowe)

Po lewej:

2005, „Humanoskop”, podczas wystawy „Galerie Non-profit”, Targi Sztuki, Stara Rzeźnia, Poznań; (10 monitorów TV, rysunki na powierzchniach ekranów TV, programy TV, dźwięk TV, konstrukcje stalowe, cukierki *Krówki*, anteny TV)

2007, „Cela”, podczas wystawy „Przestrzeń Rysunku 2”, Szamotuły; (32 fotografie okna, cztery obiekty stalowe)





Tadeusz Jackowski

Od autora

Wiemy, jak istotnym dla twórcy jest dostrzeżenie w porę własnej pracy artystycznej ważnego i zarazem niebezpiecznego zjawiska, jakim jest niewątpliwie powtarzanie samego siebie. Zjawiska stosowania – przez nas samych wykreowanych – „zbawiennych” w działaniu schematów, chwytów czy zabiegów różnej maści, podnoszących efekt naszej pracy. Wiemy też, jak trudnym problemem jest nasza własna identyfikacja z owym zjawiskiem, to znaczy stwierdzenie, że daliśmy się wepchnąć w ślepą uliczkę „wąskiej specjalizacji”, która prowadzić może w rezultacie końcowym do zamiany sztuki na kategorie „artystycznego rzemiosła”. Że stajemy się powoli „rewolwerowcami” trafiającymi w dziesiątkę tarczy tanich efektów. I w końcu, że wpadamy w niedobry nawyk uprawiania swoistej „powtórki z powtórki”, co oczywiście do niczego sensownego nie prowadzi.

Powyższe refleksje, które tu przedstawiłem, są niczym innym jak wynikiem moich własnych, jakże często w mojej pracy grzechów i porażek podnoszonych między innymi właśnie dlatego, iż za późno postrzegam wspomniane powyżej niebezpieczeństwo. Że nie potrafię już w pewnym momencie rozróżnić tego, co jeszcze jest wartością od tego, co już nią nie jest, i co należy odrzucić jako niepotrzebny estetyczny przydatek.

Mając tego świadomość staram się, na ile potrafię rewidować co jakiś czas własną pracę stosując inną, bardziej krytyczną optykę w nadziei, iż pozwoli mi ona jednak uniknąć zbyt częstego wpadania w ową sprytnie zastawioną pułapkę.

Tadeusz Jackowski



Spacery po Krakowie VI – czyli krótka opowieść o Wawelu, 2001, akwatinta, 55 x 45



Spacery po Krakowie VII – czyli z krakowskiego Kazimierza impresja pierwsza, 2004, akwatinta, 55 x 45



Zbigniew Karpiński



Pejzaż z Janowca, 1957, monotypia 115, cz.-b.

Zbigniew Karpiński był malarzem natury: to ona, w której „nieprzebrany bogactwie – jak twierdził – kryje się cała problematyka malarstwa”, zawsze stanowiła jedyne odniesienie dla jego wieloletnich poszukiwań artystycznych. Zarówno w pierwszym okresie, pełnym eksperymentów formalnych, o wyraźnie ekspresjonistycznym rodowodzie, a zwłaszcza w ostatniej fazie, od połowy lat 70., którą sam artysta nazywał okresem „realizmu bezkompromisowego”, rozumianym jako „narzucony sobie rygor, aby wydobyć sens stosunków malarskich zawartych w naturze”. Jednocześnie uważał, że skoro nasze środki są niewspółmierne, aby przenieść to na płótno, należy dokonać jakiejś interpretacji. Dla Karpińskiego „fascynująca jest interpretacja zachowująca rdzenny sens tego, co widzi”. Założenia ideowe tej nowej koncepcji obrazu realizował z właściwą sobie konsekwencją i determinacją przez ostatnie 25 lat swojej pracy twórczej.

Na początku była jednak fascynacja możliwościami wyrazowymi materii malarskiej, mocno kreślona konstrukcją płaszczyzny obrazu i zdecydowanym kontrastem barwnym. Takie są widoki Kłodzka i motywy z sandomierskich targów. Podobnie malowane są również „Pejzaże z Miel-

nika” z końca lat 60. To właśnie ten nadbużański pejzaż stanie się dla Zbigniewa Karpińskiego do końca trwającą inspiracją i niemal całkowicie zdominuje tematykę jego twórczości. W tym ogromnym dorobku artystycznym liczącym ponad 580 skatalogowanych obrazów olejnych, około 1200 rysunków i 540 grafik i monotypii, właśnie monotypia zajmuje miejsce szczególne. Ta, wydawać by się mogło, dość prosta technika polegająca na odbijaniu z płyty szklanej naniesionego farbą drukarską rysunku, należała do ulubionych form artystycznej kreacji w pierwszym okresie jego twórczości. W tej technice, stosowanej z dużą swobodą technologiczną, Zbigniew Karpiński osiągnął prawdziwe mistrzostwo warsztatowe. Wydaje się, że ta technika wyjątkowo odpowiadała temperamentowi malarza i wytrawnego rysownika. To właśnie w setkach rysunków mających charakter skończonych studiów pejzażowych i portretowych, a także będących notatką, lapidarnym szkicem, objawiał się w pełni znakomity zmysł obserwacji i artystycznej syntezy.

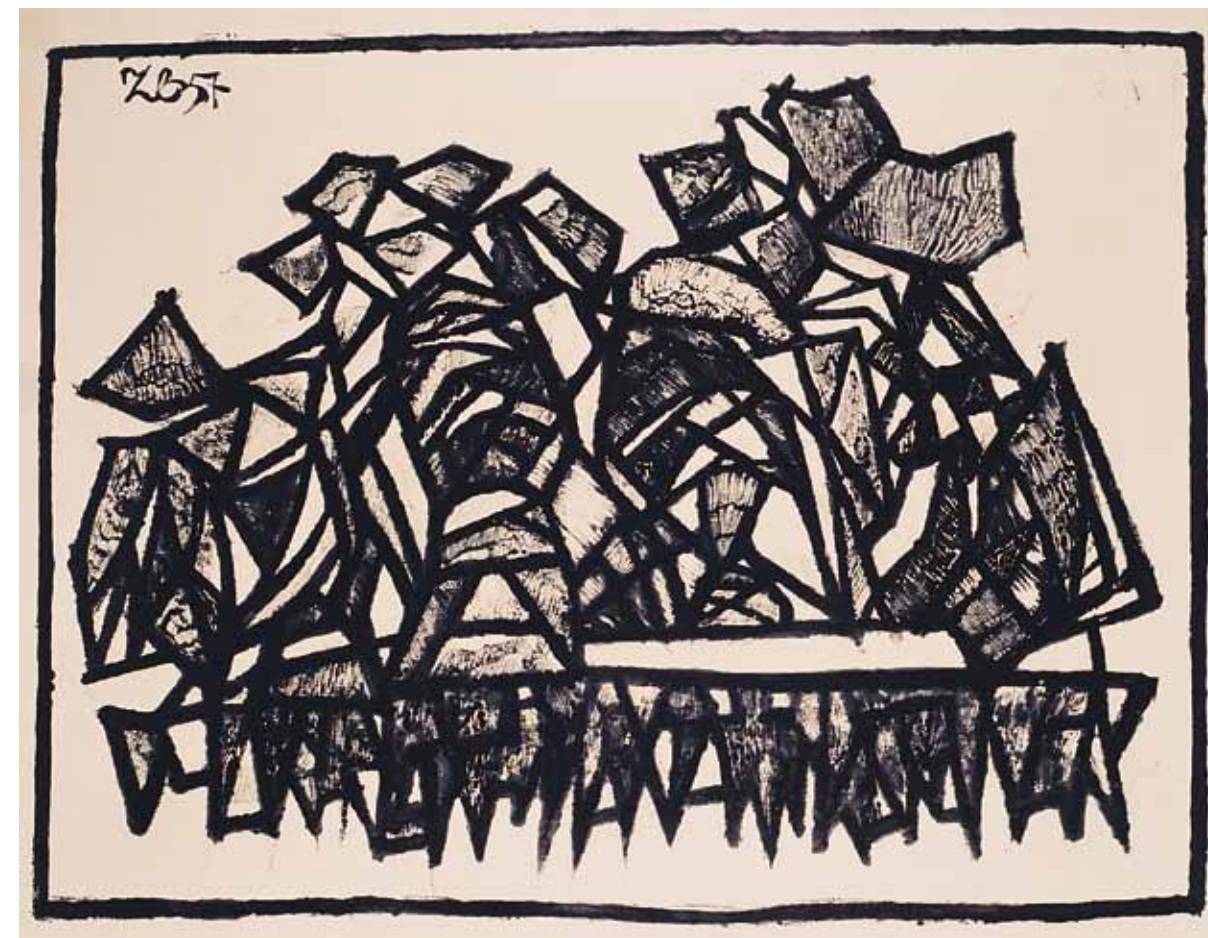
Rysunki i grafiki należą w całości do pierwszego okresu twórczości Zbigniewa Karpińskiego. Wiele z nich stanowi jego najświetniejsze osiągnięcia artystyczne.



Po dwudziestu latach tej wspaniałej artystycznej przygody, Karpiński porzucił rysowanie i grafikę, w której osiągnął znakomite rezultaty i jako grafik właśnie był w tym okresie najbardziej ceniony. Powodem tej rezygnacji „było narastające pragnienie poświęcenia się malarstwu, które – jak sam stwierdził – wymagało wyłączności”. Cechą charakterystyczną tego nowego okresu w jego malarstwie stał się maksymalny obiektywizm widzenia, zbliżony do fotorealizmu, a także zastosowanie takiej techniki, która minimalizowała emocje towarzyszące malarskiemu gestowi. Stąd to, tak rozpoznawalne w malarstwie Karpińskiego, skrupulatne – z kropel farby – budowanie rozwibrowanej plamy barwnej. W tym okresie powstały najbardziej znaczące w jego twórczości obrazy: monumentalne mielnickie pejzaże i portrety mieszkańców nadbużańskich wsi.

Stanisław R. Korytko

Pejzaż z Mielnika, 1970, monotypia 487, barwna



Drzewa nad wodą, 1957, monotypia 104, czarno-biała



Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki

Laboratorium wspomnień

Obrazy Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego wypełnione są widokami, zakątkami, miejscami – konkretnymi i określonymi, choć dla niezorientowanego widza trudnymi do zlokalizowania. Zobaczony gdzieś fronton antycznej świątyni, fasada wczesnochrześcijańskiej bazyliki „przeniesiona” z miejsca, w którym wznosi się od ponad tysiąca lat, czy fontanna przywołująca chłód odczuty w miejscu, gdzie niegdyś kontrastowo prażyło słońce... Te topograficzne drobiny są zapamiętanymi oraz wyłączonymi z czasu i przestrzeni nawiasami, które malarz po latach wypełnia treścią w laboratorium wspomnień, jakimi są jego obrazy. Wielokrotnie owe pamiętki odbytych podróży (faktycznych, literackich, muzycznych) są drobniejsze niż zobaczone pejzaże: drzewa, skały lub wyjęte z realnych pasm pojedyncze góry sprowadzone są na obrazach do swoistych znaków. Mogą być nimi także pojedyncze przedmioty, pozostające jednak w nadrzędnych związkach z całym płótnem. Wrażenia, jakie wywołują wynikają z ich specyficznej sensualności. Nie tyle samoistnej, co płynącej z przeżycia jakiegoś oryginału i zrekonstruowania go na płaszczyźnie obrazu.

To tak, jakby wyobrazić sobie coś, co jest jednocześnie prawdziwe i zawiera w sobie wartość... preparatu. Jakości oczyszczone, wydestylowane z pierwszego wzruszenia i pamięci,

wyrwane z czasu przeszłego i wtrącone w delikatnie drżącą, ciągle stojącą się terazniejszość obrazu.

Tak oto zmaterializowane wspomnienia i odczucia artysty prezentują się widzowi uszeregowane frontalnie, bezpośrednio; komponowane prosto i czytelnie.

Ale czy na niego czekają? Wyczuwa się przecież jakiś dystans – może trzeba trzymać się od tych płócien w „bezpiecznej” odległości? Może wcale nie chodzi o to, by też „lubić je od pierwszego spojrzenia”? Pewna bezkompromisowość formalna wyzierająca z obrazów Dobrzanieckiego zdaje się umacniać wrażenie, że nie będą one kokietować widza, a tym bardziej ułatwiać mu zadanie ich zrozumienia i akceptacji. Czasami wręcz nastawiają się do patrzącego swoimi „ostrzejszymi” krawędziami.

Obwiedzione delikatną, ale zdecydowaną kreską, „lancetowate” kształty składające się na oparcia krzeseł i nogi stolków, nasycone zdecydowaną czerwienią (albo innym mocno natężonym kolorem, choć nie idzie tu o ekspresjonistyczne nawarstwienie materii, a raczej intensywność wyabstrahowanej barwy), odcinające się od raczej naturalnego tła, nie wywołują bynajmniej odprężenia czy zadowolenia, wynikających z samego faktu obcowania z obrazem. Zbyt konkretne by były abstrakcjami, zbyt abstrakcyjne, by o nich mówić,

że są tylko przedstawiające. Być może obrazy Dobrzanieckiego celowo malowane i budowane są na pograniczu tych dwóch tendencji? Nieustannie próbujące wznieść się ponad ten stan poprzez dążenie do jakości wyższego rzędu: znaków, a później symboli? Nie twierdzą, że dzieje się tak zawsze i zawsze się to udaje. Jest to próba i stale uruchamiany przez malarza proces dochodzenia do... Jakiego nabierze on tempa, jakiej dynamiki – zależy od specyfiki warunków determinujących każdy obraz z osobna. Wrocławski artysta szuka bowiem znaków, które tłumaczyć będzie przede wszystkim kontekst jego osobistego doświadczenia.

Widząc na obrazach celowo eksponowane motywy, takie jak: „stół”, „krzesło”, „drzewo”, warto zastanowić się, jakie jest ich znaczenie. Nadrzędną ich funkcją wydaje się symboliczna hipertrofia autoportretu, który u Dobrzanieckiego nie przejawia się przecież w jakiegokolwiek innej „podobiznie” – nie jest ewokowany poprzez konfrontację z figurami ludzkimi. Zresztą na próżno ich szukać w jego obrazach. Być może właśnie dlatego wszystkie prace tworzą stylistycznie spójną całość. Nie wyczuwa się w jego płótnach pięknie, jakichś dramatycznych wahań, choć malarz deklaruje, że nie obce są mu ucieczki od tak skryzalizowanej formy.

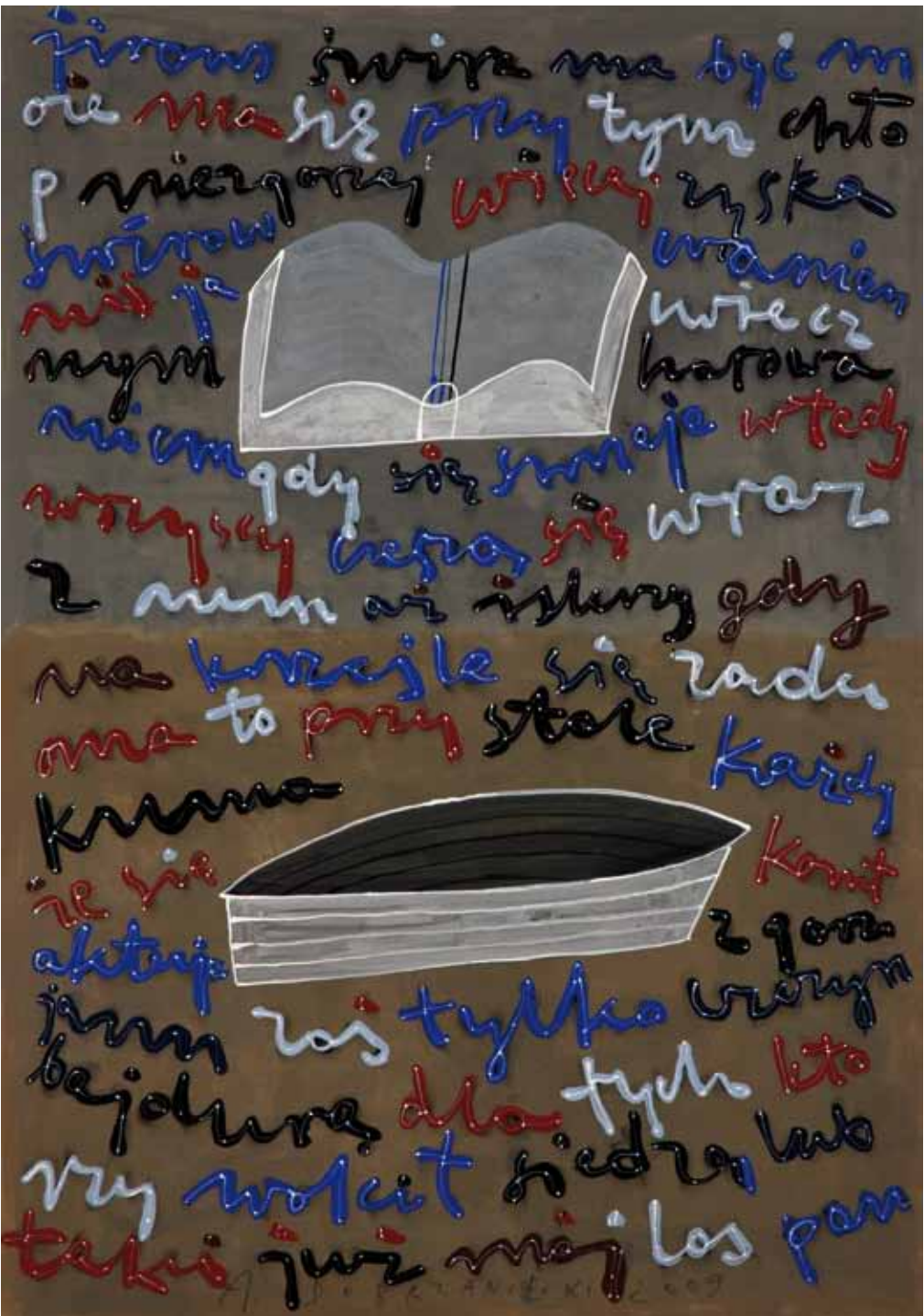
Traktując z całą powagą wyrażane przez artystę wątpliwości i unikanie ostatecznych deklaracji, które mogłyby przemienić jego poszukiwania w osobistą doktrynę, warto ze wzmożoną uwagą rozważyć emocjonalne powody jego działań. Być może żywienie własnej pamięci wizualnej strzępkami odczuć, zapamiętanymi kadrami natury, nieokreślonymi klimatami, których odczuwanie jest równoznaczne z symbolicznym wyczuleniem na to, co dzieje się w świecie, ma na celu zdawanie sprawy z nieustannego, indukcyjnego snucia myśli artysty. Taki „strumień świadomości” bez ostatecznych podsumowań. Być może jest to sposób na metaforyzację własnego życia, jego drobnych przejawów i zachęta do obejrzenia uważnie i z bliska każdego ziarenka piasku spadającego do dolnej komory klepsydry, współtworzącego tym samym czas miniony?

Nie wiem, w którym momencie obrazy Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego zezwalają na pojęcie ich sensu, kiedy pojawia się ich zrozumienie? Czy to w ogóle jest możliwe i konieczne? Sądzę, że podobnie jak pojawiają się na tym świecie – raczej mozolnie i nieprzypadkowo – tak widz musi poradzić sobie z nimi stopniowo, z nie małym wysiłkiem... „Oswoić je” Na własne ryzyko. Co niekoniecznie bywa łatwe.

Andrzej Jarosz

Przedruk z katalogu, *Andrzej Klimczak – Dobrzaniecki, Malarstwo*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 3 - 4.





Z cyklu Czeskie wiersze, Egon Bondy, gwasz, 100 x 70



Z cyklu Czeskie wiersze, Pavel Zajíček, gwasz, 100 x 70



Leszek Knaflewski

Artystyczna biologika Leszka Knaflewskiego podejmuje kwestię reinkarnacji, a co więcej również metempsychozy w grze ze współczesnymi technologiami zbawienia. Gdy ciało złożone w trumnie oddane zostaje ziemi, przemiana może się rozpocząć, a transsubstancją biologicznej materii włącza każde ciało w ogólny cykl przeistoczeń. Cała grupa prac wykonywanych przez Leszka Knaflewskiego w latach 90. podejmuje kwestię życiowego pędu, kierującego materią ożywioną. Figurą dla tej siły przemienienia jest korzeń – który skryty w wilgociach gleby umożliwia wzrastanie, zielenienie i rozkwitanie. Niewielkie korzonki przypominają plemniki, zapładniając łono ziemi, umożliwiają jej przeistoczenie, ożywienie drzemącej w niej materii – w *Reinkarnacjach* korzonki-plemniki tworzą konstelację przypominającą galaktykę, obraz życiowego pędu i możliwości transsubstancji materii na skalę kosmiczną. Korzeń może wzrosnąć również w formę krzyża, obiecując zmartwychwstanie wszystkiemu, co złożone w ziemi. Korzeń-krzyż staje się w eschatologii Knaflewskiego metaforą ludzkiego ciała; może zostać upozowany na wzór artystycznych wizerunków (*Akt*, 1993, *Siedząca*, 1994); dwa korzenie-krzyże tworzą parę spoczywającą na łożu ziemi (*Para*, 1990), przynosząc poetycką reinterpretację życiowego pędu jako siły miłości. Korzenie, przeistoczywszy je, pozwalają ciałom, które zostały złożone w ziemi, wzrosnąć, wydobyć się z niej. Knaflewski wyciąga paradoksalny, choć na swój sposób logicz-

ny, wniosek z tej możliwości. Wydobywa trumnę – narzędzie pochówku, narzędzie, w którym zwraca się ziemi to, co z niej powstało – i przeistacza ją w instrument (*Elektryczna trumna*, od 1999), na którym wygrywa hymn ku czci chthonicznych sił przemiany, na początku zresztą trumnie towarzyszy partytura, której nuty tworzą korzonki-plemniki (*Partytura*, 1999). Trumna zostaje wydobyta z mrocznego łona ziemi również w pracy *Balet biernego oporu* (2000) – trzy przejrzyste trumny z pleksi wypełnione są korzonkami-plemnikami, nad nimi zawieszona jest prysznicowa bateria zakończona długą szpicą. Jeśli siła symbolizowana przez korzonki-plemniki ma zostać ujęta w karby układu choreograficznego, to stawia to kwestię tego, obejmie władzę nad batutą, kto nada kierunek sile, czyjemu przywództwu nie będzie ona w stanie stawić oporu. W pracach *Catholic-cola* (2001) i *Killing me softly* (2005) Leszek Knaflewski rozpoznaje próby zawłaszczania. W pierwszej z nich drewniany krzyż, staje się narzędziem orki, wydobywania czy pozyskiwania owych życiowych sił ziemi, a ściślej staje się narzędziem uprawy, która przekształca te siły w używki serwowane masom. W drugiej natomiast przywództwo tych, którzy podają się za włodarzy ducha, zostaje ukazane z jednej strony jako hochsztaplerska sztuczka, a z drugiej jako władza militarnie egzekwująca uduchowienie wszelkich życiowych sił próbujących stawiać jej opór.

Jarosław Lubiak, tekst do katalogu wystawy, *Imperium zmysłów*, 2007



Skrzyżowania Przeciwno Ransom, 450 x 250 cm, 2008





Kolekcja Artoteki Grafiki

11110091

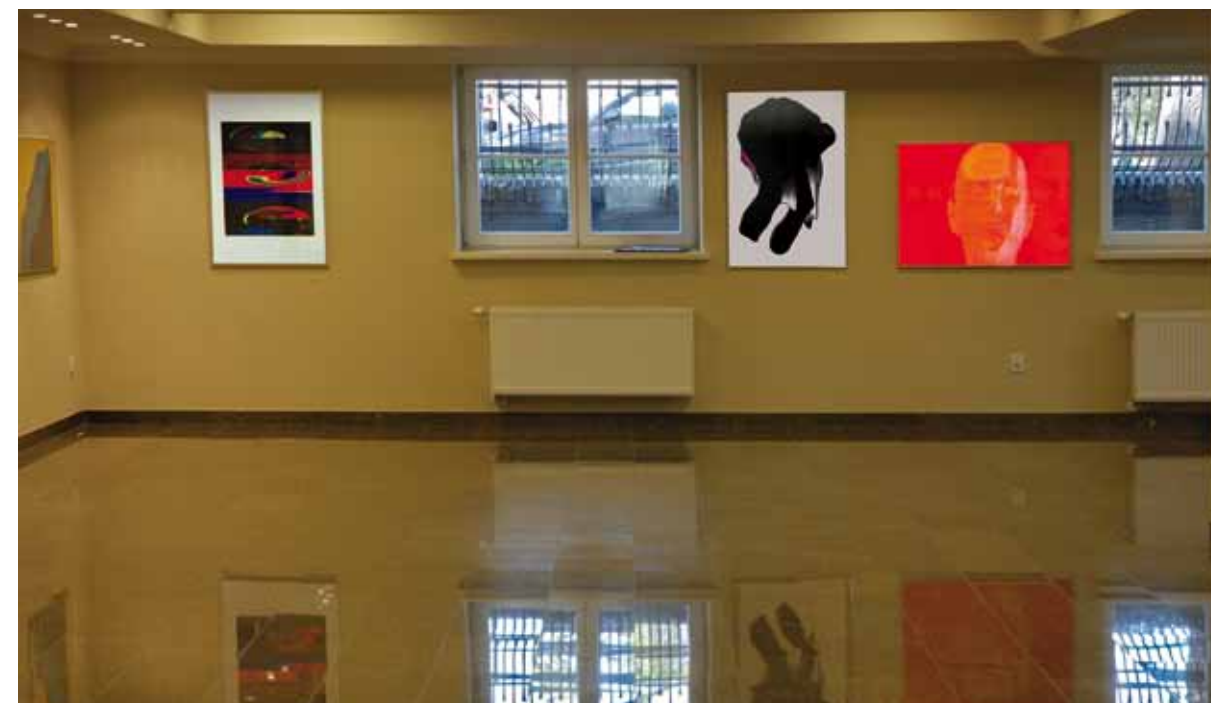
Wystawa towarzysząca Międzynarodowemu Triennale Grafiki w Krakowie
KOLEKCJA ARTOTEKI GRAFIKI
ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego

Termin: 7 października 2009

Miejsce: Galeria Uniwersytetu Zielonogórskiego, ul. Licealna 9, 65-417 Zielona Góra

Wykaz artystów:

Jan BERDYSZAK
Stanisław FIJAŁKOWSKI
Jerzy GRABOWSKI
Izabella GUSTOWSKA
Zbigniew LUTOMSKI
Piotr SZUREK
Marcin BERDYSZAK
Wojciech MÜLLER
Andrzej BOBROWSKI
Mirosław PAWŁOWSKI
Janina KRAUPE
Marian SZPAKOWSKI
Adam ROMANIUK
Dariusz GAJEWSKI
Jan PAMUŁA
Marcin SURZYCKI
Jozef JANKOWIĆ
Ulrich OTTO
Toine HORVERS



Galeria Uniwersytetu Zielonogórskiego przy ul. Licealnej, fot. Justyna Andrzejewska



Galeria Uniwersytetu Zielonogórskiego przy ul. Licealnej, fot. Justyna Andrzejewska

Galeria Uniwersytetu Zielonogórskiego przy ul. Licealnej, fot. Justyna Andrzejewska



Janina Kraupe

Fot. Archiwum artysty

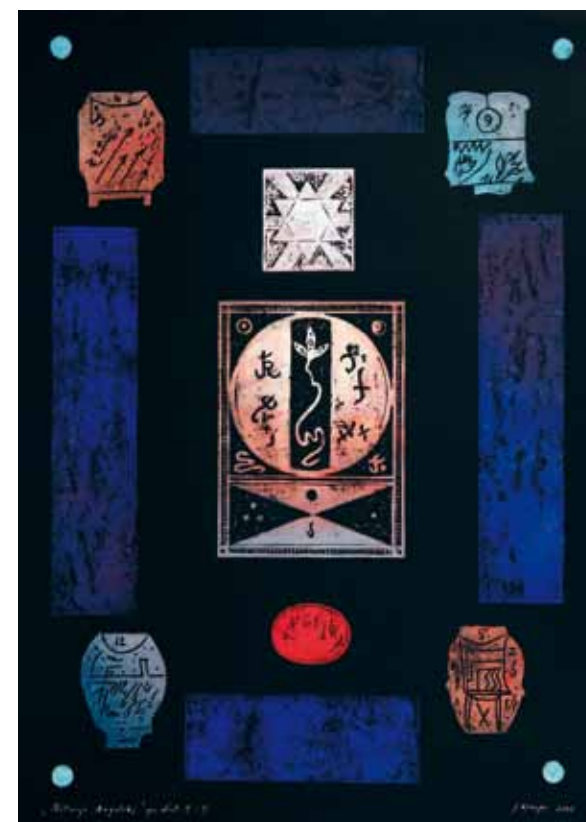
126

ARTOTEKA GRAFIKI

Współczesne malarstwo jest obszarem niezwykle bogatym i złożonym między innymi ze względu na różnorodność postaw twórczych i podejmowanej przez artystów problematyki. Pole ich zainteresowań obejmuje wszystkie chyba dziedziny, począwszy od analizy możliwości i ograniczeń samej sztuki, aż po zaangażowanie w kwestie społeczne i polityczne. Istnieje także grupa twórców, którzy traktując sztukę jako narzędzie poznania, podejmują próby odsłonięcia najgłębszej tajemnicy sensu świata i ludzkiego istnienia. Zakres dociekań tych artystów bliski jest filozofii, a do ich grona należy z pewnością Janina Kraupe. Temat swoich poszukiwań sformułowała w 1976 roku: To co jest zmienne, nieuchwytnie, rozgrywające się na różnych planach, istniejące w różnych czasach, kojarzone w wyobraźni nie tylko jako obrazy ale jako znak, symbole, zapisy, cała domena muzyki, poznawalnej jedynie w czasie, przepływającej koło nas jak ulotne obrazy świata widzialnego w zaskakujących motywach nieprzewidywanych zestawień, jakie rodzi „chwila”. Cała wielowarstwowa, wieloprzestrzenna tkanka naszego istnienia, która definiuje sytuację człowieka, jako stan nieustannego mijania zjawisk, obrazów, doznań. Stan, w którym jednak istnieje jakieś centrum, wewnątrz które-

go zbiegają się, jednoczą wszystkie linie metamorfoz – pole, z którego obserwuje się przemiany – to wszystko, co jest ruchem i trwaniem stanowi główny temat mojej twórczości¹. Jak każda złożona i wielowątkowa twórczość, malarstwo Janiny Kraupe podlega różnorodnym możliwościom interpretacyjnym. Wielu krytyków zwraca uwagę na powierzchowność komentarzy sprowadzających istotę treści tych obrazów do fascynacji autorki wiedzą ezoteryczną. Nie podważając znaczenia tych zainteresowań, a także doświadczeń duchowych, medytacji, czy zdolności mediumicznych wykorzystywanych przez Janinę Kraupe w jej pracy, warto zwrócić uwagę na możliwość odczytywania obecnych w jej malarstwie znaków i symboli wywodzących się z astrologii, kabały czy okultyzmu w szerszej perspektywie. Wszystkie te dziedziny wiedzy ezoterycznej towarzyszyły ludzkości od zarania jej dziejów: teorie i praktyki okulistyczne (o zróżnicowanej formie) występowały w każdej ze znanych cywilizacji, początki astrologii sięgają prawdopodobnie III tysiąclecia p.n.e., zaś kabała rozwinęła się w XII wieku, a jej źródła poszukuje się w mezopotamskiej tradycji I tysiąclecia p.n.e.

¹ J. Kraupe, Autoprezentacja (maszynopis), 1978, s. 8.

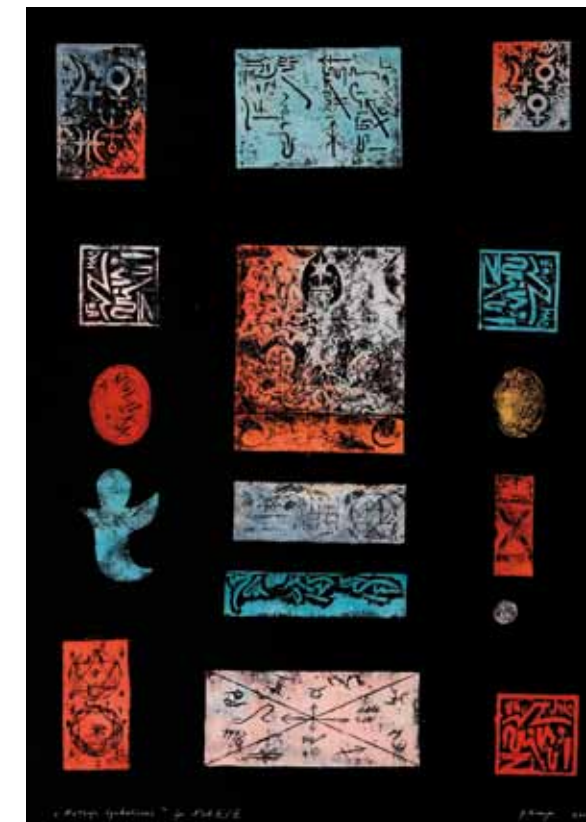


Notacje Angeliki, 2003, linoryt barwny, 70 x 50

Wszystkie też (choć każda w inny sposób) zajmowały się podobnymi kwestiami: próbą określenia pozycji człowieka w planie uniwersalnym, poszukiwaniu absolutu czy siły sprawczej, relacjami między duchowością a fizycznością człowieka i natury. Można zatem przyjąć, że symbole wykorzystywane dla wizualnego zapisu owych poszukiwań utrwalone zostały w kulturze jako archetypiczne, czytelne również współcześnie znaki tajemnicy, primum mobile, ruchu i nieustających przemian, ducha i materii, życia i śmierci. Sądzę, że takie właśnie znaczenie należy przypisać ich obecności w dziełach Janiny Kraupe.

Istotną wagę dla interpretacji twórczości tej autorki ma również automatyzm zapisu, przyjęty przez nią jako metoda kreacji niektórych prac. Metoda ta polega na wyłączeniu świadomej analizy, skupieniu na motywie inspirującym działanie twórcze, poddaniu podświadomości i – jak to określił Stanisław Fijałkowski – «zaufaniu ekspresji intuicyjnej»². Koncentracja i dążność do duchowego utożsamienia się

² St. Fijałkowski, Uwagi o twórczości Janiny Kraupe-Świdorskiej w związku z wnioskiem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych o jej nominację na profesora zwyczajnego (maszynopis), 1985, s. 3.



Notacje symboliczne, 2003, linoryt barwny, 70 x 50

z „notowanym” fragmentem rzeczywistości zbliżona jest do twórczej procedury, którą przyjmowali japońscy mistrzowie malarstwa tuszem w XIV wieku, zawierającej się w stwierdzeniu, że sztuka polega na uchwyceniu ponadmysłowej rzeczywistości i nie zaś oddaniu jej materialnych pozorów... prawda ukazuje duszę i materię w ich prawdziwej doskonałości³.

Zarówno semantyczna zawartość symboliki obrazów Janiny Kraupe, jak i przyjęcie metody automatycznego zapisu pozwalają interpretować twórczość tej autorki, jako podejmującą problematykę uniwersalną, drogę poszukiwania istoty rzeczywistości. Jednocześnie jej malarstwo jest wyrazem głębokiego odczucia jedności i harmonijnego współbrzmienia wszystkich elementów wszechświata: duchowości i materialności, trwania i przemijania, życia i śmierci.

Katarzyna Jankowiak-Gumna

³ Z. Alberowa, O sztuce Japonii, Wiedza Powszechna 1983, s. 104.

127

ARTOTEKA GRAFIKI



Ogród chiński, 2006, gwasz, 52 x 49



Teksty poetyckie, 2006, gwasz, 52 x 49



Kamil Kuskowski

Prawo do malarstwa – fragmenty

Twórczość Kamila Kuskowskiego daje się z powodzeniem rozpatrywać w kategoriach postkonceptualnego dialogu z tradycją malarstwa zachodnioeuropejskiego, w szczególności zaś z nurtem dwudziestowiecznej abstrakcji geometrycznej. Dialog rozgrywa się tu w pierwszym rzędzie w szeregu operacji dyskursywnych, które składają się u artysty na proces twórczy, a dotyczą współczesnych uwarunkowań i możliwości sztuki malarskiej. Operacje te stymulują wyłonienie się refleksyjnego, błyskotliwego, ludycznego, czasem wręcz dowcipnego konceptu przywołania historycznych form malarstwa, użycia ich w nowych kontekstach i przekształcenia ich sensu.

Wpisanie „cytatów” z historii sztuki w nowe, starannie przemyślane relacje, każdorazowo prowadzi do uruchomienia otwartej, choć zarazem precyzyjnie określonej gry znaczeniowej. Jej stawką, a przynajmniej jedną z głównych stawek, wydaje się być pytanie o dalsze istnienie malarstwa, o jego współczesność: o to, jaką jego postać można dziś jeszcze odkryć, po tym, jak tylekroć przeżywało ono swój własny „koniec” – a zarazem triumfalnie i z fałszywą nieraz pompą święciło swe powroty.

(...) Wciąż pozostaje jednak kwestia zasadnicza: czy w odniesieniu do prac Kuskowskiego można w ogóle zasadnie używać określenia „malarstwo” – nawet jeśli będzie to malarstwo „rozszerzone”? Czy nie lepiej byłoby tu mówić np. o „instalacji”, bądź też „postkonceptualnej refleksji nad malarstwem”? Czy sam Kuskowski ma prawo posługiwać się nazwą „malarstwo”? Wielu by mu tego prawa chętnie odmówiło. Artysta bywa wszak nazywany „antymalarzem”, ironistą negującym tradycję malarską i burzącym jej fundamentalne wartości. Widać jednak, że Kuskowskiemu zależy na „malarstwie” – tak na samej nazwie, jak i na samej rzeczy.

W swych realizacjach artysta usiłuje bowiem redefiniować koncept aktywności malarskiej oraz poszerzać i przekształcać jej pole, w jednostkowy sposób renegocjować i wciąż na nowo ustanawiać prawo do malarstwa – prawo określające, co jest malarstwem, co zaś nie daje się za nie uznać. W imię malarstwa i w jego imieniu Kuskowski wciąż uparcie ponawia pytanie o prawo do transformacji sensu samej nazwy „malarstwo”. W jego przypadku jest ona odnoszona do praktyk artystycznych, w których tradycyjna sztuka malarska, wykraczając daleko poza siebie, przestaje się rozpoznawać.

dr Tomasz Żaluski



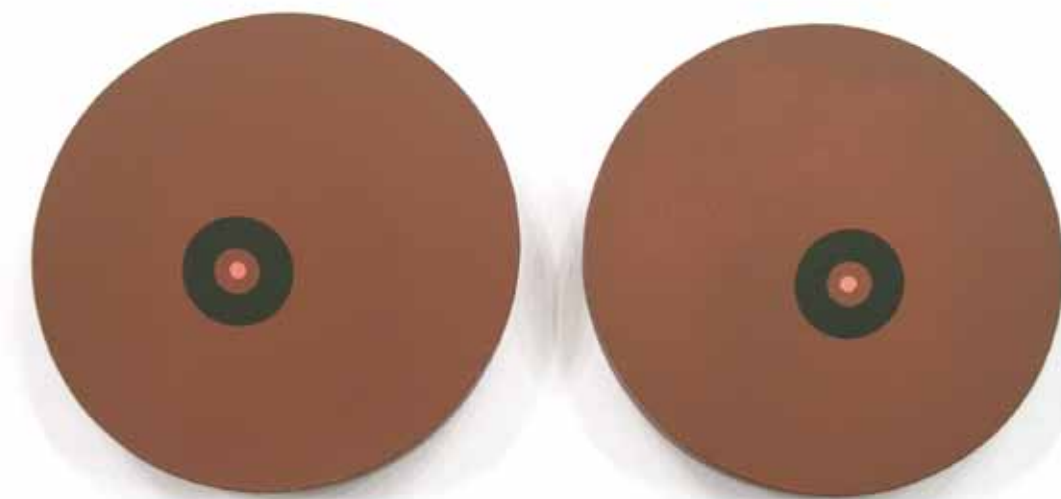
Uczta Malarstwa – Atlas Sztuki, Łódź 2007, instalacja



Uczta Malarstwa – Atlas Sztuki, Łódź 2007, instalacja



Egzorcysta X – wystawa Dowcip i Władza Sądzenia – Asteizm w Polsce, Galeria Program, Warszawa



CI z cyklu Cyci, 2 x 17,5, cm akryl na desce, 2005



Bitwa pod Grunwaldem wg Jana Matejki – Galeria Sektor I, Katowice, 2008, instalacja dźwiękowa



CI z cyklu Cyci, 2 x 17,5 cm akryl na desce, 2005



Marek Kuś

„Moduły” Marka Kusia – uniwersalne ikony człowieka

Marek Kuś swoją drogę twórczą rozpoczął dwadzieścia lat temu. Już wówczas była to skryzalizowana i uświadomiona wizja artystyczna, za którą stało dokonanie wyboru wymagającego konsekwencji i pracy. Te niezbyt popularne cechy w dzisiejszym świecie sztuki obliczonym nierzadko na szybki efekt, poparte zostały wtedy przez niego konkretną sygnaturą – „modułem człowieka w przestrzeni”, która konotuje myśl jego poczynań w stronę jak najszerzej pojętej tematyki człowieka. Co istotne, na tyle skutecznie, że przywodzi zarówno sakralne ukierunkowanie artysty, jak i możliwie rzeczowo pojęte nasze konstatacje dotyczące otaczającego nas świata.

W 1986 roku Kuś tworzy swe pierwsze tablice. Pokrytą szarym gruntem deskę wypełnia regularnie takimi samymi, rysowanymi miękkim i twardym grafitem, ideogramami ludzkich sylwetek. Stopniowo twórczość swą poszerza o różne sposoby wizualizacyjne, m.in. instalacje, performance, rzeźbę czy malarstwo, nigdy jednak nie traktując ich z akademicką ortodoksją. Ta niezwykle pracochłonna, benedyktyńska (biorąc pod uwagę liczbę powstałych prac) robota jest refleksem postawy artysty. Z jednej strony szacunku dla tradycji *meistrów* (począwszy od średniowiecznych na współczesnych w przykładzie Gierowskiego kończąc), z drugiej zaś procesu wyzwiania się z zobowiązań wobec samej sztuki. Przyjmuje on bowiem, mówiąc za Heideggerem, rolę „samounicestwiającego się w tworzeniu przejścia potrzebnego do wyłonienia się dzieła”. Jednocześnie jest bliski głoszonemu niegdyś przez Ada Reinarda

„zaprzeczeniu użycia sztuki do innego celu niż ona sama”. W tym modelu, opierającym się na przekonaniu o niemożliwości poznania jednolitego obrazu w świecie różnych rodzajów narzędzi poznawczych, Marek Kuś, paradoksalnie, odnosi się do czasu absolutnego.

Rytmika i otwartość jego kompozycji nie odmierza czasu, sytuując ich „dzianie się” w nieskończoności, wieczności czy, jak kto woli, bezczasowości. Symptomatyczny jest tu zrobiony z grafitowej tablicy obrotowy bęben (1997), gdzie poruszone figury ludzkie „krążą” w nieskończoności, co możemy traktować, zależnie od własnych projekcji, jako uczestnictwo w „transcendentnym” lub w absurdalnej pętli. Predylekcja do podstawowej tematyki człowieka przejawia się u Kusia już na pierwszej wystawie indywidualnej w Klubie Panopticum przy Uniwersytecie Śląskim w Cieszynie w 1986. W instalacji składającej się na dwie sale: pierwszą wypełniała szarfowa, „poszerzająca się” grafika z quasi-sesjmograficznym zapisem, druga zawierała plastyczną księgę drogi do obrazu człowieka. Połączonymi ze sobą stronami były kolejno: kalka, przezroczysta folia, rysunek, płaskorzeźba i werystyczny odlew głowy artysty (wraz z włosami). To poszukiwanie uniwersalnej figury człowieka, wraz z istotną, także w sensie dosłownym, przemianą materii, zaowocowało wspomnianymi już „modułami człowieka w przestrzeni”. Marcel Hager wyróżnił u Kusia „dwa piktogramy, które posiadają zarys konturów człowieka i są hipostazą Logosu ukazanego w dwu ambiwalentnych stacjach mentalnych. [...] Moduł człowieka w przestrzeni jest

określony motywem figury świecy w jodze. Stojąc prosto, z wyciągniętymi nad głowę ramionami i złożonymi dłońmi, człowiek ten tworzy spokojne harmonijne połączenie między niebem a ziemią. Drugi moduł posiada formę człowieka w ruchu, z rozwartymi ku górze ramionami...”. Niezależnie od tej dwubiegunowości, medytacji i ruchu, duchowego i materialnego, wraz z przynależną mu cechą przestrzeni, możemy stwierdzić, że szukanie owych modułów sytuuje je również poza konkretnym czasem sztuki. Pomijając konteksty czy wpływy na sztukę Marka Kusia np. minimalizmu, land-artu czy *panneaux Soulagesa*, jego piktogram może być w owej bezczasowości umieszczany jako jeden z możliwych, archetypalnie rozpoznawalnych znaków. Zarówno, w tym wypadku, iluzyjnej przeszłości i przyszłości.

Niezwykle istotna jest w pracach Kusia wspomniana już rola materii, jej metabolizm. W warszawskiej „Dziekance” w 1990 zestawiał przeciwstawne ze sobą aluminiowe tablice z glinianymi kolumnami. W poświęconej Andrzejowi Szewczykowi pracy (2004), w dwóch aluminiowych platformach „zatopił” swe gliniane, mokre „moduły”, wystawiając jedną na wysychanie, drugą, „pracującą” pod nakryciem przezroczystej folii, na nieustające „odżywanie”. W japońskim Aizu (1997) wykopał „moduły” w ziemi, które zrastając się pod wpływem jej procesualnego naturalnego wyrównywania, pozostawiały „naturalne” sylwetkowe blizny.

Jest to zresztą charakterystyczne dla kilku artystów, z którymi Kuś wystawiał na początku lat 90., m.in. dla Marka Chlady, Andrzeja Szewczyka, Piotra Lutyńskiego czy Krzysztofa Morcinka (nazwani przez krytyków nieformalną Grupą Cieszyńską). Odnaleźć można w ich pracach odwołania do fenomenologii percepcji Merleau-Ponty’ego i jego modelu pierwotnych, niewyróżnionych zmysłów, gdzie podstawową formą doświadczenia jest przedrefleksyjne przeświadczenie o nieusuwalnej obecności świata stale „przeżywanego”. W myśl zatem tej zmysłowej, „tropiącej” kategorii twórczość Kusia to, podkreślmy raz jeszcze, nie żadne *creatio ex nihilo*, ale odkrywanie – medytacja nad różnymi warstwami bytu. Wróćmy do „modułów” i sakralnej wobec nich intencji artysty. Marek Kuś wiele ze swych prac łączy z religijną symboliką. We wspomnianej pracy z „Dziekanki” odwoływał się do snu króla Nabuchodonozora z biblijnej Księgi Daniela (2 Dn 3, 91–4, 34). Cykl dwunastu tablic z nawarstwiającymi się pokrzywionymi, aluminiowanymi i odbijającymi na różne strony światło „modułami” nazwał *12 Apostołów* (1991–92). Wreszcie umieszczone tablice w wysokich oknach apsydy berlińskiego Parochialkirche (1995)



Tablice – 5 prac, 2,5 m x 6 m; płyta pilśniowa, szara emulsja, grafit; 1994–1995; Traum, Parochialkirche, Berlin

czy planowana dla Kościoła Mariackiego w Gdańsku Droga Krzyżowa, wydają się znajdować we właściwym kontekście. Wyobrażam sobie przestrzeń sakralną oświetloną prostymi witrażami „modułów człowieka w przestrzeni” Marka Kusia. Takie rzutujące „ludzkie” światło byłoby i zgodne z *Vaticanum II* („Człowiek drogą Kościoła”), i przełamujące dojmujące wrażenie dzisiejszej, postępującej chyba, idolatrii z jej sztywno konserwowaną ikonografią.

