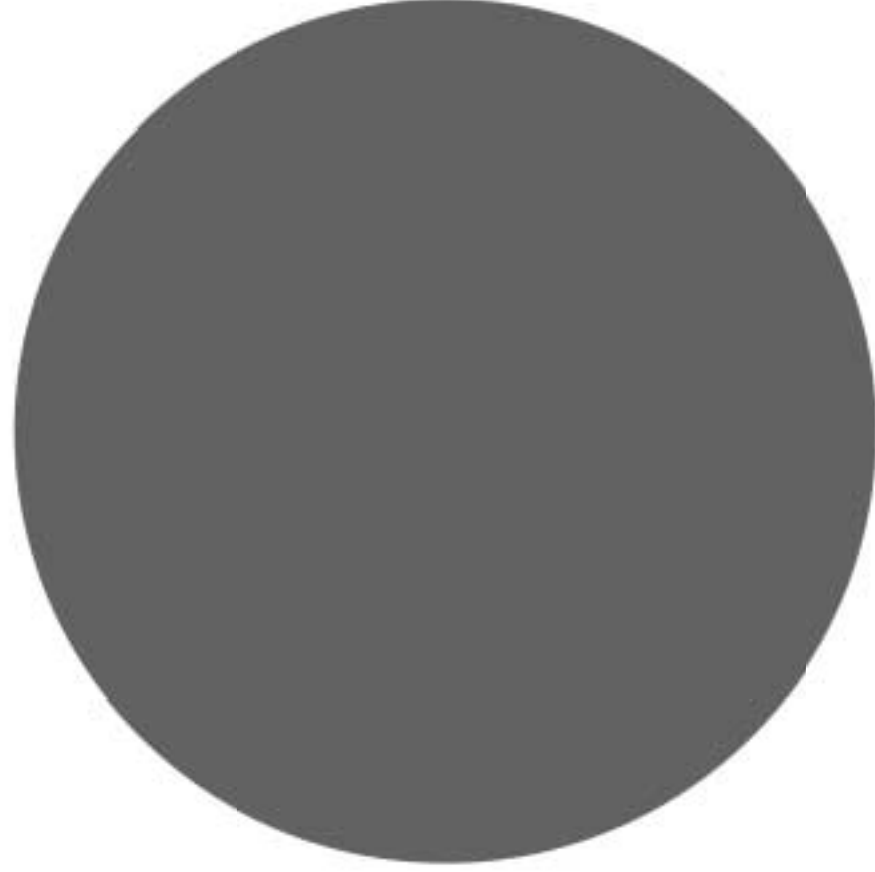






**Uwaga! Tak wygląda CMYK 0X70
na papierze Amber Graphic!**

To papier decyduje o ostatecznym wyglądzie wydrukowanego koloru.

**Dlatego postanowiliśmy stworzyć plakat przedstawiający 2106 różnych kolorów Pantone
wydrukowanych ze składowych CMYK na papierze Amber Graphic. Jest to bardzo przydatne
narzędzie w wyjątkowo ciekawej formie.**

Zamów bezpłatny egzemplarz na stronie www.arcticpaper.com/amber (w sekcji DUMMYSHOPT)

Arctic Paper Polska Sp. z o.o., tel. +48 22 69 77 599, info-pl@arcticpaper.com

tytuł roboczy

otwarty magazyn sztuki

W



Nasza okładka

modelka **Dominika**

stylizacja **własna**

zdjęcie z cyklu *Znikanie się*

Dominika Trusczyńska

Jak osiągnąć ten look?
**uprawiać filozofię na przemian
z fotografią, studiować
na uniwersytetach wedyjskich,
zrobić zdjęcie w pionie
a wydrukować w poziomie**