Być może tablice Marka Kusia to współczesne ikony, gdzie wartość ludzka musi być każdorazowo uobecniona. A być może współczesne mandale, pozbawione jednak określonego centrum, skrojone na miarę postnowoczesnego człowieka, szukającego w paradoksalnym bezczasowym ruchu swego punktu odniesienia. A może nieszukającego... wypuszczonego w wir tej iluzyjnej przyszłości.

Stanisław Ruksza, maj 2006.



Bez tytułu, 15 m x 3 m x 2,70 m; metal, drewno, papier marchée, emulsja, emalia, brezent; 2004–2005; Śląsk Activ, BWA Katowice



Alicja **Lewicka-Szczegóła**

(Ze wstępu)

Człowiekowi współczesnemu trudno mówić o świetle i ciemności oraz ich integralności, ponieważ właściwie nigdy ich nie zaznaje w takiej postaci w jakiej mógł z nimi obcować przed upowszechnieniem światła elektrycznego, które w nienaturalny sposób zatarło granicę między dniem a nocą. Iluminacja miast i wnętrz (w dużym stopniu) rozproszyła tajemnice ciemności wypierając również ideę świetlistości jako figury transcendencji, pozytywnego absolutu. Musimy uczynić wiele wysiłku, by odczuć materię ciemności, która odsłania istotę i sens światła. „Dawniejsze” światło było zjawiskiem limitowanym raczej przez przyrodę, zmienność dnia i nocy oraz pór roku. Światło ognia, świecy i lampy oliwnej wydzierano naturze jedynie niewielki obszar. Związane było z człowiekiem niczym oswojona istota, która wymaga opieki, zasługuje na szacunek, choć niekiedy wymyka się spod jego władzy. „Płomień świecy jest klepsydrą zdążająca wzwyż” jak zmetaforyzował go Gaston Bachelard. Przytacza też inny cytat, w którym lampka w pokoju utożsamiona jest z „białą różą”. Poeta Tagore nadaje jej cechy człowiecze mówiąc: „Ażeby ośmielić moją lampę lekliwą, bezmiar nocy zapala wszystkie swoje gwiazdy”. (...)

(...) istnieje idea mówiąca o czerni jako jedynym prawdziwym kolorze – przywołująca mit o Junonie, która sto oczu Argusa umieściła na ogonie pawia by zaczęły się mienić różnymi barwami.

Wyraźną analogię odnajdujemy w eseju Greimas'a *Barwa ciemności*. Obiektem jego rozważań jest tekst Tanizaki Junichiro, którego fragment w skrócie cytuję: <<Czy ...widzieliście kiedykolwiek „barwę ciemności w świetle płomienia?” Ciemności te wytworzone są z innej materii aniżeli ...ciemności w nocy. ...Wydają się zbudowane z drobinek, jak z delikatnego popiołu, którego każda cząsteczka błyszczałaby wszystkimi barwami tęczy>>.

(...) tę grę wzajemnych zależności – między ciemnością i światłem - od zawsze wyznaczają granice i ramy naszej percepcji, a więc istotny w ewolucji przedstawień artystycznych trafnie - jak można sądzić – synkretyzuje dialektyczne myślenie Hegła. Czyste światło i czysta ciemność są dlań biegunami continuum, będącymi w swojej istocie tym samym – pustką – niemożnością widzenia. Widzenie umożliwia ich interferencja. Dopiero – jak pisze – zmaćo-



Generator fotografii efemerycznych, Galeria Foto-Medium Art, Kraków, fot. Tadeusz Sawa-Boryslawski

ne światło i rozjaśniona ciemność nadają sobie i rzeczom – ich egzystencję, określoność bytu (Dasein). U Jana Berdyszaka, bardziej w duchu filozofii Wschodu, ciemność, podobnie jak gęstość są natomiast stanami materii, które leżą na drugim krańcu wobec kreacji i bytu. Rzeczy istnieją w nich już dla nas jedynie w sposób potencjalny czy domysłny. „Ciemność odprzedmiotawia nie tracąc w sobie przedmiotów”, „Światło wydobywa i mnoży struktury przestrzeni, a ciemność skrywa je w sobie i wchłania w siebie”.

Nie sposób uniknąć wrażenia, że ewolucja refleksji filozoficznej, również estetycznej wokół tej problematyki nie ma charakteru linearnego. Rządzi nią raczej prawo retrospekcji. Nieustanne powracanie do figur myślenia, archetypów, które otwierają naszą świadomość na konieczną – gdyż ontologiczną współzależność światła i ciemności jako form i stanów istnienia rzeczy. Praktyka artystyczna staje się w tym momencie poszukiwaniem możliwości jej przedstawienia.

Naszkicowane tutaj uwagi wokół przemian problemu ciemności, światła i pustki jako przestrzeni potencjalnej wydają się ważne dla prezentacji artystów, u których stał się on ważną refleksją w różny sposób i różnymi środkami wyrażaną. Myślę tu o twórczości Jana Berdyszaka, Antoniego Mikołajczyka, Mirosława Filonika, Dominika Lejmana i Jamesa Turrella. Prezentując ich wybrane prace chciałabym zaproponować pewną typologię, której kategorii pokazują sposób, w jaki operują oni światłem nadając mu różne postaci i sensy¹.

¹ Zasadniczą część wykładu stanowił pokaz dokumentacji prac wybranych artystów, a także komentarze własne oparte na materiałach pochodzących z różnych źródeł – katalogów, artykułów, wydawnictw monograficznych, archiwów galerii i artystów. Szczególnie cenne okazały się notatki sporządzone podczas moich rozmów z Janem Berdyszakiem i Dominikiem Lejmanem, którzy udostępniłi także swoje prywatne zbiory dokumentacji.

I. Kategoria traktuje światło jako wartość własną dzieła, która buduje strukturę i przekaz (nie jest więc oświetleniem).

II. Kategoria – prace mówiące o świetle jako materii i odnoszące się do jego źródła.

III. Kategoria rozważa problem oświetlenia jako integralnej części pracy.

IV. Kategoria, mająca swe źródła w dwu pierwszych, ale akcentuje ciemność jako stan warunkujący specyficzny rodzaj widzenia przestrzeni.

Indeks prac dokumentujących poszczególne kategorie:

Kategoria I.

Jan Berdyszak: Struktura pozioma, 1962; Struktura pionowa perforowana, 1963; Rzeźba pod płytą, 1964; Głębokości porównane (model), 1974; Obszar refleksji, 1974 i 2002; Przejrzyste i niedostępne, 1977–1978; Przejrzyste, zbędne, konieczne i niemożliwe (instalacja I i 10 szyb), 1980; Przejrzyste passe-par-tout 1997.

Antoni Mikołajczyk: Ograniczony obszar, 1993.

Kategoria II.

James Turrell: Afrum-proto, 1966; Afrum I, 1967; Afrum II, Gardblue; Raethro; Casto Red, Milkrun; Milkrun III; Rise; Rise IV, Wedgework; Spread, 2003; Big Red; Entrance to End Around, 2006; Light Leadings, 2007.

Jan Berdyszak: Passe-par-tout światła z taboretami, 1994; Passe-par-tout światła, 1995; Passe-par-tout ciemności, 1995; Siedem pytań o teatr (1000 W naprzeciw 1000 W), 1998; Pase-par-tout niepewności, 2002.

Antoni Mikołajczyk: Dolina ciszy, 1989; Dotyk energii, 1993; Wyzwalanie światła, 1990; Katharsis, 1998; Przestrzeń światła, 1998; Realne i nieuchwytnie, 1992; transformacja, 1997; prace z cyklu Pejzaże świetlne, 1981.

Mirosław Filonik: 50m², 1992; II prac z cyklu Daylight System 1994–2002.

Kategoria III.

James Turrell: Unseen Blue (exterior), 2002; Unseen Blue (interior) 12 faz, 2002. Dominik Lejman: Moje pierwsze dwie sekundy spotyka moje pierwsze trzy sekundy, 2007; YO LO VI (Inkwizycja wg Goi), 2006; Podłoga (według Piero Della Francesca), 2001; Poduszka powietrzna, 2000; Status (godzina z timecodem), 2005; Ogrody, 2007; oddychająca katedra, 2005; szpital jako krajobraz małych spektakli, 2003; Łyżwiarze, 2005.

Jan Berdyszak: Pokaz plastyki przestrzeni animowanej, 1966–70; Z naroża, 2000; Ani konieczność, ani możliwość III, 1987–88; Droga, 1984; Apres passe-par-tout (instalacja anamorficzna), 2004; Poddasze nieba, 1986; Sklepienie odbite w niebie, 1994; Trottoir, 1987; Instalacja obrazogenne, 1993; Generator fotografii efemerycznych, 2007; rzeźba na niebie ze światła i dymu; Passe-par-tout miejsca w galerii, 2003; Rand als passe-par-tout, 2000; Z cyklu powłoki, 2007.

Antoni Mikołajczyk: Projekt przestrzeni, 1994; Przestrzeń i światło, 1997; Dolina ciszy, 1989; Infinitum, 1993–94; Obszar zamknięty, 1994; Pusty kwadrat, 1991.

Kategoria IV.

Antoni Mikołajczyk: Ograniczony obszar, 1993.

Dominik Lejman: Zongler (czarny kwadrat), 2006; Ryza (kadry z filmu wideo), 2007.

Jan Berdyszak: Passe-par-tout ciemności, 1991–92; Passe-par-tout ciemności, 1995; Do góry nogami, 2002; Chodząc do góry nogami, 2003; Projekt Passe-par-tout ciemności I, 1995; Projekt Passe-par-tout ciemności III, 1998.

James Turrell: Pleiades (projekt), 1983; Richard Wilson: 20/50, 1987.

Glen Onwin: NIGREDO, 1991.



Kiedy śpisz... (fragment wystawy), 2003, Galeria BWA Zielona Góra, fot. Helena Kardasz



Miejsca **mojej Ziemi**

Iwona Roszak, Janina Wallis w Galerii Grafiki



Fot. Dawid Andruszkiewicz

Wystawa MIEJSCA MOJEJ ZIEMI prezentowana w Galerii Grafiki Biblioteki Sztuki UZ to pokaz prac z Kolekcji Artoteki Grafiki Biblioteki Sztuki. Na wystawie znajdowały się dzieła współczesnych polskich artystów dedykowane Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. Dowodzą one, iż dorobek pisarza po dziś dzień jest żywy, budzi wzruszenie, podziw i nadal inspiruje innych twórców, w tym także malarzy i grafików. Inicjatywa wydania teki prezentowanych na wystawie prac zrodziła się w Sandomierzu, mieście szczególnie bliskim Iwaszkiewiczowi. Poeta zachwycony urodą tego miejsca poświęcił mu wiele swoich wierszy.

Piękno ziemi sandomierskiej i polskiego krajobrazu dostrzegli także dzisiejsi artyści i jego część zamknęli w swych dziełach. W wystawie brali udział: Roman Artymowski, Andrzej M. Bartczak, Jan Berdyszak, Grzegorz Chojnacki, Ryszard Gancarz, Andrzej Gieraga, Ryszard Hunger, Włodzimierz Kotkowski, Kazimierz Makowski, Andrzej Nawrot, Janusz Przybylski, Adam Styka, Jan Tarasin, Zbigniew Warpechowski i Władysław Winiecki.

Janina Wallis

Jak powstawała teka graficzna „Miejsca mojej ziemi?”

Pierwszą wzmiankę o tece graficznej przekazała mi Pani Maria Jacek, dyrektor BWA w Sandomierzu, w 1987 roku podczas udziału w jury konkursu „Wisła w malarstwie”. Było to jednak zbyt ogólne sformułowanie, dotyczyło urody Sandomierza i ludzi wybitnych z nim związanych. Zaś wczesną jesienią 1988 roku otrzymałem oficjalną propozycję podjęcia się tego zadania.

Teka ma być w całości poświęcona idei uczczenia pamięci wybitnego pisarza i poety – piewcy uroków Sandomierza Jarosława Iwaszkiewicza.

Pomysł Pani Marii Jacek, aby teka była wyłącznie mojego autorstwa (chodzi o zestaw grafik) ku mojemu zaskoczeniu miły, ale nie do zaakceptowania.

Zaproponowałem, więc udział w programie wielu polskich grafików, zakładając, że każdy autor będzie reprezentowany jedną pracą. W trakcie konsultacji, liczba uczestników zwiększyła się z dziesięciu do piętnastu. Przyjmując z rąk fundatora (BWA w Sandomierzu) zaszczytną rolę organizatora i komisarza artystycznego, z pełnym jego poparciem, jesienią bieżącego roku zacząłem zapraszać artystów do udziału w tworzeniu teki graficznej. Zależało mi, aby zestaw nazwisk był reprezentatywny dla trendów istniejących w polskiej sztuce, uwzględniający różne nurty, np.: abstrakcję z wszelkimi odmianami oraz szeroki wachlarz metafory o zróżnicowanych formach stylistycznych, ale także – co w takim zestawie osobowo-twórczym wydawało mi się ważne – uwzględniający możliwie szeroką prezentację ośrodków. Wśród nazwisk, co jest istotne i uzasadnione, należało uwzględnić artystów mieszkających i tworzących w Sandomierzu: Ryszarda Gancarza i Zbigniewa Warpechowskiego. Z wieloma artystami rozmawiałem osobiście, składając wizyty w ich pracowniach.

W pierwszej fazie zgłoszeń, wielu artystów wyraziło spontanicznie chęć udziału, np.: prof. Stanisław Fijałkowski i prof. Leszek Rózga, nie ukrywam, że ich decyzjom byłem bardzo rad, ale niestety później wycofali się.

Napisałem list do Jerzego Panka (poznaliśmy się na plenarach). Ucieszył się bardzo z propozycji, ale odpisał, że z przykrością musi odmówić, bo jest poważnie chory i byłby fizycznie niezdolny wydrukować sześćdziesiąt oryginalnych odbitek. Oficjalne zlecenie realizacji teki (projekt i druk) powierzono Sztuce Polskiej (dawniej Zakłady Artystyczne ZPAP „Art”) w Łodzi.

W fazie projektowej odbyły się dwa spotkania konsultacyjne autorów w klubie ZPAP „Piwnica” w Łodzi w celu ustalenia danych technicznych i nakładu grafik (format, ilość oryginalnych odbitek, itp.). W spotkaniu uczestniczyła również pani Maria Jacek. Ustalono nakład 60 kompletnych tek, w tym 40 sztuk dla fundatora (BWA w Sandomierzu), 15 sztuk dla autorów oraz 5 sztuk tzw. luzaków dla osób zasłużonych. Gdy projekt był gotowy (opracował go w ścisłej konsultacji ze mną Andrzej Frydel, młody absolwent ASP w Łodzi) przystąpiliśmy do realizacji w Zakładach Graficznych „Sztuka Polska” w Łodzi przy ulicy Płockiej. Marzeniem moim było, aby teka (etui, wszystkie druki i koszulki do grafik autorskich) miała kolor graficzny.

Jako ciekawostkę podaję, że na moją prośbę, dzięki staraniom Pani Marii Jacek, sprowadzono z zakładów lotniczych z Tarnowa kilogram pyłu grafitowego (z uwagi na wysoki stopień miakkości) i podjęto próbę wyprodukowania (wydrukowania) papieru z dodatkiem tego pyłu. Niestety, próba nie powiodła się – grafit brudził.

Postanowiliśmy, więc wydrukować papier farbami imitującymi kolor grafitu.

Przygotowanie papieru do druku i cały proces technologiczny napotykał na coraz więcej niezrozumiałych dla mnie przeszkód (uważałem, że celowych) i trudności. Konkurencja czyniła wszystko, aby nie dopuścić do powstania teki. Trzeba było godzinami czuwać przy maszynach od marca do maja 1989 i pilnować każdego etapu technologicznego produkcji. Na szczęście wszystko zakończyło się pomyślnie. Okupiłem to zrzucając kilku kilogramów żywej wagi. Należało jeszcze wytrawić napis „miejsca mojej ziemi” na stronę tytułową etui i skoordynować pracę z intrologatnią Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego. Dzięki zaangażowaniu pracowników pracowni intrologatorskiej wszystkie zamierzenia udało się zrealizować w przewidzianym czasie.

Na koniec pierwszej dekady czerwca 1989 zaplanowaliśmy promocję teki na Zamku Królewskim w Sandomierzu.

Z Panią Marią Jacek ustaliliśmy, aby promocja teki była poszerzona o pokaz dzieł artystów – autorów teki. Każdy z autorów pokazał po trzy swoje prace.

Promocji towarzyszył katalog z tekstem Agnieszki Paneckiej, opatrzony tym samym tytułem „miejsca mojej ziemi”. Dni 8, 9 i 10 czerwca 1989 roku były dla nas, autorów i fundatorów teki, radosne. Jej promocja, wystawa twórczości autorów na Zamku Królewskim w Sandomierzu i pobyt na zamku w Baranowie Sandomierskim – wszystko to odsunęło w niebyt przeszłe trudności i przeszkody.

Ukoronowaniem było zamknięcie wszystkich spraw związanych z wydaniem teki graficznej dedykowanej w hołdzie Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, może nie wprost inspirowane Jego poezją i prozą, ale, jak napisała Agnieszka Paneczka, *iwaszkiewiczowską nostalgią*.

Andrzej Gieraga

Tekst został przygotowany dla tej publikacji.



Roman Artymowski, *Powoli, bardzo powoli bez strachu staję się nieważki*, 1986, technika mieszana, 45 x 35



Fot. Dawid Andruszkiewicz

Fot. Dawid Andruszkiewicz



Zbigniew **Lutomski**

146 „...W pewnym jednak momencie należy przestać dociekać, wyjaśniać, analizować. W tym mianowicie, w którym głos ma artysta poprzez swoje dzieło, w którym wsluchać się musimy w tajemnicę tworzenia. W nie zawsze konieczne do wyjaśniania emocje jakie daje oglądanie, patrzenie, a nawet potrzeba posiadania dla siebie dzieła.

Naiwna byłaby więc nadzieja autora wstępu do katalogu, który sądzi, że jego tekst wyjaśni twórczość artysty. Równie śmieszna byłaby też ambicja poddania kolejnych plansz analizie formalnej, która umożliwiłaby zakwalifikowanie Zbigniewa Lutomskiego w jakiś tam szereg lub do jakiejś tam „stylistycznej ekipy”.

W tym słowie wstępnym pragnąłem więc przede wszystkim oddać pierwszeństwo jakości graficznej roboty Lutomskiego. Pragnąłem przetrzeć drogę do tajemnicy jego warsztatu i wyobraźni poprzez własne wzruszenie i uznanie dla wysokiej klasy tej twórczości. Reszta m u s i należy do patrzących”.

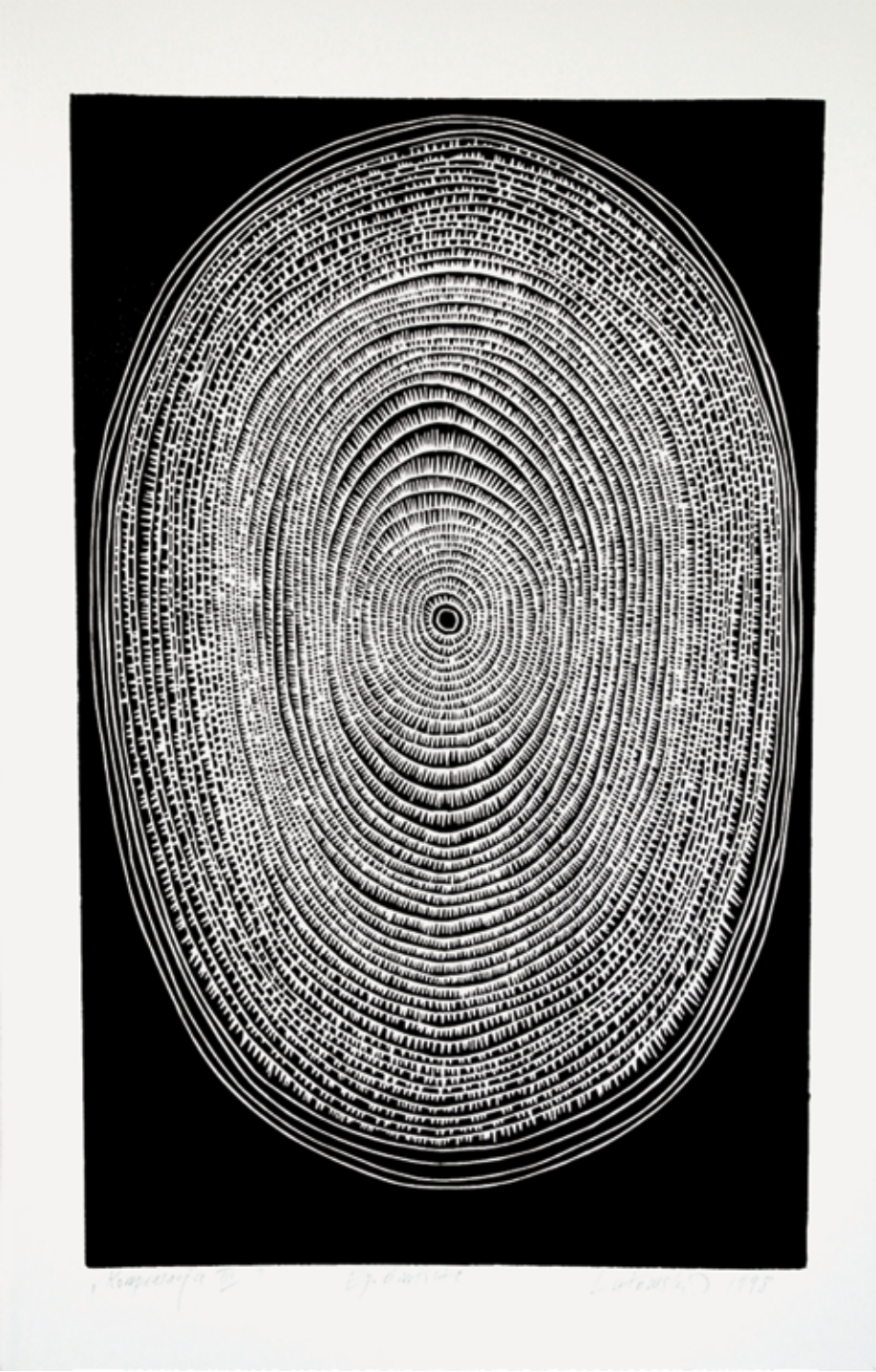
Profesor Stanisław Rodziński, ASP w Krakowie. Fragment wstępu do katalogu wystawy indywidualnej, 1988



26. XII, 2002, drzeworyt, 100 x 65



Znaki IV, 1993, drzeworyt, 100 x 65



Kompensacja III, 1998, drzeworyt, 100 x 65



Ryszard Otręba

150

Wiele moich grafik powstało, żeby zadośćuczynić potrzebie tworzenia przeciw rzeczom zewnętrznym, przeciw temu, co jest jedynie przedmiotem estetycznym. To była jedna z szans, aby się wyzwolić – sztuka, w której jest zawarta istota tworzenia. W sztuce odnajduję równowagę, albowiem w tym, co tworzę, jestem cały zawarty, a zarazem „rozładowany”.

Między skomponowaną z linii papilarnych postacią ludzką, ścianami śmierci i innymi, pełnymi dramatycznego napięcia obrazami a pokłonami, „pejzażami” i listem do Jadwigi w tym realnym procesie zniszczenia rodzi się afirmacja i wola życia – manifest uczuć.

Jaki jest mój rodowód ?

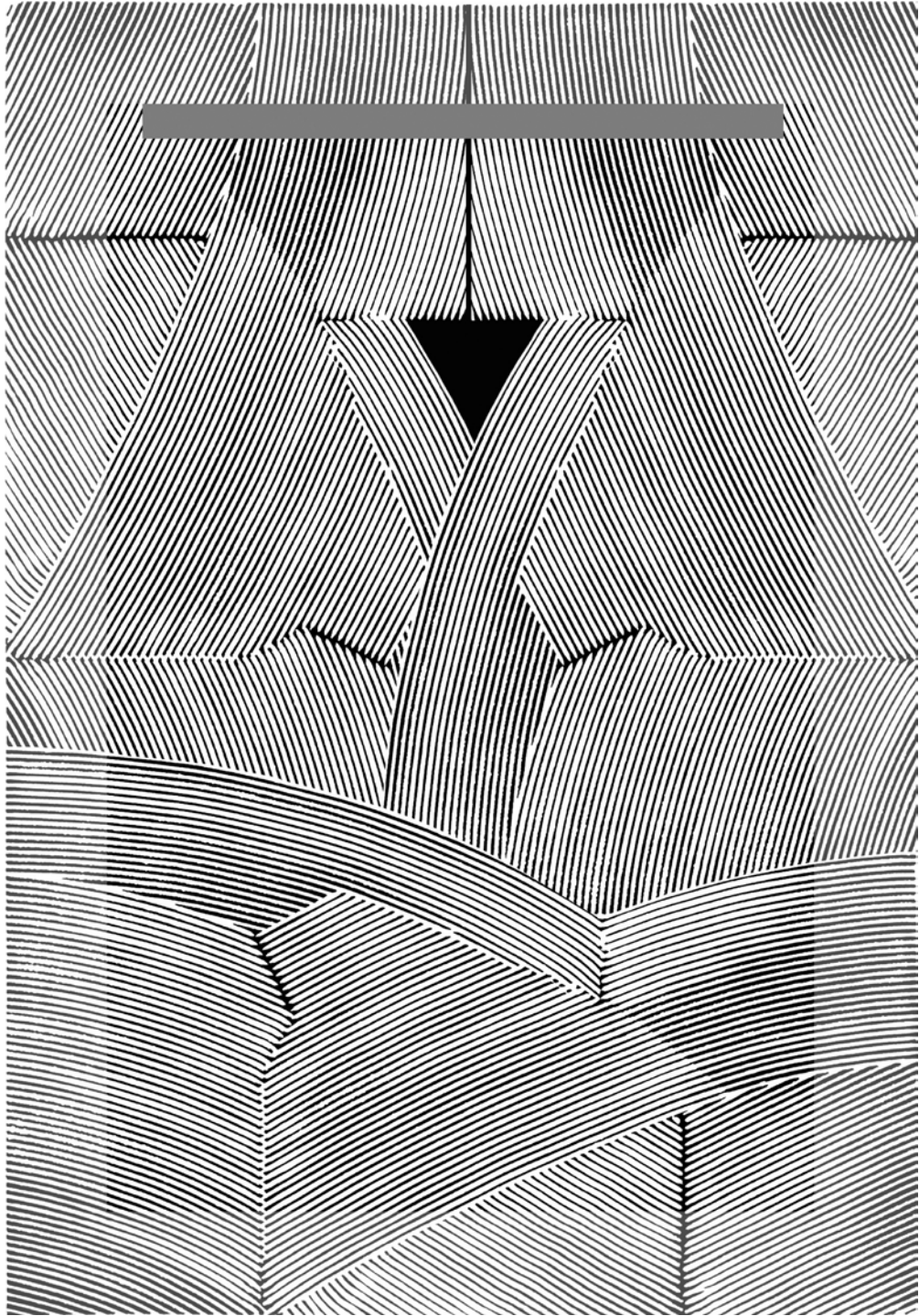
Reprezentuję generację programującą świadome działanie artystyczne, wybierającą prostotę, oszczędność i klasyczne elementy tworzywa graficznego. Obrazy skonkretyzowane w rytmicznych i nierzadko symetrycznych układach linii, w niemal geometrycznych płaszczyznach czerni, bieli, szarości są sformułowane w języku sztuki niefiguratywnej. Te swoiste powierzchnie i kształty działają jak muzyka – jej plastyczne, graficzne odpowiedniki tworzą odrębną ekspresję moich grafik. Pragnę przytoczyć tu przesłanie Michała Anioła: „*Nie przejmujcie się*

tradycjami, szkołami, kanonami i tym co zostało zrobione nawet przez wielkich. Twórzcie w pełnej wolności ducha według tego, co wam dyktuje intelekt i uczucie. Tylko w ten sposób wasze dzieła i nazwiska zostaną żywe kiedy was już nie będzie”.

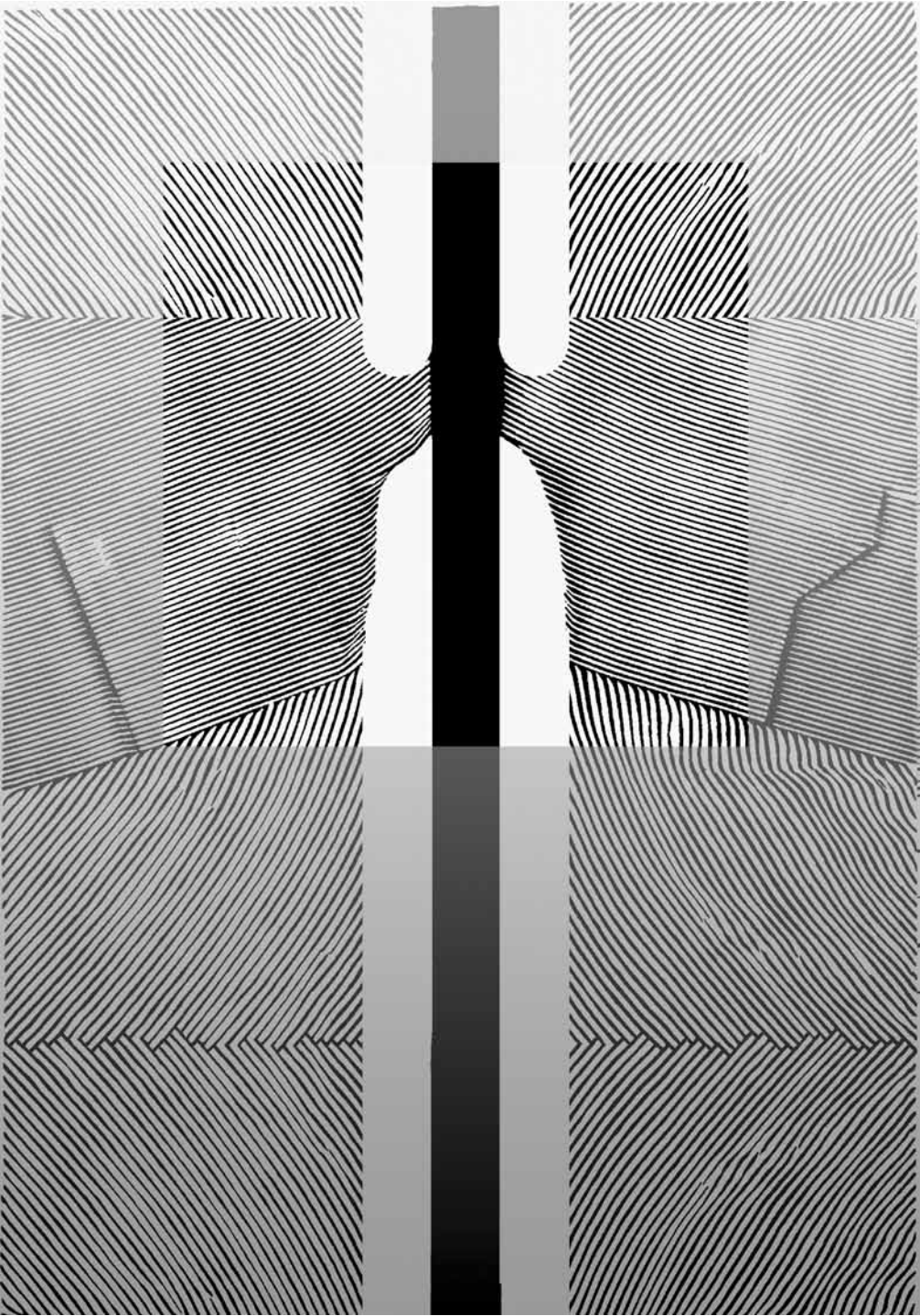
Szukając inspiracji, odnajduję subtelny łączność z suprematystyczną ideą nowych znaków pozwalającą wyrazić bezpośrednio uczucia. Uciekam od świata przedmiotowego, dążę do przekroczenia bariery konkretnego, by tworzyć znaki bliższe intelektualnej ekspresji.



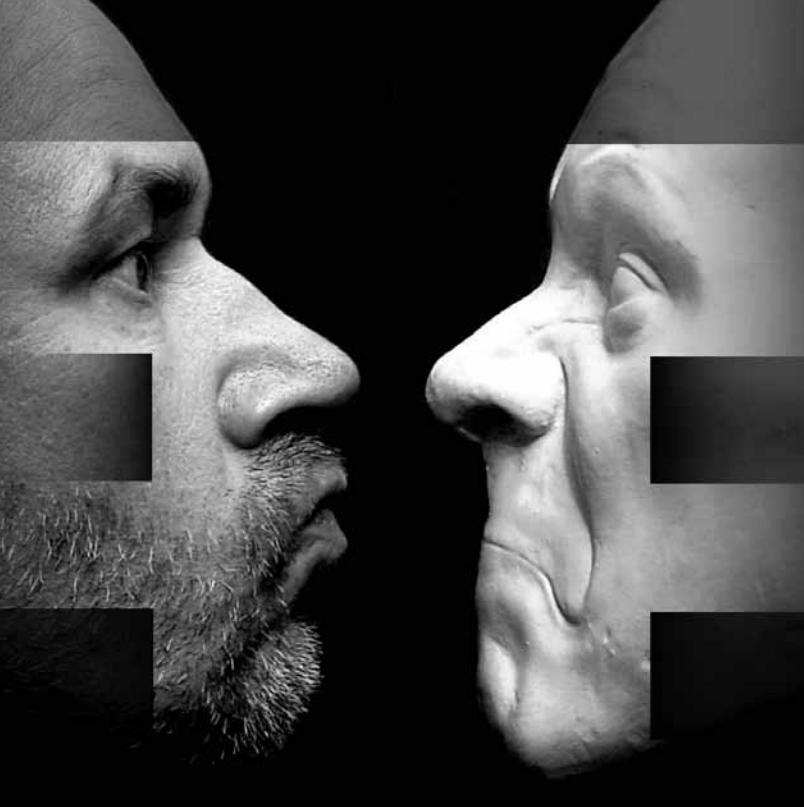
Wejście I, 2007, druk cyfrowy, 80 x 55. Fot.: archiwum Artysty



Ślady XX, 2007, druk cyfrowy, 80 x 55,5. Fot.: archiwum Artysty



Uskrzydlenie I, 2008, druk cyfrowy, 80 x 56. Fot.: archiwum Artysty



Grzegorz Dobiesław **Mazurek**

Grafik z Lublina znalazł swój własny sposób „zapisu” ludzkiej twarzy. Charakterystyczne, że jego największy cykl portretów nosi tytuł „Wszyscy moi przyjaciele”. To prowadzi na trop jego metody w pracy nad portretem. Przyjaciele, a więc osoby dobrze znane, bliskie i znajome niejako od wewnątrz. Dlatego każda z tych twarzy, to jakby ekran, na którym odbywa się projekcja niepowtarzalnej osobowości, a równocześnie jest to zawsze rozpoznawalne, naznaczone piętnem indywidualnego stylu – dzieło Mazurka...

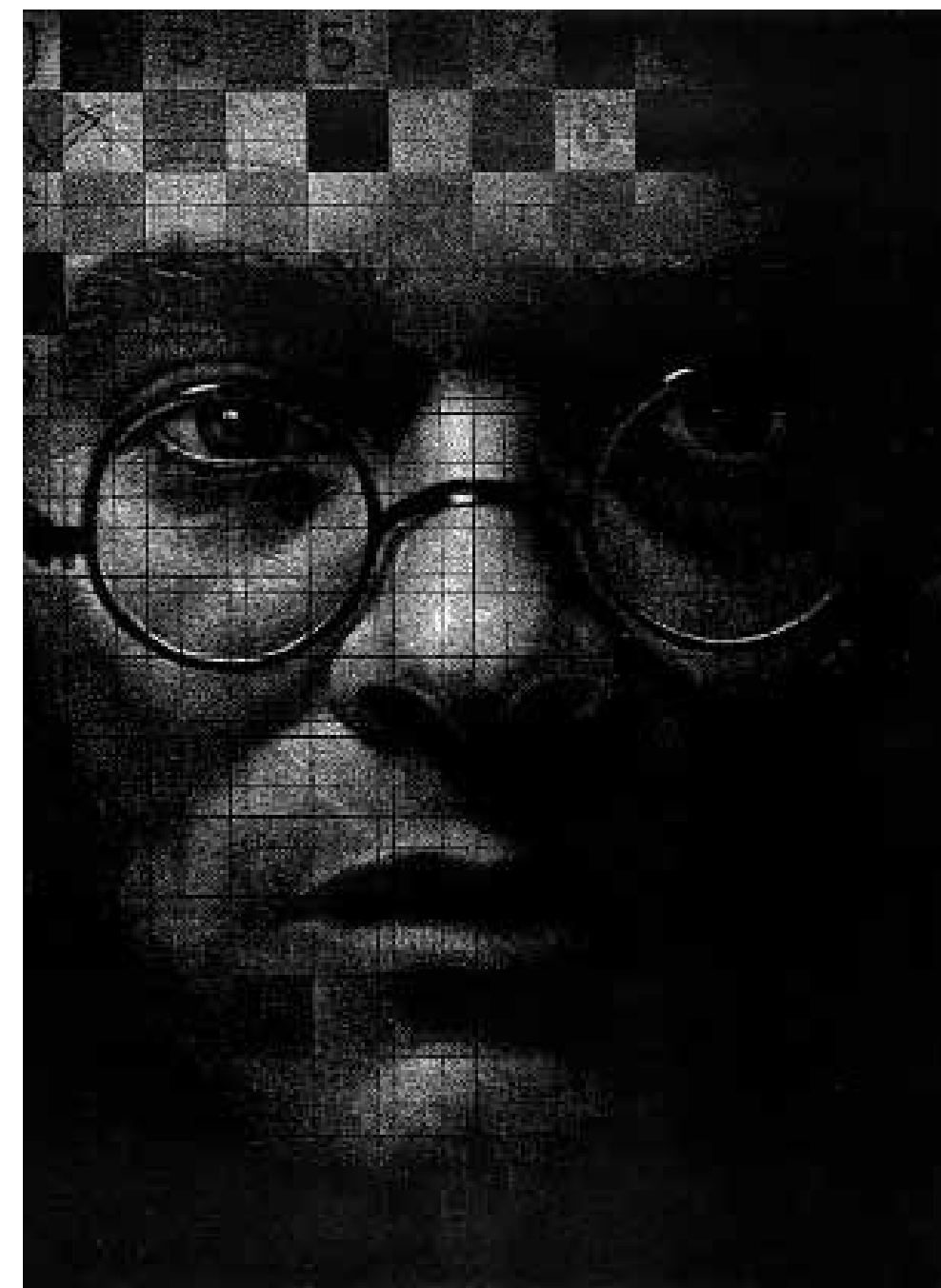
...Mazurek zasługuje na uwagę również z czysto warsztatowych względów. Dawno już nie było można oglądać linorytu, który tak dobitnie przekonuje, że jest to technika delikatna, wręcz subtelna, a wszystko zależy od tego, kto trzyma dłuto. Widać to tym wyraźniej, że grafik porusza się wyłącznie w czerni i bieli – na granicy światła i mroku, co zresztą znakomicie współgra z tym, o czym mówi.

Andrzej Koziara

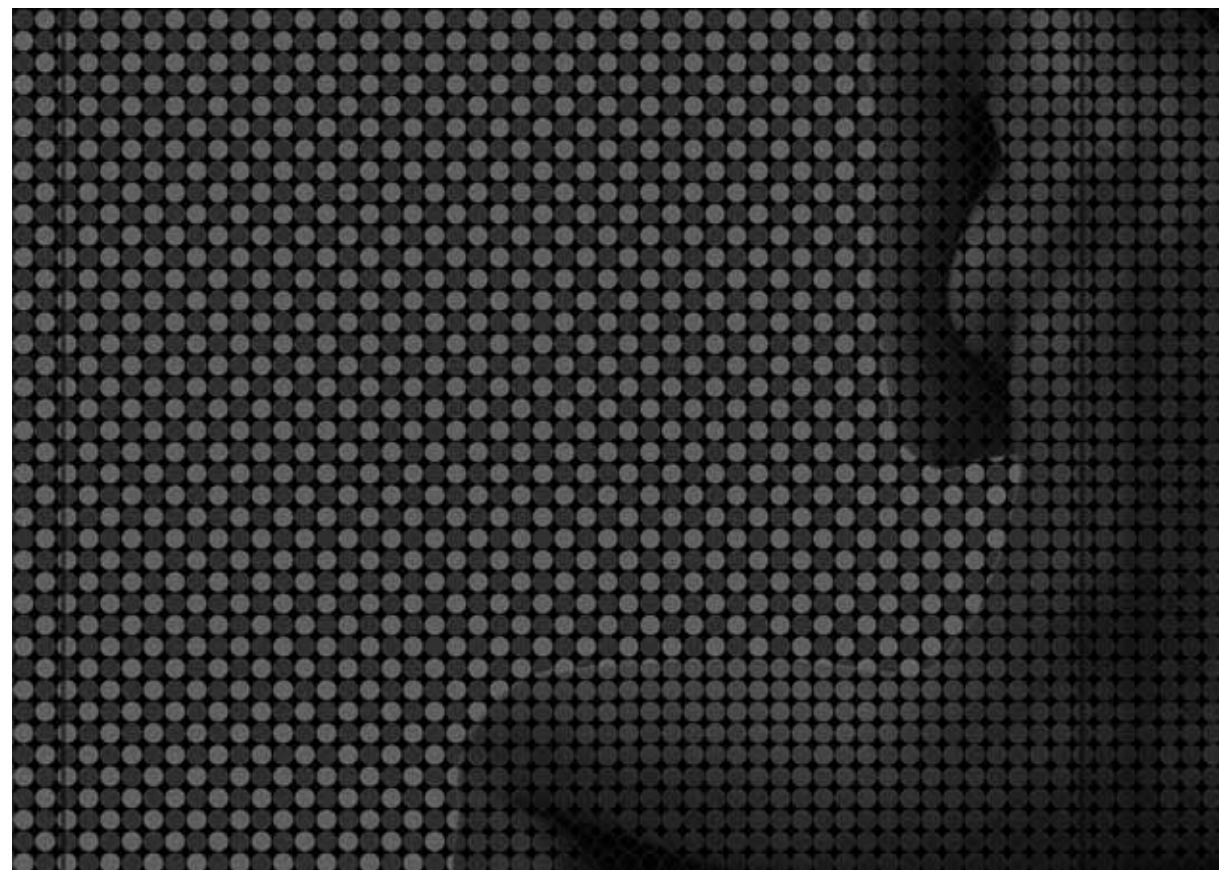
Twórczość Grzegorza D. Mazurka mieści się w szerokim postmodernistycznym nurcie przełomu XX i XXI wieku. Jego prace graficzne cechuje: perfekcja warsztatowa i wyrafinowanie formalne. Tematem są ludzie i świat warto-

ści humanistycznych. W swych pracach łączy doświadczenia tradycyjnej grafiki warsztatowej, z której wyrósł, z nowymi możliwościami grafiki komputerowej – która jest aktualnie warsztatem jego pracy. Odejście od specyficznej dla niego techniki linorytu punktowego do bliskiej jej w sensie formalnym grafiki pikselowej, nie jest – w jego wypadku – prostą zamianą narzędzia, lecz zasadniczą zmianą paradygmatu: przejściem z pozycji „cywilizacji druku” na pozycję „cywilizacji audio-wizualnej”.

Marek Letkiewicz



Wszyscy moi przyjaciele IX, 2000, linoryt, 100 x 70



odAdoZ 5, 2010, druk cyfrowy, 100 x 140



odAdoZ 7, 2010, druk cyfrowy, 100 x 140



Wojciech Müller

Wojciech Müller – Prace

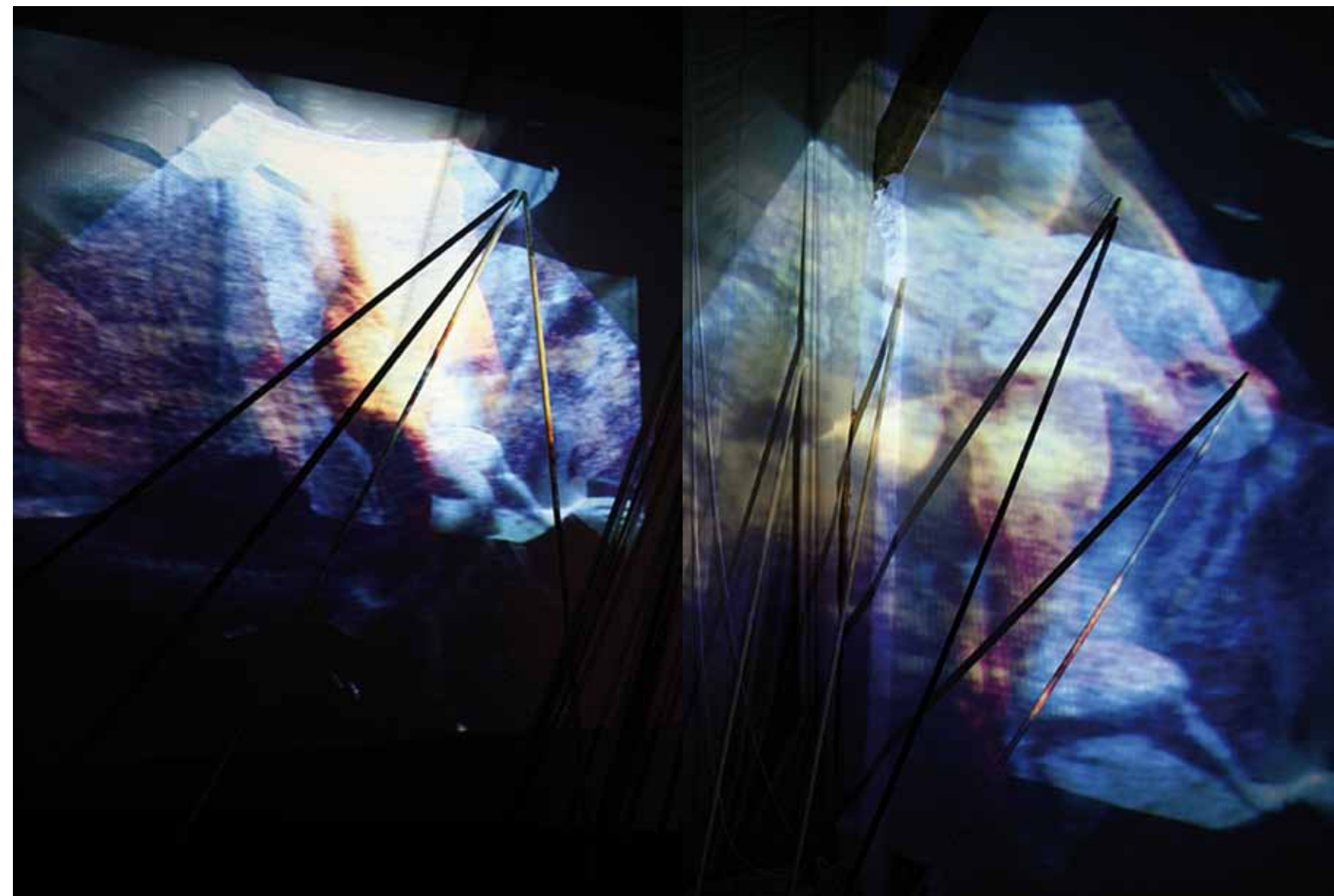
Zachwyt – olśnienie. Zapamiętanie, zapamiętane, rejestracja – trzask migawki. Zachowane – utrwalone, obecne. Włożone w realną przestrzeń. Gotowe do jawnego dyskursu z rzeczywistością zastaną. Twórczy manifest, autorska deklaracja o nieustającej gotowości do szukania, odkrywania. Opowieść – wizualna prezentacja, kolejny fragment drogi do przeczucwanej całości. Powiększone, zwielokrotnione, wskazane.

Gdzie zaczyna się i kończy obraz, który wyciąga, poszerza nasze widzenie poza kadr? Formatem i kompozycją prac Müller sugeruje przecież zaledwie wycinek, niepoznanej przez nas, całości. Natomiast nawarstwienia i deformacje obrazów dają wrażenie ruchu, wyrywania się gestu z cyklu zdarzeń, zmian i następstw. W toku.

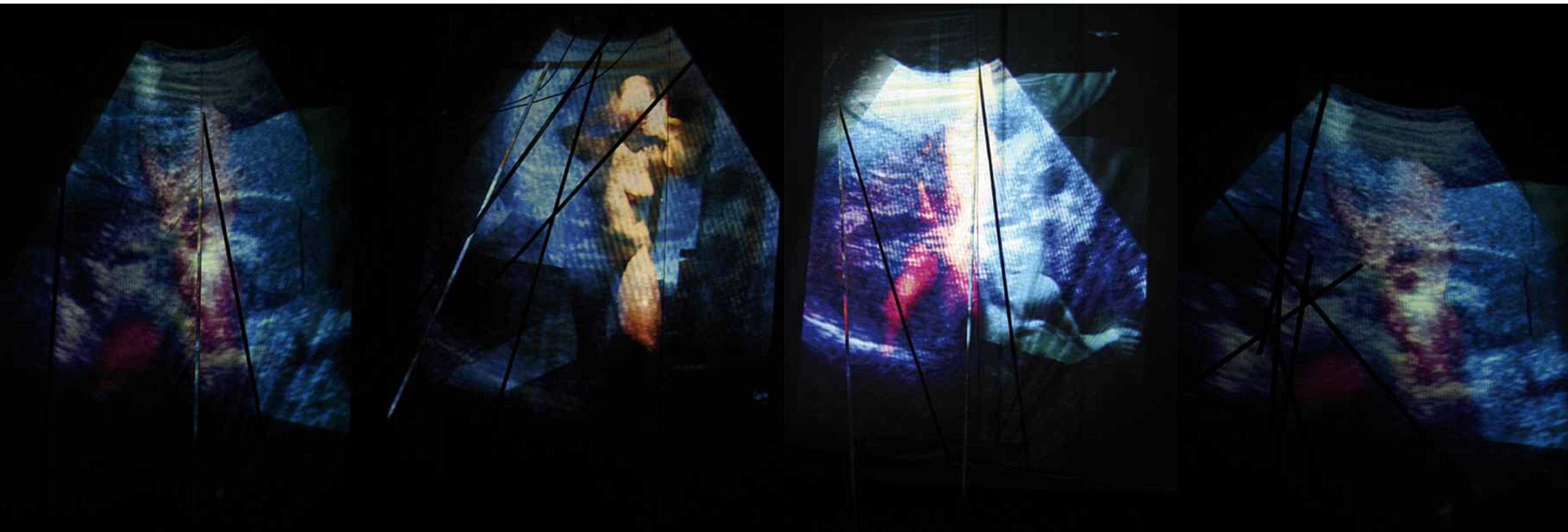
Müller dba o obrazy. Nadal pracuje w rytmie dyktowanym trwaniem kolejnych sesji zdjęciowych oraz filmowych. Prowadzi, równoległe do rzeczywistych okoliczności, zapisy kamerą. Ostatecznie, przewrotnie, gubi chronologię zdarzeń. Zdradza kuluary własnych poszukiwań, podkreśla rolę kobiety, modelki, choć nieprofesjonalistki; jej autentyczność. Opowiada o wyczekiwaniu na pełną naturalność fotografowanej osoby, na brak skrupowania, mimo nago-

ści, pomimo ciągle trwających rejestracji. Godziny pracy w atelier, w pracowni wyprowadzają sens opowieści artysty poza realny czas. Gubią ostrość i jednoznaczność. Stajemy wobec fragmentów czyichś myśli, refleksji, zachwyków – właściwie bez możliwości zadawania pytań. Prawie, jak jego modelki... Nadzy, poubierani jednak we własne refleksje, doświadczenia, emocje oraz oczekiwania. Co uczynimy z obrazami prof. Müllera w nas? Zależy od nas samych. Przywykliśmy podkreślać wolę i wolność artysty. Widz posiada wolę i wolność obserwatora.

Agnieszka Graczev-Czarkowska



SIMI, 2010, technika własna, 200 x 150



SIMI, 2010, technika własna, 200 x 150

SIMI, 2010, technika własna, 200 x 150



Jan Pamuła

Przez prawie czterdzieści lat włączony byłem w nurt sztuki abstrakcyjnej realizując obrazy, grafiki, obiekty i instalacje o charakterze geometrycznym. Głównym moim celem było zawsze poszukiwanie systemu, który mógłby być – jako forma – wizualnym odzwierciedleniem uniwersalnych praw. Wiele z moich prac komputerowych zostało zrealizowanych z użyciem programu napisanego specjalnie dla mnie przez informatyka-programistę, np. *Seria komputerowa, 1980* – seria rysunków realizowanych później w formie grafik i malowanych ręcznie obrazów. Źródłem inspiracji były zawsze dla mnie: wizualność rzeczywistości, filozofia i mistycyzm (przez pewien okres czasu byłem pod silnym wpływem pism Emmanuela Svedenborga).

Obecnie bardziej koncentruję moją uwagę na elementach semantycznych i moje prace nie są tak rygorystycznie „konkretne”, jak te z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Logika i fizyka

Logika formy jest pięknem, esencją i siłą. Struktura powierzchni, zewnętrzność, to tylko przejawy. Sens jest

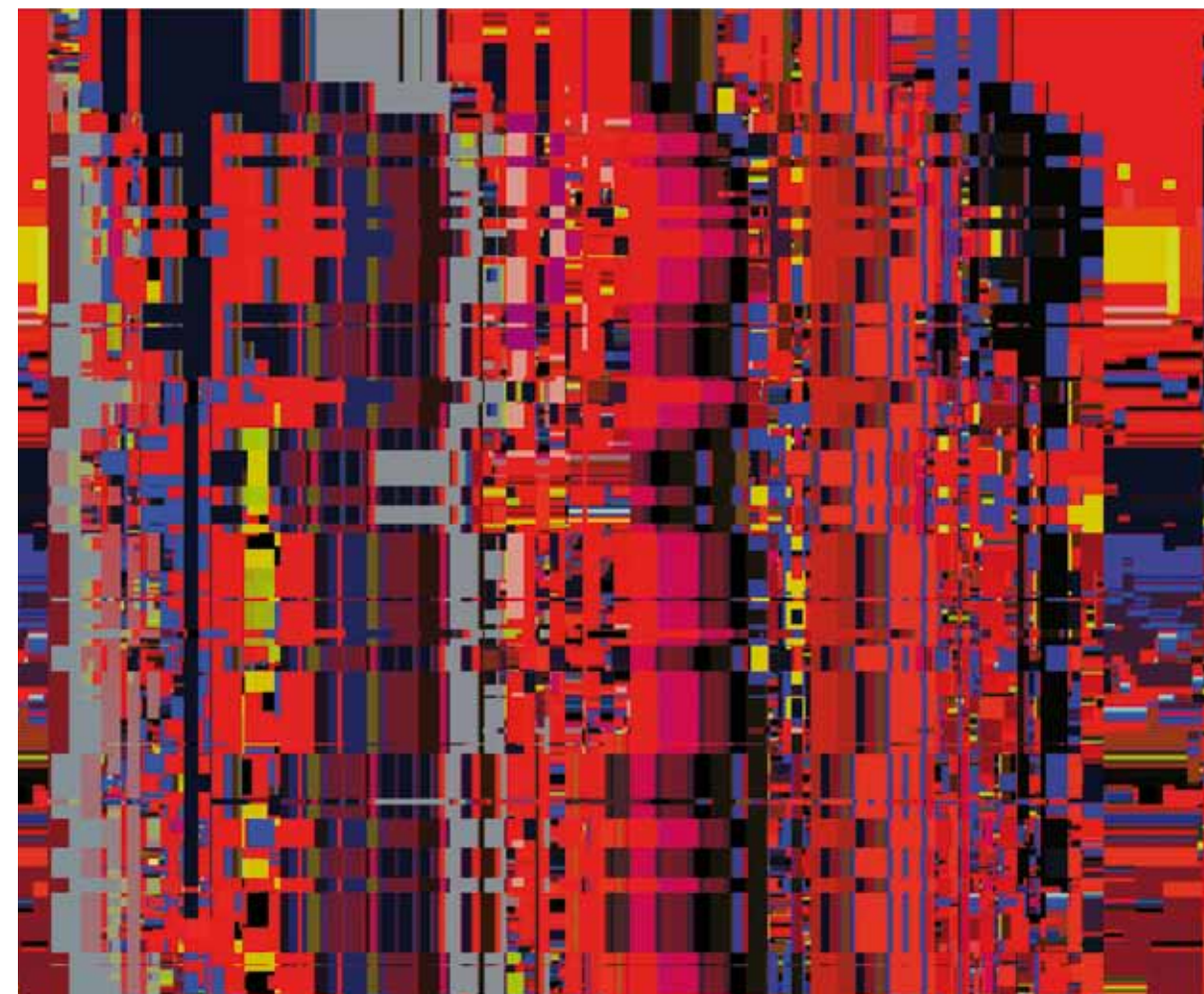
ukryty pod powierzchnią. Przesunięcia sił pod powierzchnią powodują trzęsienie ziemi. Wszelkie nagromadzenie elementów na powierzchni znika wtedy, przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie, ginie: słabe nijakie, bezforemne.

Maksymalne napięcie wizualnych sił zawarte jest w pracach logicznych, sięgających działań na poziomie mentalnym, tych które dokonują się w głębi naszego systemu percepcyjnego.

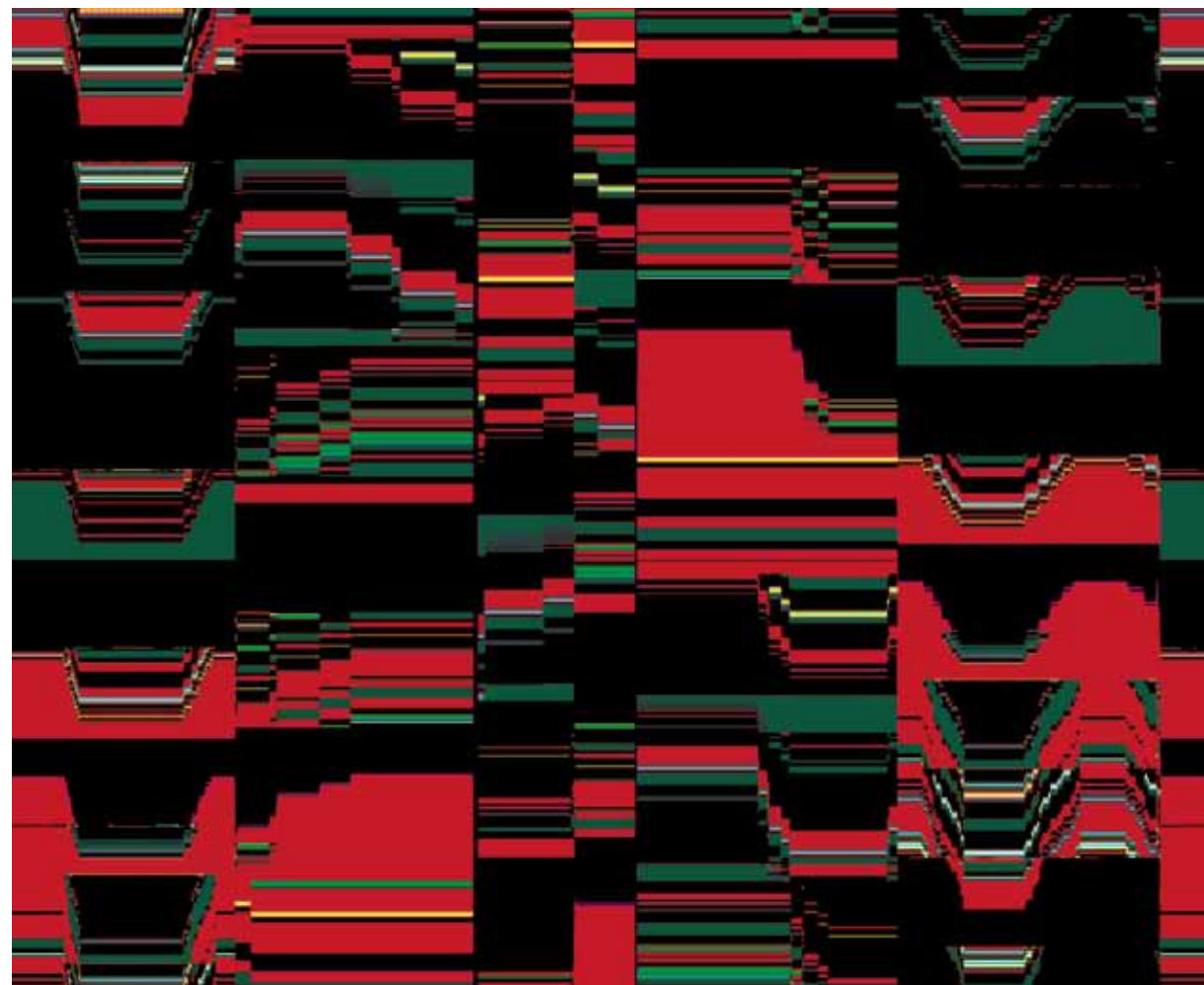
Prawo fizyczne komunikuje tak samo jak każdy inny język. Prawo fizyczne przeniesione na grunt sztuki to prawo optyki bądź geometrii.

Prawo fizyczne jest zawsze obecne, język fizyczny jest ważnym czynnikiem budującym nową strukturę języka sztuki. Istnieją systemy językowe bardziej złożone, jednak ich użycie nie bardzo się przydaje, są to bowiem w dużym stopniu języki prywatne. To, co żywe, odkrywcze, mające siłę działania i oddziaływania – przede wszystkim zaś siłę budowania w sensie uniwersalnym – jest podstawą, na której wyrastają prawdziwe wartości.

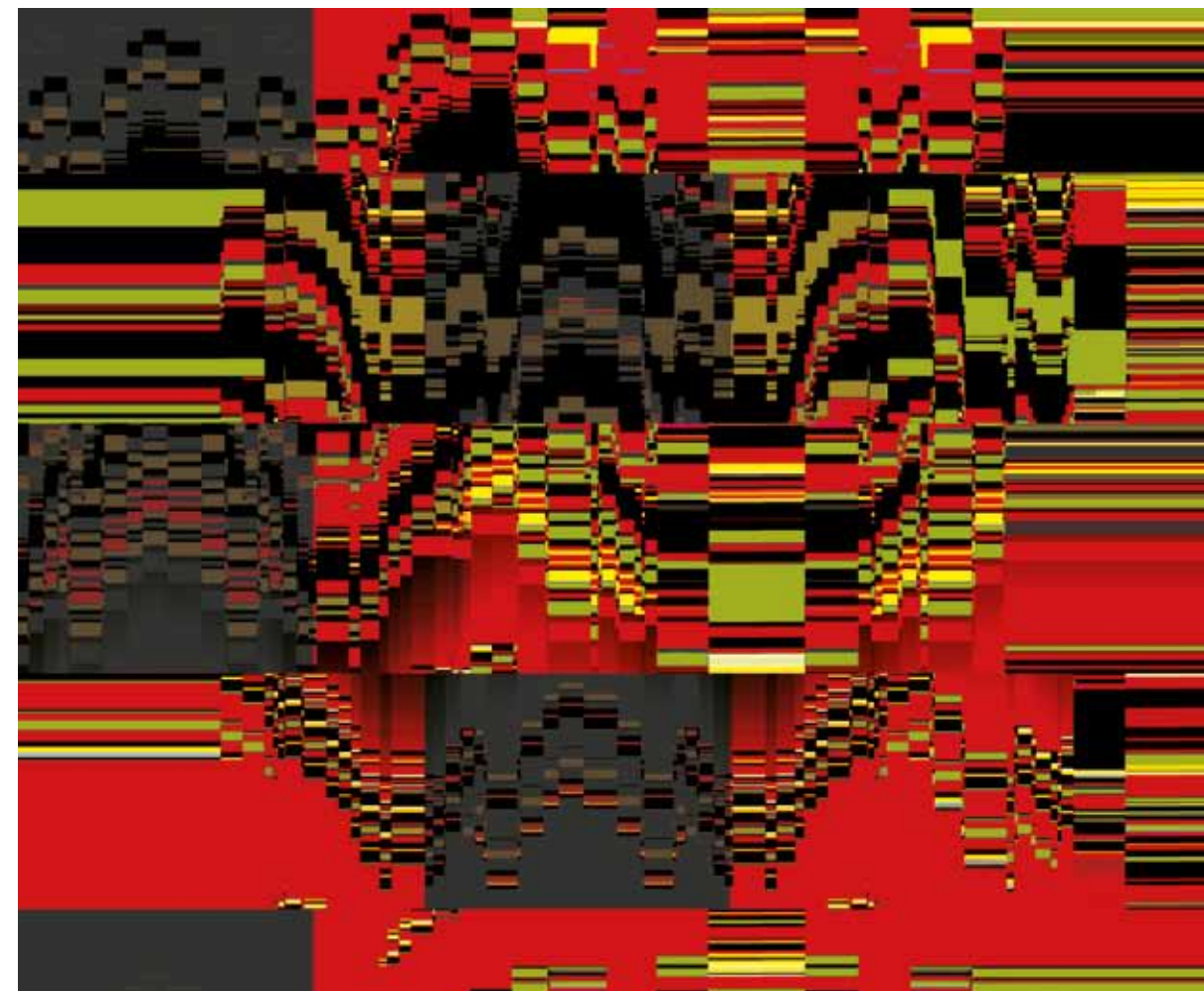
Połączenie logiki formy i wizualnej fizyczności, stanowi podstawę sztuki konkretnej, a zarazem jest najlepszym wyrazem uniwersalności i piękna tej sztuki.



Obraz 19a, 2001, grafika cyfrowa, 100 x 69



Obraz 7a/2006, grafika cyfrowa, 100 x 81, 2006



Obraz 1/2008, grafika cyfrowa, 100 x 81, 2008



Jacek Papla



Mafia, 2004, druk cyfrowy, 40 x 100

Działalność artystyczna Jacka Papli – bo to chyba określenie precyzyjniejsze i pełniejsze niż słowo twórczość – obejmuje kilka obszarów. Wynika to ściśle z jego przekonania o konieczności zakorzenienia sztuki w szerszym niż tylko koneserski kontekście odbiorców-współtwórców. U podstaw tejże działalności leży wiara w pragmatyczne oddziaływanie sztuki i jej wysokie etyczne posłannictwo. Sztuka według jego definicji, to nie tylko sfera doznań estetycznych, lecz znacznie bardziej, kultura materiału oraz stymulowanie wrażliwości artystycznej. Efektem tego jest świadoma postawa wyrastająca z tradycji reformy sztuk i rzemiosł, a więc przekonanie o jedności sztuki użytkowej i wysokiej. Ma ona na celu eliminację brzydoty i tandety oraz kształtowanie estetyki codzienności...

...Czym jest twórczość artystyczna Jacka Papli? Jaka jej definicja sprawdza się w odniesieniu do większości prac prezentujących galerię ludzi i miejsc? To balansowanie na granicy obiektywizmu i skrajnie osobistego, emocjonalnego przekazu, dosłowności i metafory.

To tworzenie obrazów wolne od koturnowości, historycznego rekwizytorium i teatralnych dekoracji. To abstraho-

wanie do definiowania absolutu z odwołaniem do metod matematyki czy socjologii. W twórczości tej szczególną rolę odgrywa kategoria bezpośredniości komunikatu, jego autentyzmu, czytelności i prostoty, a nie patosu, ekwilibrystyki formalnej czy ryzykownych filozoficznych uzasadnień. Twórczość Jacka Papli to mówienie komunikatywnym obrazem i zaproszenie do rozmowy, to zaproszenie do kontaktu z naturą i ze sztuką postrzeganą w oryginale, tam, gdzie przemawia formatem, zapachem farby czy gestem malarzkim.

Poproszony o próbę podsumowania swego dotychczasowego oeuvre, w autocharakterystyce swego ponad trzydziestoletniego dorobku, Jacek Papla stwierdza: Moje prace są próbą mówienia o rzeczach uniwersalnych językiem czytelnych obrazowych sformułowań, z jednej strony zobiektywizowanych przez kadr aparatu fotograficznego, a z drugiej zindywidualizowanych osobistym gestem, ekspresyjną wrażeńową ingerencją czy doбором kadru...

Lidia Głuchowska, „Śmietnik sztuki?”, *Jacek Papla – Sfery wrażliwości – Obszary działalności* (z katalogu wystawy: *Jacek Papla GRAFIKA – Jastrowo 2007*).

Jacek Papla zarejestrowane obrazy dookolnego świata potrafi nasycić własną emocjonalnością. Nic więc dziwnego, że jego grafiki wyróżniają się nie tylko spośród prac pokolenia do którego należy.

Serigrafie poznańskiego autora są swoistym dziennikiem podróży, artystyczną dokumentacją miejsc i osób bliskich, z którymi łączy go związki uczuciowe. I chociaż powstały w oparciu o fotografie, które w procesie twórczym przetwarzają mechanicznie: grafizuje, rozbija rastrami oraz wielokrotnie wzbogaca kolorem i odręcznym gestem, sprawiają wrażenie bardzo naturalnych, jakby wykonanych od niechcenia.

I co istotne? Papla nie eksponuje strony warsztatowo-technicznej swoich prac, a mógłby, bo na wylot zna najnowsze programy komputerowe, z których korzysta w codziennej działalności grafika projektowego.

Woli z umiarem posługiwać się środkami wyrazu, tworzyć kompozycje refleksyjne, skłaniające do kontemplacji i zadumy nad urodą, ale i przemijalnością widzialnego świata. Obcuując z tą twórczością warto spostrzec, że artysta waloryzując na pozór zwyczajne zdjęcia, traktowane jak szkice, sprawia, że to, co subiektywne, krajobrazy i wize-

runki rodzinne – staje się uniwersalne. Słowem, że mówiąc o własnych, prywatnych sprawach i emocjach, jednocześnie mówi o kwestiach dotyczących nas wszystkich.

Andrzej Haegenbarth

Z katalogu wystawy: *Jacek Papla GRAFIKI – Galeria Stowarzyszenia Polskich Artystów Malarzy i Grafików, Poznań, 2005*.



Karwieńskie Błota I, 2000, druk cyfrowy, 70 x 100



Poranek I, 2004, druk cyfrowy, sitodruk, 70 x 100



Mirosław Pawłowski

Kamuflaż

Dzięki odpowiednim programom komputerowym wygenerowałem cyfrowo postać, chciałoby się powiedzieć, „człowieka uniwersalnego”, który pozornie wygląda jak prawdziwy: ma ręce, nogi, ciało, genitalia lecz nim nie jest. Jest uludą rzeczywistego. Następnie, multiplikując „twarze modelu”, doprowadziłem do sytuacji, w której nastąpiło jakieś nierozdzielne połączenie intencji z rzeczywistością. Sztuczne, cyborgowe maski zaczęły żyć własnym życiem, udając ludzkie twarze. Istnieją jako suma naszych masek nakładających się w pędzie cyfrowych transmisji. Z jednej strony zakrywają to, co chcemy uchronić, z drugiej zaś odkrywają to, co chcielibyśmy, aby świat o nas wiedział. Istnieją w wymiarze nieokreślonym: nieostre i tajemnicze, istnieją intensywniej i bardziej trwale: są potencjalnym wizerunkiem każdego z nas.

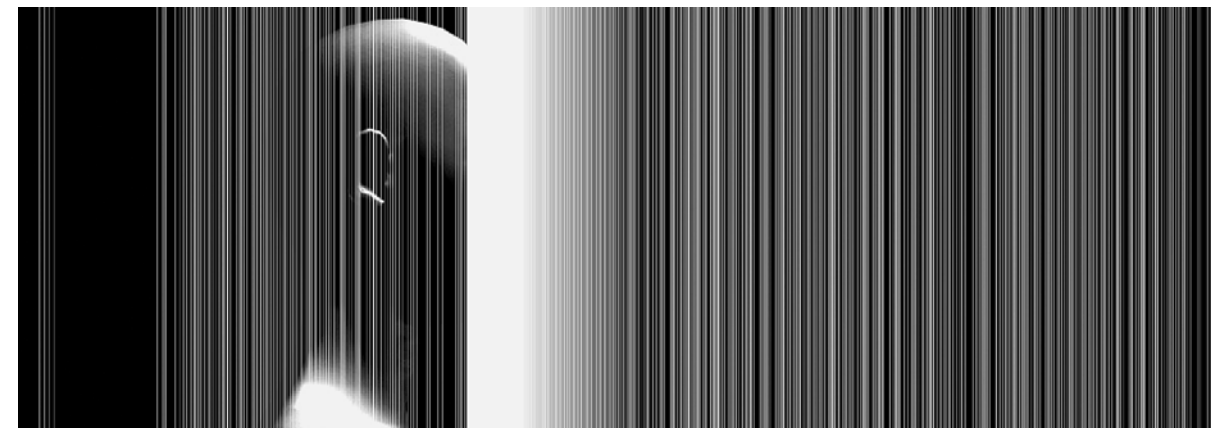
Mirosław Pawłowski

W nowych cyklach *Kamuflaż – Maski*, *Kamuflaż – Skaner* i *Kamuflaż – Kod* Pawłowski uwalnia się od myślenia w kategoriach gry. Nie ma już w nich bowiem twarzy, która byłaby reprezentowana przez obiektywizującą fotografię i maski, którą dałoby się identyfikować z subiektywnym artystycznym gestem. Wizerunki twarzy, jej osobliwe

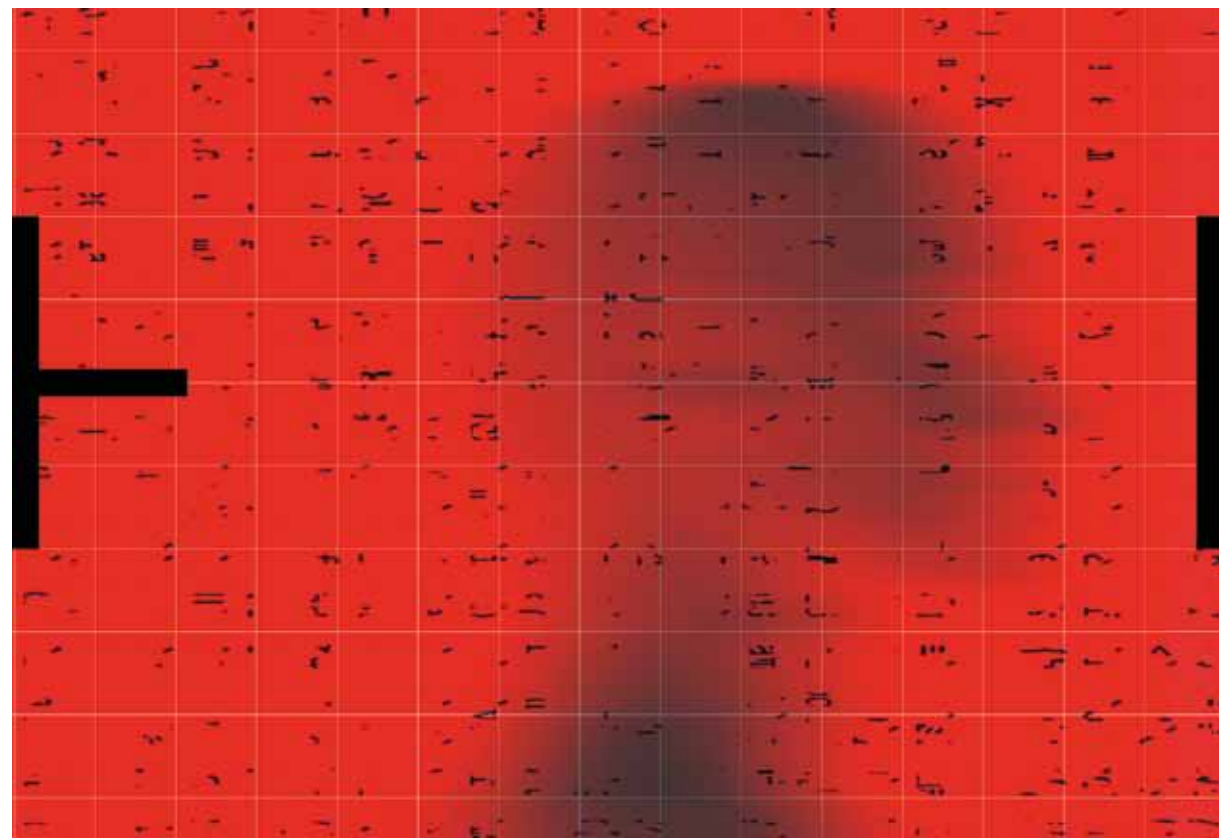
symulakra, wygenerowane zostały z graficznych programów komputerowych. Oczywiście, można dopatrywać się w nich idealizacyjnego przedstawienia głowy. Przyjęcie takiego punktu widzenia powtarzałoby wspomnianą prawidłowość. Ta wyidealizowana postać głowy byłaby wtórna wobec głów realnych.

Ale można to rozumieć inaczej. I ku takiemu rozwiązaniu zdaje się skłaniać również Pawłowski. Tych głów nic nie poprzedza. One same produkują własne znaczenia. Zostały zgodnie z określonym programem zrobione i odtąd reprezentują tylko siebie. Jako głowy? Czy może jako efekt działania programów? Pawłowski nie chce w tym zakresie stawiać żadnych ograniczeń. Zdaje się sugerować jedynie tyle: ta twarz sama z siebie nie rozpoczyna żadnego dyskursu, choć może zostać w podobnym celu wykorzystana; zależy od kontekstu, choć będzie nim w pierwszym rzędzie środowisko informatyczne; głowy nabierają znaczenia w sytuacyjnych kombinacjach z innymi głowami, ale kombinacje te można dowolnie zmieniać, wytwarzając w ten sposób coraz to nowe znaczenia. Czy jest to opowiedzenie się za obiektywizmem czy subiektywizmem? Z pewnością jest to zupełnie inne postawienie tego starego problemu.

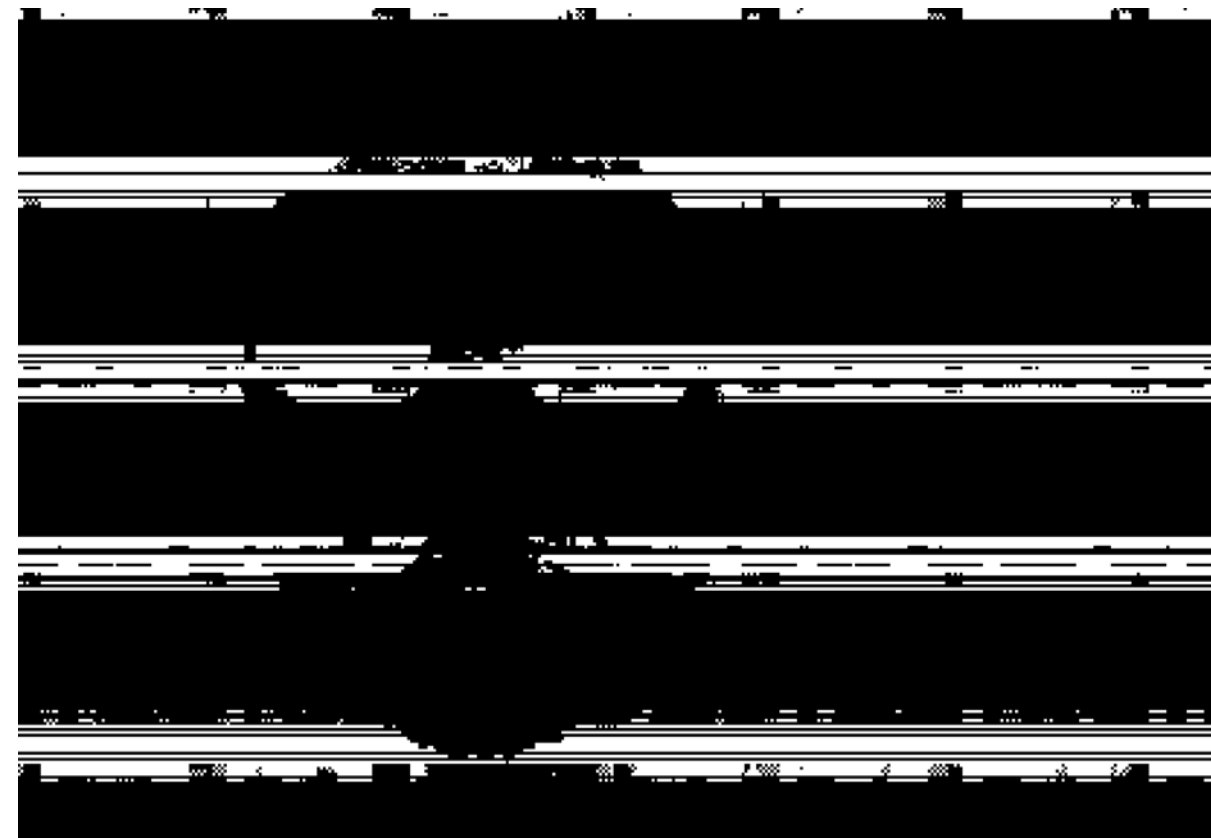
prof. Ryszard K. Przybylski



powyżej: *Kamuflaż – Maski 3*, 2003, serigrafia, 70 x 100 | u dołu: *Kamuflaż – Kod*, 2005, serigrafia, 70 x 200



Kamuflaż – Cień, 2009, UV druk na aluminium, 100 x 150



Kamuflaż – Kod A, 2005, serigrafia, 70 x 100



Andrzej Pietsch

Podróże i pejzaże Andrzeja Pietscha

Przeglądam grafiki i rysunki Andrzeja (nie udaję, że nie jesteśmy na ty) z czterdziestu lat pracy. Czytam katalogi, wywiady z nim, robię notatki. Słucham, jak opowiada o swoim dzieciństwie. O polsko-niemieckim rodowodzie, w którym jest materiału na niejedną książkę o pokręconych losach człowieka w pokręconym XX wieku. Kruszą się stereotypy. Andrzej mógł zostać Niemcem i nazywać się dzisiaj Andreas Pietsch, gdyby niemiecki dziadek (czy może babka, nie zapamiętałem) podpisał volkslistę podczas ostatniej wojny. Ale dziadek nie podpisał, wręcz przeciwnie, manifestacyjnie chciał być – i był – Polakiem. Jak cała mieszana rodzina. Jak ojciec, którego nie przyjęto do szkoły humanistycznej z powodu... słabej znajomości niemieckiego, i musiał ukończyć gimnazjum o profilu matematyczno-fizycznym z polskim językiem wykładowym. No więc Andrzej jednak miał słabe szanse zostać Niemcem. Do cholery więc ze stereotypami. Dziwne mam uczucie próbując jakoś ogarnąć ten życiorzyp rozpisany na dziesiątki i setki papierów zadrukowanych i zarysowanych wizjami artysty, które należą już do współczesnej historii sztuki. Ta twórczość wciąż jest żywa, powstaje nadal jakby nigdy nic, dzisiejszy Pietsch jest nie tylko osobną instytucją i autorytetem akademickim, ale nadal pełnym twórczej weny

artystą. A przecież mam wrażenie jakbym zanurzał się w coraz bardziej mitologiczną przeszłość, o której opowiadają z należnym szacunkiem przewodnicy po muzealnych zabytkach. Problem nie w dziele Andrzeja, ale w czasie terażniejszym, w kontekstach, w nowej psychice świata. Rytownik, który tygodnie i miesiące spędza pochylony nad metalową albo drewnianą płytą, żeby potem własnoręcznie sporządzić kilkadziesiąt odbitek, wydaje się widmem wywołanym z blaknących snów. Trudno powiedzieć, jak długo przetrwa polska manufaktura artystyczna, tak podziwiana w świecie, skoro na naszych oczach zanika jeden z głównych powodów jej wytrwałego uprawiania: miłość do zdobytej z trudem puszkii farby drukarskiej Charbonella, do kilkunastu jakże bezcennych arkuszy papieru sprowadzonych zawiłymi nieraz sposobami z Niemiec czy Francji. Zanika też gatunek opowieści wysnuwanych przez pokolenia polskich artystów z historii ich kraju albo z ich własnych, intymnych przeżyć. Grafikę – po rzeźbie i malarstwie – także dopadła nuda gry czystych form, usprawiedliwiana szlachetnym i zwodniczym poszukiwaniem „prawdziwej wolności twórczej”. Ale nie popadajmy w nihilizm, którego łatwość jest już dziś także stereotypowa. Skuteczność wybitnych, jak się powszechnie



Staw | Lake, 1995, akwaforta | etching, 50 x 65

głosi, pedagogicznych talentów Pietscha i jego kolegów współtworzących kiedyś słynną polską szkołę grafiki może być rękojmnią nadziei, że tradycja nie zginie. Bo nie ginie rzeczywistość; pozostaje najwyżej kwestia proporcji między nią a światem nowych wartości, skąd nikąd często też wartych grzechu. Jakie jest to Andrzejeje dzieło, oglądane z perspektywy czterdziestolecia (za swoje pierwsze liczące się prace uważa Pietsch dyplomowy cykl czarno-białych akwafort i akwatint na tematy „kolejarskie” z roku 1958)? I jak je opisać, żeby w koniecznym skrócie oddać jego najważniejsze cechy? Chronologia jest ważna, ale nie wystarczająca. Sztuka Pietscha do pewnego momentu rozwijała się już to harmonijnie (motywy pejzażowo-animalne z przełomu lat 50. i 60.), już to skokowo (wejście tematu najpierw „Głów” w 1962, dwa lata potem „Aktorek”, od 1966 gwałtowne wtargnięcie

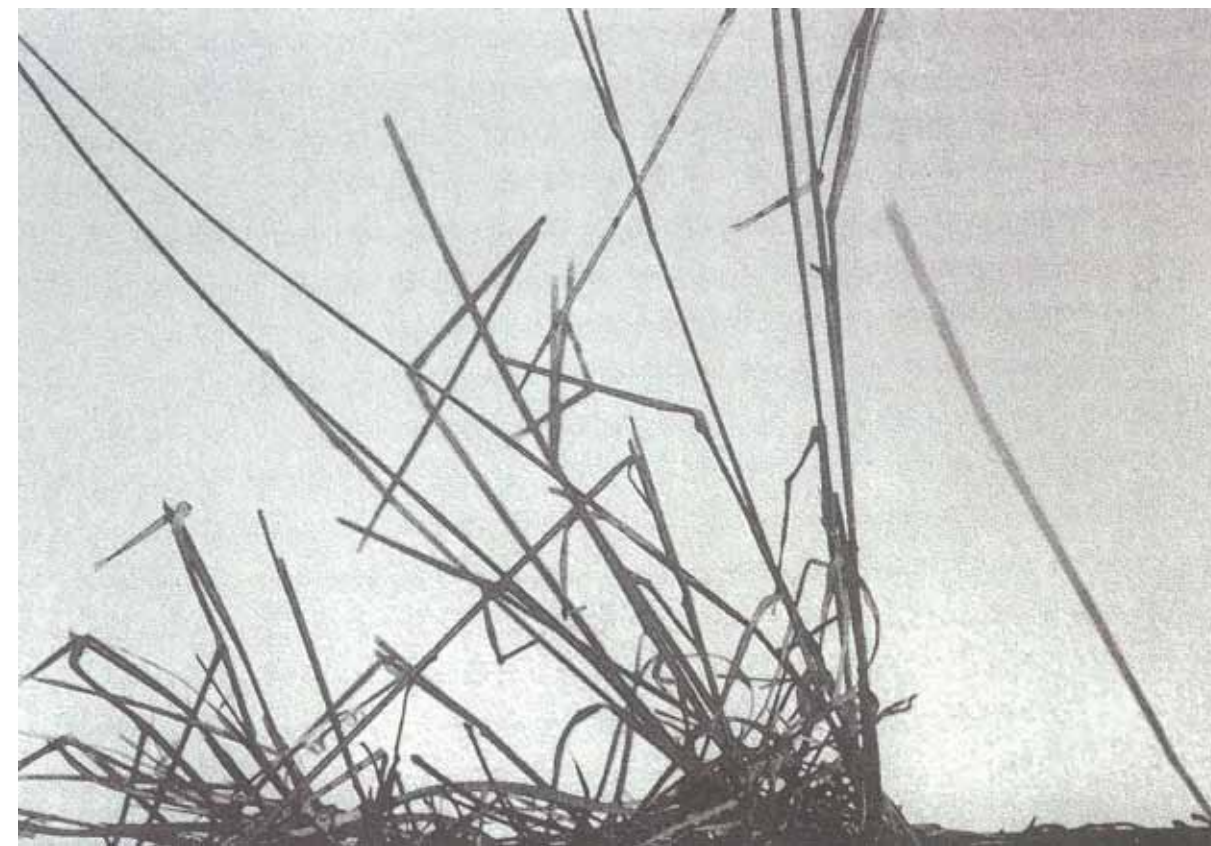
tematu ludzkiej zbiorowości w cyklu „Podróżnych”). I gdy wydawało się, że pozostanie przy penetrowaniu spraw najogólniej mówiąc ludzkich, pod koniec lat 70. zaczęły do niej powracać motywy pejzażowe, zrazu jeszcze silnie antropomorfizowane, potem zmierzając do obrazów czystej natury. To wielkie kołowanie trwa nadal i ostatnie prace niemal wprost nawiązują do tych sprzed czterdziestolecia (cykl „Stawy” choćby). Ciekawe zjawisko. Takie zdecydowane powroty do źródeł nie zdarzają się często i mogą być powodowane najróżniejszymi impulsami, z których większość będzie zapewne niedocieczona dla postronnego obserwatora. Ale świadczą przynajmniej o jednym: że Pietsch artysta nie musi żadnego z etapów swojej twórczości ani pomijać, ani się go „wstydzić”, co bywało w przypadku niejednego twórcy obecnego tak długo w nieprostym przecięż pod wieloma wzglę-



Gesty IV | Gestures IV, 1996, serigrafia | silk-screen, 70 x 100

dami polskim powojennym życiu artystycznym. Otóż zaangażowanie polityczne czy społeczne Pietsch rezerwował dla „życia”. Sztukę trzymał od tego z daleka, może widząc złe skutki wplątywania jej w zbyt publiczne gry ideologicznych interesów, a może po prostu uznając ją za teren innych ambicji, bardziej swoistych dla uprawiania artystycznej twórczości. Czasem tylko wdawał się w jakieś konkursy sportowe czy rocznicowe, ale bodaj bardziej z myślą o chlebie powszednim albo zrozumiałej w młodości potrzebie utrwalania swojego nazwiska gdzie się da. Widział przecież, co się działo - bo działo się na jego studenckich oczach – z artystami próbującymi socrealizmu, czy później antysocrealizmu. Zostawmy więc chronologię opisu. Dzieło Andrzeja, co dobrze widać dopiero z dzisiejszej perspektywy, raczej zatacza kręgi niż rozwija się linearnie. Już widzę trudności przy układaniu wystawy... Co zrobić z kilkoma pokrewnymi sobie seriami akwafort i rysunków tuszem z późnych lat 80. i pierwszej

połowy 90., tymi z motywem traw, górskich pejzaży czy stawów? Ułożyć je wedle czasu powstania, czyli na końcu – a może wręcz przeciwnie: bliżej początku, w pierwszej połowie szóstej dekady, przy podobnych seriachgraficzno-rysunkowych, też inspirowanych górami, jeziorami, w ogóle pejzażem? A jeszcze trzeba by do tego dołożyć ważny cykl „Prób krajobrazu” z ostatnich lat siedemdziesiątych... Podejście chronologiczne pokazywałoby odradzanie się motywów i kołowanie czasu, zaś tematyczne – pracę ręki i wyobraźni artysty trenującego na tych samych przyrządach. Jedno i drugie równouprawnione. To samo z cyklem „Aktorek”, rozpoczętym w połowie tamtej szóstej dekady, a przetworzonym i dopowiedzianym trzydzieści lat potem. Nie mówiąc o najśłynniejszym cyklu Andrzeja, „podróżnym”, który pod różnymi postaciami i w wielu się rozwijając kierunkach obecny był tam przez dziesięciolecie, bo rozpoczęty w 1966 zaczął zamierać dopiero w drugiej połowie następnej dekady.