zdjęcie na 4 okładce

Krzysztof Wojciechowski,

Leżak, 1994

Wrażliwość artysty poparta dyscypliną i potrzebą samodoskonalenia się, charakterystycznymi dla kultur Wschodu, dają niekiedy zaskakujące swą wewnętrzną mocą efekty. Przykładem może być zarówno okładowe zdjęcie – autoportret Dominiki Trusczyńskiej, jak i publikowany w tym numerze poemat Ryszarda Grzyba, malarza, poety i karateki, „Jedna góra, trzy sny”. Przeczytaliśmy go wielokrotnie, bo musieliśmy (korekty itp.) i... czytamy go nadal, już dla przyjemności. Znam niewielu takich ludzi, którzy śmieją się śmiechem czystym i dźwięcznym, bez żadnych zahamowań – jednym z nich jest właśnie Ryszard Grzyb. Ten jego zaraźliwy, prawdziwie radosny śmiech pobrzmiewa mi wśród wersów „historii uspokajającego się ego”, choć przecież poemat to i poważny i wzruszający i filozoficzny. Grzyb widzi wiele rzeczy, których nie dostrzegają inni, kojarzy obrazy i niczym cierpliwy archeolog, wydłubuje z pokładów swojej tożsamości te postaci, widoki, wspomnienia, które ukonstytuowały go jako człowieka i artystę i które pozostają ważne mimo upływu czasu. Ważne, jak to w przypadku poezji, również dla nas, czytelników.

W „Tytule roboczym” chcemy mówić nie o tych rzeczach, które stają się ważne poprzez wypromowanie, wielokrotne powtarzanie i nagłośnienie (bo w końcu to nie lista przebojów), ale tych, które są ważne – że posłużę się wyrażeniem ze starego żydowskiego dowcipu – pomimo. Nasi autorzy mówią o tym różnymi sposobami: metaforycznie (Ryszard Grzyb), teoretycznie (Janusz Zagrodzki), żarliwie (Hanna Dabrowska i Joanna Jarząbek), ironicznie (Szymon Cygielski)...

Skoro już o sprawach ważnych mowa, istotnym dla nas zagadnieniem jest dostępność sztuki. Nie chcemy jej ani oglądać ani pokazywać przez szybę. Materializujemy to przekonanie w postaci Warszawskich Otwartych Targów Sztuki wARTo, cyklicznej imprezy, podczas której artyści wystawiają swoje prace w dawnej fabryce Norblina, wprost na starych maszynach i spękanych murach, wśród industrialnych zapachów oleju i pyłu, konkurujących z przyjemnym zapachem malarskich płócien. Goście krążąc wśród tak eksponowanych dzieł mogą zagadać do obecnych na targach autorów, pytając nieważne – o pogodę, sens życia, czy też o to, co poeta miał na myśli. Co więcej, zależy nam na tym, aby twórcze moce obudzić także właśnie w widzach, czytelnikach, uczestnikach organizowanych przez nas imprez. Bliskie jest nam podejście warsztatowe, umożliwiające czynne uczestnictwo, „współtworzenie”. Proponujemy zatem lekturę fragmentu kursu operatorskiego, autorstwa Bogdana Dziworskiego i Jerzego Łukaszewicza „Światło i cień – warsztat operatora filmowego”. Mamy nadzieję, że zainspiruje nie tylko osoby, które interesują się kinem i zamierzają poświęcić się karierze filmowca. Autorzy są przekonani, że „rzemiosło jest jednym ze sposobów porządkowania świata”. Poprzez jego doskonalenie i perfekcyjne zastosowanie warsztatu, tworząc – możemy zbliżyć się do metafizyki. >>

Pozwoliłam sobie w związku z tym na pewną prywatę. Na stronie sąsiadującej ze spisem treści publikujemy zdjęcie autorstwa Leona Kopcińskiego, mojego ojca. Zrobione w latach 50. ubiegłego wieku, jedyne, jaki było mu dane poznać. Mam w domu serię takich zdjęć. Przedstawiają pracownię konserwacji zabytków, w której pracował zaraz po studiach. Był ekonomistą, przez resztę życia eksportował do krajów rozwijających się najpierw statki, a potem inżynierów. Nie był fotografem. Trochę szkoda...