Gesty VI | Gestures VI, 1996, serigrafia | silk-screen, 70 x 100

A przecież trzeba by wspomnieć, co ważne, że początek tej serii znajdziemy w cyklu... „Aktorek”, mianowicie obrazie „Aktorki I”, tej co to wysiada z pociągu, a nieopodal jej stóp, na pierwszym planie, leży mała muszla. Ta sama muszla, co będzie się zdumiewająco powtarzać we wszystkich niemal pracach podróżnego cyklu. Ale to nie koniec, bo powróci do serii „Traw”, by swą dyskretną, ale natrętnie wyraźną obecnością mówić coś więcej o jakiejś dodatkowej tajemnicy zawartej w Andrzeju świcie. Muszla wieloznaczny symbol nieśmiertelności, ale i śmierci. Powściągliwości, ale i pociągu seksualnego. Pogodnego pielgrzymowania, ale i mizantropii. Dwa ważne doświadczenia z młodości, które ukształtowały Pietscha artystę: wspinaczka wysokogórska i przekora wobec tendencji estetycznych ówczesnej krakowskiej ASP. Wyprawy tatrzańskie Pietscha i kolegów z lat pięćdziesiątych należą do kronik profesjonalnego taternictwa bodaj w nie mniejszym stopniu niż późniejsze dokonania Piet-

scha na terenie sztuki rytowania. Pamięć gór z ich niesentymentalnym majestatem i surową samotnością pozostanie w tej grafice na zawsze. Nawet jeśli będą to chybotliwe trawy albo łagodne wklęsłości kobiecych spojeń szyi z ramionami, nie znajdziemy tam śladu słodkiego liryzmu wywołanego choćby tematem. Trawy będą typowym zadaniem fakturalno-kompozycyjno-kolorystycznym z pogranicza estetycznego znaku bliskiego abstrakcji. Damskie krzywizny anatomiczne posłużą skonstruowaniu antropomorficznego pejzażu równie prostego w swojej oszczędnej surowości, jak gdyby podstawą do jego zbudowania było nie delikatne ciało, ale geologicznie ukształtowana ziemia. To będzie też stała i niezmienna obecność natury w tej sztuce. Kilkakrotnie, zwłaszcza w młodości, próbował Pietsch dojść do granic niemal abstrakcyjnego znaku graficznego, ale rychło uznał, że to nie jego teren, a bardziej dług splanany ówczesnej modzie. Te doświadczenia nie minęły jednak bez echa. Żadna z prac Pietscha, włączając

„Podróżnych”, nie jest biernym wizerunkiem widzialnego świata, a co najmniej jego bliższym czy dalszym przetworzeniem. Są to uwagi oczywiste, ale należą do porządku opowieści o tej sztuce. Z tym wiąże się sprawa oporu Andrzeja wobec doktryn akademickich panujących w okresie jego studiów, zwłaszcza doktryny koloryzmu. Wyznawał w jednym z wywiadów, że uczynił wartość z tamtej negacji, przekornie odwołując się w swojej studenckiej robocie „do przedmiotowości, narracji aż do literatury, ekspresji, iluzji przestrzeni, koloru lokalnego”. Z późniejszą konsekwencją tego wyboru różnie bywa i bywało. Są prace bliskie abstrakcji, gdzie o kolorze lokalnym nie ma mowy. Ale nie ma też mowy o kolorze smacznym czy ślicznym, a często zasada kontrastowania dużych i mocnych brył przedmiotowych z gładkim albo ledwo zwaloryzowanym tłem z pewnością nie zachwyciłaby ojców pedagogów. Wiele grafik i rysunków tuszem czy gwaszem Andrzeja charakteryzuje się bardzo wąską gamą kolorystyczną, elementy znaczące są płasko uproszczone albo, przeciwnie, zbrylowane i nic tam z kokieterii miłej sercu. Prawdziwe ich walory dostrzeże oko wytrenowane na odróżnianiu blichtru od rzetelności, wyćwiczone w docenianiu mistrzostwa warsztatowego, skromności narracji. Pietsch nie krzyczy, nie demonstruje, nie olśniewa, nie zaskakuje. I specjalnie nie ufatwia wędrówek po swoim świecie. Jego jeziora nie są błękitne, zbocza górskie nie są zielone, a aktorki nie wdzięczą się do widzów. Przeciwnie, ukrywają się pod falami morskimi, odwracają tyłem, przysłaniają twarze gęstwą ekspresyjnych plam i kresek. To wszystko nie znaczy, że Pietsch był doskonale odporny na wpływy środowiskowe i płynął pod prąd albo obok prądów intelektualno-estetycznych swoich czasów. Przeciwnie, świadomie pewne wspólne tendencje współkreował i nigdy chyba nie miał poczucia outsiderstwa. Ale tu już trzeba przestać mówić o malarstwie, które nie miało być jego przeznaczeniem i z którego doktrynami akademickimi wojował, zaczął mówić o grafice, miłości doskonale spełnionej. Bez pewnego zbiorowego ducha czasu, który pojawiał się w latach sześćdziesiątych, zwłaszcza w Krakowie, nie byłoby fenomenu znanego w dziejach współczesnej sztuki pod nazwą polskiej szkoły grafiki. Takie zjawiska zdarzają się raz na ileś dziesięcioleci i ktoś, kto znalazł się w zasięgu ich oddziaływania, może mówić o darze z nieba. Nikt nie wie, od czego to się zaczyna i kiedy kończy. Może impuls wyszedł wtedy od papieża ówczesnej krakowskiej grafiki Mieczysława Weymana, a może duch najpierw wstąpił w pewnego chorego amatora imigranta z Francji, zamieszkałego w latach 50. w dolnośląskim sanatorium przeciwgruźliczym w Bukowcu.

Temu młodemu człowiekowi podesał kiedyś dłutko i lino-leum starszy, doświadczony artysta z Wrocławia i pokazał, co się z tym robi. Więc może duch pojawił się właśnie wtedy? Albo jeszcze trochę później, kiedy genialnym gruźlikiem z Bukowca zainteresowali się, a potem z nim zaprzyjaźnili dwaj nieco młodsi i jeden nieco starszy kolega z Krakowa? Mowa oczywiście o Józefie Gielniaku i jego przyjacielskim kręgu: Stanisławie Dawskim, Jerzym Panku, Jacku Gaju i Tadeuszu Jackowskim. Artystycznych przyjaciół Gielniak miał więcej, także w Łodzi czy Warszawie, ale poprzestańmy na krakowianach. To był koniec lat pięćdziesiątych. Gielniak i Panek wchodzili na najwyższą orbitę swoich talentów. Za chwilę dołączą do nich Gaj z Jackowskim. Weyman był najstarszy i z dużym dorobkiem, ale, jak się okazało, największe sukcesy ma jeszcze przed sobą. Ulubionym uczniem i asystentem Weymana był Andrzej Pietsch. I wybuchło. W dziesięcioleciu, z grubsza ujmując, 1960–1970 powstały największe cykle i autorskie zestawy graficzne całego powojnia, do dziś nie prześcignione „Sanatoria” i „Improwizacje dla Grażynki” Gielniaka. Bestiarium Panka. „Rowerzyści” Weymana. „Polska szkoła jazdy” Karwackiego. Egzystencjalno-metaforyczne miedzioryty Gaja. I „Podróżni” Pietscha, przedłużeni w pierwszą połowę lat siedemdziesiątych dopełniającym cyklem „Podróżowanie”. Cykl podróży przyniósł Pietschowi międzynarodową sławę i do teraz pozostaje jego firmowym znakiem talentu i jakości. Po raz pierwszy w tej sztuce – na taką skalę, bo „Głowy” czy „Aktorki” okazały się z perspektywy tylko przymiarkami – weszli ludzie i z miejsca utworzyli świat pełny i bogaty, osadzony filozoficznie i psychologicznie. Cykl wpisywał się wprawdzie idealnie w ówczesne nastroje egzystencjalne i intelektualne (piekło to inni, koszmary cywilizacyjne, ludzka samotność w tłumie, niebo jest puste itp.), ale był silnie zakotwiczony w bezpośrednich osobistych doświadczeniach jego twórcy. Pietsch po prostu lubił zawsze podróżować. Bywał w Alpach, Szwecji, Włoszech, Bułgarii, Jugosławii, Kanadzie, Holandii, Rosji, Francji, Niemczech, Austrii, Grecji, Finlandii, a przyszedł i taki czas, że do podróży na bliższych co prawda, za to jednostajnie powtarzalnych dystansach zmusiła go praca dojeżdżającego wykładowcy (Poznań, Katowice). Wcześniej była wieloletnia udręka dojazdów do Wieliczki, gdzie mieszkał, do Krakowa, gdzie miał daleko do szkoły. „Podróżni” mieli więc solidną podbudowę nie tylko literacką i artystyczną, ale i doświadczalną. Bohaterem jest tam przede wszystkim zbiorowość. Ludzie stoją przed szlabanami granicznymi, tłoczą się na plaży, wtapiają się w sztandary pochodów, w płaszczce albo

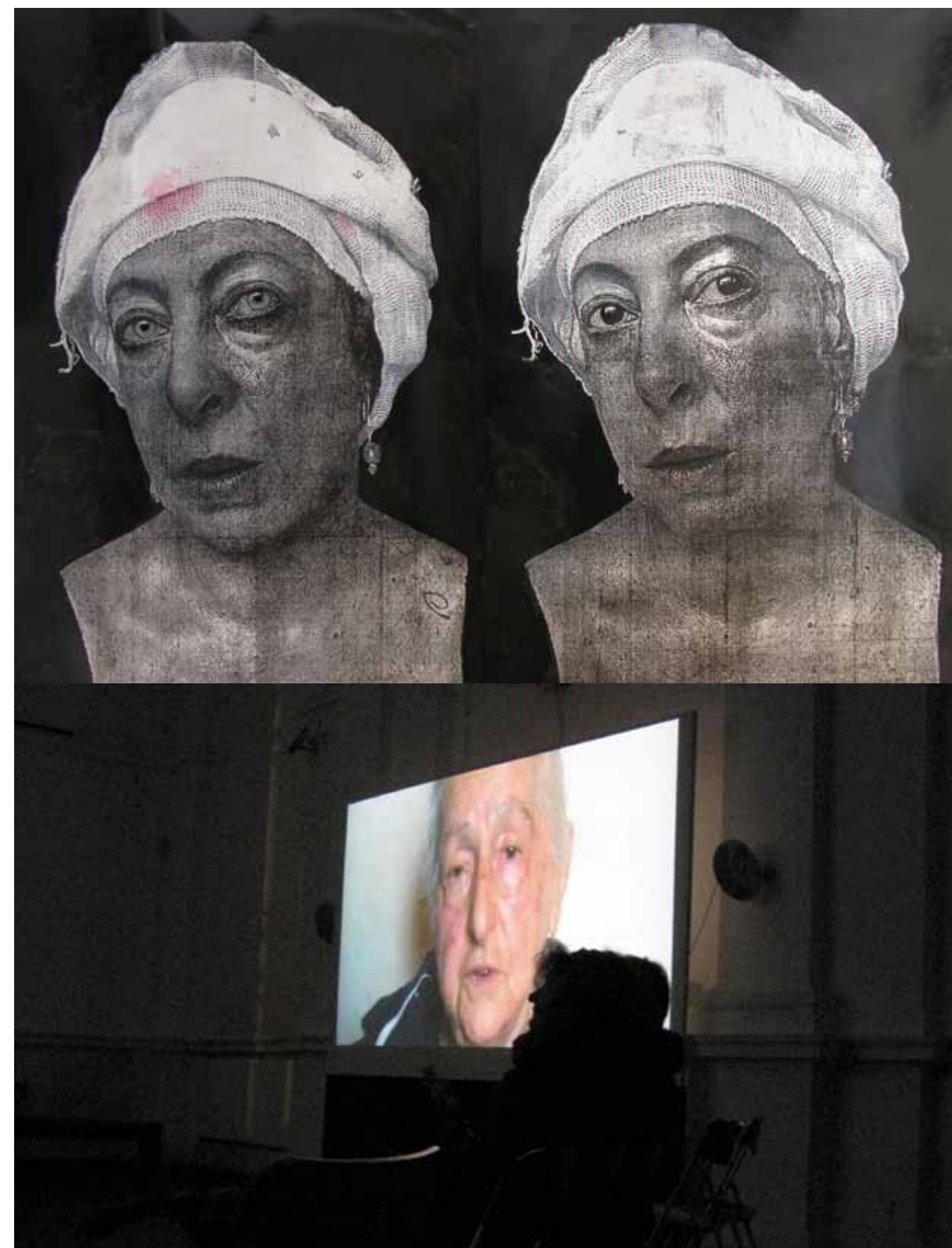
ławki pociągowych przedziałów. Ten wielopostaciowy tłum jest nie tyle groźny, co bezradny. I choć często ekspresyjnie wychylony czy napierający, sprawia wrażenie dziwnego skamienienia. Tak jakby u źródeł takich obrazów były klatki fotograficzne. A przecież, z jednym wyjątkiem, nie były, co tym bardziej zastanawiające? Tu wirtuozeria stylistyczna i techniczna Pietscha objawiła się w całej okazałości. Śmiało zestawianie rysunkowego niemal realizmu z płaskim tłem demonstrującym swoistą teatralność pokazywanych wydarzeń ujawniło grę artysty tyle ze światem przedstawionym na papierze, co z widownią. Dosłowne z łatwością przechodziło w metaforyczne; na podłodze kolejowego przedziału zupełnie naturalnie leżała muszla, a otwarcie okna natychmiast powodowało wtargnięcie zaokiennego pejzażu do wnętrza wagonu. „Podróżni” zdają się do dziś pozostawać osobnym i niepowtarzalnym wydarzeniem w tej twórczości. A jednak bez trudu odnajdziemy tam wszystkie podstawowe chwytły konwencyjno-stylistyczne typowe dla sztuki Pietscha. Spójrzmy choćby na kompozycję tłumów i postawmy obok prace „naturystyczne”, zwłaszcza te z motywami żlebów czy zboczy górskich. Powtarzają się kompozycje osiowe najchętniej w wariacie symetryczno-skrzydłowym. Centralną część obrazu zajmuje wielka, brylasta masa zdająca się napierać od wewnątrz w stronę widza, a płaszczyzna papieru jest szybą, która za moment pęknie. Z tą masą, gdzieś z tyłu, jakby nie było nic. Zbliżamy się do końca tej dalekiej od wyczerpania opowieści o Pietschowej sztuce. Wypadałoby coś więcej powiedzieć o antropomorfizacjach, najwidoczniejszych w „Aktorkach”, w „Podróżnych”, a potem w „Próbach krajobrazu”, tych z kobiecym barkiem w roli pagórkowatej przestrzeni. Wypadałoby dorzucić choćby krótki komentarz do nowego wciąż jeszcze otwartego cyklu serigraficznego „Gesty”, gdzie połączyły się techniki fotograficzna i drukarska ze starym motywem traw, dając efekty nadzwyczaj ciekawe. Ten cykl, gotycko ascetyczny, monochromatyczny, zdaje się być niemal przeciwieństwem barokowych „Podróżnych”. Tu zdają się rozciągać najdalsze granice Pietschowego państwa. Zastanawiałem się, jak tę sztukę efektownie podsumować. Okazuje się, że nie sposób. Ona sama nie dąży do żadnej sumy, całości, nie wypełnia czytelnych zadań i nie formuluje specjalnych przesłań. Powstaje zgodnie z aktualnymi potrzebami duchowo-emocjonalnymi autora i nie ogląda się na jakiegokolwiek doktryny. Podstawowe tematy interesujące artystę są tam widoczne od pierwszego rzutu, rozwijają się, ustępują miejsca następnym, potem często wracają w innych ujęciach. Nadal punktem szczytowym wydaje się

być bez mała dziesięcioletni cykl „Podróżni-Podróżowanie”, w którym Pietsch pokazał, jak wiele ma do powiedzenia nie tylko w kwestiach estetycznych, technologicznych czy emocjonalnych (jak przy studiach natury), ale także intelektualno-filozoficznych. Jako wychowawca pokoleń artystów i udziałowiec wielu instytucji społecznych, czyli człowiek publiczny, ma swój osobny dorobek, wart godniejszej uwagi. Tu niech pozostanie tym, kim jest wybitnym wolnym artystą.

Tadeusz Nyczek



Krystyna Piotrowska



Siostry Krystyny, 2008, technika mieszana, 60 x 73
Kadr z filmu: Wyjechałam z Polski bo..., wystawa Dokumenty w podróży, Zachęta Warszawa

180

W pracy twórczej intryguje mnie dwoistość, niejednoznaczność, gra...
Fascynuje mnie płaska powierzchnia obrazu.
W jednej bowiem postaci jest obiektem i ideą.
Jest mistyfikacją i rzeczywistością.
Portret, twarz człowieka jest również wyrazem dwoistości.
Jednocześnie bowiem zastania i odkrywa.
Kłamie i wyraża prawdę.
Każda twarz jest inna i każda jest taka sama.
Zawiera w sobie wszystko, co jest indywidualne i jest symbolem wszystkich twarzy jednocześnie.
Paradoksalnie, ogladamy twarze innych, widzimy ich tysiące, setki tysięcy w ciągu życia.
Swoją możemy zobaczyć jedynie poprzez jej obicie lub fotografię.
Grafika tradycyjna jest dziedziną sztuki tworzoną poprzez odbicie.
Użycie matrycy i odbitki jest jej podstawowym wyróżnikiem.
W przypadku mojej twórczości ilość przekształceń któremu podlega obraz jest zwielokrotniona.

Punktem wyjścia każdej niemal pracy jest obraz już istniejący: fotografia czy reprodukcja.
Zostaje on wielokrotnie przekształcony.
Zreprodukowane obrazy i fotografie zamieniam w kopie, następnie tworzę z nich matryce, które z kolei służą do zrobienia kopii, czyli odbitki graficznej, którą można następnie fotografować i reprodukować.
Każda faza tego procesu powiela poprzedni oryginał i staje się oryginałem dla następnego przetworzenia.
Powtórzenie wpisane jest w proces graficzny tak, jak wpisane jest lustrzane odbicie matrycy i odbitki.
Grafika to filozofia, która zawiera się w procesie.
Jest to proces przyjmowania i oddawania.
Praca twórcza to także proces wzajemnego oddziaływania na siebie twórcy i powstającego dzieła.



Bez tytułu, 2008, technika mieszana, 60 x 73



Moja lalka Krysia, 2008, technika mieszana, 63 x 73



Tomasz Psuja

Smakowanie Chaosu. Naprzeciw obrazów Tomasza Psuji

*Szary szron szeptu, skamielina rozpaczy. Kto słyszy
cichnący psalm ziemi, nieme nawoływanie się
planet, pożegnania galaktyk. Czarne słońca
zapadają się w siebie w nieludzkim
milczeniu.*

Ryszard Krynicki, „Szron”.

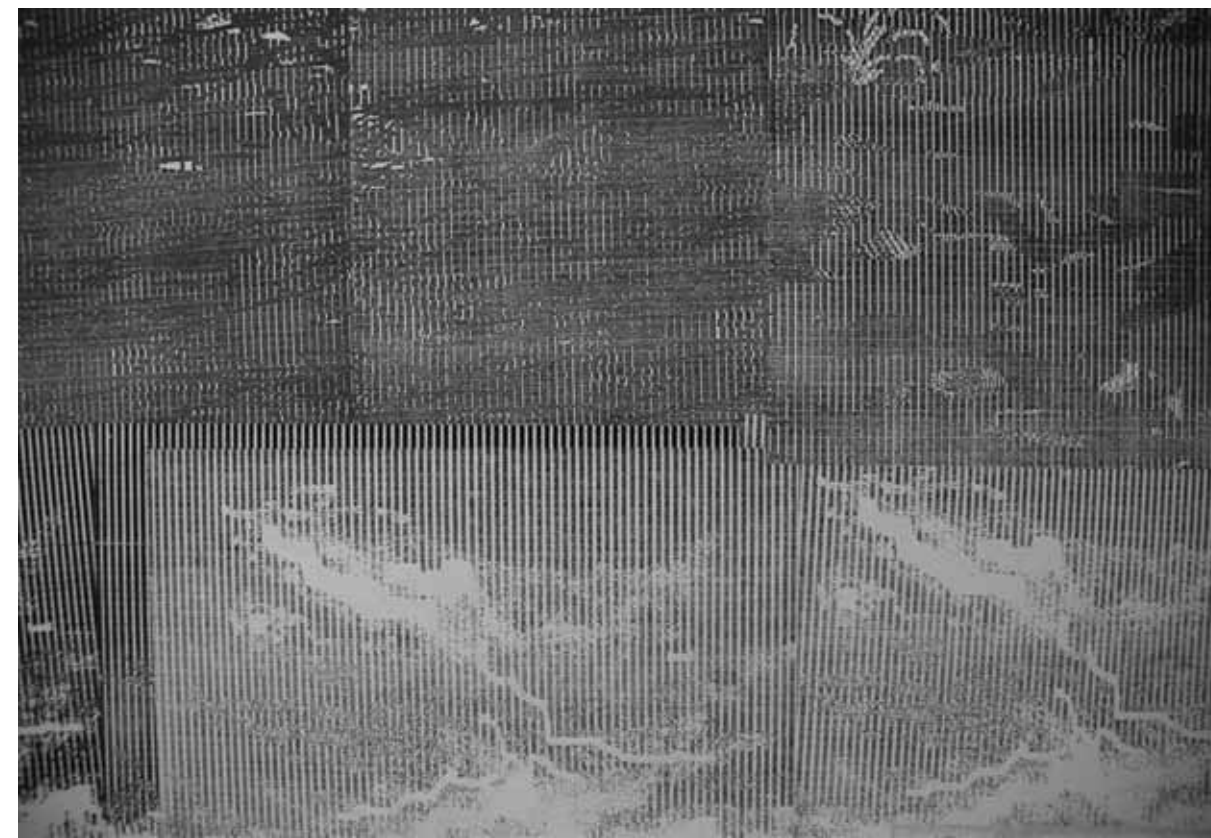
Stojąc naprzeciw obrazów Tomasza Psuji – malarza – nie – malarza, mam na myśli (na tyle, na ile rozumiem te obrazy) pejzaże, **kraj – obrazy przestrzeni oraz czasu**, nie zaś konkretnych miejsc. Obrazowanie jest tu samo widzenie, raczej, oczyszczona percepcja, widzialność czysta, a nie postrzeganie zobaczonego w jakimś miejscu widoku, ani też wyobrażenie. W obrazach Tomasza Psuji dostrzegam **smakowanie Chaosu** i przekraczanie go w imię wprowadzanego przez malarza porządku, w imieniu ustanawianego własną decyzją ładu własnego świata, przeciwstawianego chaosowi świata, którego artysta nie uznaje za własny. Wallace Stevens w tekście „Connoisseur of Chaos” („Koneser Chaosu”), mówił:

*A jednak ujawnia się związek,
Nieznaczny związek, który urasta jak cień
Chmury na piasku, kształt na zboczu wzgórza.*

W obrazach tych postrzegam próby wprowadzenia porządku, unaoczniania ładu własnego świata malarza w oparciu o ów „nieznaczny związek”, jaki niektórym jedynie się ujawnia, o czym mówi Stevens w przywołanych przed chwilą słowach.

Tu, „w jednym ze światów?”, jak mówił Paul Celan, w którym rodzi się sztuka, odradza widzenie i jego unaocznianie innym – nam, którzy naprzeciw tych obrazów stajemy, dokonuje się kolejna próba oczyszczania percepcji, próba, o której mówił William Blake, o której pisał Aldous Huxley, próba dokonywana w milczeniu malowania wielkich pól szarych obrazów, w **milczeniu**, albo **szepcie**, jakie słyszymy w wypowiedzi Tomasza Psuji, człowieka, artysty, który chyba pojął daremność krzyku ekspresji tak życiowej, jak i malarskiej. Pojął on przede wszystkim to, co powiedział Blake, pisząc:

*Gdyby odsłonić drzwi percepcji,
każda rzecz ujawniłaby się taka, jaka jest:
nieskończona.*



Obrazy fabularne, 2001–2010, technika mieszana, cykliczny wycinek twórczości

Tworzone przez Tomasza Psuję – budowane przy użyciu komputera, fotokopii, papieru i płótna naciągniętego na paro-segmentowe krosna malarskie – osiągające zazwyczaj duże formaty obrazy pozostają bezimiennie. Artysta nie nadaje im tytułów, opatruje natomiast datą powstania. Obrazy Psuji nieznacznie ewoluują, zmierzając ku coraz większej czystości, ku syntezie widzenia oraz – stanowiącego jego owoc – obrazowania. Ślady chaosu ujmowane zostają tu w posiadające swój własny rytm formy. Uwidacznia się też w tych płaskich, **nie – dotykowych obrazach** zagadnienie czasu, smakowania przez artystę chaosu oraz czasu samej procedury artystycznej ujmowania go we własny ład, odnajdywany zmusznie porządek. Są to obrazy **czaso-przestrzenne**. W którejś z interpretacji twórczości Tomasza Psuji napotkałem próby zestawiania jej owoców z unizmem Władysława Strzemińskiego. Sam jednak wskazałbym na odmienne, chociaż pokrewne, skojarzenia ich znaczeń, które ja odkrywam w tych obrazach. Mam na myśli koncepcję komponowania przestrzeni (rozmaitych przestrzeni), a także rytmów czasoprzestrzennych, o czym pisali Katarzyna Kobro oraz właśnie Władysław Strzemiński w swoim studium „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, wydanym w 1931 roku, acz bez wątplenia posiadającym swój wpływ na pracę artystów następnych generacji, bowiem – jak pisał Yve-Alain Bois – Kobro i Strzemiński należą do tych, być może artystów, których osiągnięcia, tak w ich teorii, jak i praktyce artystycznej, pojawiają się zbyt wcześnie aby współcześnie sobie odnaleźć rezonans własnej pracy. Nie potrafię sam znaleźć trafniejszych słów na opisanie owoców własnej pracy Tomasza Psuji aniżeli te, które odnajdujemy w „Kompozycji przestrzeni”, gdzie czytamy:

„W granicach jednej płaszczyzny czas jest zawarty potencjalnie (pisownia wg oryginału – JJ). (...) Głównym zadaniem jest: od poszczególnych kształtów, które mają charakter czysto przestrzenny i pozaczasowy, poprzez rytm potencjalny zbudować przejście do rytmu całego dzieła sztuki, do rytmu jawnego, który całe dzieło sztuki wiąże w jedną jedność czasoprzestrzenną.

Jako warunek podstawowy z tego wynika: *jednowymiarowość rytmu potencjalnego i rytmu jawnego to znaczy jednakowy wyraz liczbowy rytmu płaszczyzny rzutowej a rytmu całego dzieła sztuki*. Rytm całego dzieła sztuki w ten sposób jest wynikiem jednowymiarowych z nim potencjalnych rytmów poszczególnych płaszczyzn rzutowych. Czyli: jednolitość rytmu czasoprzestrzennego w całym dziele sztuki może

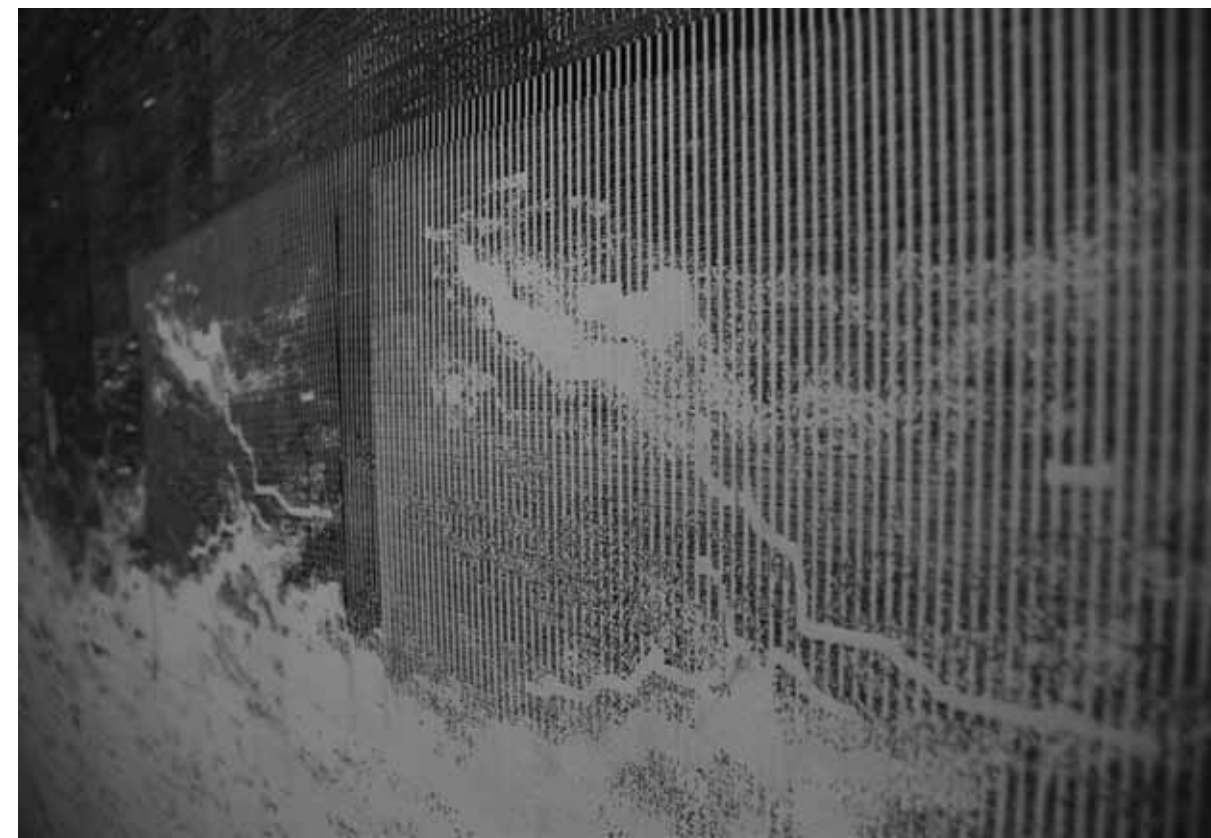
być osiągnięta pod warunkiem, że *wszystkie rytmy potencjalne wszystkich płaszczyzn rzutowych mają jednakowy wyraz liczbowy.*”

Tomasz Psuja łączy w swojej pracy smakowanie chaosu, rytmy czasoprzestrzenne form i procedur, za pomocą których poddaje on chaos ładowi własnemu, a także technologii cyfrowe. Jego obrazy stają się w efekcie jego metody pracy wehikulami czasoprzestrzennymi, pejzażami cybernetycznymi odzwierciedlanymi w epoce, w której – jak właśnie ogłosili uczeni poszukujący Teorii Wielkiej Unifikacji – udowodnione zostało, iż cząstka elementarna przekroczyć może prędkość światła, z czego wynikać może, iż strzałka czasu skierowana może być w przeciwstawnych kierunkach. Nie pojmujemy tego przy użyciu naszych pojęć. Sztuka jednak często intuicyjnie wyrażała to, co dopiero później okazywało się realne w wyniku stosowania metody naukowej. W takie, intuicyjnie przeczuwane pejzaże mówimy tu wszak o sztuce oraz szczególnym, wywołującym dreszcz między łopatkami, trybie poznania, jakiego jest ona stymulatorem czy też wehikulem – pejzaże czasoprzestrzenne wprowadzają nas obrazy Tomasza Psuji. Są one swoistymi mapami tych czasoprzestrzeni. Składają się na swoistą, przez tego artystę wypracowaną **kartografię**, gdzie **uwidaczniane** zostaje to, co **jeszcze niezobaczone aczkolwiek nie – do – pomyslenia**.

William Gibson, myśląc o podobnych do powyżej zasugerowanych mapach wirtualnego, jak dotąd świata, w którym na nowo opanowana zostaje czasoprzestrzeń, pisał w swej powieści „Neuromancer”:

„Zaprogramuj mapę, by wyświetlała z częstotliwością transmisji danych, każdy tysiąc megabajtów jako jeden piksel na bardzo starym ekranie – Manhattan i Atlanta zapłoną jednostajną bielą. Potem zaczną pulsować – tempo transferu zagrozi przeciążeniem modelu. Twoja mapa może wybuchnąć jak nowa. Ostudź ją. Zmień skalę. Jeden piksel to milion megabajtów. Przy stu milionach megabajtów na sekundę zaczniesz wyróżniać pewne bloki w centrum Manhattanu i kontury stuletnich ośrodków przemysłowych w dawnym centrum Atlanty”.

Jaromir Jedliński



Obrazy fabularne, 2001–2010, technika mieszana, cykliczny wycinek twórczości



Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki



Adam Romaniuk

Znamienne jest dla metody Adama Romaniuka, że – jakkolwiek koncepcja i zamysł pracy pojawiają się z reguły już na samym początku – niejednokrotnie o dostatecznej wersji dzieła je wiele lat. Ten czasookres to spiętrzenie się i nawarstwianie koncepcji w jej wymiarze formalnym, przedstawieniowym, ale i *stricto* konceptualnym. Jedna praca niekiedy niesie w sobie piętno lat i ślad zerwania czy pęknięcia. Każda zmiana – nawet ta, która wnosi do biografii nagrody, uznanie, świetne recenzje – jest przyczynkiem okrywającym jak płachtą, *to co było – tym, co jest*. Niewątpliwie właśnie wielowarstwowość jest tą właściwością, która mnie najbardziej pociąga w tej twórczości. Przyglądając się stosom prac pochodzących z różnych okresów, a referujących ten sam motyw ikonograficzny, można dojść do konkluzji, że na dobrą sprawę niemal wszystkie z tych „warstw” stanowiły już dzieła skończone, podczas gdy artysta dalej poddawał je przeróbkom i rekonstrukcjom, jak gdyby chciał jeszcze doszukać się czegoś nowego albo też zamierzał je wyczyścić do czysta. Gdyby w pewnym momencie nie przestał, zapewne znalazłby się w sytuacji opresji ikony, mógłby stanąć przed tragicznym wyborem, przed jakim stanął był niegdyś Kazimierz Malewicz.

Adam Romaniuk poszedł inną drogą. Niezależnie bowiem od strukturalności prac, niemniejszą wagę przywiązuje on do dynamiki i w ogóle tranzytywności motywów, figur, czy tematów świata przedstawianego. Niezwykle interesującą tego egzemplifikacją, jest cykl prac wykonanych techniką druku cyfrowego – *Karnawał*. Mamy tutaj skłębioną masę ludzką,

która ukazana jest w ciągach zmieniających się relacji oraz barw. Bez względu na to, czy odbiorca będzie postrzegał te prace jako reminiscencje z weneckiego karnawału, czy też bliższa mu będzie konotacja tańca jako metafora życia i śmierci na słynnym obrazie Edwarda Muncha, *Karnawał*, to przede wszystkim ogromna praca dwóch porządków znaczeń – różnicy i powtórzenia. *Powtórzenie* – przypomnijmy za Deleuzem – *to nieokreślone bycie wszelkich różnic, nieokreślona głębinowa moc odnosząca każdą rzecz do jej skrajnej „formy”, przy której przedstawienie ulega zniszczeniu*¹. W zgodzie z tak przyjętym tokiem rozumowania mieści się definicja dzieła sztuki będącego *prawdziwym <teatrem>*, *utworzonym z metamorfoz i permutacji*². Taki faktycznie jest też *Karnawał* – nie ma w nim nic stałego – poza wspomnianym porządkiem powtórzeń i różnicy. Praca ta jest ważna także z innego względu. Mimo, że jest wykonana na bazie technologii komputerowej, widać w niej ślad ręki, ślad, warsztatu. Romaniuk nigdy nie starał się go ukrywać. Jest to szczególnie widoczne na wcześniejszych sitodrukach, gdzie gołym okiem widać przesunięcia rastra. Gdzie można prześledzić niemal każdą fazę druku. Ten gest malarza jest znakiem odwołującym się do *pisma*, przez co *mowę* stawia on jakby poza dyskursem, jakby *słowa* miały mniejszą wagę, co trafnie i lakonicznie Shakespeare zamknął w jednym wersie: *words, words, words...*

Roman Lewandowski

¹ Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, Warszawa 1997, s. 101.

² Ibidem, s. 100.



Dialog I, 2009, druk cyfrowy, 85 x 120



Czarny karnawał, 2009, druk cyfrowy, 85 x 120



Dialog II, 2009, druk cyfrowy, 85 x 120



Zbigniew Sałaj

IN TRANSITU.

**Od przejścia do uczestnictwa.
Rzecz o przedmiocie przeformowanym.**

Najciekawsze inspiracje zaistniałe w czasie mojego dzieciństwa powstały w wyniku obserwacji ulotnych zjawisk, ich transformacji i z przekonaniem stwierdzam, że ważną częścią dialogującą tak z tworcą jak i z uczestnikiem-obszernikiem jest to, co odbywa się w trakcie powstawania nowej rzeczywistości, niezależnie od początku i końca. Ciekawość procesu dała początek wszystkim dynamicznym i mobilnym pojęciom w historii sztuki odłącznie z zapisem filmowym.

Na pokazy zatytułowane „In transitu” składa się kilka projektów, które realizowane były w zróżnicowanych przestrzeniach oraz geograficznie miejscach, w okresie od 2000 do 2006 r. Ze względu na celowo używany do aranżacji nietrwały materiał, większość pokazów wykazywała oznaki przejściowości oraz efemeryczności.

Temat „In transitu” zaczerpnięty z języka łacińskiego, w dosłownym tłumaczeniu znaczy „w przejściu” i trafnie określa obszar, którym zajmuję się od kilku lat, a w odniesieniu do pierwszych publikowanych eksperymentów w papierowym medium, kilkunastu lat. W pokazach z tego okresu najczęściej używanym tworzywem był zwykły, zadrukowany papier, ujawniający interesujący mnie, współczesny kontekst kulturowy. Zadrukowane kartki papieru, same w sobie są tym, czym w codziennej, użytkowej rzeczywistości. Chcąc z tego materiału stworzyć nową figurę,

należy dokonać zmiany w obowiązującym każdego z nas, niepisanym kodeksie kulturowym. Ingerencja w zastany, często tradycyjny zespół znaczeń, po to, by doprowadzić do procesu przemiany zwykłych przedmiotów w niezwykle, wyrasta raczej z dialogu z tworzywem, porozumienia z nim, aniżeli dyktatu, gdzie transformacja dokonuje się już na poziomie wybranego materiału. Respektowanie „logikonu” materii, otwiera drogę do „bycia – w możliwości”, czyli osiągnięcia stanu gotowości przeformowania określonej rzeczywistości.

Podczas akcji plenerowej w Lille „Natura-Kultura” z 1997 r., przecinając rzędem papierowych kolumn hałdę kopalnianą, zastosowałem znaczenie „przejścia”, mimo to, po raz pierwszy nazwy „In transitu” użyłem na przełomie 1999 i 2000 r. do określenia specyficznej instalacji „wstawiania kolumny”, zrealizowanej w bielskim BWA. Kilkanaście papierowych słupów posłużyło mi do przestrzennego zwizualizowania sytuacji „przejścia”, począwszy od elementów leżących na podłodze, poprzez stopniowe ich podnoszenie, podpierając je o siebie, aż do osiągnięcia pozycji pionowej, przypartej do ściany. Rok później, cykliczny pokaz „Kwadrat”, organizowany w czterech miejscach państw Układu Wyszehradzkiego: Bielsku Białej, Ostrawie, Czadcy i Szolnoku stał się dobrym pretekstem, do kontynuowania wcześniej, zaledwie zasyna-



Forma indyferentna, 2008, obiekt papierowy z zamkniętym tekstem w środku, papier

lizowanego tematu. Ideą przewodnią wszystkich pokazów było wykorzystanie w każdym z nich tych samych modułowych elementów papierowych do zbudowania czterech różnych się między sobą utworów z gatunku „Site Works”, tworzonych w zależności od specyfiki charakteru zastanych miejsc. Modułowe elementy to walce wykonane metodą kolejno zaginanych do środka, pojedynczych, papierowych kartek z zadrukowanymi prospektami reklamowymi. Format arkuszy decyduje o przekroju i wysokości modułu, a liczba złożonych ze sobą walców o wysokości kolumny. Współzależność złożenia papieru z zadrukowanymi powierzchniami, potęguje w rozczłonkowanych formach optyczne złudzenie rytmicznego ruchu. Zastosowana logika składania papieru w wyniku, której kartka przekształca się w przestrzenny moduł walca stwarza gotowe elementy do budowy kolumny, stanowiącej jeden z fragmentów całego utworu. Ważnym punktem decydującym o charakterze instalacji, nadającym jej sens ścisłego przylegania do intencji tematu jest aranżacja, czyli relacja użytych elementów do przestrzeni oraz to, czy kolumny stoją, leżą, przechylają się, czy może lewitują. Najczęściej o wiele wcześniej przed montażem, znając parametry ekspozycyjnej przestrzeni, wykonuję projekt całego

układu. Kolejnym, elementem użytym do aranżacji, ważnym ze względu na jego osobliwe właściwości, odkryte podczas eksperymentów w okresie dzieciństwa, jest wyciągnięty z pop-kultury, ornamentalny wałek malarski, do niedawna używany do zdobienia ścian, jako rodzaj prapapety. Już kilkukrotne nałożenie na siebie powtarzalnych znaków za pomocą tego narzędzia, tworzy rodzaj trójwymiarowej iluzji materii. W wydrukowanym na płaszczyźnie, dwuwymiarowym śladzie jest ta sama powtarzalność, jak w przypadku budowy z zadrukowanego papieru trójwymiarowej, modułowej kolumny. W tym złożeniu pojawia się interesujący dialog formalny, rodzaj gry pomiędzy rzeczywistością i iluzją, gdzie jedno wnikać w drugie zatracą się w sobie, a przede wszystkim w poczuciu nierealności zatracą się widz. Wspomnę w tym miejscu realizację malarską w krakowskiej galerii „Potocka” z 1997 r. zatytułowaną „Na zewnątrz i wewnątrz”, gdzie na białe ściany i sufit pomieszczenia, nałożyłem kilkanaście warstw ciemnoszarego ornamentu. Płaskie ściany wnętrza galerii zostały przeformowane i zmieniły się w ruchliwą dla oczu widza, „dendrologiczną” strukturę. W monumentalnej realizacji towarzyszącej wystawie „Anatomia momentów” w Marifred, w Szwecji z 2003 r. wykorzy-



Biblioteka indyferentna, 2008, obiekt papierowy z zamkniętym tekstem w środku, papier

stałem te same, cylindryczne moduły, 69 czterometrowych, papierowych kolumn zwisając pionowo spod sklepienia sufitu nawy głównej Grafkens Hus, huśtało się kilkanaście centymetrów nad powierzchnią podłogi, tworząc wrażenie gęsto zadrzewionego „lasu”. Puste miejsca w środku instalacji, paradoksalnie dawało schronienie w kulturowym gąszczu informacji. Obracające się cylindry skonstruowane z atrapowego materiału, jakim jest zadrukowany papier, swoją budową i wyglądem przypominały pionowo połączone z sobą, modlitewne młynki tybetańskie. Krawędziowo zmultiplikowane złożenia przypadkowych fragmentów zdjęć i tekstów, diametralnie zmieniły wizualny przekaz wyjściowego materiału użytego do konstrukcji, a dodatkowy czynnik wprawiający całość w ruch obrotowy, wprowadzał widza w przestrzeń kontemplacyjną. Wcześniejsze monumentalne realizacje, poza papierowym labiryntem, zbudowanym do wystawy „Kwadrat” w Bielsku Białej, zestawione z instalacją w Grafkens Hus, nie sytuowały uczestników w tak bezpośredniej, dotykowej relacji w stosunku do zaaranżowanego obiektu. Tutaj widz przedzierał się przez zawieszony, gęsty system okręcających się kolumn i walczył z realnym naporem długich „grawitonów”. Nie żyjący już twórca happeningu Allan Kaprow w akcji „gaz”, brnął wraz z uczestnikami przez niekończącą się masę piany. Dygresja dotyczy pełnego uczestniczenia w wymiarze, tworzonej przez artystę „rzeczywistości”. Od partycypacji do przejścia zaledwie mały krok, a uczestnictwo warunkuje „przejście”. Drugi, równoległy pokaz towarzyszący wystawie „Anatomia momentów”

wymagał od widzów czynnego udziału w żywym procesie tworzenia obrazu. Skonstruowany przeze mnie „translator”, to urządzenie elektryczne transportujące białą taśmę o długości ok. 8 m, która zapętlona na dwóch rolkach, cyrkulując między nimi, mogła być zadrukowywana w nieskończoność. Po uruchomieniu urządzenia, wałek malarski bez przerwy nakładał na obracającą się w koło taśmę te same znaki, aż do utraty ich czytelności. Uczestnicy mogli kontrolować całość np. zmieniając kolor dolewanej farby, wtedy cały proces zaczynał się od nowa. Wśród zainteresowanych transformacją, obserwowałem zaskoczenie realnością budującego się „teraz”, poczucie uczestniczenia w alchemicznej tajemnicy przemiany, stawania się, bez początku i końca. Pojawiła się ważna przestrzeń kontemplacyjna.

Tuż obok „translatora”, zaproszony DJ, używając analogowej płyty tworzył nowe byty dźwiękowe, dając jednocześnie podkład muzyczny pod drukowany obraz. Innym przykładem wykorzystania „translatora” do przeformowania wyjściowego znaczenia była zrealizowana w 2002 r. podczas trwania Inowrocławskiej wystawy „To samo, tożsamość”, praca zatytułowana „Kopernik”. Wizerunek astronoma wiele razy nakładany na siebie, stopniowo się zadrukowywał. Po dłuższym czasie nawarstwiania się rysunku powstał czarny pas z dużą ilością białych punktów. W konsekwencji dalszego drukowania stopniowo znikły również białe punkty pozostawiając obserwatorów w obliczu przemieszczającego się pasa czarnej otchłani *Universum*. Przez ostatnie trzy lata realizowałem serię prac, roboczo nazwanych „biblio-



Biblioteka indyferentna, 2008, obiekt papierowy z zamkniętym tekstem w środku, papier

teką indyferentną”, na którą składa się wiele pojedynczych form papierowych dających się przekształcać w obrębie ich autonomicznego obszaru. Idea „form indyferentnych” zrodziła się z analizy współczesnych zachowań społecznych, a źródło wizualnych analogii znajduje się w doświadczeniach z okresu dzieciństwa. Obserwacja podczas orki obojętnie wywracających się skib ziemi za lemieszem pługa, bezpośrednio zainspirowała mnie do przełożenia obszaru zachowań na język plastyczny. Zbudowałem zwarte obiekty w postaci papierowych brytów. Klejone na krawędziach, za każdym razem przyjmują inną formę w zależności od ich ustawienia oraz kształtu podłoża. Niektóre z nich idealnie wygładzone prowokują do dotykania, głaskania, inne wymagają użycia siły, po to by przemieścić cielesne warstwy papieru i przeformować poprzedni kształt w nowy. Widoczne na ich powierzchniach szare warstwy, to ujawniona w wyniku przecięcia papieru struktura nawarstwień tekstu. Budowa wewnętrzna przedmiotu warunkuje jego wizerunek zewnętrzny. W tym znaczeniu pojęcie atrapy można odnieść tylko w stosunku do przedmiotu o amorficznej budowie. Ryza papieru zadrukowana ważnymi społecznie tekstami zostaje przekształcona w „formę obojętną”. Zrealizowany cykl fotograficzny „homoteka obojętna” zainspirowany został podobnym obszarem i dotyczył zabiegów dokonywanych na sobie. Plenerowe eksperymenty na równinnych Kujawach dostarczały mi specyficznych doznań. Na przykład podczas silnych wiatrów ubierałem na siebie o wiele za dużą ojcowską kapotę i jak żagiel wysta-

wiałem się na działanie porywającej siły. W efekcie bohater-skiej walki najczęściej zostawałem wywrócony i zbesztany z czarną ziemią. Kilka razy udawało mi się przez chwilę utrzymać ciało w pozycji przeczącej prawu grawitacji. To były moje małe zwycięstwa, które być może przyczyniły się do sformułowania idei „homoteki obojętnej”. Cztery fotografie przedstawiają naturalnej wielkości moją postać w momencie niemożliwego odchylenia ciała od pionu, upadki do przodu, do tyłu i na boki. Obojętne pozy wobec ściśle obowiązującej reguły grawitacji.

Do wszystkich wcześniej opisanych sytuacji dodać należy jeszcze jedną, zabawową. Tuż obok ścisłych konstrukcji pojawia się lekkość, rodzaj żartu, jako niepisana zasada równowagi. Tam gdzie pojawia się wzniosłość, pojawia się groteska. Obiekt metaforyczny jest jednocześnie przedmiotem zabawki. Ekspresja niektórych obiektów oparta na konstrukcjach konceptualnych jest tyleż poważna, co posługująca się zaskoczeniem i ludycznym oszukiwaniem zmysłów. W czynności malowania obrazu wałkiem malarskim, mieści się nuta ironii na temat unikatowego i genialnego dotknięcia pędzla malarskiego demiurga. Zawsze tam gdzie pojawił się ruch, czyli przemieszczenie się wątku danej rzeczywistości następowała ciekawa prowokacja wizualna. Zabawa zabawką pozwala uciec dziecku od oswojonej, statycznej i nudnej rzeczywistości. Jej właściwości umożliwiają szybką, wizualno-mentalną przemianę przestrzeni i prowokują do odkrywania świata, umożliwiając przeformowanie granic własnej racjonalności.



Tadeusz Sawa-Borysławski

Porządkowanie chaosu

Moje poszukiwania objęte wspólnym tytułem „Geometrie chaosu” rozpoczęte w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, wynikają z przeróżnych motywacji.

Pierwsza z nich to przekonanie, że na pewnym poziomie ogólności, różnego rodzaju grupy specjalistów (w tym i artystów) mogą się porozumiewać.

Druga, że w przypadku mej własnej pracy, posługiwania się różnymi formami wyrazu: projektowaniem architektury, tworzeniem grafiki użytkowej, korzystania z fotografii na tych obydwu polach, wynika potrzeba scalania wszystkich doświadczeń w jedno, spójne, dające się ogarnąć działanie, w jedną silną postać osobistej ekspresji.

Defragmentuję obiekty architektoniczne kadrem fotografii. W kadrze stają się dwuwymiarowymi formami geometrycznymi mogącymi budować odrębne kompozycje i odrębną estetykę. Wykorzystuję je też jako materiał roboczy, pomocniczy w projektowaniu grafiki użytkowej. Zestawianie ich z kadrów pozornie losowo dobranych, traktuję jako poszukiwanie geometrii mogących bądź tworzyć płaskie, uporządkowane kompozycje geometryczne, bądź budować przestrzenie w innym kształcie i wymiarach. Doświadczenia te – powracając do początku – pozwalają mi inaczej patrzeć na sposób kadrowania przestrzeni obiektywem kamery.

W seriach montażu („Nantes” i „FR”) mniej interesuje mnie dotychczasowa forma i funkcja przedmiotu obserwacji. W serii „Nantes” zestawione ze sobą obrazy stają się materialem, z którego można budować wielowymiarowe utwory, iluzje nowej wielowymiarowości. Montaż tworzą obrazy

wielowymiarowości bez związków z treścią ich poszczególnych składników – kreują własne nastroje i przestrzenie. W serii „FR” występuje podobna gra z przestrzeniami, ale tutaj zbiory fotografii pochodzą z konkretnych miejsc i obiektów współczesnej architektury francuskiej. Tu starałem się wyodrębnić istotę klimatu danego miejsca w przestrzeni miasta, stworzyć jego geometryczny obraz spójny z nastrojem miejsca.

Buduję złożoności. *Aby mogła powstać złożoność – pisał Peter Coveney – konieczne są dwa czynniki. Pierwszym i najważniejszym jest nieodwracalne medium, w którym następują zdarzenia. Tym medium jest czas, płynący od leżącej za nami, zamkniętej przeszłości w przyszłość, która kryje w sobie wiele otwartych możliwości. (...) Drugim istotnym czynnikiem jest nieliniowość. (...) Nieliniowość sprawia, że niewielkie zmiany na jednym poziomie organizacji układu mają rozległe konsekwencje na tym samym lub innym poziomie¹.*

Opisując ogólnie problem kadru, wyboru części z całości, można powiedzieć tak: zmaterializowana w dziele architektonicznym funkcja działa na odbiorcę głównie poprzez swój wygląd. W przypadku dzieł architektonicznych bywa, że przypisana im funkcja wiąże się na długo z formą i historią samego dzieła, budzi określone, pozytywne lub negatywne konotacje niezależnie od woli odbiorcy. Można założyć, że umiejętnie wybrany kadr oddali nas od

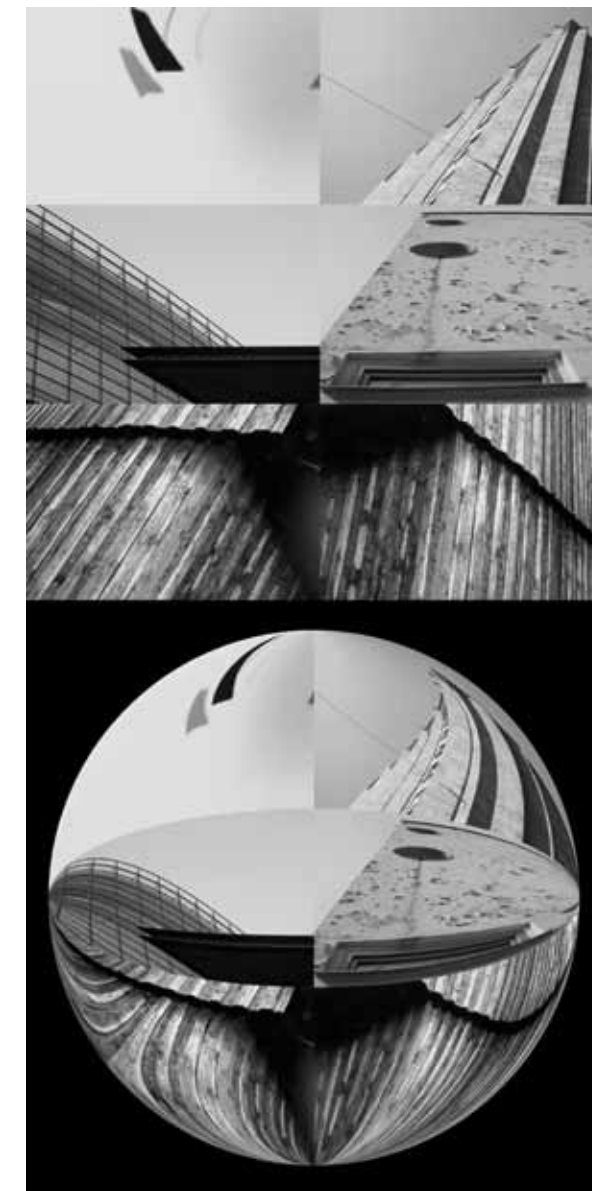
¹ Peter Coveney, Roger Highfield, *Granice złożoności*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995.

dotychczasowych skojarzeń związanych z konkretnym budynkiem. Stworzy nowe, inne. Moje poszukiwania w obszarach ładu i chaosu polegają na tworzeniu iluzji nowych przestrzeni oraz sublimowaniu nastrojów poprzez zestawianie nieraz odległych od siebie motywów i miejsc, a także na scalaniu i sprawdzaniu ich oddziaływania narzuconą im nową geometrią. Powstawanie mutacji tych geometrii jest drogą, jest funkcją celu.

Archilim – innego rodzaju złożoność, krok w budowaniu porządku w chaosie, jest kilimem zbudowanym z motywów architektonicznych, z kadrów fotograficznych, tworem pogranicza kultur wschodu i zachodu. Ich pierwsza seria plasowana jest w konkretnym miejscu i przestrzeni: to mitemyzm dolnośląski.

Archilimy są w dużej mierze skutkiem dotychczasowej pracy na wymienionych już polach twórczości. Pierwsze projekty kilimów opracowałem na bazie własnych fotografii znanej, przedwojennej architektury Wrocławia. To kompozycje ze zdjęć układanych na zasadzie obrazów z kalejdoskopu. W kontekście pamięci miejsca, tworzą nastroje i klimaty pozornie odmienne od materiału wyjściowego. Oglądane w dalszej perspektywie nie kojarzą się ze zdjęciowym materiałem wyjściowym. Stają się projektami o naturze grafiki użytkowej czy obiektami sztuki stosowanej. Według wykonanych projektów tkane są w tradycyjnej technice płochowej wełniane kilimy, które przekładają język architektury na motywy kilimu o geometrycznych wątkach ludowych. Funkcją celu tej pracy jest, by była to droga, by były to inspiracje do powstawania dalszych mutacji tworzonych geometrii, a dalej – do budowania przestrzeni w sensie ogólniejszym, przestrzeni „Metropolis III”, powstawania projektu miasta spójnego, jednorodnego, bogatego w wielowymiarowość i zaskoczenia formalne. Budując miasto spójne rozpocząłem od detalu, od wprawki, ćwiczenia, w którym proponuję kilim, element wyposażenia wnętrza. Zakładam jednak, że zastosowana tu nieliniowość doprowadzi do subtelniejszych form złożoności, z jakimi mamy do czynienia na przykład w pozornie przypadkowych zmianach pogody, przy rozchodzeniu się informacji. Ale też – co bardzo ważne – rozpowszechnianiu idei. Być może uda się wykonać kroki dalsze w tym procesie.

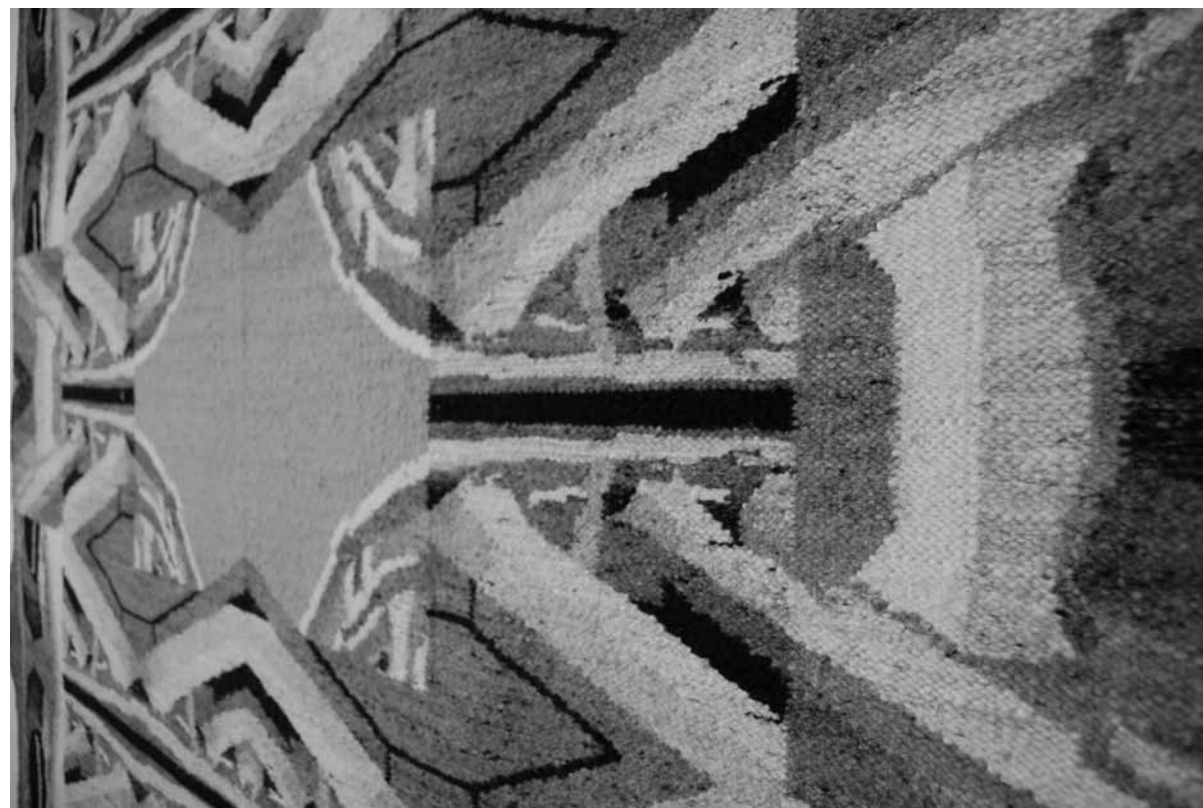
Tadeusz Sawa-Borysławski, 2005



seria Nantes, montage B, 2004



Archilimy – archilim Poelzig II, 2005–2008



Archilimy – archilim Poelzig II, 2005–2008, detal



Norman Smużniak

Fot. Marek Laliko

200

ARTOTEKA GRAFIKI

Współczesność stwarza wiele okazji do wyrażania się poprzez sztukę. Już pod koniec studiów zdecydowałem się pozostać w kręgu tradycyjnego języka malarskiego. Pozwoliło mi to na utrzymanie tak bardzo potrzebnej tuż po studiach dyscypliny podczas pracy nad obrazami przy jednoczesnym rozwijaniu warsztatu. To co na początku wydawało się wciąż odkrywaniem możliwości technicznych i formalnych obrazu, z czasem rozwinęło się w coraz bardziej świadomy sposób wypowiedzi. Poznając różnorodne relacje składające się na proces tworzenia, obserwując naturę, szukając inspiracji w szeroko rozumianym otoczeniu, mogę pełniej wykorzystywać możliwości, które daje technika olejno-żywiczna na płótnie. Pracuję równolegle na kartonach, mieszm techniki (akryl, pastel, tusze, tempery), zostawiam sobie pole do swobodnego studiowania koloru i badania możliwości kompozycyjnych obrazu.

Jedną z podstawowych moich inspiracji był i jest pejzaż. Zawsze, niekiedy obsesyjnie, dążyłem do uchwycenia przestrzeni, ulotności zjawisk zawiązanych z szeroko rozumianą naturą. Od obserwacji mikroświata, poprzez codzienność otoczenia, aż do przestrzeni makro poszukuję kadrów do swoich obrazów. Mieszanie rzeczywistości,

wyobraźni, połączona z wciąż rozwijaną techniką malarską jest dla mnie podstawową formą opowiadania o świecie. Niekiedy rezygnując z ekspresji na rzecz monochromatyzmu, statyki, paradoksalnie bardziej zbliżam się do istoty zjawisk podejmowanych przez siebie. Po cyklu kompozycji budowanych na mocnych brzmieniach, wielowarstwowych przestrzennościach, realizuję serię obrazów wyciszonych, strukturalnie bogatych, ale oszczędniej konstruowanych w warstwach koloru. W ten sposób przekształca się również moja przestrzeń, prywatny pejzaż zarysowany z relacji moich z obrazem, i obrazu z widzem. Celowo zostawiam kompozycje niedopowiedzianymi, zostawiając obserwatorom możliwość dopowiadania własnych idei.



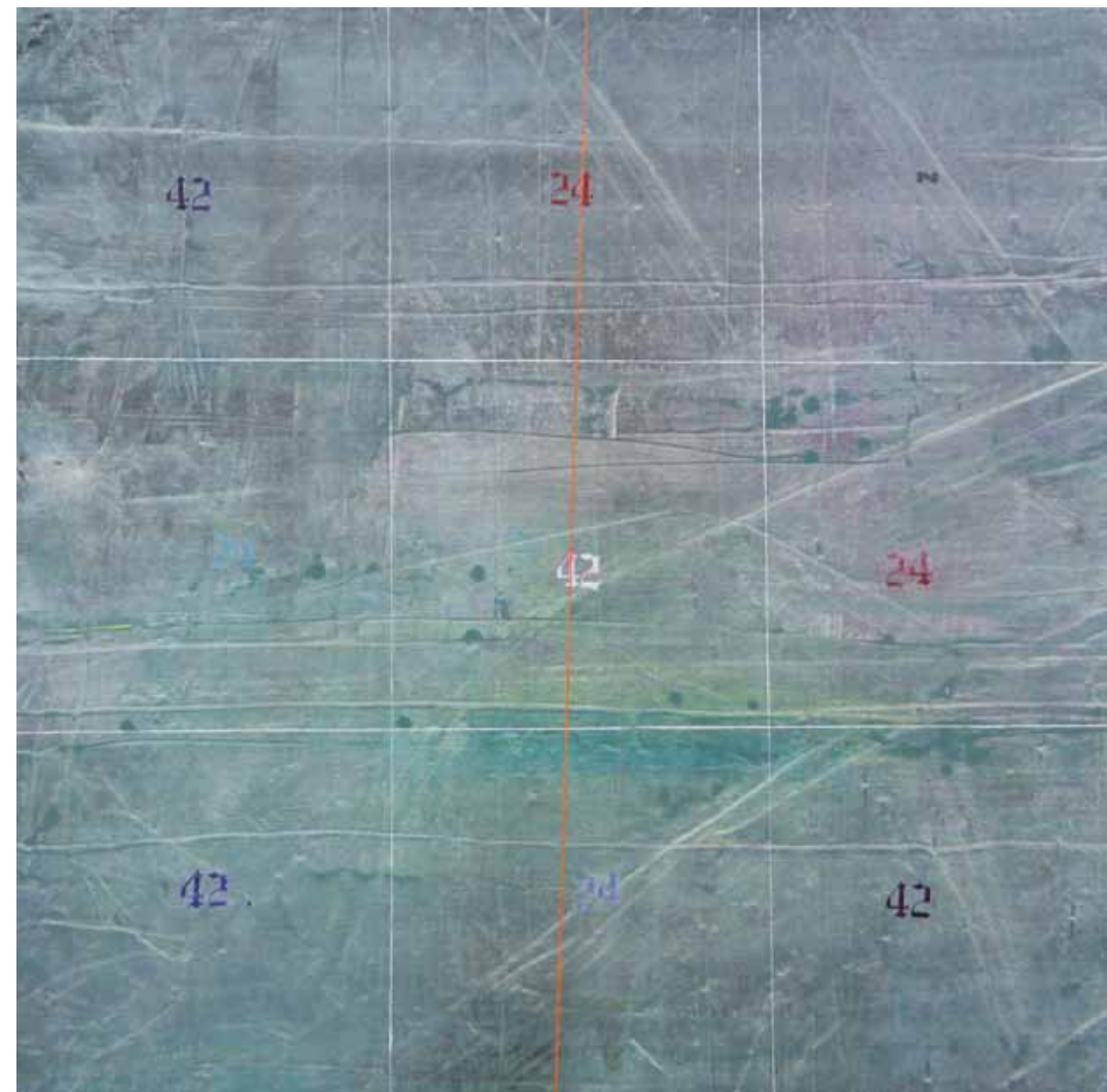
Angel Heart, technika olejno-żywiczna, 150 x 150

201

ARTOTEKA GRAFIKI



Parfum E, 2009, technika olejno-żywiczna, 162 x 162



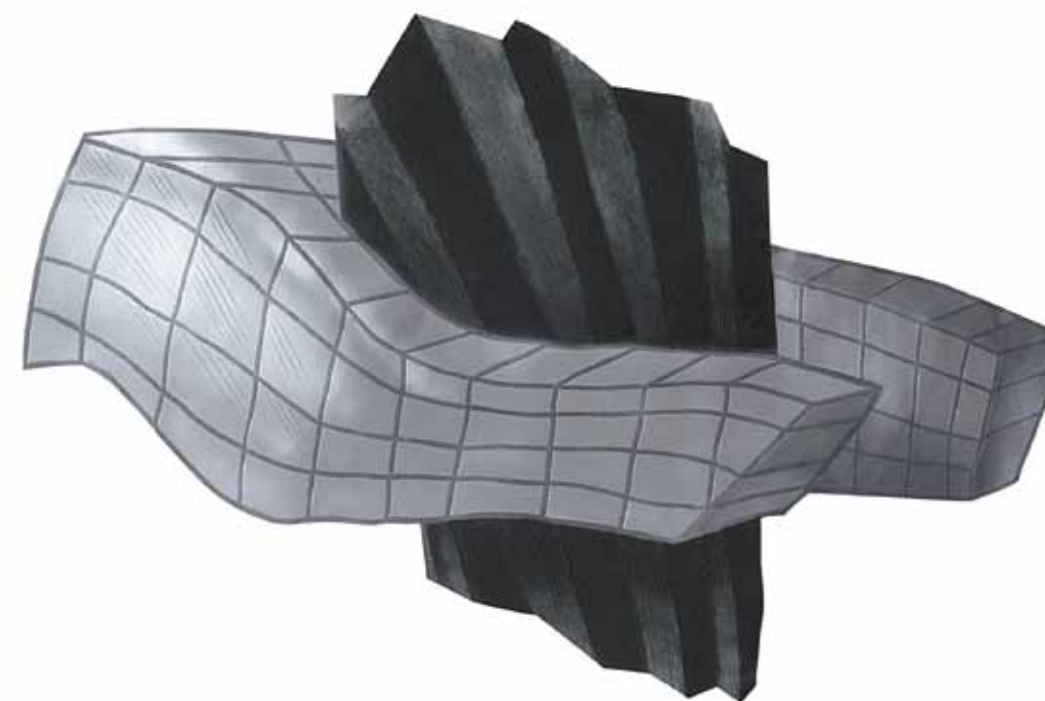
Riverside, 2009, technika olejno-żywiczna, 155 x 155



Marcin Surzycki

Moje działania artystyczne związane są głównie z grafiką warsztatową i rysunkiem. Grafika to metoda powstawania obrazu w oparciu o stworzenie matrycy, z której zostaje on niejako powołany w procesie druku i ujawniony jako odbitka graficzna. Staram się aby każdy etap pracy nad grafiką miał kreatywny wpływ na ostateczny kształt obrazu. Nie interesuje mnie użycie matrycy jedynie jako nośnika reprodukcyjnego wcześniej zrobionego rysunku, ale stworzenie obrazu graficznego, którego w żaden inny sposób nie da się zrobić. Poszukiwania formalne tej idei zaprowadziły mnie do różnego rodzaju doświadczeń związanych z powstaniem matrycy w oparciu o niekonwencjonalne techniki graficzne. W moich pracach używam autorsko opracowanych strukturalnych matryc wkłęsłodrukowych w połączeniu z wielowarstwowym drukiem płaskim z szablonów. Eksperymentowałem z matrycami reliefowymi, matrycami szablonoowymi, matrycami kserograficznymi i perforacją. W jednej z ostatnich serii moich prac skoncentrowałem się na wymyślonych metaforycznych obiektach – znakach. Grafiki te są poetycką formą odwołującą się do gry wyobraźni, skojarzeń i emocji, są rudymmentarnym wspomnieniem bardziej odczuwalnym niż dającym się zwerbalizować.

Współczesna awangardowa architektura, stała się dla mnie fascynującym źródłem inspiracji. Postrzegam ją jako gigantyczną rzeźbę – układ przestrzenny. Budowle oprócz swoich cech funkcji oddziałują na nas formalnie, z czego często nie zdajemy sobie sprawy. Podlegamy presji i aurze miejsca. To oddziaływanie porównałbym do podświadomego odbioru użytkownika idei i treści płynących z wydawało by się pozornie bezdusznych martwych form obiektów. Myślę tu o architekturze, która jest dziełem sztuki, zawiera w sobie przesłanie i jest w jakiś sposób zapisem czasu w którym powstała. W wyniku działalności kreatywnej architekta wprężnięte zostają najnowsze osiągnięcia techniki i nauki, aktualnych tendencji intelektualnych. Pozwala to stworzyć niekiedy bardzo wizjonerskie projekty. Człowiek zostaje wciągnięty w grę pomiędzy nim a przestrzenią, która wywiera na niego wpływ często nie uświadomiony i trudny do jasnego nazwania. Działa bardziej na sferę psychiczną, odczucia, skojarzenia. Jest nośnikiem treści emocjonalnych, intuicyjnych.



Helikon, technika własna



Hybryda, technika własna



Hybryda P, technika własna



Piotr Szurek

Naczynie czasu (fragment)

Piotr Szurek, będąc artystą niewątpliwie współczesnym (rocznik 1958), łączy awangardowe dziedzictwo z tradycjami sztuki figuratywnej i portretowej, w której można się dopatrzyć echa najstarszych tradycji. Jest to jednocześnie tradycja fundamentalna, bo to, co w świecie ludzkim przybiera postać autorefleksji, jednocześnie w rysunku, rzeźbie i malarstwie wiąże się najbardziej z formą portretu i autoportretu. Istnieć więc może jakaś głębsza filozofia wpisana w zajęcie portrecisty, korespondująca z treścią kultury, ze świadomością owej podwójności jaką jest znak i obiekt i jaką jest samo utrzymywanie się refleksji na powierzchni życia.

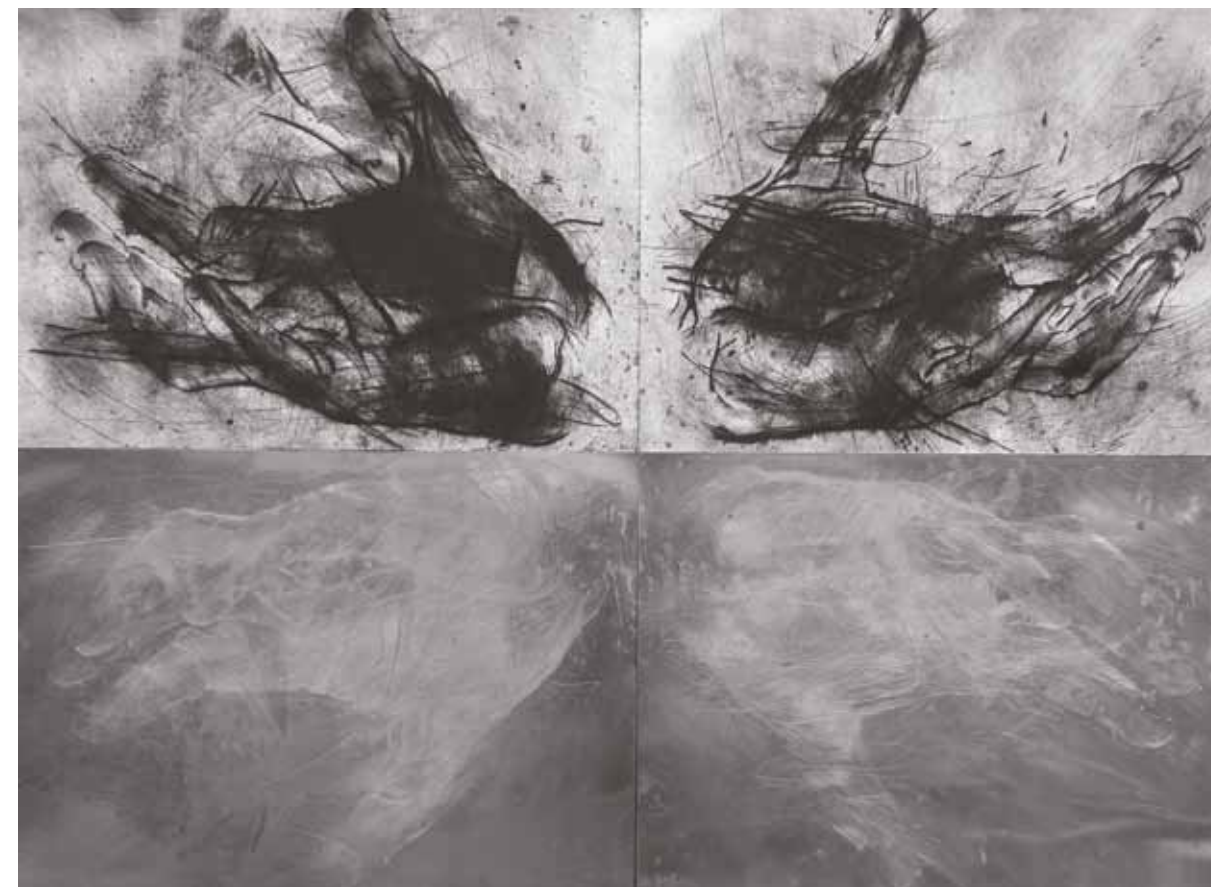
Twórczość Piotra Szurka odbieram przede wszystkim jako rodzaj artystycznej medytacji. Kwintesencją tego, co medytacją nazywamy jest introspekcja – skupienie się na własnym stanie istnienia, mimo nieustannego rozproszenia, entropii i zawłaszczania przez świat zewnętrzny. Możemy odczuwać, że właśnie ten chwiejny stan jest źródłem wszystkich naszych satysfakcji i porażek, mimo depresji, zaniku, ciągłego rozmazywania się konturów. W codziennym doświadczeniu na przemian zyskujemy i tracimy ostrość własnej identyfikacji, pewność swojej roli, klarowność funkcjonowania. Od czasów starożytności opozycja konturu i plamy wyraża biegunowość ludzkiej psychiki pomiędzy biegunami abstrakcji i chaosu.

Naczyniem tożsamości jest nasz wygląd, jako rodzaj dzbanka z nieokreśloną zawartością. Ciśnienie na ścianki – tropizmy, pragnienia, również lęki, poprzez całą historię świata wymodelowały to, co jawi się nam jako nasze oblicze.

Świadomość rozpoznaje i przywiera do swojej powłoki. W szczególnych wypadkach stara się naruszyć, przeniknąć przez powierzchnię, co prowadzić może najwyżej do katastrofy. Wyraził to dosadnie Franz Kafka mówiąc: *o własne czoło rozbija sobie czoło do krwi*.

(...) Precyzyjny rysunek autoportretów Szurka jest klasycznie przezroczysty wobec swojego przedmiotu. Jednakże przezroczystość ta ma raczej uobecniać niż reprezentować, a obecność, jak stwierdziliśmy, zawsze znika pod powierzchnią, nie daje się skonfrontować z tym, co zewnętrzne jedynie. Dlatego zewnętrzność na grafikach poznańskiego artysty jest wymazywana, zaciemniana, przesłaniana płątaniną rys, linii i zacieków, bo dominując stała by się płaska i nudna. Nie może jednak zostać wymazana do końca; w rezultacie czynność przesłaniania jest współtworząca – stanowi zasłonę ale i przetwarzający filtr: zasłania ale i zbliża. W ten sposób artysta osiąga inny rodzaj perspektywy, można by powiedzieć, metafizycznej, kiedy portretowany, przesunięty w głąb, wydaje się oddalony (bardziej mentalnie niż fizycznie). W podobny sposób działają również ograniczenia kadru, szczegółowość detali i różnych skaleczeń powierzchni oraz rozmiary prac – wszystkie te środki przenikają, zbliżają i rozcinają naczynie i tego, kto własnymi wrażliwymi palcami próbuje je budować. Jest to dramat niewątpliwym: konwulsje narodzin i śmierci w niepodzielności czasu.

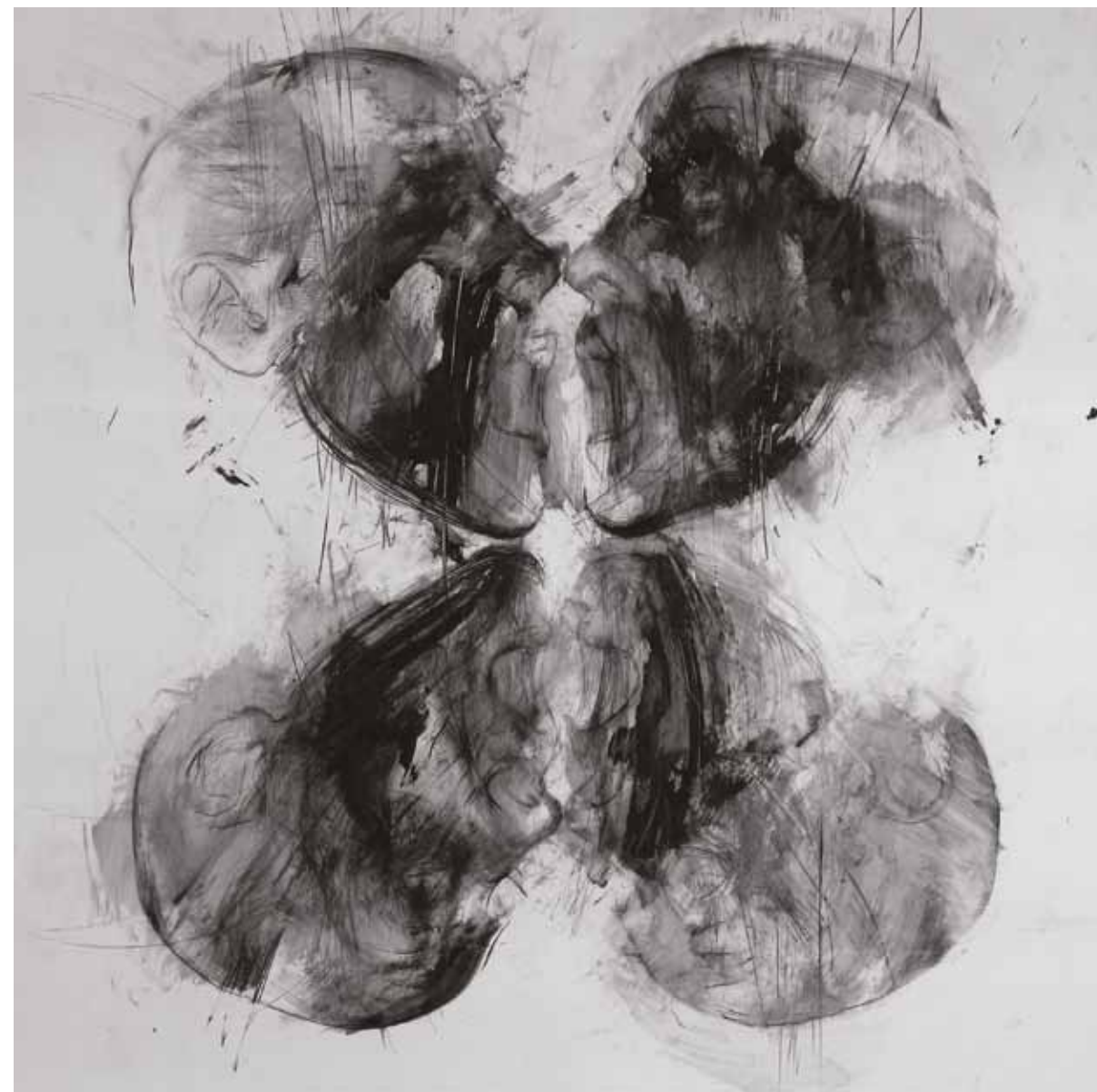
Michał Fostowicz



Autoportret, 2008, sucha igła / matryce, 140 x 200



Z cyklu *Autoportret*, 2008, sucha igła / matryce, 200 x 140



Autoportret, 2007, rysunek, 150 x 150



Znaki, symbole, emblematy.

Wystawa Plakatów Tadeusza Trepkowskiego

Wystawa miała trojakić zadanie. Oprócz przypomnienia najważniejszych dzieł Tadeusza Trepkowskiego i ogólnej charakterystyki cech szczególnych jego twórczości, indywidualnego stylu i języka, także pokazanie polityczno – społecznego kontekstu sztuki polskiej lat 40. i 50. XX w.; wpływu polityki i ideologii na koncepty i plastyczne realizacje.

Tadeusz Trepkowski urodził się w styczniu 1914 roku w Warszawie. Był praktykiem, samoukiem, projektowanie graficzne było jego artystycznym powołaniem a plakat – pasją. Naukę rozpoczął w latach 1931–33 r. w klasie grafiki stosowanej Szkoły Przemysłu Poligraficznego i kontynuowaną przez kilka miesięcy w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa (z Henrykiem Tomaszewskim) porzucił dynamicznie wkraczając w warszawskie środowisko grafików – projektantów.

Punktem zwrotnym był udział w 1933 r. w konkursie na plakat reklamowy PKO, w którym projekt Trepkowskiego zdobył 2 nagrodę. Powołane wspólnie z Markiem Żuławskim studio Atelier 33 przygotowuje projekty druków reklamowych, etykiet, plakatów (Challenge 1934; Mydło z wieżą. Adamczewski; Święto Kolejarza Polskiego.

Stanisławów 1934; Palestyna line. Constanza-Istanbul-Jaffa...) Kolejny sukces to I nagroda w konkursie na plakat browaru Tychy w 1935 r. Artysta zyskał zawodową renomę i rozpoczął działalność indywidualną. Współpracował z Instytutem Spraw Społecznych tworząc plakaty poświęcone bezpieczeństwu i higienie pracy, został członkiem prestiżowego Koła Artystów Grafików Reklamowych i Instytutu Propagandy Sztuki, wprowadzony przez Tadeusza Gronowskiego. Brał udział w wystawach KAGR i IPS w 1936 i w 1938 r. w warszawskiej „Zachęcie”.

Plakaty Trepkowskiego zyskały także uznanie na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 r., gdzie seria prac dla ISS (m.in. Ostrożnie; Ręka skaleczona nie może pracować; O krok od wypadku) zdobyła Grand Prix. Zaprojektował liczne reklamy firm farmaceutycznych, plakat radia „Philips” oraz, w 1938 r., plakat dla „Pomocy Zimowej”.

Okres okupacji spędził w Warszawie, pracując w składzie opału. Po opuszczeniu stolicy Tadeusz Trepkowski, w grudniu 1944 r., zgłosił się w Lublinie do Pracowni Plakatu Propagandowego przy Głównym Zarządzie Polityczno-Wychowawczym Wojska Polskiego. Pracownia, służąca przygotowywaniu masowej oprawy propagandowej dla wojska oraz Resortu Informacji i Propagandy PKWN, stała

się wkrótce podstawowym obok radia narzędziem propagandy (jako Agencja Propagandy Artystycznej Ministerstwa Informacji i Propagandy; m.in. Henryk Tomaszewski, Jerzy Zaruba, Włodzimierz Zakrzewski, Jan Kulikowski, Karol Baraniecki, Edyta Nacht, Mieczysław Tomkiewicz, Ignacy Witz) przejmujących władzę komunistów a twórczość zatrudnionych w niej grafików sprowadzała się do projektowania plakatów, afiszy i druków ulotnych na tematy zlecane przez resortowych propagandzistów. Plakaty projektowane przez Trepkowskiego (m.in. Bronią i pracą; Poborowi do szeregu; Grunwald 1410 – Berlin 1945; Lenino 12 X 43; Jedność robotniczo – chłopska; Wracajcie; Z powrotem w Warszawie; Rząd jedności narodowej; 1939 nie powtórzy się nigdy; Po walce – praca) były najlepszymi produktami APA. Specyficznym potwierdzeniem ich siły wyrazu i oddziaływania emocjonalnego był wyrok śmierci wydany na Trepkowskiego przez antykomunistyczne podziemie (zapewne w reakcji na plakat Zgnieciemy szkodników). W latach 1946-48 był korespondentem prasowym na procesie w Norymberdze.

Po 1945 r. nieuchronność zmian charakteru kultury polskiej dla większości nie ulegała wątpliwości. Jej ekskluzywny charakter i kapitalistyczny mecenat były w nowych realiach nie do utrzymania. Ostre spory tożone przez twórców i krytyków w prasie w latach 1946-48 dotyczyły już wyłącznie środków koniecznych do przeprowadzenia zmian. Ostatecznie zdecydowały o nich komunistyczne władze przejmujące pełną kontrolę nad wszystkimi dziedzinami kultury i różnorodnej aktywności społecznej. Wzorem ZSRR środkiem uczyniono realizm socjalistyczny, wyznaczając jedynie słuszną postawę artysty, formę dzieła i rolę sztuki. Kilkuletnia kampania propagandowa zakończyła się oficjalnym zadekretowaniem u schyłku 1948 r. doktryny socrealizmu w polityce kulturalnej państwa.

Plakat, z racji swej przydatności propagandowej, był szczególnym rodzajem twórczości, docenianym przez władze. W nowych realiach miał być prosty, dosłowny, oczywisty. Aluzyjność, nowatorstwo, kompozycje ze znaków i symboli zostały odrzucone, standardem miał być realizm w formie wspomagany „ideowym zaangażowaniem artysty w przedstawiany temat” i „wspaniałym patosem ukazującej codziennej walki i pracy”. Dzieła Trepkowskiego nie przystawały do tego wzorca. I stały się natychmiast przedmiotem kilkuletniej krytyki. Uczestniczyli w niej artyści, recenzenci, teoretycy sztuki, urzędnicy instytucji kulturalnych i wydawniczych. Trepkowskiemu najczęściej zarzucano dyskwalifikujący socrealistę „formalizm” i „naturalizm”. W plakacie Grunwald 1410 – Berlin 1945 „symbolizm utrudniał oddziaływanie na masowego odbiorcę”, Poborowi do

szeregu i Bitwa Stalingradzka to dzieła „elitarnie, niekomunikatywne, obarczone grzechem przedwojennej twórczości reklamowej, dekoracyjne, sięgające do abstrakcji, gdzie forma nie odpowiada treści”, 1 Maj [1950] „z jaką treścią polityczną idzie do mas (...), gdzie tu żarliwość, pasja agitatora, który chce porwać masy”, plakat Kongres Intelktualistów we Wrocławiu „w którym dowcipem próbowano załatwić wielką, poważną sprawę (...) walki o pokój dla milionów ludzi (...) której żadnym dowcipem nie da się załatwić (...) wskazuje jak zgubną może być fałszywa metoda”. Ostatni etap „wykonany z właściwą Trepkowskiemu elegancją formy, klóci się z treścią wyrażanych idei (...) przez goździk, wobec morderstw hitlerowskich symbol zbyt błahy”, Festiwal Sztuk Radzieckich i Wszechnica radiowa to przykłady „gdy plastyk wpada z jednej skrajności w drugą, z formalizmu w naturalizm (...) w których forma nie jest podporządkowana treści” a Wojna „nie mobilizuje do akcji pokojowej, sprowadzając pojęcie wojny do nieistotnego dowcipu, którym nie zawsze można scharakteryzować zjawiska trafne ideologicznie”.

Konsekwencje takich zarzutów bywały drastyczne. Decydowały o artystycznym być albo nie być. O zleceniach i realizacjach, o akceptacji lub ostracyzmie środowisk (organizacja partyjna przy ZPAP w liście do KC PZPR oskarżyła Trepkowskiego o formalizm), instytucji, urzędników. I musieli się z nimi liczyć także twórcy o znaczącej pozycji artystycznej.

W latach 1949–53 wiele projektów Trepkowskiego zostało odrzuconych przez komisje wydawnicze (w tym tak wybitny jak „Nie” wydany w masowym nakładzie dopiero po śmierci artysty). Trepkowski składa samokrytyki, broni się przed zarzutami. W 1951 r. podejmuje pracę w tygodniku „Świat” jako grafik. Plakaty nie trafiają na wystawy, twórcę omijają nagrody i wyróżnienia hojnie rozdawane przez władze. W tym czasie i tej sytuacji powstają dzieła dalekie od właściwej Trepkowskiemu twórczej manieri. Odpowiedzią na zarzuty lekceważenia i niechęci do przedstawiania człowieka – podmiotu i przedmiotu „nowych czasów” – są banalne plachty: Na straży pokojowego życia narodu; Na straży pokoju i wolności narodu; ZSRR obrońca pokoju, przyjaciel dzieci; Radośnie obchodzimy dziesiąte urodziny (próbą ucieczki od powszechnych, rysunkowych wyobrażeń było zastosowanie fotomontażu), oraz serie fotogazetek wymierzonych w „amerykański imperializm”. To była cena za twórczą, publiczną obecność i za możliwość publikacji kilkunastu reprezentatywnych plakatów, m.in.: Warszawa, Pociąg do Marsylii; Wojna; Fundusz stypendiów i burs im. Chopina; Express Moskwa-Ocean Spokojny; Leningradzki Teatr im. A. S. Puszkina.

Zmiany przynosi II Ogólnopolska Wystawa Plakatu w 1953 r. i powolna erozja socrealizmu. Krytyka słabnie, plakaty Trepkowskiego zdobywają główne nagrody, wracają na wystawy. Pojawia się seria dzieł reprezentujących właściwy projektantowi poziom, m.in.: I Maj; II Festiwal Muzyki Polskiej; Le Pécché; Theatre National Populaire; XIV Międzynarodowe Targi Poznańskie; Warszawa; V Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina; Pomyślność Ojczyzny – z pracy naszych rąk; Cid. Końca socrealizmu i „odwilżowego” przełomu nie dane było artyście doczekać. Tadeusz Trepkowski zmarł na atak serca w grudniu 1954 r. U schyłku lat 30. kształtuje się charakterystyczny styl plakatów Trepkowskiego, w których kolory, użyte przedmioty i wyobrażenia współtworzą zdyscyplinowane, oszczędne kompozycje o przemyślanym wydźwięku emocjonalnym. Sporadycznie operujące statycznym symbolem o jednoznacznym przesłaniu, częściej narracją znaczeń także wiodącą do oczywistych konkluzji i wniosków. Powstaje charakterystyczny sposób kodowania przesłań i treści za pomocą ograniczonego zasobu powiązanych symbolicznymi, alegorycznymi i metaforycznymi znaczeniami przedmiotów, kolorów, motywów i kompozycyjnych rozwiązań konsekwentnie stosowany przez Trepkowskiego w całej twórczości. Ta oryginalna, indywidualna stylistyka dojrzała i osiągnęła poziom mistrzowski w latach 40. W dorobku artysty można wyróżnić dwie, subtelnie zróżnicowane, tendencje kompozycyjne i dwa sposoby kodowania treści i przesłań.

W pierwszej, znakowo-symbolicznej, na płaszczyznach lub w iluzyjnych czy sugerowanych przestrzeniach tworzonych ograniczonymi środkami: chmurki, modelunek światłocieniowy, błękit lub szarość, kontrast brył i płaszczyzn, elementy perspektywy (bądź jej sugestia plamami światła: Mistrzostwa Europy w boksie; Teatr Państwowy im. E. Wachtangowa; Le Pécché), mamy do czynienia z odpowiednikiem teatralnej sceny na której rozgrywa się spektakl. Aktorami są przedmioty, treść spektaklu tworzą dopełnienia i przeciwieństwa wzajemnych związków ich znaczeń. Z dookreślonymi formą, kolorem lub symbolem szczegółami: patosem, stopniem emocjonalności przekazu czy chronologią czasową opowieści (np. Po walce – praca, gdzie wojenną przeszłość, symbolizując płaszczyznowo pokazany karabin w konfrontacji z realistycznym, przestrzennym wyobrażeniem młota i kłosa, symboli teraźniejszych zadań. Przesłanie wzmacnia odwrotność treści hasła do ukazanej kolejności znaczeń przedmiotów w obrazie. A także kontrast kolorów, gdzie przeszłości przypisano chłodny błękit a teraźniejszości wyraziste barwy i realistyczny modelunek – ten sam kod znaczeniowy odnaleźć można kilka lat później w znanych obrazach Andrzeja Wróblewskiego)

Repertuar był ograniczony. Te same chmurki odnajdujemy w kolejnych plakatach, wtyczki z reklamy „Philipsa” (1937) pojawiają się w Wszechnicy radiowej (1949), gołąb z kłosem z Nations Unites – Libérté. Prospérité (1948) w ZSRR (1954). Goździki, wzdęte flagi, wstęgi, młot i kielnia, gwiazdy, kłosa zboża to elementy stałe „słownika pojęć” Trepkowskiego. Zwięzłego, precyzyjnego, rzeczowego, pozbawionego ozdobników i zbędnych dodatków.