Pozwoliłam sobie w związku z tym na pewną prywatę. Na stronie sąsiadującej ze spisem treści publikujemy zdjęcie autorstwa Leona Kopcińskiego, mojego ojca. Zrobione w latach 50. ubiegłego wieku, jedyne, jaki było mu dane poznać. Mam w domu serię takich zdjęć. Przedstawiają pracownię konserwacji zabytków, w której pracował zaraz po studiach. Był ekonomistą, przez resztę życia eksportował do krajów rozwijających się najpierw statki, a potem inżynierów. Nie był fotografem. Trochę szkoda...

Przy okazji Targów zgłaszają się do nas różni ludzie, mówiąc, że „robią coś”, ale nie są pewni, czy nadaje się to do pokazywania. Nie mają dyplomów albo są na początku swojej drogi twórczej, boją się konfrontacji z „prawdziwymi” artystami. To właśnie im dedykuję zdjęcie zrobione przez mojego ojca. Odważajcie się, poszukujcie, pokazujcie. A przede wszystkim: Idźcie i rozwijajcie się! (co oczywiście nie przeszkadza w realizacji podobnego hasła znanego z Biblii...)

Klara Kopcińska

powitanie



miesięcznik 2004.10 (002)
ISSN 1733 4691

redakcja i projekt
Klara Kopcińska
i Józef Żuk Piwkowski

wydawca
Stowarzyszenie
Edukacji i Postępu STEP
Radziłowska 5 m. 1
03-943 Warszawa
tel. 617 68 06 i 601 39 02 05

e-mail zuk@zuk.neostrada.pl
www.zuk.neostrada.pl

współpraca
Muzeum Techniki



druk i oprawa
Roband

© **Klara Kopcińska,**
Józef Żuk Piwkowski i autorzy

wydrukowano na papierze
Amber Graphic 150 g/m² (środek)
i 200 g/m² (okładka)
www.arcticpaper.com





Leon Kopciński

powitanie

Ryszard Grzyb, jedna góra, trzy sny

Janusz Zagrodzki, czarny i biały kwadrat

kk & jżp, o co chodzi z tym kwadratem, czyli Malewicz w Norblinie

Hanna Dąbrowska, wolność artysty

Joanna Jarząbek, autonomia obrazu

Janusz Zagrodzki, Zbigniew Dłubak i Grupa 55

Bogdan Dziworski & Jerzy Łukaszewicz, światło i cień

Iwona Siwek-Front, kwestionariusz roboczy

wARTo

Szymon Cygielski, artyści wszystkich krajów, bogaćcie się

Joanna Korecka, poczuj Norblina przez skórę

Radosław Nowakowski, teoria sztuki

Jerzy Konrad Święc, podróże

Tomasz Szerszeń, JA jako TORREADOR

non-fission, kultura i sztuka niezależna

Ewa Dembe-Kunkowska & Wojtek Biedroń, cyprysowa aleja

cremaster

english abstracts

podziękowania

Jona Blejta kontynuacja niechłone i jego
przebiegu graficznych
Była duża przy jego smierci

04.02.2004.

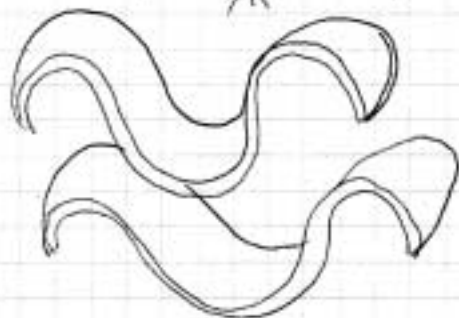
Łada dżur, sruż, topmeji. Ciemu,
sontno, bnydho.

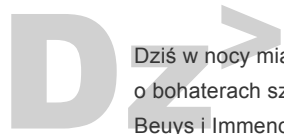
Niektóre dzieci karku.

„Pogoda nam nie pomaga”



Gumki z pskółka / Gumki z pentellq. Dni urogi.





Dziś w nocy miałem eschatologiczny sen
o bohaterach sztuki.

Beuys i Immendorf.