Kompozycja kilku dzieł opiera się na nieco innym schemacie. W którym znaki – symbole stają się częścią refleksyjnej metafory. Pogłębionej intelektualnie, operującej niedopowiedzeniami sugestiami, wielowątkowej. Kompozycje operujące linią, sylwetą i płaszczyzną zastąpiła przestrzeń, określony krajobraz z umieszczonym w nim statycznie znakiem (V Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina) lub zespołem znaków (Moje uniwersytety). Malarskie plakaty nabrały poetyckiej nastrojowości.

Stosunkowo jednorodny był warsztat artystyczny Trepkowskiego. W latach 30. i wczesnych 40. wykorzystujący popularną technikę pruszu, aerograf, grafion, szablony, dekoracyjny, kolorystyczny modelunek, jaśniejszą paletę barwną, w późniejszym okresie zastąpione bardziej stonowaną i jednolitą kolorystyką, realistycznym rysunkiem, charakterystycznym, rozedrganym modelunkiem operującym spletanymi, krótkimi kreskami. Monumentalizację ujęć zapewniało kadrowanie od dołu. Hasła, zwięzłe, złożone były z wydłużonych i ściśniętych czcionek o charakterystycznym kroju, bezszeryfowych.

Twórczość Trepkowskiego stanowi istotny rozdział dziejów polskiego plakatu. Kompozycje oparte na układach przedmiotów oraz grze ich symboliki i znaczeń dały podwaliny pod, jakże bujny, rozkwit w latach 50. i 60. tzw. polskiej szkoły plakatu. Z dziełami różnorodnymi formalnie lecz – do pewnego stopnia – jednorodnymi w warstwie intelektualnej. Zostającymi pod powiekami, zapadającymi w pamięć, angażującymi intelekt odbiorcy. Czytelny i oczywisty bądź zagadkowy i intrygujący, zmuszający do zastanowienia i refleksji.

Jeżeli dzisiaj te „papierowe obrazy” mogą wydawać się banalne, jeśli ich język jest dla nas jasny, metafory czytelne a symbolika znaków oczywista. Jeżeli tego typu kodowanie znaczeń w sztuce, reklamie, mediach nie stanowi zaskoczenia i jest popularnym sposobem przekazu informacji – to niemała w tym zasługa plakatów Tadeusza Trepkowskiego.

Janusz Opaska

Wiecej:

http://www.bu.uz.zgora.pl/bu/pl/o_trepkowski.htm



Nie!, plakat 1952–1955



Stanisław **Wiczorek**

W działalności artystycznej i zawodowej moje fascynacje i zainteresowania oscylują wokół tradycyjnie rozumianej sztuki propozycyjnej, jak malarstwo i rysunek oraz sztuki czysto użytkowej, grafika projektowa, organizacja przestrzeni, informacja wizualna. Zainteresowania te nie wynikają z mody czy koniunktury, lecz ze świadomego wyboru tworzywa, które pozwala mi odnieść się do otaczającej mnie rzeczywistości. Ciekawią mnie, i lubię podpatrywać, wzajemne relacje życia.

Sztuka jest jedną z metod poznania, musi być ciągle odnawianą propozycją organizowania świata – istnieje jednak w konkretnej rzeczywistości i wymaga precyzyjnego przekazu. W swoim życiu projektowałem wystawy, plakaty, książki, kody informacyjne, gazety itp. Współpracowałem z instytucjami, zespołami złożonymi z różnych specjalistów. Mając jednak prawo do marzeń rysowałem, malowałem i robię to nadal. Mam również to szczęście, że własne prześlenia i doświadczenia mogę dzielić ze studentami.

W mojej pracy wyobraźnia pełni rolę nie do przecenienia. Karmię ją podglądaniem, podstuchaniem, lubię coś wywąchać. Podglądanie to nic innego, jak posługiwanie się zmysłem wzroku. Patrzyć nie znaczy widzieć, widzieć nie

znaczy zobaczyć. To, co uda mi się zobaczyć, staram się zapamiętać i zanotować. Moim sposobem notowania jest rysowanie. Rysunek jest pierwszym śladem, jest dla mnie ważny, a czasem bardzo ważny.



Iluzja przestrzeni II, 1984, akryl, płótno, 140 x 110



Iluzja przestrzeni I, 1984, akryl, płótno, 140 x 110



Iluzja przestrzeni, 1984, akryl, płótno, 140 x 110



Tadeusz Wiktor

Wiktor

Twórczość plastyczna Tadeusza Wiktora wydaje się najgłębszym sensem i celem jego życia. Jednak wedle teorii autora jest ona tak istotna nie jako rezultat artystyczny, czyli uzyskanie choćby najdoskonalszych obiektów malarskich czy graficznych, ale jako proces indywiduacji w Jungowskim rozumieniu. „Jeśli u Junga – pisze artysta – Jaźń jako źródło ego jest celem rozwoju tego ego, to u mnie Absolut jako prapodstawa obrazowej ‘świadomości’ ego jest celem rozwoju tej świadomości. Cel tego rozwoju można rzecz jasna nazwać poznaniem”¹. I gdzie indziej o Jungu: „Spotkałem kolejnego Mistrza, w dialogu z którym opracowuję teorię indywiduacji malarskiej (poznanie poprzez obraz)”². Wiktor jest nie tylko malarzem, rysownikiem i grafikiem, ale też wiele czasu poświęca lekturom, rozważaniom filozoficznym i tworzonej przez siebie teorii. Na jego zaprzywianych zaważyły pisma chrześcijańskich filozofów: Mistrza Eckharta, Aldouxa Huxley’a, Karla Jaspersa czy Leszka Kołakowskiego, a także, i w nie mniejszym stopniu, myśliciele Dalekiego Wschodu, jak Jiddu Krishnamurti, Teitaro Suzuki czy Hui Nanga. Najsilniejsze wszakże związki łączą poglądy artysty z psychoanalizą, nazwanego przez niego Mistrzem, Carla Gustawa Junga.

Sztuka Wiktora, medytacyjna, nasycona treściami metafizycznymi, jest niełatwa Wiktor w odbiorze, jeśli kto chce sięgać w nią głębiej, nie poprzestając na urzeczaniu tym, co powierzchowne: jej urodą, harmonią form i kolorów, wyrafinowaniem i doskonałością wykonania warsztatowego. Wbrew pozorom, między pojmowaniem przez Wiktora sensu jego sztuki a jej cyzellerskim opracowaniem nie ma sprzeczności. Wielka dbałość o formę w pracach artysty nie pochodzi bowiem z dążenia do ich atrakcyjności wizualnej, ale z wrodzonej cechy perfekcjonizmu we wszelkich działaniach twórcy. Warto więc zwrócić uwagę na ten istotny moment, że sztuka Wiktora jest w pełni spójna z budowaną przez niego teorią, że jest jej wyrazem i konsekwencją. Jedyną między nimi różnicę stanowi fakt, że o ile teoretyczne rozważania artysty są nadto rozbudowane, zawile i formułowane językiem hermetycznym, o tyle jego sztuka jest klarowna i jasna, nacechowana geometryczną prostotą i logiką ładu. Kuszące wydaje się zadanie przykładowego choćby tylko przesłedzenia powiązań twórczości artystycznej Wiktora z przyjętą przez niego filozoficzną doktryną. Skoro jego malarstwo i grafika, zdaniem autora, ma przede wszystkim funkcje poznawcze, jest drogą rozwoju ducho-

wego, poznania niewidocznej dla oczu Prawdy, ukrytej istoty rzeczy i zbliżania się do Absolutu – musi osiągać coraz wyższy stopień uniwersalizmu, ogólności i zobiektywizowania. Toteż sztuka Wiktora jest całkowicie wyzwolona od wszelkich elementów jednostkowych i subiektywizmu, a w swym geometrycznym wyabstrahowaniu odbiega od wszelkich ziemskich zakotwiczeń, sięgając po odniesienia do porządku mikro- i makrokosmosu.

Jako pierwszą, podstawową zasadę porządku świata przyjmuje Wiktor, podobnie jak czynił to Mondrian, współistnienie elementarnych przeciwieństw i jak w dalekowschodniej filozofii ich komplementarność wraz z procesualnym ich przeobrażeniem. Jak w malarstwie Mondriana zasada ta znajdowała wyraz w układach pionów i poziomów – u Wiktora znajduje go w opozycji pozytywu i negatywu. Odnosząc tę zasadę do skali globalnej, do kosmosu, powiada twórca: „Cała materia wszechświata – to czarny pozytyw, a biały negatyw – to nieskończone nic”³.

W sztuce Wiktora występują te opozycje od początku jego twórczości, zarówno w malarstwie, jak w grafice, w formie prac bliźniaczych o odwrotnym układzie kolorystycznym. Wszystko, co czarne w jednej pracy, zastępuje biel w drugiej, i przeciwnie. Tak rozwiązywane są pary grafik-kolaży o olśniewającej urodzie i niespotykanej precyzji, jak „Platonía”, „Liryki dla Filipa”, „Msze” czy „Transcendenty horyzontalne”. Wszystkie one występują w wielu odmienionych, choć zbliżonych do siebie wersjach, objętych długimi cyklami par przeciwstawnych. Ten system stosuje artysta także w monumentalnych niekiedy obiektach malarskich, jak na przykład w instalacjach: czarnej i identycznej białej, z 1989 roku, zrealizowanych do wnętrza Galerii Krzysztofory (32 metry długości, 1,7 metra wysokość ścian i 2,8 metra wysokość półkuliście zamkniętej bramy). Otaczały one widza magnetyczną aurą spokoju i wyciszenia. Obydwa te *environments*, zatytułowane „Znikąd, nigdzie, donikąd”, nawiązywały do dalekowschodniego wyobrażenia nirwany. Pierwsza strofa „Madhjamikasiastry” głosi: „Nie ma śmierci, nie ma narodzin, ani różnicy, ani trwania, ani jedności, ani mnogości, ani wchodzenia, ani wychodzenia”⁴.

Warto dodać, że pierwszą bliźniaczą parę obrazów: „Zbiór czarny” i „Zbiór 25” biały, oba z 1974 roku, stworzył Wiktor jeszcze podczas studiów. Jego dualistyczna teoria uzupełniająca się wartości przeciwstawnych wówczas jeszcze nie istniała. Działała tu intuicja, której przypisuje zresztą twórcą decydującą rolę: inspiracyjną i poznawczą; podobnie jak to spotykamy w indyjskich systemach filozoficznych, wedle

których droga do Prawdy prowadzi przez odkrywczą intuicję, jaką wyzwala medytacja. „Biel i czerń – pisał Wiktor – pojmuję jako Całość [...] W ekstremalnej postaci, czyli w rozbięciu, stanowią funkcję dualności. To fenomeny, które w postrzeżeniu zewnętrznym są rozdzielone jako przeciwobrazy, ale w postrzeżeniu wewnętrznym, tworząc całość, są jednią”⁵. Innym przejawem w sztuce artysty zasady pojmowania całości jako zespolenia wartości przeciwstawnych jest w każdym jego dziele obecna symetria, połączona z elementami asymetrii. Ta druga stanowi najczęściej tylko subtelny moment zakłócania tej pierwszej. Może najpiękniej i najprościej egzemplifikują to obrazy z cyklu „Ikony”, gdzie często doskonałość symetrii narusza jedynie drobna, jakby przypadkowo zagubiona w polu obrazu kreska lub błysk czy ściemnienie linii obrysu ostrołuku.

Emanujące mistycznym światłem ikony są przykładem na inny jeszcze ich związek z teoretycznymi rozważaniami Wiktora. Spełniają bowiem dążenie i postulat artysty przynależności jego dzieł do sfery sacrum. „Tak pojmowana ikona jako obraz-osobliwość jest urzeczywistnieniem ‘doświadczenia’ Absolutu”⁶ – stwierdzał w swych pismach. Jednocześnie ikony Wiktora potwierdzają, na własnym doświadczeniu twórcy i na psychoanalizie Freuda opartą, teorię i przeświadczenie o ważkiej w sztuce artysty roli snów i archetypów. Opracował on nawet katalog archetypów występujących w jego twórczości. Najczęściej spośród nich obecne w jego pracach to: „Krzyż – symbol Logosu, „koło i kwadrat – o mandaliczno-mistycznym wymiarze i symbolicznie Całości”, „biel i czerń – opozycja Pozytywu i Negatywu jako dualizm Całości” czy „Bramy – symbole Przekraczania”. Niektóre z owych archetypów pojawiły mu się we śnie. Tak było na przykład z symbolem Bramy. Przyśniła mu się ona jako forma zamknięta ostrołukiem i wypełniona niezziemskim światłem. Pod przemożnym wrażeniem tej wizji sennej namalował artysta pierwszą z długiej serii ikon.

Wiktor podkreśla niejednokrotnie, że uważa swą twórczość za tradycyjną czy nawet staroświecką. Choć jest ona na wskroś oryginalna i trudno w niej z jakąkolwiek inną szukać podobieństwa – więc jest też na swój sposób nowatorska – to przecież istotnie odbiega charakterem od dzisiejszego ducha czasu. Modzie na zabawę i dowcip w sztuce przeciwstawia powagę i wzniosłość, treściom codzienności i zaangażowaniu w politykę – zagadnienia uniwersalne, krzykliwości i epatowaniu widzów – zadumę i ciszę, upodobaniu do turpizmu – poszukiwanie piękna, ucieczce w łatwiznę i neidbalstwu – perfekcjonizm warsztatowy.

Nie jest to tak, że twórczości Wiktora nie można analizować i rozumieć, jeśli pominiemy jego teoretyczne rozważania. Przeciwnie. Jest to twórczość tak wysokiej próby, że nie wymaga żadnego wspomaganie, także dodatkową eksplikacją. Urzekająca niezwykłością, głębią przesłania i perfekcją wykonania – jeżeli ktoś chce ją odczytać i przeżyć – wiele potrafi powiedzieć o artyście i jego przekazie. Jest ona szukaniem ładu jako przeciwstawienia chaosowi. Jest wyrazem tęsknoty za pięknem, szlachetnością, harmonią i ciszą, za wyzwoleniem od tego, co ziemskie i przemijalne, tęsknotą za tym, co doskonałe i nieskończone.

Bożena Kowalska

Tekst stanowi przedruk, z niewielkimi zmianami, artykułu opublikowanego na łamach Pisma Artystycznego „Format” 47, 2005.



¹ T. G. Wiktor, *Ikonożofia wieczysta*, w: *Teksty artystów*, Galeria QQ, Kraków 1994, s. 64.

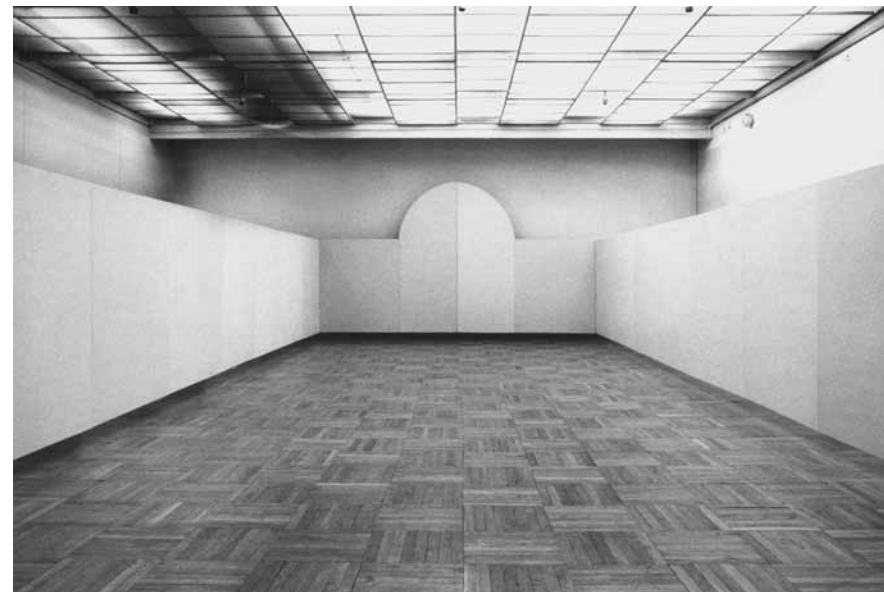
² T. G. Wiktor, *Kalendarium indywidualne*, w: *Teksty artystów*, Galeria QQ, Kraków 1994, s. 16.

³ W rozmowie autorki z artystą, październik 2003.

⁴ S. Radakrishnan, *Filozofia indyjska*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1958, s. 598.

⁵ T. G. Wiktor, *Ikonożofia wieczysta*, dz. cyt., s. 64.

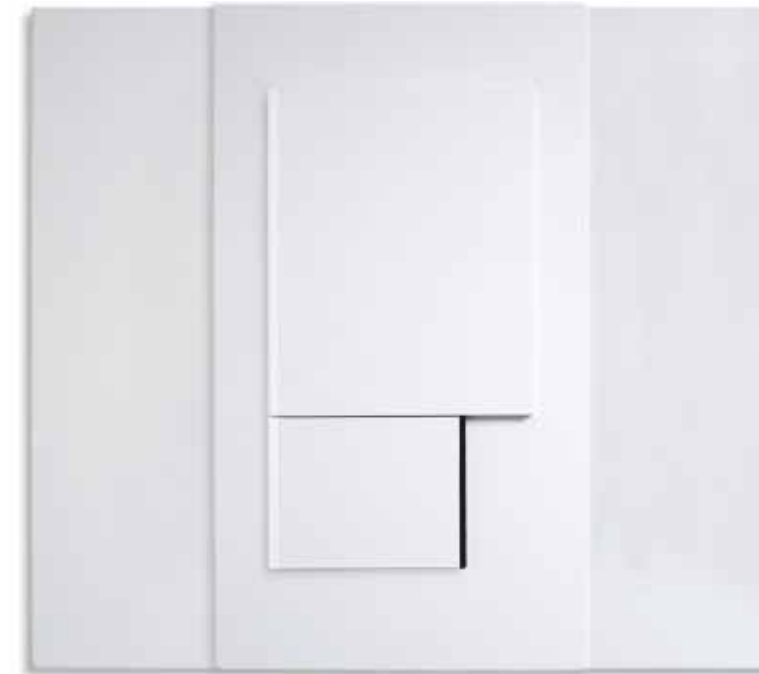
⁶ T. G. Wiktor, *Wielość prawd w sztuce. Sztuka wobec Prawdy*, w: *Sztuka wobec Prawdy*. Praca zbiorowa pod red. P. Kmiecica, G. Sowinskiego i T.G. Wiktora. Nałęczów 1995, s. 157.



...Znikąd, Nigdzie, Donikąd... II – 2 z 1992 roku stanowi „negatywowe” przeciwobdźbie bliźniaczej, czarnej wersji, olej, płótno. Galeria Krzysztofory, Kraków



Cykl: *Kryptanony*. Pamięci Jana Pawła II, *Kryptanon I*, akryl na płótnie, relief, 2005



Cykl: *Kryptanony*. Pamięci Jana Pawła II, *Kryptanon IV*, akryl na płótnie, relief, 2005



Koichi Yamamoto



Prezentacja prac na Wydziale Grafiki ASP w Poznaniu – Galeria AULA, 2008. Fot. Mirosław Pawłowski

Monotypie Koichi Yamamoto opierają się na doraźnej decyzji i sprawności warsztatowej artysty. Znacząca ekspresja i sugestywna trójwymiarowość tych obrazów jest efektem nakładania kolejnych warstw płynnej farby ze szklanej płyty na przygotowaną matrycę. Niemalą rolę odgrywa tu „kontrolowany przypadek”.

W budowaniu swoich monotypii artysta używa także gotowe produkty uboczne: makulaturę, zużyte reklamówki, pęknięte baloniki, a także różnego typu ślady realizowane rękami i stopami, które zagęszczają sens obrazu.

Monotypie Koichi Yamamoto są perfekcyjne w swojej prostocie, ale zawierają też niezbędną, jak w przypadku każdego dzieła sztuki sferę tajemniczości. Mocno wydłużone formaty tych monotypii nawiązują do sztuki *kakemono* i *makimono*.

W działaniach, jak i dziełach artysty, odnajduje się odniesienie do wyrafinowanej sztuki japońskiej i do dyscypliny kaligrafii, odwołanie do filozofii *Zen* i zaproszenie do kontemplacji.

Janina Wallis



Beni Album, monotypia, 72 x 18



Beni Album, monotypia, 72 x 18



Ewa **Zawadzka**

JANUSZ AKERMANN

Urodzony w 1957 roku w Tczewie, studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, kierunek malarstwo w latach 1981–1985. Dyplom z malarstwa w roku 1985 w pracowni prof. K. Śramkiewicza.

Od września 1985 pracownik PWSSP w Gdańsku, obecnie Akademia Sztuk Pięknych.

W 2006 otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne.

Od 2007 roku Kierownik Pracowni Linorytu w Katedrze Grafiki Warsztatowej na Wydziale Grafiki, a od 2009 pracowni Linorytu i Serigrafii na w/w wydziale. Od 2008 Dziekan Wydziału Grafiki ASP w Gdańsku w kadencji 2008/2012. Autor 73 wystaw indywidualnych, uczestnik 375 wystaw zbiorowych w kraju i zagranicą. Wielokrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki. Otrzymał 23 nagrody i wyróżnienia o randze ogólnopolskiej i międzynarodowej.

NAGRODY:

1985 – Gdańska GRAFIKA ROKU 86 WYRÓŻNIENIE

1986 – Ogólnopolski Konkurs Grafiki „EROTYK”, WYRÓŻNIENIE

1987 – IV Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego Olsztyn, NAGRODA MKiS – STYPENDIUM

1987 – Ogólnopolski Konkurs Grafiki im. A. Raka Katowice I NAGRODA

1987 – Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki – Warszawa ARSENAŁ NAGRODA STATUETKA „VIKTORA”

1988 – Ogólnopolski Konkurs Grafiki „Erotyk” – Słubice, NAGRODA WYDZIAŁU KULTURY

1989 – Ogólnopolski Konkurs Grafiki „Prowincja” Włocławek WYRÓŻNIENIE

1989 – XI Ogólnopolski Konkurs Otwarty na Grafikę – Łódź III NAGRODA

1989 – Gdańska Grafika Roku – Gdańsk II NAGRODA

1992 – Ogólnopolski Konkurs Grafiki „Wobec Wartości”, Katowice WYRÓŻNIENIE

1992 – I Międzynarodowe Triennale Grafiki Krajów Nadbałtyckich – Gdańsk III NAGRODA

1992 – Ogólnopolski Konkurs Grafiki – Łódź III NAGRODA

1996 – Ogólnopolski Konkurs Grafiki – Łódź NAGRODA

1998 – XVII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego Szczecin, NOMINACJA do nagrody za obraz „Moi ludzie 778”, olej

1998 – Gdańska Grafika Roku – III NAGRODA

2001 – 6 Ogólnopolskie Triennale Grafiki Polskiej Katowice, NOMINACJA do GRAND PRIX – Nagroda Regulaminowa

2006 – Międzynarodowe Triennale Grafiki Kraków – WYRÓŻNIENIE

ELŻBIETA BANECKA

Urodzona w 1965 roku. Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie ukończyła w 1991 roku. Dyplom z Malarstwa uzyskała u prof. Jana Tarasina, aneks z grafiki u prof. Rafała Strenta. Od kilku lat wykłada grafikę warsztatową i projektową. Juror i współorganizator Międzynarodowego Festiwalu Książki Artystycznej, zasiada w Kapitułe „Hestii” przyznającej indeks ASP w Gdańsku, kurator wielu wystaw w kraju i zagranicą. Laureatka 48 prestiżowych nagród i wyróżnień, polskich i międzynarodowych m.in. Brązowy Medal na Triennale Grafiki w Osace (Japonia 1991), Grand Prix w konkursie „Grafika Warszawska” 2002, Grand Prix na Międzynarodowym Triennale Sztuki Majdanek 2004 (nagroda Ministra Kultury), I Nagroda na Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie 2006. Współpracowała z Polskim Radiem, projektując wiele znanych płyt muzycznych. Od 4 lat współpracuje z teatrem dla dzieci „Guliwer” (zaproszono ją do zaprojektowania nowego logo teatru), projektując plakaty, katalogi i programy przedstawień teatralnych. Wykonała wiele projektów katalogów artystycznych (w 2007 roku otrzymała kilka wyróżnień i nagród za projekt książki MFSK), plakatów (m.in. dla teatru Wierszalin). Jest autorką kilkudziesięciu wystaw indywidualnych w kraju i poza granicami. Uczestniczka ponad 200 wystaw zbiorowych w kraju i na świecie. Obecnie zajmuje się grafiką artystyczną, grafiką projektową, książką artystyczną. Prace jej znajdują się w zbiorach muzealnych i prywatnych w Polsce i na świecie.

ANDRZEJ BĘBENEK

Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom w 1976 roku na Wydziale Grafiki w Pracowni Wkleśtodruku. Obecnie profesor w Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie.

UDZIAŁ W WYSTAWACH:

1977 Rysunek, I Konfrontacje Studentów Szkół Artystycznych, Wałbrzych

- 1978 Rysunek, KMPi K, Galeria Mały Rynek, Kraków
 1981 Grafika, Śródmiejski Ośrodek Kultury, Kraków
 1983 Rysunek i grafika, BWA Częstochowa
 1985 Rysunek, Galeria In Zabo, Norymberga
 Rysunek, Galeria Gołogórski i Roztworowski, Kraków
 Grafika i rysunek, Galeria Foto-Medium Art, Wrocław
 Rysunek, Galeria Danpolonia, Rudkoping, Dania
 1987 Rysunek, Galeria Na Piękiej, Warszawa
 Grafika i rysunek, Galeria Arkady, Kraków
 1988 Rysunek, Galeria Na Piętrze, Tarnobrzeg
 Rysunek, Galeria Teatru Śtu, Kraków
 1989 Grafika i rysunek, Centar za Kulturn, Rijeka, Jugosławia
 1991 Akwaforty i gwasze, Jan Fejkiel Galery, Kraków
 1992 Grafiki i gwasze, Instytut Polski, Lipsk
 1994 Romb – instalacja, Space Galery, Kraków
 Romby – rzeźby i gwasze, Galeria ZPAP Katowice
 2005 Grafika, Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra
 2008 Fotografia, Galeria 5A, Instytut Sztuki, Kraków
 Udział w około 80 wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą
NAGRODY:
 1979 Nagroda fundowana na I Triennale Rysunku Młodych w Norymberdze.
 1978–1981 i 1991 Nagrody w konkursach na najlepszą Grafikę Miesiąca w Krakowie.
 1991 Grand Prix na I Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach.

ANDRZEJ BEDNARCZYK

Urodzony w 1960 roku. Studiował na Wydziale Grafiki, a następnie na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1981–1986. Dyplom w dziedzinie malarstwa pod kierunkiem prof. Zbigniewa Grzybowskiego uzyskał w 1986 roku. Obecnie prowadzi pracownię malarstwa na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni. W 2004 r. uzyskał stanowisko profesora. Uprawia malarstwo, grafikę, fotografię, rysunek, tworzy instalacje, obiekty, sztukę książki. Stale współpracuje z ABC Gallery w Poznaniu.

PRACE W ZBIORACH:

- Biblioteka Watykańska
- The Library of Congress, Waszyngton
- British Library, Londyn
- Biblioteka Jagiellońska, Kraków
- Galeria Narodowa, Praga
- SMTG, Kraków
- Art & Business Club, Poznań
- ABC Gallery, Poznań
- Oxygen – Biennial Foundation, Gyor, Węgry
- Kolekcja Medzinarodne Bienale Drevorez a Devoryt, Statna Galeria, Bańska Bystrzyca, Słowacja
- Biblioteka Stanford University, USA
- The Polish Museum of America
- Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu
- Muzeum ASP w Krakowie
- Kulczyk Foundation Collection

JAN BERDYSZAK

Urodzony w 1934 roku w Zaworach koło Książa Wlkp. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu w latach 1952–1958. Dyplom otrzymał z rzeźby w pracowni prof. Bazylego Wojtowicza.

W latach 1966–1970 w oparciu o współpracę ze studentami zrealizował siedem programów działań efemeryczno-multimedialnych, tworząc POKAZY PLASTYKI PRZESTRZENI ANIMOWANEJ. Od 1970 roku zajmuje się także symptomami teatru autonomicznego, w całości sztuki oraz w potoczności.

Od lat 60. bardzo wiele podróżował. W latach 1985–2000 był związany z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, a od roku 1991 do 2006 pracował na Uniwersytecie Zielonogórskim im. Tadeusza Kotarbińskiego (wcześniej Wyższa Szkoła Pedagogiczna). Od 1965 roku pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (wcześniej Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych), gdzie jest profesorem zwyczajnym. Obecnie pełni funkcję Rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Wypowiada się w różnych mediach. Zajmuje się zagadnieniami obrazu, przestrzeni, pustki, konkretności, transparentności, potencjalności, ciemności, fotografii i entropii.

MARCIN BERDYSZAK

Urodzony w Poznaniu w 1964 roku. Dyplom z malarstwa w pracowni prof. Włodzimierza Dudkowiaka oraz z rzeźby w pracowni prof. Macieja Szańkowskiego w PWSSP w Poznaniu w 1988 roku. Od 1989 roku związany z Akademią Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie obecnie jest profesorem. Prowadzi również pracownię rzeźby w Instytucie Wzornictwa Politechniki Koszalińskiej. Członek Stowarzyszenia Artystyczno-Edukacyjnego „Magazyn”, którego jest współzałożycielem wraz z Tadeuszem Wiczorkiem, Piotrem Pawlakiem i Wojciechem Nowakiem. Zajmuje się instalacją, obiektem, rysunkiem. Swoje prace prezentował na różnych wystawach zbiorowych i indywidualnych między innymi w Polsce, Niemczech, Słowacji, Finlandii, Szwecji, Japonii, Meksyku, Wielkiej Brytanii, Litwie i USA. W swoich pracach artysta zajmuje się owocami. Bada granice kultury i natury oraz ich wzajemnych relacji. Pracuje także z zapachami. Interesuje go owoc w relacji do czasu, pamięci, iluzji czy imitacji. W swojej twórczości porusza takie problemy jak problem unifikacji, konsumpcji, nowych sentymentów i emocji prowokowanych sztucznie. Interesuje się również stereotypami wypracowywanymi przez kulturę i ich funkcjonowaniem w różnych kontekstach. Zajmuje się też nadużyciem jako formą osiągnięcia doskonałości, oraz zagadnieniem sztucznego instynktu. Ostatnie realizacje dotyczą problemu tresury kulturowej, mechanicznego wartościowania rzeczywistości i standaryzacji odczuć i opinii dotyczących moralności.

ANDRZEJ ROMAN BOBROWSKI

Urodzony 5 czerwca 1956 roku w Nysie. W latach 1985–1990 studia na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu.

- 1990 – Dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Drzeworytu prof. Zbigniewa Lutomskiego
- 2001 – Doktorat w zakresie Sztuk Pięknych, specjalizacja Grafika Warsztatowa
- 2004 – Habilitacja w zakresie Sztuk Pięknych, specjalizacja Grafika Warsztatowa
- Kierownik Pracowni Drzeworytu Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Zielonogórskiego / Kierownik Pracowni Drzeworytu Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

Zajmuje się grafiką, malarstwem i działaniami przestrzennymi (instalacje, obiekty).

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA:

- 1987 Stypendium Twórcze miasta Wolfsburg
- 1990, 1997 Stypendium Twórcze Ministra Kultury i Sztuki
- 2003 Nagroda Regulaminowa, Nominacja do Grand Prix 5. Triennale Grafiki Polskiej, Katowice
- 2005 I Nagroda w konkursie Hahnemühle na 6. Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach
- WYSTAWY INDYWIDUALNE:**
- 1987 – Kultur Zentrum Wolfsburg
- 1992 – Rathaus Galerie, Galerie in der Lampenfabrik, Druckladen des Gutenberg Museum, Mainz
- 1994 – Galeria Prowincjonalna, Słubice
- 1996 – Galeria Miejska, Piła
- 1997 – Galeria Pracownia Zastępcza, Poznań
- 1998 – Galeria ON, Poznań
- 2001 – Galeria Miejska Arsenal, Poznań
- 2002 – Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra / Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki UZ, Zielona Góra
- 2003 – *Pokolenie 1956*, Muzeum Miejskie w Nysie
- 2004 – *Wieża Babel*, *Wieża Ciśnień*, Konin
- WYSTAWY ZBIOROWE:**
- 1991 Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków
- Nachbarn*, Consumenta Art 91, Norymberga, Niemcy
- Triennale Grafiki Polskiej, Katowice
- Przegląd Grafiki Polskiej, Łódź
- 10 x Grafika Poszukująca*, Galeria ON, Poznań
- 1992 Międzynarodowe Biennale Drzeworytu, Bańska Bystrzyca, Czechy
- 1994 Triennale Grafiki Polskiej, Kunstverein zu Frechen EV Staatsaal, Frechen, Niemcy
- Triennale Grafiki Polskiej, Museum Xylon, Schwetzingen, Niemcy
- Triennale Grafiki Polskiej, Musee des Beaux-Arts, Le Locle, Szwajcaria
- Triennale Grafiki Polskiej, Galeria Centrum Kongresowego, Clermont – Ferrand, Francja
- Triennale Grafiki Polskiej, Katowice

Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 1995

Nowa Grafika Polska, Galeria Prowincjonalna, Słubice, Galerie Fallus, Frankfurt nad Odrą, Niemcy

BWA, Gorzów Wielkopolski

Graphik aus Poznań, Museum Junge Kunst, Frankfurt/Oder

Pracownia Drzeworytu 108, Galeria Garbary

Galeria Pracownia Zastępcza, Poznań

Marcowe Gody 2, Galeria 86, Muzeum Artystów, Łódź

Triennale Grafiki Consumenta 95, Norymberga, Niemcy 1996

Grafika poza formatem, Kubus, Hannover, Niemcy / BWA, Poznań 1998

Polnische Grafik der Gegenwart, Museum Junge Kunst, Frankfurt nad Odrą, Niemcy. Kolekcja, wystawa ze zbiorów Galerii Prowincjonalnej, Słubice 1999

Oni, Galeria Prowincjonalna, Słubice 2000

Serce, Dusza, Ciało, Innerspaces, Poznań 2001

NONA, Galeria U Jezuitów, Poznań 2002

Figuranci, Wystawa Młodego Malarstwa z Kolekcji ARTEonu, Innerspaces, Poznań, BGSW, Ustka

25 lat Galerii Wieża Ciśnień, Konin 2003

Sacrum, V Triennale Sztuki, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa, Sopot

4 Kolor w Grafice, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń

5 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice

Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2004

Sacrum, V Triennale Sztuki CS, Galeria EL w Elblągu

Galeria Sztuki w Legnicy

Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA

Kolekcja ASP nr 2, ASP Poznań

Międzynarodowe Triennale Grafiki, Oldenburg, Niemcy

Międzynarodowy Festiwal *Sarajewska Zima* – 5 Triennale Grafiki Polskiej, Sarajewo

Reekspozycja wystawy głównej 5 Triennale Grafiki Polskiej, Miskloc, Węgry 2005

4 Impakt-Kontakt, *Grafika ASP Poznań*, Stary Browar Poznań

Zmysłone, Galeria Lufcik, Dom Artysty Plastyka, Warszawa

Do trzech razy sztuka, Galeria Nowy Wiek, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 2007

Poznań w Gdańsku, ASP Gdańsk

6. Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków

6. Triennale Grafiki Polskiej, Katowice

Zielona Grafika, Instytut Sztuk Pięknych, UZ Zielona Góra

Gdańsk w Poznaniu / Poznań w Poznaniu, Stary Browar, Poznań

De Intrnationale Grafiek Manifestatie (Polen–Japan), Galerie Werfkade 16, Sappemer, Holandia

Impact 6 – Międzynarodowa Konferencja Grafików, Tallin

TRANS_GRAPHIC Polish Prints

Eastern European graphic Art TRANS_GRAFIKA, Hangaram Museum, Art Center, Seul

Artyści z kolekcji Galerii Nowy Wiek II, Zielona Góra 2008

Stan pamięci – Pracownia Otwarta, Kraków

Grafika ASP, Galeria Casa Matei, Cluj-Napoca, Rumunia 2009

My Dzisiaj, Galeria Aula, ASP Poznań

Internatonal Art Exhibition, A 21, Osaka, Japonia

Internatonal Art Exhibition, Haratano Mori Museum, Kobe, Japonia

MTG – Międzynarodowe Triennale Grafiki, Bunkier Sztuki, Kraków

MTG – 7 Triennale Grafiki Polskiej, BWA, Katowice

Stan pamięci II, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra

MIRA BOCZNIOWICZ / MBO

Zajmuje się sztuką wykorzystując zarówno współczesne technologie jak i techniki tradycyjne. Od 2001 r. wykładowca ASP we Wrocławiu, pracownia Nowe media w sztuce i projektowaniu na Wydziale Ceramiki i Szkła. W 2003 r. za twórczość graficzną została wpisana do Światowej Galerii Laureatów Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. Razem z Andrzejem K. Urbańskim (w latach 2002–2005 r. pod nazwą CENTREAL, a od 2005 r. jako i inni) realizują wspólne projekty.

PRACE W ZBIORACH m.in.: Biblioteka Sztuki UZ Zielona Góra, Museo de Grabado Contemporaneo Ourense, SMTG Kraków, Universitat de Barcelona, Villa Eschebach oraz Galeria Mitte Drezno, Museum & Art Gallery Bitola Mace-

donia, Modelarnia Gdańsk, Instytut Sztuki Wyspa Gdańsk, Galeria Kronika Bytom, BWA Zielona Góra, Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych Wrocław, ZKM <http://www.zkm.de/> Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Centrum Sztuki WRO Wrocław.

WAŻNE WYSTAWY I OSIĄGNIĘCIA:

- VI Międzynarodowe Biennale Grafiki, CAIXANOVA Ourense, Hiszpania 2000
- Grand Prix – 3 Międzynarodowe Triennale Grafiki, Bitola, Macedonia 2000
- Wyróżnienie honorowe – V Jesienny Salon Sztuki, Ostrowiec Świętokrzyski
- Dyplom roku 2000 (grafika i malarstwo), Galeria Na Solnym, Wrocław 2001
- *mega-fon* (performance), Dworzec PKP, Wrocław 2001
- było przedtem – będzie potem (*obiekty wodno-graficzne*), Galeria Entropia, Wrocław 2001
- Międzynarodowe Biennale Grafiki Centrum Kultury CAIXANOVA, Vigo, Hiszpania 2001
- Wyróżnienie honorowe – 2 Ogólnopolskie Biennale Grafiki Studenckiej, Poznań 2001
- Stypendium Marszałka Województwa Dolnośląskiego – Dyplom roku 2000, Wrocław 2001
- Nagroda za oryginalność – Międzynarodowe Triennale Grafiki Ural UFA, Rosja 2001
- Nagroda specjalna „Srebrna Ostroga” dla wyróżniającego się artysty przeglądu
- 24 Wystawa Plastyki Zagłębia Miedziowego, Legnica 2001
- Grand Prix i Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego – PROMOCJE 2000
- II Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych, Legnica 2001
- PODWÓJNA DAWKA OBRAZU/BARWA CZERWIENI (*instalacja*) Galeria Kont, Lublin 2002
- Edinburgh Printmakers Galleries, Wielka Brytania 2002
- VII Międzynarodowe Biennale Grafiki CAIXANOVA, Ourense, Hiszpania
- Interwencja krytyczna Przestrzeń Publiczna, *plakat w mieście*; Wrocław, Gdańsk 2003, Poznań 2004
- GALERIA LAUREATÓW GRAND PRIX (*grafika*) Museum & Gallery Bitola Bitola, Macedonia 2003
- OBSERWUJĄCA OBSEROWANA *performance*, ASP, Wrocław 2003
- Rysując głosy: nieprzewidziane zdarzenie proj. Art Drawing Voices, Galeria Entropia, Wrocław 2003
- Pamiątka z Wrocławia, Galeria BWA, Wrocław 2003

- 5 Triennale Grafiki Polskiej, Galeria BWA Katowice 2003
- INTERGRAFIA Światowa, Galeria Laureatów, Zamek w Niepołomicach, Niepołomice 2003
- Zimno 2 Fundacja Wyspa Progress Modelarnia, Gdańsk 03
- TO CO JEST–TEMU CO WIDAĆ *instalacja*, Galeria Entropia, Wrocław 2004
- 1:23:45:67 *performance* – Lektura dzieła M. Proust'a we wnętrzach bankowych 2004–07
- SUBIEKTYWNY PION#1 *performance*, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 2004
- Przestrzenie publiczne *instalacja video w oknach miasta* CSW Łąźnia, Gdańsk 2004
- Międzynarodowe Biennale Sztuki PALIMPSEST MUZEUM, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 2004
- OBRAZ KONTROLNY_I, Bunkier Sztuki, Kraków 2004
- Inc. Galeria XXI/ Galeria Program, Warszawa 2004
- Radio-Copernicus, Polsko-Niemieckie Radio Artystyczne (audio), Berlin–Wrocław 2005
- *To continue everywhere we go*. Proj. Jim Mc Aninch i Roland Schefferski, Berlin/Galeria Entropia, Wrocław 2005
- UN/REAL?, *IF MUSEUM INNER SPACES*, Poznań 2005
- Majówka artystyczna <Arkadia w blasku Utopii> Modelarnia, Gdańsk 2005
- I POLNISCHE FILMTAGE, LICHTMESS KINO, Hamburg, Niemcy 2005
- SYGNAŁ Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Architektury, Wrocław 2005
- NIE WSZYSTKIE MEDIA SĄ TRANSPARENTNE (interaktywna grafika), Biblioteka Sztuki UZ, Zielona Góra 2006
- Przyjemność przed transakcją (*instalacja*), Galeria Entropia, Wrocław 2006
- III TESTAMENT (performance), Dworzec Główny, Wrocław 2006
- Raj Urojony(ch) Wzniosłości, Modelarnia, Gdańsk 2006
- Sztuka w służbie lewaków, Galeria Kronika, Bytom 2006
- XII Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów, Wrocław 07
- DOWCIP I WŁADZA SĄDZENIA (asteizm w Polsce), CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007
- model ad hoc 5-lecie Modelarni – Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2007
- Romantica: Single Channel Topos. Polskie wideo z kolekcji WRO, Galeria Szyperska, Poznań 2008
- MODELARNIA Samoorganizująca się Platforma Konfuzyjno-Progressywnej Sztuki, Warszawski Aktyw Artystyczny

2008

- Romantica: Single Channel Topos. Video polskie z kolekcji WRO, Kunsthalle, Wiedeń
- ZIMNO 5 autyzm/artyzm, Modelarnia, Gdańsk 2008
- Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska” 2008

SŁAWOMIR BRZOSKA

Urodzony 22 kwietnia 1967, Szopienice (Górny Śląsk).
1982–1987 Nauka w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Katowicach.
1987–1988 Zasadnicza służba wojskowa w Śląskiej Jednostce MSW w Katowicach.
1991–1995 Studia w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Śląskiego Filia w Cieszynie. Dyplom w pracowni rzeźby.
Od 1997 Praca na stanowisku asystenta w II Pracowni Działań i Struktur Wizualnych.
Od 2004 prowadzi IX Pracownię Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

JANUSZ JERZY CYWICKI

Urodzony 5 października 1949 roku w Przemyślu. W latach 1972–1976 studia na Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu m.in. w pracowni malarstwa prof. Zdzisława Kępińskiego, a następnie Tadeusza Brzozowskiego, pracowni litografii prof. Lucjana Mianowskiego i pracowni wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych prof. Antoniego Zydronia, gdzie realizował własny program studiów. Stypendysta Rządu Królestwa Belgii w HISK / Koninklijke Academie voor Schone Kunsten / Antwerpia. Członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki i European Artists Association (EAA) w Niemczech. W latach 1996–2007 wykładowca, a następnie adiunkt w Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie, gdzie prowadził pracownię litografii. 2002 doktorat na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie, 2007 habilitacja na Wydziale Grafiki ASP w Poznaniu. Obecnie profesor na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Od roku 1997 dyrektor Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu.

55 wystaw i pokazów indywidualnych w Polsce, Niemczech, Belgii, Rosji, Słowacji, Rumunii i na Węgrzech.

Udział w ponad 150 wystawach zbiorowych, w tym w międzynarodowych biennale i triennale grafiki i rysunku: Kraków, Katowice, Wrocław, Toronto, Kanagawa, Gyor, Ivano-Frankovsk, Ljubljana, Tuzla, Maastricht, Bitola, Bhopal, Tallin, Eivissa, Taiwan, Sapporo, Cleveland, Kair. Od roku 1976 otrzymał 40 nagród i wyróżnień, m.in. jest laureatem Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 97, Nagrody Sztuki Miasta Bautzen / Niemcy (1998), Głównej Nagrody Fundacji Artystycznej im. Matyasa Molnara – Vaja / Węgry (2001).

PRACE W ZBIORACH: Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Narodowe w Szczecinie; Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyślu; Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje / Macedonia; Bonnefanten Museum w Maastricht / Holandia; Modern Graphic Art Museum in Cairo / Egipt; Royal Museum of fine Arts w Antwerpii / Belgia; National Gallery of Art, Washington D.C. / USA; Vay Adam Muzeum, Vaja / Węgry; Deri Muzeum w Debreczynie / Węgry; Museum of Cris County / Muzeul Tarii Crisurilor, Oradea / Rumunia; Kolekcja European Artists e.v. – Velbert, Niemcy; Kolekcja Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie; Kolekcja Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie; Kolekcja Banku Światowego – Washington / USA; Ministerstwo Kultury Królestwa Belgii / Belgia; Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu; Begec Cultural Center / Serbia; Kanagawa Prefectural Gallery, Yokohama / Japonia; Kolekcja Międzynarodowego Centrum Grafiki, Ljubljana / Słowenia; Kolekcja Art Association Maribor / Słowenia; DLUM Collection, Galerija Dlum – Maribor / Słowenia; Galeria Portretu, Tuzla / Bośnia i Hercegowina; Taidengalleria RIPUSTUS, Hameenlinna / Finlandia; Kolekcja Atelier Internazionale Dell'Arte, Cerva di Rossa / Włochy; Kolekcja Computer Art Biennale, Rzeszów; Miskolci Galeria, Miskolc / Węgry; Vychodoslovenska Galeria w Koszycach / Słowacja; Galeria Umelcov Spisza, Spišska Nova Ves / Słowacja; Fundacja InterArt w Aiud / Rumunia; Kolekcja Galerii Grafiki, Kolekcja Artoteki Grafiki Biblioteki Sztuki; Muzea Okręgowe w Przeworsku, Lubaczowie, Nowym Sączu i Łęborku; Biura Wystaw Artystycznych w Przemyślu, Rzeszowie, Krośnie, Tarnowie, Gorlicach, Sandomierzu i Kielcach; Kolekcja Elżbiety Dzikowskiej / Warszawa; Peter Strauss Collection / Niemcy; Kolekcja the Austrian Waste Recycling Company Anton Mayer, St. Michael, Austria.

PIOTR CZECH

Urodzony w 1965 roku w Szerokiej, Jastrzębie Zdrój. Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu w latach 1987–1993.

1987–1993 PWSSP w Poznaniu (obecnie Akademia Sztuk Pięknych). Dyplom w 1993 z wyróżnieniem w zakresie: projektowanie graficzne, ilustracja.

2000 – ASP w Poznaniu; Wydział Komunikacji Multimedialnej; adiunkt I stopnia kw. art./grafika

1993 – Uniwersytet Zielonogórski im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze (przedtem Wyższa Szkoła Pedagogiczna) Wydział Artystyczny (w latach 1993–2001 asystent w pracowni Działań i Struktur Wizualnych prof. A. Zydronia. Od 2001–2006 prowadzi pracownię samodzielnie).

Od 2006 prowadzi Pracownię Projektowania Graficznego i Edytorów Obrazu w Katedrze Sztuki i Kultury Plastycznej Od 2006 pracuje również w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Głogowie na kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych.

wystawy indywidualne:

2000 – „...wokół czasu ilustracji...” . Miejska Galeria Sztuki, Puławy
animacje „...bez, końca...” /6 minut/ „...zegary...” /5 minut/, Poznań

„tekst graficzny” do książki Karola Smużniaka (seria limitowana 100 sztuk)

wydanie książki „bez początku, bez końca...”

(edycja małonakładowa 500 sztuk, seria „Książka Artystyczna”

1997 – „małe rzeczy”, Zielona Góra – Jędrzychów

„grafika – linoryt”, Ciechanów

1996 – „od...czasu...do...czasu”, Zielona Góra – Jędrzychów

„...x...y...z...t?” – Pracownia Zastępcza, Poznań

1995 – „pod tobą, obok siebie, ponad tobą i wokół ciebie”, Poznań

1994 – „I...Lus...Tracje”; Pracownia Zastępcza, Poznań

Wystawy zbiorowe (wybór):

2008 – „miejsce do mieszkania, miejsce do kochania”, wystawa Katedry Sztuki i Kultury Plastycznej, Galeria Miejska, Wrocław (grafika, strony www)

2007 – „miejsce do mieszkania, miejsce do kochania”, wystawa Katedry Sztuki i Kultury Plastycznej, Galeria Miejska, Zielona Góra (grafika, strony www)

2001 – Exhibition of Children's Book Illustrators, Bologna, Włochy

2000 – Wystawa pracowników ISiKP, Muzeum Historyczne, Głogów

1999 – Exhibition of Children's Book Illustrators – Bologna Wystawa pracowników Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra

„Polska Abstrakcja Analityczna” BWA, Wrocław

1998 – II Biennale Knižneho Umenia, San Martin – Bratislava, Słowacja

„Książka artystyczna jako obiekt oraz warsztat edukacyjny”, Instytut Sztuki i Kultury Plastycznej, Zielona Góra

1997 – IX Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, grafika, linoryt, Jelenia Góra

1995 – „Pola Sztuki”, „Po...Za...Czas...Em”, Zielona Góra

I Biennale Sztuki Książki, Martin – Bratislava, Słowacja

1993 – „Inna Książka”, Galeria ON, Poznań

Realizacje graficzne i projektowe (wybór):

2007 – Katarzyna Podgórska-Glonti, „Historie własne”, Galeria Miejska, Wrocław / katalog wydany ze środków autora (projekt graficzny i skład katalogu)

2006 – Artur Żmijewski „Filmy”, Galeria BWA, Zielona Góra nr ISBN 83-914300-3-0 (projekt graficzny i skład katalogu)

– Alicja Lewicka „Kiedy śpisz...”, Galeria BWA, Zielona Góra nr ISBN 83-914300-9-X (projekt graficzny i skład katalogu)

– Alicja Lewicka „Lampka nocna”, Galeria BWA, Zielona Góra / nr ISBN 83-916503-3-2 (projekt okładki i strony tytułowej)

– Mirosław Bałka „Ruhe”, Galeria BWA, Zielona Góra (skład nr ISBN 83-914300-6-5 (projekt graficzny i skład katalogu)

– Lubuska Zachęta Sztuki Współczesnej, Galeria BWA, Zielona Góra / nr ISBN 83-924092-4-8 (projekt graficzny i skład katalogu)

– Park Mużakowski, Oficyna Wydawnicza UZ, / nr ISBN 83-7481-027-0 (projekt graficzny i skład katalogu)

– Katarzyna Podgórska-Glonti, „Last minute”, Galeria BWA, Zielona Góra / nr ISBN 83-924092-2-1 2005

– Klem Felchnerowski 1928–1980, Muzeum Ziemi

Lubuskiej, nr ISBN 83-88426-27-3 (projekt graficzny i skład katalogu)

– Leszek Lewandowski, „Instytut Imaginacji”, Institut de imagination, / nr ISBN-978-83-924092-5-0 (projekt graficzny)

Liczne realizacje w zakresie projektowania graficznego: logotypy, plakaty, foldery.

Realizacje w zakresie projektowania i konstruowania stron internetowych (wybór): www.csdpoznan.pl; www.eduarde.pl; www.festiwalmuzykiteatralnej.pl; www.edukacjaaplus.pl; www.accountants.com.pl

ANDRZEJ DUDEK-DÜRER

Performer, artysta sztuki mediów, kompozytor i muzyk, mieszka i pracuje we Wrocławiu. Wierzy w reinkarnację, jest wcieleniem Albrechta DÜRERA. Zajmuje się performance, muzyką, instalacją, video, grafiką, malarstwem, fotografią, rzeźbą, environment, budową instrumentów metafizycznych, działalnością metafizyczno-telepatyczną, antypoezją oraz innymi formami realizacji, wypowiedzi... Jest inicjatorem i koordynatorem Międzynarodowych Projektów Metafizyczno-Telepatycznych. Jego kompozycje muzyczne, zostały wydane między innymi na kasetach i płytach: METAPHYSICAL SITAR MUSIC (1983), GREGORIAN CHANCE with MARK BLOCH (1988), EQUIVALENT (1996), TRANSMUTATION (1999), INFILTRATION OF THE TIME-SPACES (2000), TRANS TRIP (2001), TRANSMUTATION II (2003) użyte w autorskich realizacjach video oraz w produkcjach TVP. Prezentował swoją twórczość i prowadził zajęcia m.in. w The Art Institute w Chicago, Academy of Art College w San Francisco, Conservatorio Nacional de Musica w Mexico City, School of Art Otago Polytechnic w Dunedin-Nowa Zelandia, The City Art Institute w Sydney, U C – Berkeley, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. W 2003 prezentował performance oraz dokumentację twórczości podczas 50. Biennale Weneckiego w ramach projektu EXTRA 50/ BRAIN ACADEMY APARTMENT. W 2006 uczestniczył w wystawie XX Wiek w Fotografii Polskiej z Kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, pokazywanej w Shoto Museum of Art w Tokio i Nigata City Art Museum w Nigata w Japonii, w 2007 prezentował prace na wystawie Polska Fotografia w XX wieku w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Wystawa Rekonstrukcja Tożsamości 1965–2005, (fotografia, video, performance), była prezentowana w: Galeria Sztuki BWA Jelenia Góra, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Galeria El w Elblagu, Dolnoslaskie Centrum Fotografii Domek Romański we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Bratysławie, Instytut Polski w Bratysławie, Galeria FF w Łodzi, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Galeria Bielska BWA Bielsko Biała, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA Zamek Książ (2006–2008). Pokazywał prace i działania artystyczne na wielu wystawach, festiwalach i sympozjach w kraju i zagranicą. Dokumentacje i prace w wielu zbiorach prywatnych i publicznych (m.in. Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Centro de Arte Actual w Barcelonie, Stedlijk Museum w Amsterdamie, Museum of Modern Art w Nowym

Yorku, Tate Gallery w Londynie, City Art Institute Library w Sydney, The School of the Art Institute of Chicago...).

TEODOR DURSKI

Urodzony w 1976 roku w Łodzi. W latach 1998–2003 studia na Wydziale Tkaniny i Ubioru ASP w Łodzi. 2003 – dyplom z wyróżnieniem z zakresu Projektowania Dywanu i Gobelinu u prof. Mariusza Kowalskiego oraz z malarstwa u prof. M. Wagnera i grafiki u prof. A. Smoczyńskiego.

NAGRODY:

2003 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, nagroda regulaminowa 2004 Nagroda „Dyplom roku 2003 2004 IV Ogólnopolski Konkurs Graficzny „Triennale Tczewskie 2004”, III Nagroda. 2005 XII Międzynarodowa wystawa Małych Form Grafiki, Łódź, Medal Honorowy.

WYBRANE WYSTAWY INDYWIDUALNE:

2004 Grafika, Galeria Amcor Rentsch, Łódź Malarstwo, Galeria Wydziału Edukacji Wizualnej ASP, Łódź Grafika, „Galeria Stara” ŁDK, Łódź 2005 Grafika, Fejkiel Gallery, Kraków Grafika, Galeria Opus, Łódź 2006 Grafika, ABC Gallery, Poznań Grafika, Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2007 Grafika, Galeria Oko dla Sztuki 2, Krakowska Szkoła Wyższa, Kraków Grafika, Galeria Rynek, Miejski Ośrodek Kultury, Olsztyn 2008 „Ad Intra” Malarstwo, Miejska Galeria Sztuki, Łódź Malarstwo, Grafika, Galeria Grafiki i Plakatu, Warszawa

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE:

2003 Główna wystawa pokonkursowa Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków 2003, Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki”, Kraków.

Główna wystawa pokonkursowa V Triennale Grafiki Polskiej, Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice Wystawa Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej Kraków 2003, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków. Wystawa „Eurografik Kijów 2003”, „Galeria Ławra”, Kijów. 2004 Główna wystawa pokonkursowa VII Międzynarodowego Triennale Sztuki „Majdanek 2004”. Wystawa „Eurografik Moskwa 2004”, Muzeum Sztuki Współczesnej, Moskwa. Wystawa „Eurografik Lipsk 2004”, Instytut Polski, Lipsk. „Łódź-Biennale 2004”, „Biennale Sztuki Łódzkiej” projekt: „W czterech ścianach”, Łódź. 2005 XII Międzynarodowa wystawa Małych Form Grafiki, Łódź. „Ukraina – Polska”, Muzeum Okręgowe, Tarnów „Transgresje 2005”, Wystawa towarzysząca IV Międzynarodowej Konferencji Grafiki „IMPACT 4”, Poznań Wystawa główna VIII Międzynarodowego Biennale Grafiki Krajów Bałtyckich, Kaliningrad Wystawa mŁódź – identyfikacja, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 2006 „Ung Konst i Polen” Polska Instytutet, Stockholm, Szwecja Wystawa mŁódź – identyfikacja, Galeria Arsenał, Poznań, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, Galeria Wozownia, Toruń; Czarno-białe czy kolorowe, w czym tkwi magia grafiki, Galeria Oko dla sztuki, Kraków Patio – Centrum Sztuki, Łódź, Główna wystawa pokonkursowa Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków 2006, Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki”, Kraków. Główna wystawa pokonkursowa VI Triennale Grafiki Polskiej, Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź Wystawa Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej Kraków 2006, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków. Wystawa „Kolor w Grafice”, Galeria Wozownia, Toruń „Polskie Orły – Seul 2006. Młoda Grafika Polska”, Seul, Korea Wystawy „Kontrapunkt – Kontrapunkty”, Galeria ArtDialog, Bonn, Niemcy „Magazyn Sztuki”, Wizytująca Galeria, Warszawa 2007 Polskie Orły – Pekin 2007 Międzynarodowe Triennale Grafiki BIS, Katowice 2007

„21 x sztuka”, Muzeum Książki Artystycznej, Łódź. Wystawa pokonkursowa XII Międzynarodowego Biennale Małej formy Graficznej i Ekslibrisu, Ostrów Wielkopolski.

MICHAŁ FOSTOWICZ

Michał Fostowicz, poeta, tłumacz, malarz i eseista. Znanca twórczości Williama Blake'a. Wykłada filozofię i teorię sztuki na Uniwersytecie Zielonogórskim. Wydał m. in. obszerny zbiór tłumaczeń utworów W. Blake'a (*Wiersze i pisma Williama Blake'a*, Miniatura Kraków 2007) oraz książkę na temat tego artysty i mistyka pt. *Boska analogia. William Blake a sztuka starożytności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008 oraz *Świat bez prawdy*, Wrocław 2009. Jest to książka krytyczna z perspektywą filozoficzną, w której bohaterami poszczególnych szkiców są nieprzypadkowo dobrani artyści i filozofowie, którzy spotykają się na jednym rozdrożu pomiędzy mitem a rozumem. Mieszka w Międzygórzu.

DARIUSZ GAJEWSKI

Urodzony w 1966 roku. Studia: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Grafiki w Katowicach. Obecnie prowadzi pracownię grafiki cyfrowej na kierunku grafiki warsztatowej Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE: 1992 – Pedagogzy i studenci z ASP w Krakowie, Wydziału Grafiki w Katowicach, Haselt, Belgia; 1995, 1997 – Biennale Plakatu Polskiego; 1996 – 3 Międzynarodowe Biennale Młodych Artystów, Ostrava, Nový Jičín, Havířov, Brno, Praha; 1998, 2001 – Kunstmarkt Dresden; 1998 – 15 grafików z Polski, Zimmertgalerie, Iserloh, Niemcy; 1999 – Festiwal Plakatu Polskiego, Kraków; 1999 – Śląska Szkoła Plakatu, BWA Katowice; 1999 – Wystawa sztuki polskiej, Galeria Vent d'est, Bordeaux, Francja; 2000 – GO/Grafika Odkrywko-wa; 2002 – Tuchfuhlung 2, Altstadt von Velbert – Langenberg, Niemcy; 2003, 2006 – 5 i 6 Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach; 2003, 2006 – Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie; 2003 – 4th Egyptian International Print Triennale; 2003 – Trnava Poster Triennial; 2004 – II International Biennale Print and Drawing Exhibition Taiwan; 2004, 2007 – Internationale Grafik Triennale Krakau in Oldenburg; 2004 – Międzynarodowy Festiwal „Sarajewska Zima”; 2006 – „Grafika i komputer”, Galeria Krytyków Pokaz, Warsza-

wa; 2007 – Internationale Grafik Triennale Krakau in Wien; 2007 – Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie BIS, Katowice; 2007 – SIPA Seoul International Print, Photo & Edition Works Art Fair; 2008 – I Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej Gdynia, 2009.

NAGRODY: 1994 – II nagroda w konkursie Grafika Roku, ASP w Krakowie; 1995 – I nagroda w konkursie na plakat „II Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki”; 1997 – Grand Prix na Międzynarodowym Konkursie na Małe Formy Grafiki i nagroda Galerii na Odwachu za zestaw prac, Wrocław; 2001 – Nagroda Rektora ASP w Katowicach dla zespołu pedagogów Katedry Grafiki Warsztatowej; 2004, 2007 – Nagroda II stopnia Rektora ASP w Katowicach; 2006 – Nagroda regulaminowa Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie; 2008 – III nagroda na I Międzynarodowym Biennale Grafiki Cyfrowej w Gdyni.

ANDRZEJ GIERAGA

Urodzony 4.12.1934 roku w miejscowości Śliwniki w województwie łódzkim. Studia na Wydziale Tkanin i Ubioru Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych Łodzi, 1965-1970. Dyplom z wyróżnieniem w 1971 r. w zakresie tkaniny artystycznej, aneks z tkaniny dekoracyjnej.

Twórczość w zakresie malarstwa, rysunku, grafiki warsztatowej i grafiki użytkowej. W latach 1971–2005 pracownik dydaktyczny PWSSP (obecnie ASP) w Łodzi, i w okresie 1987–1990 prorektor ds. nauczania w tej uczelni. Od 1994 roku pracuje w Katedrze Wychowania Plastycznego Wydziału Nauczycielskiego Politechniki Radomskiej na stanowisku profesora zwyczajnego. Obecnie kierownik Katedry Malarstwa i Rysunku na Wydziale Sztuki P. R.

NAGRODY (wybór):

- Festiwal Malarstwa Współczesnego, Szczecin:
- 1972 nagroda główna
- 1974 nagroda krytyki
- 2006 nagroda ZPAP
- Złote Grono:
- 1973 medal z wyróżnieniem i nagroda dziennikarzy
- 1975 I nagroda
- 1977 I nagroda
- 1979 Grand Prix
- III Ogólnopolska Wystawa Młodej Grafiki, nagroda Ministra Kultury i Sztuki, Poznań 1973

– 1985 Premio internazionale Apollo Musagete, medal Talla

– 1987 Nagroda II stopnia Ministra Kultury i Sztuki za twórczość artystyczną w 1987 roku oraz osiągnięcia w malarstwie i tworzenie nowych koncepcji plastycznych w polskiej sztuce współczesnej.

– 1990 Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za szczególne osiągnięcia w dziedzinie dydaktyczno-wychowawczej

– 1997 III Triennale Grafiki Polskiej, nagroda ufundowana przez Prezydenta Miasta Katowice

PRACE W ZBIORACH:

Muzea Narodowe w Warszawie, Poznaniu, Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, Muzea Okręgowe w Białymstoku, Bydgoszczy, Chełmnie, Kaliszu, Koszalinie, Olsztynie, Rzeszowie, Tarnowie i Zamościu. Muzeum w Lubaczowie, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Centrum Sztuki Studio w Warszawie, Museo de Arte Contemporanea w Sao Paulo Muzeum im. Puszkina w Moskwie, Miasto Talla, Sammlung Vass w Budapeszcie, L'Europe des Graveurs Grenoble Bibliotheque Municipale de Grenoble, Kulturzentrum Mariet Beratzhusen, Batuz Foundation Sachsen Altzella, Mondraanhaus w Amersfoort, kolekcje prywatne w kraju i za granicą.

MAREK GLINKOWSKI

Urodzony w 1977 roku w Tarnowskich Górach. Mieszka i pracuje w Poznaniu i Tarnowskich Górach.

www.glinkowski.free.art.pl

Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu 1997–2002. Dyplom z wyróżnieniem w zakresie grafiki u prof. Tadeusza Jackowskiego i rysunku u prof. Jarosława Kozłowskiego. Od 2000 roku asystent w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. W sztuce zajmuje się: grafiką, rysunkiem, fotografią, instalacją i wideo. Swoje prace prezentował na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i zagranicą.

WAŻNIEJSZE WYRÓŻNIENIA: 2005 i 2009 Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2007 Stypendium dla młodych twórców z poznańskiego środowiska artystycznego. PRACE W ZBIORACH: Kolekcji ASP w Poznaniu, Kolekcji współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskie w Bytomiu oraz zbiorach prywatnych.

2000–2003 kurator ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki PRECEDENS www.precedens_art.free.art.pl

Od 2004 kurator Galerii ASP w Poznaniu.

LIDIA GLUCHOWSKA

Adiunkt w Instytucie Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Zielonogórskim. Doktoryzowała się w 2004 roku w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie. Wcześniej ukończyła polonistykę i animację kultury, 1997 oraz historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, 2000). Od 2005 r. wykłada historię sztuki i kultury w Zielonej Górze i Frankfurcie nad Odrą, prowadząc m.in. zajęcia na temat technik graficznych, ciała w kulturze współczesnej, historii ogrodów, architektury wnętrz i mebla czy teorii i socjologii sztuki. Opublikowała liczne artykuły na temat międzynarodowej awangardy, polsko-niemieckich związków kulturalnych oraz korespondencji literatury i sztuk pięknych. W latach 2003–2009 kurator kilku międzynarodowych wystaw w Polsce i w Niemczech, ostatnio sceny „Awangarda na wystawie My, Berlińczycy. Historia polsko-niemieckiego sąsiedztwa” w Stadtmuseum w Berlinie. Jej książki „Stanisław Kubicki – Kunst und Theorie” (Berlin 2000, II wyd. 2003) oraz „Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945” (Berlin 2007) wyróżnione zostały przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki.

IZABELLA GUSTOWSKA

Studia w PWSSP (obecnie UA) w Poznaniu (1967–1972). Obecnie prof. zw. w UA w Poznaniu. Prowadzi Pracownię Działań Performatywnych i Multimedialnych. Kierownik Katedry Intermediów (2002–2008). W latach 1979–1994 prowadziła poznańską Galerię ON. Mieszka i pracuje w Poznaniu. Realizuje prace w obszarze różnych mediów.

PRACUJE CYKLAMI:

1979–1990 *Względne cechy podobieństwa*

1990–1994 *Sny*

1994–1997 *Płynąc*

1996–2001 *Śpiewające pokoje*

1999–2001 *Namiętności i inne przypadki*

2001–2007 *Life is a Story*

2008 – *SHE Media Story*

WYSTAWY INDYWIDUALNE (wybór):

2009 – *Holiday Souvenir*, Bałtycka Galeria Sztuki, Ustka

2008 – *SHE – Media Story*, Stara Rzeźnia, Poznań

2007 – *Life is a Story*, Muzeum Narodowe w Poznaniu

2001 – *Namiętności i inne przypadki*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa

1996 – *Płynąc*, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa

1994 – *Sny*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

1990 – *Białe, Czerwone, Czarne*, Galeria Studio, Warszawa

1986 – *Względne Cechy Podobieństwa I*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Wystawy zbiorowe (wybór):

2009 – *Gender Check*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wiedeń

2008 – *Mediations Biennale, Voyage Sentimental*, CK Zamek, Poznań

2007 – *GK Collection*, Stary Browar, Poznań

2005 – *Two Asia Two Europe*, Doulon Museum of Modern Art, Shanghai

2003 – *Architectures of Gender Contemporary Women's Art in Poland*, Sculpture Center, NY

1988 – XLIII Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia

1987 – *Expressiv – Central Art Since 1960*, Museum Moderner Kunst, Wien, Hirshhorn Museum, Washington DC

1983, 1987 – 17a, 19a Bienal Internacional de São Paulo

(więcej informacji: Izabella Gustowska *Life is a Story*, Muzeum Narodowe, Poznań 2007)

JERZY HEJNOWICZ

Urodzony w 1962 roku w Poznaniu.

Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w latach 1985–1990 na Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby.

Dyplom w zakresie grafiki warsztatowej oraz rysunku zrealizowany w 1990 roku w pracowniach prof. Zbigniewa Lutomskiego i prof. Jarosława Kozłowskiego.

Od 1990 roku pracownik dydaktyczny tejże uczelni, obecnie na stanowisku profesora ASP. Od 2007 roku Kierownik XIV Pracowni Rysunku. Od 2008 pełni funkcję Kierownika Katedry Rysunku UA w Poznaniu.

Działalność artystyczna w zakresie: grafiki warsztatowej, książki artystycznej, sztuki obiektu i instalacji.

Od 1988 roku udział w ponad pięćdziesięciu wystawach w kraju i zagranicą m.in.: Niemcy, Węgry, Rosja, Wlk. Brytania, Włochy, Szwecja, Izrael. Zrealizował ponad dwadzieścia wystaw indywidualnych.

TADEUSZ JACKOWSKI

Urodzony 22 sierpnia 1936 roku w Brugge (Belgia).
Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a w latach 1958/1959 w Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts w Paryżu. Od 1961 roku brał udział w ponad 150 liczących się ogólnopolskich i międzynarodowych wystawach grafiki warsztatowej.

WYSTAWY INDYWIDUALNE:

Galeria Pegaz, Zakopane
Galerie Melisa, Lozanna, Szwajcaria
Pałac Sztuki, Kraków
Towarzystwo Polsko-Austriackie, Wiedeń
Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych, Oberhausen, Niemcy
BWA, Poznań
BWA, Łódź
Galeria Współczesna, Warszawa
Muzeum Miejskie, Holsterbo, Dania
BWA, Zielona Góra
1972
BWA, Szczecin
Galerie des Philosophes, Genewa, Szwajcaria
BWA, Zakopane
BWA, Zielona Góra
Stevens Gallery, Padwa, Włochy
1980
BWA, Łódź
BWA, Poznań
BWA, Jelenia Góra
1981
Galeria B, Kraków
DESA, Przemyśl
1982
Galerie, Caro, Paryż
1987
Galeria Sztuki Współczesnej, Zamość
1988
Galeria Gologórski-Roztworowski, Kraków
Galeria BAZART, Poznań
BWA, Zakopane
Galeria Plastyka, Kraków
Galera Przy Stole, Kielce
Galeria Akme, Poznań
Galeria Farbiarnia – pokaz indywidualny z okazji Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie

Muzeum Okręgowe, Legnica
Muzeum Narodowe, Kraków
Galeria miejska – „Arsenal”, Poznań
Casa de Primera Imprenta de America, miasto Meksyk
Instytut Polski, Rzym
Galeria „Non Fere”, Bydgoszcz
Galeria „Pod Rejentem”, Kraków

NAGRODY:

1961 – Brązowy medal TPSP Salon Jesienny
1965 – Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za prace eksponowane na wystawie pt. „XX lat PRL w twórczości plastycznej”, Warszawa; Wystawa Plastyki Złote Grono, Zielona Góra – wyróżnienie; Ogólnopolska Wystawa Grafiki Poznań – stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki
1968 – II Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków, nagroda – zakup
1969 – IV Ogólnopolska Wystawa Grafiki, Warszawa, wyróżnienie MKiSz
1970 – III Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków, nagroda – zakup; Międzynarodowe Biennale Grafiki, Florencja – Złoty Medal
1971 – Złote Grono, Zielona Góra – nagroda i medal „Złote Grono”; Ogólnopolski konkurs na grafikę warsztatową, Łódź – wyróżnienie
1972 – IV Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków, nagroda – zakup
1973– I Triennale Malarstwa i Grafiki, Łódź – nagroda regu-laminowa; Ogólnopolski Konkurs na grafikę warsztatową, Łódź – II nagroda
1977 – Polsko-fiński konkurs na grafikę marynistyczną, Szczecin – wyróżnienie; Ogólnopolski Konkurs na grafikę warsztatową, Łódź – wyróżnienie
1978 – VIII ogólnopolska Wystawa Grafiki, Warszawa – III nagroda
1979 – Ogólnopolski Konkurs na grafikę warsztatową, Łódź – wyróżnienie
1980 – Ogólnopolska Wystawa Grafiki, Zachęta, Warszawa – nagroda
1992 – Ogólnopolskie Biennale Grafiki „Wobec wartości”, Katowice – II nagroda
PRACE W ZBIORACH:
Muzeum Narodowe w: Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Łodzi, Bydgoszczy, National Museum w Sztokholmie, Muzeum Sztuki w Skopje, Kupferstich Kabinet w Dreźnie, Musee d'Art et d'Histoire w Genewie, Gabinet Rycin we Florencji.

ZBIGNIEW KARPIŃSKI

Urodził się 18 stycznia 1920 roku w Studzieńcu koło Skier-niewic w rodzinie hołdującej tradycjom powstańczym i patriotycznym. W związku ze służbowymi przenosinami ojca, z zawodu leśnika, rodzina często zmieniała miejsce zamieszkania. W latach 30. osiadła w Wilnie. Tutaj Karpiński kończy Gimnazjum im. Króla Zygmunta Augusta i zostaje studentem Wydziału Matematyczno – Przyrodniczego Uniwersytetu im. Stefana Batorego. Po pierwszym roku wyjeżdża do Warszawy gdzie uczęszcza na kursy przygotowawcze na Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, przerwane wybuchem wojny. W listopadzie 1941 roku przedostaje się do okupowanego Wilna i już od 1942 roku działa w ruchu oporu: w 1944 roku w VI Samodzielnej Dyspozycyjnej Wileńskiej Brygadzie Armii Krajowej. Po zajęciu Wilna przez Armię Czerwoną, rozwiązaniu jednostek i aresztowaniu dowództwa AK, ukrywa się. W styczniu 1945 roku zostaje aresztowany i uwięziony, a następnie wywieziony w głąb Związku Sowieckiego. Pracuje jako górnik w kopalniach węgla. Po szczęśliwej ucieczce z łagru wraca do Wilna. W marcu 1946 roku, jako repatriant (w ślad za rodziną) przyjeżdża do Wrocławia. We wrześniu 1946 roku, po letnim kursie przygotowawczym, zostaje przyjęty na II rok studiów w nowo utworzonej uczelni plastycznej. Studiuje w pracowniach Eugeniusza Gepperta, Leona Dołżyckiego i Emila Krchy; na ostatnim IV roku studiów zostaje jego asystentem. W 1950 roku uzyskuje absolutorium. Z nastaniem realizmu socjalistycznego i wyjazdem Emila Krchy do Krakowa, jesienią 1950 roku, Karpiński zostaje bez uprzedzenia zwolniony z pracy w uczelni. Po kilku latach prowadzenia zajęć w Ognisku Kultury Plastycznej wraca do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i od 1956 roku jako adiunkt obejmuje prowadzenie pracowni rysunku i malarstwa. Z wrocławską uczelnią będzie już związany do czasu przejścia na emeryturę w 1985 roku. Tytuł profesora otrzymuje w 1980 roku. Pełnił szereg funkcji: dziekana, prorektora i kierownika katedry malarstwa. Od ukończenia studiów Zbigniew Karpiński nieprzerwanie brał udział w licznych wystawach środowiskowych, krajowych i zagranicznych; między innymi tak ważnych w powojennej historii polskiej sztuki, jak: Wystawa Młodej Plastyki „Arsenal” w Warszawie i wystawy „Złotego Grona” w Zielonej Górze. Swoją twórczość malarską, graficzną i rysunkową prezentował na wielu wystawach indywidualnych. Zmarł 20 maja 1996 roku we Wrocławiu. W październiku 2001 roku zorganizowana została w Muzeum

Narodowym we Wrocławiu retrospektywna wystawa twórczości Zbigniewa Karpińskiego, której towarzyszyła starannie opracowana monografia artysty. Kolejne tego typu wystawy prezentowane były w miejscach z którymi w sposób szczególny ta twórczość jest związana: w Muzeum Okręgowym w Sandomierzu w 2004 i w Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej w 2005.

ANDRZEJ KLIMCZAK-DOBRZANIECKI

Urodzony w Prudniku w 1946 roku. Studiował we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w latach 1965–1971 w pracowni prof. Eugeniusza Gepperta. Brał udział w licznych wystawach krajowych i zagranicznych. Autor 50 wystaw indywidualnych. Laureat wielu nagród, m.in.: Indywidualnej Nagrody Ministra Kultury i Sztuki (1993), Pierwszej Złotej Palmy na XXVII Międzynarodowym Festiwalu Malarstwa w Cagnes sur Mer we Francji (1995). Jego prace znajdują się w zbiorach muzealnych oraz kolekcjach prywatnych w Polsce i zagranicą. Artysta prowadzi pracownię malarstwa i rysunku w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu i pracownię malarstwa na Wydziale Artystycznym w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Zielonogórskiego.

LESZEK KNAPLEWSKI

Urodzony w 1960 roku w Poznaniu.
Dyplom w Pracowni Malarstwa prof. Jerzego Kałuckiego w 1985 roku. Profesor ndzw. Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Wydział Komunikacji Multimedialnej – kierunek Intermedia. Kierownik Pracowni Audio Sfera. Współtwórca grupy „Koło Klipsa” z którą wystawiał w latach 1983–1990. Tworzy instalacje, obiekty, video i audioperformance.
WYSTAWY INDYWIDUALNE
2010 ONI ŚPIĄ ZA NIE, Galeria Stereo, Poznań
2008 Skrzyżowania Przeciwko Ronom, Galeria Piekary, Poznań
2005 Killing me Softly, Galeria Piekary, Poznań
1999 Party-tura, Galeria Wschodnia, Łódź
1996 X Art Space, Ateny, Grecja
WYSTAWY ZBIOROWE
2010 Mógłbym żyć w Afryce, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

- 2010 Mediatorzy, Muzeum Narodowe w Warszawie
 2009 Kolekcja Sztuki XX/XXI Wieku, Muzeum Sztuki MS2, Łódź
 2002 Art Front/Water Front, New House Center for Contemporary Art, New York, MMAC
 2001 IRRELIGIA, ATELIER 340, Bruksela

JANINA KRAUPE

Urodzona w 1921 roku w Sosnowcu. Studia rozpoczęła na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1938 roku. W latach 1938–1939 studiowała pod kierunkiem Pawła Dadleza, 1940–1941 – prof. Fryderyka Pautscha (Kunstgewerbeschule), 1945–1947 prof. Eugeniusza Eibischa, 1947–1948 – malarstwo monumentalne pod kierunkiem prof. Wacława Taranczewskiego. W latach 1945–1948 studiowała grafikę w pracowniach doc. Andrzeja Jurkiewicza i prof. Konrada Srzednickiego, otrzymując absolutorium w 1948 r., a dyplom z malarstwa sztalugowego w roku 1955. Obrazy i grafiki Janiny Kraupe znajdują się w wielu muzeach i kolekcjach prywatnych, polskich i zagranicznych, m.in.: w Muzeach Narodowych w Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu, Szczecinie, w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki w Kilonii, Muzeum w Bochum, Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku i in. Artystka jest laureatką wielu nagród i wyróżnień. Artystka tworzy głównie kompozycje malarskie i graficzne.

KAMIL KUSKOWSKI

Urodzony w 1973 w Zakopanem. W 1992 ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. W latach 1995–2000 studia w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Łodzi. W roku 2000 dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Tkaniny Unikatowej prof. Aleksandry Mańczak oraz w Pracowni Malarstwa i Rysunku prof. Andrzeja Gieragi. W 2005 uzyskał stopień doktora. W 2008 uzyskał stopień doktora habilitowanego. Obecnie prowadzi Pracownię Malarstwa i Rysunku na Wydziale Tkaniny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Współprowadzi Galerię Zona Sztuki Aktualnej w Łodzi. Twórczość w zakresie malarstwa, instalacji, sztuki video. Współpracuje z Galerią Piekary w Poznaniu.

WYSTAWY INDYWIDUALNE (wybór):

- 2005
- Permanentne otwarcie..., Galeria Nowych Mediów i Fotografii, Gorzów Wlkp.
 - Muzeum, Muzeum Sztuki, Łódź
 - Muzeum, Galeria Piekary, Poznań
- 2006
- egzorcysta X, Galeria Kont, Lublin
 - Kamil Kuskowski – Nagroda Arteonu 2005, Galeria Stary Browar, Poznań
- 2007
- Muzeum, Galeria Kont, Lublin
 - Stigmata, Galeria Kaplica, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
 - Sigmata & Egzorcysta X, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
 - Uczta Malarstwa, Atlas Sztuki, Łódź
- 2008
- Bitwa pod Grunwaldem wg Jana Matejki, Galeria Sektor I, Katowice
 - Double/Stereo, Passages Centre d'art contemporain, Troyes (z Ivanem Polliartem)
 - Obrazy sztuki, Galeria XXI, Warszawa
 - Uczta malarstwa, Miejska Galeria Sztuki Współczesnej, Szczecin
 - Ukrzyżowania, Biblioteka Sztuki UZG, Zielona Góra
 - Air condition, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (z Klarą Beck)
 - Z górnej półki, Galeria Konduktorownia, Częstochowa (z Tomaszem Musiałem)
 - Z drugiej strony, Biuro Wystaw Artystycznych, Jelenia Góra
- 2009
- Z drugiej strony, Galeria Sztuki, Legnica
 - The truth of painting, Galeria Piekary, Poznań
 - Białe nie jest białe, czarne nie jest czarne, Galeria m², Warszawa
 - Prace Wybrane, Galeria Nowy Wiek, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra
- 2010
- Antysemityzm wyparty, Galeria Wschodnia, Łódź
- WYSTAWY ZBIOROWE (wybór)**
- 2006
- Obraz samoświadomy, Ostrowskie Centrum Kultury, Ostrów Wlkp.
 - Stan wewnętrzny, Centrum Kultury Zamek, Poznań

- Grünwald 2, Lodz Art Center, Łódź
 - Deutschland – Polen, Galeria Zero, Berlin
 - L.H.O.O.Q., Galeria Piekary, Poznań
 - Sztuka w służbie lewaków, czyli: no news is good news, Galeria Kronika, Bytom
 - Łódź Biennale – Mentality, Lodz Art Center, Łódź
 - Obrazy jak malowane, Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Bielska, Bielsko-Biała
 - Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania, Muzeum Sztuki, Łódź
- 2007
- Signal box/stavadlo, Galeria Z, Bratysława
 - Rekonesans malarstwa, GCK Galeria Sektor I, Rondo Sztuki, Katowice; Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Galeria Kameralna, Słupsk
 - 17 mgnień wiosny. Młoda polska sztuka z kolekcji Galerii Piekary, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
 - Nowy podział pracy – niewolnicza versus niematerialna, Austriackie Forum Kultury, Warszawa
 - Viennafair, MessezentrumWienNeu, Wiedeń
 - Nachbarn. Deutsche Motive in polnischer Gegenwartskunst, Kult Forum Altona, Hamburg
 - Mamidło – Św. Bernadetta, Galeria Program, Warszawa
 - Dowcip i Władza Sądenia – Asteizm w Polsce, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa; Galeria Program, Warszawa
 - Bio-power, Galeria Medium, Bratysława
 - Siła formalizmu, Muzeum Sztuki, Łódź
 - Berliner Liste 07, Berlin
 - Bio-power, Galeria C2C, Praga
 - Dowcip i Władza Sądenia – Asteizm w Polsce, Galeria Miejska Arsenał, Poznań
 - Model ad hoc – 5 lat Modelarni, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk
 - Profile I: Polish Art Today, Anya Tish Gallery, Huston
 - Pętla Czasu – Festiwal Józefa Robakowskiego, Kamienica Piotrkowska 96, Łódź
 - Muzeum w Galerii, Galeria Nowy Wiek, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra
 - 38 Biennale Malarstwa „Bielska Jesień”, Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Bielska, Bielsko-Biała
- 2008
- Dowcip i Władza Sądenia – Asteizm w Polsce, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
 - Sektor X – Spisek sztuki?, Galeria Sektor I, Katowice

- Nowe spojrzenie, Instytut Polski, Wiedeń
 - 6 Survival Przegląd Młodej Sztuki, Dzielnica Czterech Świątyń, Wrocław
 - Sztuka postkonsumpcyjna. Kolekcja Regionalna Zachęty Sztuki Współczesnej, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin
 - Przełoż to: Kolekcja niemożliwa, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk
 - C.D.N., Festiwal Dialogu Czterech Kultur, Kamienica Piotrkowska 295, Łódź
 - Reloaded – Just a doubt, Double stereo, Espace Culturel du Centre IUFM de Reims, Reims
 - Crossover, Kunstverein Münsterland, Coesfeld
 - Berliner Liste 08, Berlin
 - Triennale Sztuki Najnowszej, Galeria Konduktorownia, Częstochowa
 - Na granicy Akademii, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
- 2009
- Polska–Niemcy 4:6, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
 - Malarz napisał, Galeria Appendix 2, Warszawa
 - Na granicy Akademii, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Gorzów Wielkopolski
 - ArtVilnius 09, Wilno
 - Like a rolling stone, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
 - Słownik sytuacji 3, Biuro Wystaw Artystycznych, Jelenia Góra
 - Slick '09 Contemporary Art Fair, Paryż
 - Like a rolling stone, Galeria Appendix 2, Warszawa
 - 39. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień”, Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Bielska, Bielsko-Biała
- 2010
- Sąsiedzi – wątki niemieckie w polskiej sztuce współczesnej, CSW Łaźnia, Gdańsk
 - Letnii – Nioletni, młodzi w sztuce współczesnej, Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
- NAGRODY, WYRÓŻNIENIA I STYPENDIA:**
- 2002 – Nagroda Rektora ASP za działalność artystyczną i organizacyjną
- 2003 – Wyróżnienie Honorowe Jury; Nagroda Pisma Artystycznego Format – V Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych, VI Konkurs im. Eugeniusza Gepperta
- 2004 – Nagroda Narodowego Banku Polskiego „NBP młodym twórcom kultury”; Nagroda Rektora ASP za wybitne osiągnięcia artystyczne i organizacyjne

2006 – Nagroda Arteonu 2005
2007 – Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
2009 – Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 39. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień”, Nagroda pisma Art & Business
PRACE W ZBIORACH:
Muzeum Sztuki w Łodzi, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku, Galeria Piekary w Poznaniu, Galeria Zero w Berlinie, Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Bielska, Bielsko-Biała

MAREK KUŚ

Urodzony 23 marca 1962 roku w Rzeszowie.
1977–1982 Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie
1983–2000 Wychowanie Plastyczne na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach Filia w Cieszynie
WYSTAWY INDYWIDUALNE:
1986 *Panopticum*, Klub Studencki, Cieszyn
1987 *Przeciw zabijaniu dzieci nienarodzonych*, performance, Kościół Studencki, Cieszyn
Filia Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, sala nr 113
1988 *Prace*, Galeria Pisuart, Cieszyn, katalog
Kuś, Lutyński, Galeria Uniwersytecka BWA, Cieszyn
1990 *Prace*, Galeria Dziekanka, Warszawa
BWA, Bytom
Trzy prace, Galeria Miejsce, Cieszyn, katalog
1993 *Obiekty*, Galeria 6, Gliwice
1994 *Kolumny*, Galeria Miejska, Wrocław, katalog
1995 *Kuś*, Galeria Kronika, Bytom, katalog
1997 *Zestawianie*, performance, Teatr Bükleina, Kraków
1998 *14 Tablic*, Galeria Biblioteka, Tarnowskie Góry
1999 *Prace*, Galeria Pokaz, Warszawa
Tablice, Galeria Otwarta, Kraków
Marek Kuś, Galeria Starmach, Kraków
2002 *Marek Kuś*, Galeria Inny Śląsk, Tarnowskie Góry
2006 *Marek Kuś*, Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki UZ
2007 *Marek Kuś*, Rzeźba, Galeria Oranżeria, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
WYSTAWY ZBIOROWE:
1991 *Karawana*, Galeria Działań Plastycznych, Bytom
Chlanda, Kuś, Lutyński, Morcinek, Pasterczyk, Szewczyk, Galeria Kronika w Bytomiu, katalog

Miejsca nie miejsca, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, katalog
V *Biennale Sztuki Nowej*, Zielona Góra
II *Triennale Grafiki Polskiej*, BWA Katowice, katalog
Pustynna Burza, BWA Katowice, katalog
Traum, Parochialkirche, Berlin, katalog
Kolekcja letnia, Galeria Kronika, Bytom, Poznań
Skąd przychodzisz?, Muzeum Modernego Umenia Andy Warhola, Medzilaborce, Słowacja
Wystawa sztuki współczesnej dla szanownej publiczności, Międzynarodowe Targi w Poznaniu, katalog
Kolekcja letnia, Galeria Kronika, Bytom
Kolekcja zimowa, Galeria Kronika, Bytom
Festival VIA 3, Paryż, katalog
Klepsydra, park Targarden, Berlin, katalog
Festiwal AIZU ART, COLLEGE, Japonia, katalog
MMAC Festiwal in Tokyo, Japonia, katalog
I *Międzynarodowe Spotkania Sztuki*, BWA Katowice, katalog
Prywatne przestrzenie, Galeria Kronika, Bytom, katalog
Chlanda, Kuś, Lewandowski, Lutyński, Maszlanek, Morcinek, Pasterczyk, Galeria Młodych U Dobrego Pastyre, Brno, katalog
Szpital Miejski, Ostrawa
Galeria E.Filly, Usti nad Labem, Czechy
W kręgu kroniki, Galeria Sektor I, Katowice
I *Międzynarodowy Konkurs Rysunku*, ASP Wrocław, katalog
4 *Triennale Grafiki Polskiej*, BWA Katowice, katalog
III *Międzynarodowe Spotkania Sztuki*, BWA Katowice, katalog
4 *Triennale Grafiki Polskiej*, Muzeum Architektury, Ljubljana
Oblicza Śmierci, BWA Katowice, katalog
10 *lecie Galerii Kronika*, Bytom, katalog
5 *Triennale Grafiki Polskiej*, BWA Katowice, katalog
Cztery Pokoje, Bunkier Sztuki, Kraków
2004 5 *Triennale Grafiki Polskiej*, Sarajewo, Bośnia, Hercegowina
5 *Triennale Grafiki Polskiej*, Miskolc Węgry
Pokaz 3, Muzeum Górnośląskie, Bytom, katalog
Niosę przed sobą lustro, Galeria Szara, Cieszyn
2005 *Śląsk Activ*, BWA Katowice
Niosę przed sobą lustro, Galeria Sektor, Katowice
2006 *Przyjaciele T. Struka*, Galeria Piętro Wyżej, Górnośląskie Centrum Kultury Katowice
Ewokacje Matrycy, Galeria Młyn, Mikołów
2007 *Ewokacje Matrycy*, Pracownia Otwarta, Kraków
Medium...Post...Mortem..., Galeria Bocheńska, Warszawa

2008 *Medium...Post...Mortem...*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk (filia Ustka)

ALICJA LEWICKA-SZCZEGÓŁA

Urodzona 17 marca 1967 roku w Lesznie.
1987–1992 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w pracowni litografii prof. Lucjana Mianowskiego.
Od 1992 pracownik Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze (od 2001 r. Uniwersytetu Zielonogórskiego).
1995–1997 współkuratorka Galerii GI. Od 2002 prowadzi dyplomującą pracownię rysunku w Katedrze Sztuki i Kultury Plastycznej na Uniwersytecie Zielonogórskim. Od 2006 członek Kapituły Ekspertów Lubuskiej Zachęty Sztuki Współczesnej.
2008 habilitacja na Wydziale Komunikacji Multimedialnej ASP w Poznaniu.
Zajmuje się głównie instalacją, obiektem, wideo. Wystawy indywidualne i udział w prezentacjach zbiorowych w Polsce i zagranicą. Mieszka i pracuje w Zielonej Górze.

ZBIGNIEW LUTOMSKI

Urodził się w 1934 roku w Grodnie. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie ukończył w 1960 roku. Jest profesorem poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, gdzie od 1965 do 2005 roku prowadził Pracownię Drzeworytu. Od 1996 roku, będąc profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu równolegle (w latach 1996–2005) prowadził Pracownię Drzeworytu w Krakowie. Należał do Międzynarodowego Stowarzyszenia XYLON w Szwajcarii.
Od 1985–1991 pełnił funkcję komisarza Międzynarodowego Biennale Grafiki oraz Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. Wielokrotnie przewodniczył w obradach jury wystaw ogólnopolskich i międzynarodowych. Obecnie na stanowisku konsultanta na Wydziale Grafiki UA w Poznaniu. Za działalność artystyczną i pedagogiczną otrzymał Złoty Krzyż Zasługi, Medal Komisji Edukacji Narodowej i Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.
Za artystyczne zaangażowanie otrzymał Medal Jubileuszowy 40. Lecia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie.

GRZEGORZ DOBIEŚŁAW MAZUREK

Urodzony w 1955 roku w Lublinie. 1975–1980 studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom z wyróżnieniem w pracowni technik drzeworytniczych pod kierunkiem prof. Haliny Chrostowskiej w 1980 roku oraz aneks z malarstwa w pracowni prof. Eugeniusza Markowskiego. W latach 1999–2005 dziekan Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Twórca Kolegium Sztuk Pięknych w Kazimierzu Dolnym. Od 2007 kierownik Zakładu Sztuki Mediów Cyfrowych UMCS. Profesor zwyczajny w UMCS Lublin. Członek Związku Polskich Artystów Plastyków i Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Komisarz Międzynarodowego Triennale Sztuki Majdanek '97, 2000, 2004, oraz Spotkań Graficznych w Kazimierzu Dolnym. Autor 30 wystaw indywidualnych, udział w ponad 400 wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą. Laureat 20 nagród i wyróżnień, w tym 10 międzynarodowych i 5 ogólnopolskich. Ważniejsze nagrody międzynarodowe: 1994 – GRAND PRIX: The 9th Seoul International Print Biennale, SEOUL, KOREA, 1987 – EXCELLENT WORK PRIZE: The 55 Exhibition of the Japan Print Association, The HANGA ANNUAL '87, TOKYO, JAPAN, 1988 – NAGRODA EX EQUO: 2 Międzynarodowe Triennale Sztuki MAJDANEK '88, LUBLIN, 1993 – SPONSOR PRIZE (NAGRODA SPONSOROWANA): The 2nd Sapporo International Print Biennale, SAPPORO, JAPAN, 1997 – NAGRODA FUNDOWANA INTERGRAFIA '97: Światowa Wystawa Laureatów, KATOWICE, 2008 – WYRÓŻNIENIE REGULAMINOWE: I Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, GDYNIA. W 2009 udział w Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie, Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach oraz Międzynarodowe Triennale Grafiki „Kolor w Grafice” w Toruniu. W roku 2006 uhonorowany Srebrnym Medalem Gloria Artis.

WOJCIECH MÜLLER

Urodzony w 1947 roku w Poznaniu. W 1972 otrzymał dyplom z grafiki w pracowni prof. Lucjana Mianowskiego i z malarstwa w pracowni prof. Zdzisława Kepińskiego w PWSSP w Poznaniu.
W 1971 założył grupę plastyczną „Od Nowa”. Od 1974 roku pracuje na uczelni. W latach 1990–1996 był rektorem

PWSSP, która za jego kadencji stała się Akademią Sztuk Pięknych. Ponownie wybrany na stanowisko rektora ASP na kadencję 2002–2005 oraz 2005–2008. Zrealizował ponad 40 wystaw indywidualnych i wziął udział w ponad 250 wystawach zbiorowych.

RYSZARD OTRĘBA

Urodzony w 1932 roku. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1953–1959. Stypendium Departamentu Stanu USA, Pratt Institute, Brooklyn, 1966–1967. Profesor emerytowany ASP w Krakowie; Profesor w Sydney College of the Arts, Australia 1981 i 1984, oraz na Uniwersytecie Connecticut w Storrs, 1991 (jeden semestr), USA; Prorektor ASP w Krakowie 1987–1990; Vice-przewodniczący ICOGRADA, Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Projektantów Grafiki 1972–1977; Przewodniczący Komitetu Organizacyjnego Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie 1985–1989; Członek czynny Polskiej Akademii Umiejętności od roku 2002.

CZŁONEK JURY WYSTAW MIĘDZYNARODOWYCH: Paryż 1972, Brno 1974, Warszawa 1976 i 1994, Lublana 1977, San Juan (Puerto Rico) 1986, Winterthur 1987, Biella 1989, Maastricht 1993, Majdanek 1993.

W latach 1961–2006 zorganizował 85 wystaw indywidualnych w Polsce i zagranicą, uczestniczył w około 400 wystawach grupowych i 95 międzynarodowych wystawach grafiki, rysunku i plakatu m.in.: w Krakowie, Bradford, Liège, Heidelbergu, Lublanie, Melbourne, Fribourgu, Paryżu; Wrocławiu, Middlesbrough, Barcelonie, Rijecie, Maastricht, Gizie, Kanagawie, Gdańsku, Majdanku i Warszawie.

Otrzymał ponad 80 nagród i wyróżnień uzyskanych na wystawach krajowych i międzynarodowych m.in.: I nagroda, Triennale Rysunku we Wrocławiu 1971; II nagroda 1975, I nagroda 1979, I nagroda 1996, Wystawa Grafiki Polskiej w Łodzi; nagrody specjalne 1978 i 1980, Międzynarodowa Wystawa Rysunku w Rijecie; II nagroda 1979, nagroda specjalna 1991, Grand Prix 1995, Polskie Quadriennale Drzeworytu w Olsztynie; II nagroda 1980, Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie; nagroda fundowana 1989, Międzynarodowe Biennale Grafiki w Warnie; nagroda specjalna 1991, Polskie Triennale Grafiki w Katowicach; nagroda 1997, Wojewody Lubelskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Majdanku; wyróżnienie honorowe 2005, Biennial of Graphic Art of the Baltic States, Kaliningrad – Königs-

berg; odznaczony Krzyżem Kawalerskim Krzyżem Zasługi 1984, Krzyżem Oficerskim Orderu Polski 1993.

PRACE W ZBIORACH: (wybór) Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Gdańsku, Szczecinie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum na Majdanku oraz Museum of Modern Art, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; The Library of Congress, Washington; Philadelphia Museum of Art; Museum of Fine Arts, Boston; National Museum, Stockholm; Ludwig Collection, Köln; Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; Museum Bochum; Bibliothèque Nationale, Paris; Tate Gallery, London; Victoria and Albert Museum, London; Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée, La Louvière; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Australian National Gallery, Canberra; Galeria Tretiakowska, Moskwa; Kaliningrad Art Gallery; National Museum of Modern Art, Tokyo; Municipal Museum of Art, Kitakyushu City; Graphische Sammlung Albertina, Wien.

JAN PAMUŁA

Urodzony w 1944 roku w Spytkowicach, k. Oświęcimia. Studiował malarstwo i grafikę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 1961–1968 i w Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts w Paryżu, 1967. Dyplom uzyskał w 1968 roku. Obecnie jest profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uprawia malarstwo, grafikę i media elektroniczne. Ponad 50 wystaw indywidualnych w kraju i zagranicą. Udział w kilkuset wystawach zbiorowych, międzynarodowych, krajowych i zagranicznych. Liczne nagrody, zwłaszcza za twórczość graficzną na wystawach międzynarodowych i ogólnopolskich. W 2003 roku – Nagroda im. Witolda Wojtkiewicza za wystawę malarstwa „Obiekty geometryczne – retrospekcja” w Starmach Gallery. Prace w zbiorach muzealnych: Muzeum Narodowe w Warszawie, Krakowie; Muzea Okręgowe (Szczecin, Chełm, Lublin); Victoria and Albert Museum; Albertina w Wiedniu; Portland Art Museum w Oregon; Muzeum w Bochum; Mondrian Museum w Amersfoort.

Jest wieloletnim członkiem ZPAP, członkiem „Grupy Krakowskiej”, wielokrotnym kuratorem oraz jurorem wystaw i konkursów.

JACEK PAPLA

(Rocznik 1951). Artysta grafik. Zajmuje się grafiką warsztatową i projektową. W roku 1976 ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie pracował przez blisko 20 lat prowadząc pracownię sitodruku. Obecnie jest adiunktem w Instytucie Sztuki i Kultury Plastycznej Uniwersytetu Zielonogórskiego, prezesem Stowarzyszenia Polskich Artystów Malarzy i Grafików WIELKOPOLSKA oraz właścicielem Studia Graficznego MJM.

Wystawia od 1975 roku. Miał kilkanaście wystaw indywidualnych, uczestniczył w kilkudziesięciu najważniejszych ekspozycjach zbiorowych w kraju i zagranicą. Spośród wielu otrzymanych nagród najbardziej ceni sobie przyznaną mu w 1985 roku Nagrodę Artystyczną Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego.

MIROSLAW PAWŁOWSKI

Urodzony 8 lutego 1957 roku w Drezdenku. Studia w PWSSP w Poznaniu w latach 1976–1981.

Dyplom z wyróżnieniem w 1981 roku. W 1984 otrzymał stypendium zagraniczne PWSSP im. M. Dokowicz za najlepszy dyplom w 1981 roku. Od 1982 pedagog w Zakładzie Grafiki na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Jednocześnie od 1995 prowadzi Pracownię Serigrafii w UA w Poznaniu. W latach 1996–1999 kierownik Katedry Grafiki ASP w Poznaniu, 1999–2002 prodziekan i dziekan Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby ASP w Poznaniu, a w latach 2002–2008 dziekan Wydziału Grafiki. Obecnie pełni funkcję Pełnomocnika Rektora ds. Wydawnictw i Promocji. Profesor. Jest członkiem SMTG w Krakowie.

W latach 1983–2011 miał 55 wystaw indywidualnych grafiki oraz brał udział w 256 wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą.

NAGRODY:

Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu, Sint-Niklaas – nagroda w dziale wypukłodruku (1983); Międzynarodowa Wystawa „Młodzi na rzecz Pokoju”, BWA, Toruń – II nagroda za plakat (1985); Ogólnopolska Pokonkursowa Wystawa Grafiki, BWA, Szczecin (1986) – II nagroda; Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie – nagroda regulaminowa SBWA (1986); Międzynarodowe Biennale „Wobec Wartości”, Katowice – nagroda Komitetu Kultury Niezależnej (1990); nagrody rektora UMK w Toruniu (III stopnia – 1983,

1987; II stopnia 1998); nagrody rektora ASP w Poznaniu (I stopnia – 1998; indywidualna i zespołowa – 1999; indywidualna I stopnia – 2000 i III st. – 2004); Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie – nagroda regulaminowa (2006); Nagroda Specjalna Jury za opracowanie graficzne publikacji „Grafika Artystyczna. Podręcznik warsztatowy” wyd. ASP w Poznaniu, UW Warszawa (2007); Logo i elementy identyfikacji Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu – nagroda w konkursie (2007); Nagroda Rektora ASP w Poznaniu (I stopnia) (2008).

PRACE W ZBIORACH PUBLICZNYCH:

Muzea Narodowe w Warszawie i Szczecinie; Muzea Okręgowe w Bydgoszczy i Toruniu; Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn; Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk; Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa; Miejska Galeria Sztuki, Łódź; Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań; Galeria Sztuki „Wozownia”, Toruń; Biblioteka Narodowa, Warszawa; Galerie Gallus, Frankfurt nad Odrą; Biblioteka Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego; ASP Poznań; MTG Kraków; Muzeum Plakatu, Toyama (Japonia); Muzeum Plakatu, Lahti (Finlandia); UTK Knoxville, TN (USA); The International Poster Collection Fort Collins, CO (USA); Graphic Center, Thessaloniki (Grecja); Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu; Civic Museum, Cremona (Włochy).

ANDRZEJ PIETCH

Urodził się w 1932 roku w Krakowie. Zmarł w 2011 roku. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Grafiki w latach 1951–1958, dyplom w pracowni prof. Mieczysława Wejmana w 1958 roku.

W 1958 rozpoczyna pracę pedagogiczną w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; kontynuuje ją kolejno w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, katowickiej Filii ASP w Krakowie i ponownie w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, jako profesor zwyczajny. W roku akademickim 1990–1991 profesor gościnny na Uniwersytecie Concordia w Montrealu.

Wielką pasją Andrzeja Pietscha, która potem zaważyła na jego twórczości, była wspinaczka wysokogórska. Bardzo szybko znalazł się wśród najbardziej czynnych wspinaczy, dokonując w latach pięćdziesiątych kilku znaczących letnich przejść i zimowych. Wyprawy te na trwałe wpisały się w kroniki zdobywania Tatr i zostały odnotowane na kartach *Encyklopedii Tarzańskiej*. W lecie 1957 roku wziął udział

w wyprawie Klubu Wysokogórskiego w Alpy i w drugim w historii wejściu granią Peutérey na Mont Blanc.

Uprawia grafikę i rysunek. Od 1958 roku uczestniczy aktywnie w życiu artystycznym i społecznym środowiska plastycznego.

Ma w dorobku około 60 wystaw indywidualnych; uczestniczył w kilkuset wystawach krajowych, międzynarodowych i sztuki polskiej zagranicą.

Od końca lat 70. był wielokrotnie konsultantem i członkiem jury międzynarodowych wystaw grafiki i rysunku w Krakowie, Frechen, Fredrikstad, Grado, Heidelbergu, Miluzie, Norymberdze, Sofii. W latach 1977–1981 i 1983–1985 przewodniczył Międzynarodowemu Biennale Grafiki w Krakowie. Obok wielu nagród na wystawach krajowych i międzynarodowych otrzymał również liczne wyróżnienia za działalność artystyczną, pedagogiczną i społeczną.

PRACE W ZBIORACH wszystkich ważniejszych muzeów sztuki i publicznych kolekcjach grafiki w Polsce oraz m.in. w następujących zbiorach zagranicą: Stedelijk Museum, Amsterdam; Sonja Henie Foundation, Oslo; Graphotek in der Stadtbibliothek, Bremen; Art Institut of Chicago; Cincinnati Art Museum; Musée du Petit Format, Cul-des-Sarts; Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung, Dresden; Museum Folkwang, Essen; Museum Junge Kunst, Frankfurt/Oder; Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée, La Louvière; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon; Pratt Graphic Center, New York; Narodni Galerie Praha; Contemporary Art Museum, Skopje; National Museum, Stockholm; National Museum of Modern Art, Tokyo; Print Collection of Varna; Library of Congress, Washington; Graphische Sammlung Albertina, Wien.

KRYSTYNA PIOTROWSKA

Urodzona w 1949 roku w Zabrze. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1966–1972), w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (1972–1975) i Grafiksolan Forum w Malmö (1985–1990).

Laureatka prestiżowych nagród na krajowych i międzynarodowych konkursach grafiki (m.in.: Międzynarodowym Biennale Grafiki, Sapporo; Międzynarodowym Biennale Grafiki w Ljublanie; Triennale Grafiki Polskiej, Katowice).

Jej prace znajdują się m.in. w kolekcjach Muzeum Narodowego w Warszawie, Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu,

Muzeum Miejskim w Zabrze, Victoria and Albert Museum w Londynie, Alvar Aalto Musueum w Jyväskylä (Finlandia), Moderna Museet w Sztokholmie, Muzeum Sztuki w Malmö, Göteborgu, Norrköping, Kristianstad (Szwecja), Muzeum Sztuki Współczesnej w Sapporo, Nordiska Huset w Reykjaviku i wielu zbiorach prywatnych.

Tworzy prace łączące fotografię, techniki graficzne i malarstwo. Jest autorką instalacji i wideo. Jej twórczość dotyczy głównie tematu identyfikacji i pamięci. Od 2006 roku jest kuratorką projektu „Ulica Próżna”.

WYBRANE WYSTAWY INDYWIDUALNE:

1978 – BWA, Poznań

1980 – Galeria Foto Medium Art, Wrocław

1985 – Harmonia Gallery, Jyväskylä, Finlandia

1985, 2007 – Aura Krognoshuset, Lund, Szwecja

1986 – Sodermanlands Museum, Nyköping, Szwecja

1986 – Grafiska Sallskapet, Sztokholm, Szwecja

1987 – Galeria Wielka 19, Poznań

1988 – Lang Galery, Malmö Szwecja

1989 – F.A.B Galery, Edmonton, Kanada

1992 – BWA, Łódź

1994 – Konsthallen, Lund, Szwecja

1996 – Konsthallen, Tomelilla, Szwecja

1997 – Galeria Kordegarda, Warszawa

1997 – Guardini Stiftung, Berlin

1998 – Lilievalchs Konsthall, Sztokholm

2004 – Fabryka Trzciny, Warszawa

2004, 2008 – Galeria Wizytująca, Warszawa

2005 – Otwarta Pracownia, Kraków

2008 – Galeria Zachęta, Warszawa

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE:

Międzynarodowe Biennale/Triennale Grafiki w Krakowie: 1976, 1978, 1980, 1984, 1986, 1988, 1991, 1994, 1997, 2000, 2003, 2006, 2009

Międzynarodowe Biennale Grafiki w Bradford 1976, 1982, 1984, 1986

Międzynarodowe Biennale Grafiki, Fredrikstad, Norwegia 1980

Grafika Creativa, Jyväskylä 1981, 1984, 1987, 1990, 2000

Impact Art Festiwal, Kyoto, Japonia 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986

Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław 1981, 1998, 1992

Międzynarodowe Triennale Grafiki, Osaka 1991

Międzynarodowe Biennale Grafiki, Bharat Bhavan, Indie 1989, 1991

Graficy, Galeria Zachęta, Warszawa 1998

SAVE, Helsinki 1998

Ulica Próżna, Warszawa 2005, 2006, 2007

TOMASZ PSUJA

Urodzony w 1956 roku w Poznaniu. W latach 1976–1981 studiował w PWSSP w Poznaniu. W 1981 roku uzyskał dyplom z malarstwa w pracowni prof. Eugeniusza Markowskiego. Od 1991 roku prowadzi VI Pracownię Malarstwa w UA w Poznaniu. Profesor. W latach 2002–2008 dziekan Wydziału Malarstwa.

Swoje prace prezentował na wielu wystawach indywidualnych m.in. w Kleine Kellergalerie, Trappenkamp, Niemcy; Galerii ON, Poznań; Ateliergemeinschaft Wassermuhle; Steunfurt bei Kiel, Niemcy; Galerii Wielka 19, Poznań; Galerii Grodzka BWA Lublin; SARP-ie Warszawa; Galerii ASP Poznań; Ateliergemeinschaft, Steinfurt/Kilonia; Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa; Galeria Miejska Arsenał, Poznań; Galeria Rotunda, ASP Poznań; Galeria AT, Poznań; Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego.

WYSTAWY ZBIOROWE W KRAJU I ZA GRANICĄ:

1981 – Polnisch Norddeutschen Kunstaustellung, Neumünster

1986 – Galeria Krzysztofora, Kraków

Galeria Kubus, Hannover

1989 – Galeria Labirynt, Lublin Galeria New Space, Fulda

1990 – Potatoes, BWA Poznań

1992 – Galeria Artio, Ateny

1993 – Un-vollkommen, Museum Bochum Kunstspeicher, Bratysława

1996 – Artyści dla Europy, Galeria u Jezuitów, Poznań

2003 – Kolekcja ASP, Poznań

2004 – Art. Poznań

ADAM ROMANIUK

Urodzony w 1949 roku w Gliwicach.

Katowicki Wydział Grafiki ASP w Krakowie ukończył w roku 1973. Od 1973 roku pracował jako asystent, starszy asystent i adiunkt w Katedrze Projektowania Graficznego. W latach 1978–91 prowadził kolejno: Pracownię Projektowania Typograficznego, Zespoloną Pracownię Kompozycji, Liternictwa

i Typografii, Pracownię Projektowania Graficznego II – Projektowanie Książki. Od 1991 do 2000 r. kierował Pracownią Druku Płaskiego (Litografia), a od 2000 r. Pracownią Technik Nietradycyjnych. Od 2003 r. prowadzi Pracownię Technik Cyfrowych, a od 2008 r. Pracownię Technik Cyfrowych i Intermediów w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Uprawia grafikę warsztatową: (serigrafia, grafika cyfrowa), grafikę projektową: projektowanie książki, grafika prasowa, plakat.

Zorganizował 36 wystaw indywidualnych oraz brał udział w ponad 200 wystawach w kraju i zagranicą.

WAŻNIEJSZE WYSTAWY INDYWIDUALNE:

1976 – Galeria MDM, Warszawa

1983 – Art Polona Galerie, Düsseldorf

1990 – Galeria di Banchieri, Torino

1991 – Konsulat polski, Mediolan

1997 – Festiwal ART EU2, Hattingen

1999 – Miejska Galeria Sztuki Willa, Łódź

1999 – Art Nowa, Galeria ZPAP, Katowice

1999 – Galeria Brama, Gliwice

2000 – Galeria Niezależnych Związków Twórczych Marchołat, Katowice

2002 – BWA, Katowice

2003 – Galeria STUDIO, Warszawa

2003 – Galeria Obok, Tychy

2004 – Galeria Wydziału Grafiki, ASP Kraków

2005 – Galeria Miejska, Karlsruhe

2005 – Galeria Polskie Radio, Katowice

2006 – ASP, Gdańsk

2006 – Muzeum Śląskie, Katowice

ZBIGNIEW SAŁAJ

Urodzony 21 maja 1961 roku w Inowrocławiu. Studia na Wydziałach Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1981–1986. Zatrudniony na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, gdzie obecnie prowadzi Pracownię Interdyscyplinarną. Mieszka w Krakowie.

Zajmuje się malarstwem sztalugowym, malarskim environment, rysunkiem, obiektami z papieru, instalacją, sztuką ziemi oraz wideo. Pokrywał wielowarstwowo malarskim wałkiem obrazy i przestrzeń galerii. Najbardziej znane są, tworzone przez niego oryginalną metodą, statyczne i ruchome obiekty z papieru, a także przedmioty nawiązujące do koncepcji książki artystycznej. Klejone na krawędziach bryty papieru

opracowuje w postaci zwartych obiektów bądź utworów amorficznych, przyjmujących formę w zależności od ustawienia i kształtu podłoża. Często powstają przedmioty podatne na manipulowanie ich formą przez dotyk.

Wziął udział w ponad dwudziestu wystawach indywidualnych i kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą, obejmujących pokazy malarstwa, rysunku, obiektów papierowych, mobilnych instalacji, fotografii, akcji plenerowych. Od 1996 uczestniczy w wystawach „Sztuki Książki”, Nagroda Jury Dziecięcego, 4 edycja „Sztuki Książki”, 1997. PRACE W ZBIORACH: Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu we Fryburgu (Szwajcaria), Muzeum Miasta Aalst (Belgia), Muzeum Książki w Łodzi, Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, Fundacji im. Konrada Adenauera (Niemcy), Biblioteki Uniwersytetu w Stanford (USA), Biblioteki San Giovanni w Pesaro (Włochy), oraz w zbiorach prywatnych w Polsce, Niemczech, Szwajcarii, Francji, Austrii, Włoszech, Litwie, USA, Belgii, Hiszpanii, Szwecji i Wielkiej Brytanii.

TADEUSZ SAWA-BORYSŁAWSKI

Urodzony w 1952 roku we Wrocławiu, architekt, grafik. Projektuje budynki, zajmuje się grafiką użytkową, rysunkiem i fotografią, tworzy instalacje i uczestniczy w pokazach intermedialnych. Od 1987 roku bada problematykę chaosu. Autor wielu publikacji o architekturze i sztuce współczesnej.

WAŻNIEJSZE WYSTAWY INDYWIDUALNE:

1987 – „Sen”, Galeria „Foto-Medium-Art”, Wrocław
 1997 – „Tadeusz Sawa-Borysławski – grafik designer”, Galeria BWA „Design”, Wrocław
 1998 – „Siedem wymiarów – historia naturalna szkicu”, Galeria „Entropia”, Wrocław
 1999 – „Obraz na pozór, na pozór – obraz”, Arsenal, Wrocław
 2005 – „Geometrie chaosu – dystans”, Muzeum Architektury Wrocław
 2006 – „Archilimy – geometrie chaosu”, Galeria „Okno”, Słubice
 2007 – „Archilimy – przestrzenie chaosu”, Galeria „pARTer”, Kłodzko

2007 – „Geometrie chaosu”, Biblioteka Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego

2008 – „Geometries of chaos/Archilim”, Galeria Foto-Medium-Art, Kraków

NORMAN SMUŻNIAK

Urodził się 28 lutego 1969 roku. W latach 1989–1991 studia na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Filia w Kaliszu na kierunku wychowania plastycznego.

1991–1996, studia na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. Dyplom z wyróżnieniem w roku 1996 z zakresu malarstwa sztalugowego w pracowni prof. Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego. Obecnie adiunkt tegoż profesora na Uniwersytecie Zielonogórskim w Instytucie Sztuk Pięknych oraz na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu w pracowni malarstwa i rysunku.

WYBRANE WYSTAWY INDYWIDUALNE:

1996 – wystawa podyplomowa – galeria „W pasażu”, Wrocław
 1998 – „Unglaube”, Zamek książąt glogowskich, Głogów;
 1998 – „Ohne liebe”, Wojewódzka Biblioteka im. C. K. Norwida, Zielona Góra
 1999 – „Lamenti”, Państwowa Galeria Sztuki, Legnica
 2000 – wystawa z okazji inauguracji roku akademickiego 2000/2001 ASP we Wrocławiu
 2000 – „Ignis Fatuus” – Galeria „Pod sceną”, Legnica
 2001 – Rücker GMBH, Gifhorn – Niemcy
 2001 – „Opium Dei” – Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
 2002 – „Mondo cane”, Filharmonia Wrocławska
 2002 – „Mare tenebrarum” – hotel „Radison SAS”, Wrocław
 2002 – „Neonlicht” – „Pokusa”, Wiesbaden, Niemcy
 2003 – „Endlose Welten” – Haus Fischer, Neuss, Niemcy
 2003 – „Zeitlose Welten” – Biblioteka im. Ossolińskich, Instytut Willy Brandta, Wrocław
 2004 – „Malarstwo” – Muzeum Archeologiczne w Uelzen
 2005 – „Die Reise – Out of time”, Galerie „Pokusa”, Wiesbaden, Niemcy
 2008 – „Millisekunden – When the poets dreamt of angels”, Galerie „Pokusa”, Wiesbaden, Niemcy
 2008 – „Un voyage en espace”, Galeria „Za szkłem”, ASP we Wrocławiu
 2009 – „Solarium”, Galeria Miejska, Wrocław

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE:

1993 – „L'Act Unique”, Lille Francja
 1995 – „Wernisaż w 5” – pokaz w TV Wrocław
 1997 – XXII Przegląd Plastyki Zagłębia Miedziowego, PGSz, Legnica
 1997 – VII Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych „Promocje '96”, PGSz, Legnica
 1998 – XVII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin
 1998 – „Egeria '98”, BWA w Ostrowie Wlkp.
 1999 – Krajowa Wystawa im. Eugeniusza Gepperta, BWA, Wrocław
 1999 – „Contact 2”, Privatgalerie Sibylle von Oppeln, Wiesbaden Niemcy
 1999 – „En Block”, Ludwigs-Maximilian Universität, Monachium Niemcy
 2000 – wystawa malarstwa pracowników ASP we Wrocławiu, BKK Brunzwick Niemcy
 2000 – II pokaz „En Block”, galeria „Na Odwachu”, Wrocław
 2001 – „Eroffnung 2001” – Rücker GMBH, Gifhorn Niemcy
 2001 – wystawa malarstwa, Blansko Czechy
 2002 – „Natura rzeczy” – Biuro Wystaw Okręgu Warszawskiego ZPAP, Warszawa
 2003 – Einladung Somer Art – Galerie Pokusa – Wiesbaden, Niemcy
 2003 – Triennale Sztuki „Sacrum”, Częstochowa, „Kucywilizacji życia”
 2004 – Wystawa malarstwa artystów Euroregionu Nysa, Muzeum Ziemi Jaworskiej, Jawor
 2004 – „Dialog 2”, Artfabrik, Wuppertal, Niemcy
 2004 – „WinterArt”, Galerie Pokusa, Wiesbaden, Niemcy
 2005 – Wrocław-Gdańsk – wystawa malarstwa pracowników ASP we Wrocławiu, ASP w Gdańsku
 2005 – „Śląskie lato w Toskanii”: Palaggio di Parte Guelfa, Florencja Włochy
 2005 – XXV Przegląd Plastyki Zagłębia Miedziowego, PGSz, Legnica
 2006 – „Figura a struktura”, Galeria „El”
 2006 – „Wieżowce Wrocławia”, wystawa z okazji 60-lecia ASP we Wrocławiu, Muzeum Narodowe, Wrocław
 2007 – Wystawa zbiorowa portretów, Scottish National Portrait Gallery
 2008 – Wrocławska Akademia Sztuk Pięknych prezentuje malarstwo – grafiki – rzeźbę, Górny Pałac Sztuki, 3 lipca, Kraków

2008 – Wystawa Wrocławskiego Designu; malarstwo (wystawa towarzysząca), Miejska Galeria Sztuki, Galeria Willa, Łódź

2010 – „Struktura rzeczy, struktura emocji, struktura”, sztuka dydaktyków Wydziału Malarstwa i Rzeźby ASP we Wrocławiu, Galeria Miejska BWA Bydgoszcz

2010 – „Szkice odręczne”, wystawa rysunków dydaktyków Wydziału Malarstwa i Rzeźby ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu, 28.05–28.06.2010, Muzeum Regionalne w Jaworze;

2010 – czerwiec, wystawa „Norman Smużniak – Pejzaż”, wykład towarzyszący: Ekspresja w malarstwie współczesnym”, Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra

WYRÓŻNIENIA I NAGRODY:

1996 – stypendium Ministra Kultury i Sztuki
 1997 – Nagroda Ministra Kultury i Sztuki – „Promocje '96”, PGSz – Legnica
 1997 – Nagroda KGHM „Polska Miedz” S.A., PGSz, Legnica
 1999 – wyróżnienie – Wystawa im. Eugeniusza Gepperta, BWA Wrocław.

2005 – wyróżnienie – XXV Przegląd Plastyki Zagłębia Miedziowego, PGSz – Legnica

PUBLIKACJE WŁASNE:

2007 – „Filologia polska”, Uniwersytet Zielonogórski; „Między słowem a obrazem”, redakcja naukowa Karol Smużniak, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego
 Norman Smużniak „Malarz i jego dzieło w perspektywie filozoficzno-antropologicznej – Anselm Kiefer, Francis Bacon, Antoni Tapies), s. 405–422.

O MNIE:

2009 – Lidia Głuchowska „Estetyka krzyku i estetyka szeptu. Normana Smużniaka malarstwo alchemicznych formuł”, „Pro Libris” s. 102–109, Wydawnictwo Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Cypriana Norwida, Zielona Góra.

MARCIN SURZYCKI

Urodził się w 1963 roku w Poznaniu. Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1988-1989 otrzymał stypendium Ministra Kultury i Sztuki. Dyplom uzyskał w 1989 roku w Pracowni Wkłęśłodruku prof. Andrzeja Pietscha. Obecnie jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Prowadzi Pracownię Serigrafii na Wydziale Grafiki. Jest członkiem Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki. Brał udział w bli-

sko 200 wystawach w Polsce i zagranicą. Zajmuje się grafiką i rysunkiem.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA:

Nagroda Rektora ASP I stopnia, Kraków 2007

5 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, Polska 2003 (Grand Prix)

Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków, Polska 2003 (Nagroda Specjalna)

6 Międzynarodowe Biennale Architektury, Kraków, Polska 1996, (Nagroda Publiczności)

9th Space International of miniature Print Exhibition, Seoul, Korea, 1996 (Nagroda)

11th German International Exhibition of Graphic Art, Frechen, Germany, 1996 (Nagroda Regulaminowa)

Najlepsza Grafika Miesiąca, ZPAP, Kraków, Polska 1994 (Grand Prix)

International Print Exhibition „Intergrafia”, Katowice, 1991 Polska (Wyróżnienie Honorowe)

3 Ogólnopolskie Biennale Grafiki „Wobec wartości”, Katowice, Polska, 1990 (Grand Prix)

9th International Exhibition of Graphic Art, Frechen, Germany 1990 (Nagroda Regulaminowa)

„Wystawa najlepszych prac dyplomowych wyższych uczelni plastycznych”, Toruń, Polska 1990 (Nagroda)

WYSTAWY INDYWIDUALNE:

Jan Fejkiel Gallery, Kraków, Polska 2006

Galeria Grafiki Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego

„Hinter den Strukturen”, Stadt Galerie Bergkamen, Germany 2000

Jan Fejkiel Gallery, Kraków, Polska 1997

Galeria Brama, Gliwice, Polska 1997

Erik Vrugink Gallery, Zutphen, Holland 1995

Galeria ASP, Kraków, Polska 1990

PRACE W ZBIORACH:

Museum Albertina, Vienna, Austria

Muzeum Narodowe, Kraków, Polska

Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz, Polska

Muzeum Archidiecezjalne, Katowice, Polska

Polska Akademia Umiejętności, Kraków, Polska

Space Group of Korea Collection, Seoul, Korea Płd.

Biblioteka Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra, Polska.

Galeria ASP, Kraków, Polska 1990

Prywatne kolekcje w kraju i zagranicą.

PIOTR SZUREK

Urodził się w 1958 roku. W 1987 roku ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych, m.in. w: Paryżu (1990, 1991, 1993, 1996, 1998, 2002, 2004), w Luksemburgu (1992, 1997, 2002, 2009), Brukseli (1994), Nancy (1994, 2003), Charkowie (2000), Wiesbaden (2006) i w Poznaniu (1989, 1995, 1999, 2000) oraz na wystawach zbiorowych, w tym na: Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie (1988), Międzynarodowych Targach Sztuki FIAC w Paryżu (1993, 1998), na Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach (1994, 1997, 2000, 2006), Międzynarodowym Biennale Grafiki w Użycach (1997, 1999, 2001), Międzynarodowym Biennale Grafiki w Ljublanie (1999), Art Paris (2000, 2001, 2002, 2003, 2006), Międzynarodowym Triennale Grafiki Krajów Nadbałtyckich w Kaliningradzie (2002), II Międzynarodowym Konkursie Rysunku we Wrocławiu (2003). Jest laureatem nagród: m.in. Nagrody Fundowanej na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie w 1988 r., Nagrody Regulaminowej i Grand Prix na Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach w 1994 r., Silver Point na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Użycach w 1997 r., Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Użycach w 1999 r., Nagrody Specjalnej na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie w 2000 r., Nagrody Regulaminowej na Międzynarodowym Triennale Grafiki Krajów Nadbałtyckich w Kaliningradzie w 2002 r. oraz Grand Prix na II Międzynarodowym Konkursie Rysunku we Wrocławiu w 2003 r. Prace w wielu kolekcjach prywatnych i państwowych m.in.: Biblioteque Nationale w Paryżu, Cremona Civic Museum w Kremonie we Włoszech, Kaliningrad State Art Gallery. W Polsce w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Szczecinie, Państwowym Muzeum na Majdanku i w Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

STANISŁAW WIECZOREK

Urodził się 16 października 1943 roku w Ujejściu pow. Będzin w województwie katowickim. W 1962 ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Bielsku-Białej. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom w 1969 roku w Pracowni Projektowania Wystaw i Targów prof. Kazimierza Nikity. Od tego roku pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 1977 prowadzi samodzielnie

Pracownię Kompozycji Brył i Płaszczyzn na Wydziale Grafiki, a od 1980 Pracownię Geometrii i Kompozycji. W latach 1969–1975 był kierownikiem artystycznym w Wydawnictwach Artystyczno-Graficznych i w latach 1984–1992 dyrektorem artystycznym dwumiesięcznika „Projekt”. W 1990 otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego sztuk plastycznych, w 1996 mianowanie na stanowisko profesora zwyczajnego. Wielokrotnie pełnił funkcję prodziekana i dziekana Wydziału Grafiki. Od 2001 roku prowadzi dyplomującą „Pracownię Multimedialnej Kreacji Artystycznej”. Jest twórcą i dyrektorem Instytutu „Sztuka Mediów”.

TADEUSZ GUSTAW WIKTOR

SZTUKI PLASTYCZNE. Urodził się w 1946 roku w Jeleniej Górze. Studiował malarstwo i grafikę na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem otrzymał w 1974 r. na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Adama Marczyńskiego.

PRACA ZAWODOWA: W latach 1982–1986 na Wydziale Malarstwa ASP prowadził Pracownię Rysunku w Katedrze prof. Jerzego Nowosielskiego; w 1987 r. uczył podstaw rysunku na Uniwersytecie Śląskim; w latach 1990–1994 pracownik naukowo-dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie; w latach 1994–1996 jako profesor uczył projektowania na Politechnice w Częstochowie; od 1996 r. profesor zwyczajny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie (obecnie UR), a od 2001 r. profesor zwyczajny Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie w Instytucie Sztuk Pięknych prowadzi Pracownię Malarstwa.

CZŁONKOSTWO Międzynarodowego Stowarzyszenia Triennale Grafiki w Krakowie.

DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA: uprawia malarstwo, rysunek i grafikę czystą (główne media), zajmuje się także grafiką projektową. Sięga po medium poezji. Działalność artystyczną łączy z aktywnością teoretyczną, której główny przedmiot stanowi *Jednolita Teoria Pola Pan-obrazu*. Ponadto zajmuje się krytyką artystyczną. Ma na swoim koncie 50 wystaw indywidualnych i ponad 400 wystaw zbiorowych, w tym 167 wystaw krajowych, 194 wystaw międzynarodowych i 50 wystaw polskiej sztuki zagranicą.

NAGRODY I STYPENDIA KRAJOWE (wybór): Nagroda Główna – I Nowohuckie Spotkania Młodych Plastyków, Kraków 1975; Nagroda Główna w dziale grafiki – I Ogólnopolskie Konfrontacje Plastyczne „Postawy”, Kraków 1976; Nagroda

Wojewody Bydgoskiego, VIII Festiwal Malarstwa Współczesnego, Szczecin 1976; Stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki – IV Ogólnopolska Wystawa Młodej Grafiki, Poznań 1978; Nagroda Prezydenta Miasta Krakowa „Widzenie Malarzkie”, Kraków 1989; Grand Prix, III Triennale Grafiki Polskiej '97, Katowice 1997; Grand Prix, III Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego, Lubaczów 1997; Stypendium Twórcze Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2000; Nagroda Przewodniczącego Sejmiku Śląskiego – XVII Biennale Plakatu Polskiego, Katowice 2001; naukowe: 1998 Nagroda I st. Rektora Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1998; Nagroda Ministra Edukacji Narodowej i Sportu, Warszawa 2002; Nagroda Miasta Rzeszowa 2008.

NAGRODY I STYPENDIA MIĘDZYNARODOWE: Special Prize, VII Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków 1978; Stypendium Fundacji Kultury Polskiej, Norrköping (Szwecja) 1983; Prix Ex Aequo, X. Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków 1984; Nagroda miesięcznika „Projekt”, XI Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków 1986; Grand Prix, II-eme Exposition Internationale de Dessins Originaux, Rijeka (Jugosławia) 1988; Prix Ex Aequo, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 1997; Nagroda specjalna Wojewody Małopolskiego, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2000; Nagroda Regulaminowa, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2006; Medal 40-lecia, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2006; Irene und Peter Ludwig Preis 2007, Print Internationale Grafik Triennale, Wiedeń 2007;

PRACE W ZBIORACH:

Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego, Bydgoszcz

Muzeum Górnośląskie, Bytom

Muzeum Okręgowe, Chełm

Muzeum Historyczno-Etnograficzne, Chojnice

Muzeum Narodowe, Gdańsk

Muzeum Śląskie, Katowice

Muzeum Okręgowe, Konin

Muzeum Okręgowe, Koszalin

Muzeum Narodowe, Kraków

Muzeum w Lubaczowie, Lubaczów

Państwowa Galeria Sztuki, Łódź

Muzeum Okręgowe, Radom

Muzeum Narodowe, Szczecin

Muzeum ASP, Kraków

Muzeum ASP, Warszawa

Muzeum Polskiego Komitetu Olimpijskiego, Warszawa

Muzeum Plakatu, Warszawa–Wilanów

Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
 Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom
 Galeria Biura Wystaw Artystycznych, Bielsko-Biała
 Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie
 Biuro Wystaw Artystycznych, Lublin
 Biblioteka Narodowa, Warszawa
 Biblioteka WSP, Zielona Góra
 Biblioteka Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra
 Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej, Kielce
 Kolekcja Galerii 261, ASP, Łódź
 Norrköpings Konstmuseum, Norrköping (Szwecja)
 Centre de la Gravure et de l'Image imprimée A. S. B. L., La Louviere (Belgia)
 Musée du Petit Format, Cul-des-Sarts, Couvin (Belgia)
 Museum of Modern Art, Rijeka (Chorwacja)
 International Art Center of Kyoto, Kyoto (Japonia)
 Del Bello Gallery, Toronto (Kanada)
 Museum für Zeitgenössische Kunst, Frankfurt n. Menem (Niemcy)
 Słowacka Galeria Narodowa, Centrum Sztuki, Bratysława (Słowacja)
 Länsmuseum Västernorrland, Härnösand (Szwecja)
 Portland Oregon Art Museum, Portland (USA)
 National Gallery of Art, Waszyngton D.C. (USA)
 Collection of Polish Prints of A. Kalczyńska and Vanni Scheiwiler, Mediolan (Włochy)
 Museo Civico „Ala Ponzzone”, Cremona (Włochy)

KOICHI YAMAMOTO

1999 Master of Fine Arts Degree University of Alberta, Edmonton, Alberta Canada; 1995 Poznań Academy of Fine Art, Poznań, Poland; 1994 Bratislava Academy of Art, Bratislava, Slovakia Republic; 1992 Bachelor of Fine Arts Degree Pacific Northwest College of Art, Portland, Oregon USA
 PERSON EXHIBITIONS – Selection
 2007 Ewing Gallery, University of Tennessee, Knoxville, Tennessee; 2007 Brookhaven College, Dallas, Texas; 2006 University of Delaware Fine Art Gallery, Newark, Delaware; 2006 Art Access Gallery, Salt Lake City, Utah
 JURIED GROUP EXHIBITIONS – Selection
 2007 “60 Square Inches” Purdue University, West Lafayette, Indiana; 2006 7th Bharat Bhavan International Biennial Print

Art New Delhi, India (award); 2006 27th, Annual Paper in particular national Exhibition, Columbia College, Missouri; 2006 Impressit Print Exhibition, Minnetonka Center for the Arts, Minnesota; 2006 Pacific States Biennial National Exhibition, University of Hawaii at Hilo (award); 2006 19th Parkside National Small Print exhibition, University of Wisconsin Parkside
 INVITATIONAL GROUP EXHIBITIONS – Selection
 2007 Cultural Evolution & Diffusion/ Albrecht-Kemper Museum of Art, St. Joseph Missouri; 2006 Hilo National Invitational Exhibition, University of Hawaii at Hilo; 2006 The University of Dallas National Print Invitational, Haggerty Gallery, Irving, Texas; 2005 Salt Lake Assembled Printmakers Exhibition, Patrick Moore Gallery, Salt Lake City, Utah; 2005 *On the Edge*, IMPACT-KONTAKT, Universität der Künste, Berlin, Germany
 PERMANENT COLLECTIONS – Selection
 University of Hawaii at Hilo / Bradbury Gallery, College of Fine Arts, Arkansas State University / Vivian & Gordon Gilkey Graphic Center, Portland Art Museum, Portland, Oregon / The University of Alberta Museum & Collection, Edmonton, Alberta Canada / Nora Eccles Harrison Museum of Art, Logan Utah
 HONORS – Selection
 2007 Monotype demo at Frontier Printmaking Conference at Illinois State University, Normal, Illinois; 006 Honorable mention award 7th Bharat Bhavan International Biennial Print Art New Delhi, India; 2006 Purchase Award – Pacific States Biennial National Print Exhibition, University of Hawaii at Hilo; 2004 Purchase Award – Delta National Small Prints Exhibition, Arkansas State University
 PUBLIC LECTURES – Selection
 2007 Visiting Artist at Washington University in St. Louis, Missouri; 2004 Visiting Artist at Brookhaven College, Dallas, Texas; 2004 Visiting Artist at Portland State University, Portland, Oregon; 2004 Visiting Artist at Pacific Northwest College of Art, Portland, Oregon; 2003 Visiting Artist at University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico

EWA ZAWADZKA

Autorzy fotografii

Andruszkiewicz Dawid
Andrzejewska Justyna
Artymowski Roman
Banecka Elżbieta
Bednarczyk Andrzej
Berdyszak Marcin
Bębenek Andrzej
Bobrowski Andrzej
Boczniewicz Mirosława
Brzoska Sławomir
Cywicki Janusz Jerzy
Czech Piotr
Derkacz-Gajewska Katarzyna
Dudek-„Dürer” Andrzej
Durski Teodor
Dzikowska Elżbieta
Gajewski Dariusz
Gieraga Andrzej
Glinkowski Marek
Gulczyński Jacek
Gustowska Izabella
Halter Piotr
Hejnowicz Jerzy
Jackowski Tadeusz
Kaczmarek Stefan
Kańska-Bielak Barbara
Kardasz Helena
Kaszur Maja
Klimczak-Dobrzaniecki Andrzej
Kotkowski Włodzimierz
Kraupe Janina
Kuskowski Kamil
Kuś Marek
Lalko Marek
Limanowski Marcin
Lutomski Patryk
Lutomski Zbigniew
Mazurek Grzegorz Dobiesław
Mazur Maryna
Müller Wojciech
Muschalik Piotr
Nehrebecka Mariola
Opaska Janusz

Orłowski Zdzisław
Otręba Ryszard
Pamuła Jan
Panek-Sarnowska Barbara
Papla Jacek
Pawłowski Mirosław
Pietsch Andrzej
Piotrowska Krystyna
Plewiński Wojciech
Psuja Tomasz
Romaniuk Adam
Sadowy Kazimierz
Sałaj Zbigniew
Sawa-Borysławski Tadeusz
Smużniak Norman
Snoch Max
Sobczak Sławomir
Surzycki Marcin
Szurek Piotr
Urbański Andrzej K.
Wieczorek Stanisław
Wiktor Tadeusz

Autorzy tekstów

Adaszyńska Ewa
Banecka Elżbieta
Bednarczyk Andrzej
Bębenek Andrzej
Berdyszak Jan
Berdyszak Marcin
Bobrowski Andrzej
Brzoska Sławomir
Cywicki Janusz Jerzy
Czech Piotr
Fostowicz Michał
Gieraga Andrzej
Głuchowska Lidia
Graczev-Czarkowska Agnieszka
Haegenbarth Andrzej
Hejnowicz Jerzy
Hornowska Ewa
Jackowski Tadeusz
Jankowiak-Gumna Katarzyna
Jarosz Andrzej
Jarosz-Franczak Dorota
Jedliński Jaromir
Jodko Alicja
Komborska Magdalena
Kortyka Stanisław Ryszard
Kowalska Bożena
Koziaara Andrzej
Letkiewicz Marek
Lewandowski Roman
Lewicka-Szczegóło Alicja
Nyczek Tadeusz
Okrzeja Agnieszka
Opaska Janusz
Otręba Ryszard
Pamuła Jan
Pawłowski Mirosław
Piotrowska Krystyna
Przybylski Ryszard K.
Rodziński Stanisław
Romaniuk Adam
Ruksza Stanisław
Sałaj Zbigniew
Sawa-Borysławski Tadeusz
Smużniak Norman
Speil Stefan
Surzycki Marcin
Szyłak Aneta
Wallis Janina
Wieczorek Stanisław
Załuski Tomasz

Dziękujemy artystom i krytykom za współpracę,
dzięki której mogła powstać ta publikacja.

ARTOTEKA GRAFIKI BIBLIOTEKI SZTUKI
Uniwersytet Zielonogórski

Redakcja naukowa i opracowanie

Janina Wallis

Projekt i opracowanie graficzne

Mirosław Pawłowski

Korekta

Janina Wallis

Aranżacja wystaw

Janina Wallis, Mirosław Gugala, Paweł Andrzejewski

Fotografie pochodzą z archiwum Biblioteki Sztuki
oraz archiwów prywatnych

© Wszystkie prawa zastrzeżone

Finansowanie publikacji

Biblioteka Uniwersytetu Zielonogórskiego

Wydawca

©Biblioteka Uniwersytetu Zielonogórskiego

al. Wojska Polskiego 69

65-762 Zielona Góra

tel./fax +48683283100/+483283101

www.bu.uz.zgora.pl

e-mail BU@uz.zgora.pl

Biblioteka Sztuki

ul. Wiśniowa 10

65-517 Zielona Góra

tel.: +48683282969

www.bu.uz.zgora.pl

j.wallis@bu.uz.zgora.pl

Zielona Góra 2011

ISBN 978-83-932013-0-3