Beuys to figura dla mnie odległa i mityczna,
nigdy go nie poznałem, tylko jego dzieło i osobowość
Szamana rozsiewająca fluidy w przestrzeni kosmicznej.
Jeden z herosów dźwigających nadzieję na zmiany
i na lepszy świat, co było tak typowe dla tamtej
generacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

To było ich główne przesłanie.

Immendorf, najpierw na zdjęciach w katalogach,
z roleksem, skórą, kolczykiem, krótko obcięty,
dziki, typ macho.

Potem, po wielu latach zobaczyłem go
w Muzeum Narodowym, w czarnym garniturze,
robił wrażenie poważnie nieobecnego i oderwanego
od rzeczywistości.

Niedawno oglądałem zdjęcie z pracowni Immendorfa,
gdzie na ścianie była foto przedstawiająca go z profesorem
Beuyssem, pewnie w Düsseldorfie.

Przetoczyła się fala zdarzeń i czasu się ułalo z klepsydry
wieczności do nocnika nicości.

Beuys się zawinął nagle jak liść jesienny spod nóg
i poleciał daleko, i nie można go było już złapać.

Zostało dzieło.

Uczeń Immendorf też w międzyczasie
posunął się w latach.

Spoglądam przez okno na wzgórze.

Prawie czerń iglastych lasów.

Pasma lub płachty resztek śniegu
w wyższych pasmach wzgórze.

Mgły ciągnące się wzdłuż skośnych krawędzi ku dolinom,
słysząc szczekanie psa i pianie koguta,

słysząc także podmuchiwanie wiatru.

Urozmaicenie pejzażu górskiego daje impuls życia.
Niektórym ludziom wydaje się, że tak wiele mogą,
tak bardzo są nieprzejednani w swoich sądach,
decyzjach i działaniach, a potem umierają i też się
o nich w końcu zapomina.

Każdy z nas jest gdzie indziej i o czym innym myśli,
i w innym się znajduje momencie egzystencjalnym,
swoistym, niepowtarzalnym, niezwykłym, przemijającym.
Każdy myśli o innych rzeczach i nikt nie myśli
o innych ludziach.

Każdy odrębny świat to ty i ja.

Czasem czuję, że nic nie mogę wymyśleć
i nic nie mogę zobaczyć. Najczęściej wtedy,
gdy chciałbym coś wymyśleć i chciałbym coś zobaczyć.

Ale tego Beuysa to tylko liźnąłem.

Trochę poczułem z jego przesłania. Niewiele.

Pamiętam jego wielką wystawę

w Berlinie Zachodnim (wtedy jeszcze)

Martin Gropius Bau? Rzeźby, rysunki, obiekty.

Monumentalne kamienie rozrzucone na podłodze.

Napis: Ulrike Meinhof, Andreas Bader I follow you.

O ile dobrze pamiętam. Wszystko niekonkretne,
wrywkowe, niedokładne, niepogłębione.

Jakaś skrzynka z butelkami po polskim mleku,
jego Praca Polska w mieszkaniu Rafała Jabłonki.

Nie malować:

Nie malować zwierząt

Nie malować ludzi

Nie malować martwych natur

Nie malować pejzaży

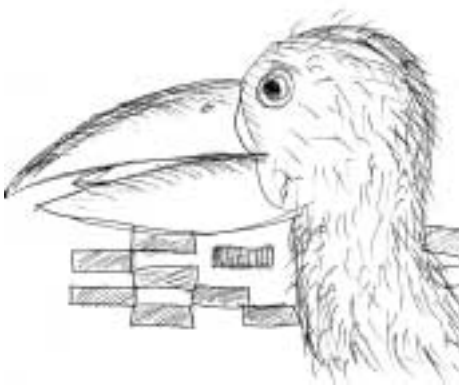
jedna góra trzy sny

(historia uspokajającego się
ego)

Koninki 2004



poemat i rysunki z notatnika
Ryszarda Grzyba



Nie malować struktur
Nie malować dekoracji
Nie malować zdarzeń z prywatnego życia ludzi
Nie malować wydarzeń politycznych
Nie malować scen historycznych
Nie malować ptaków i ryb
Nie malować uczuć
Nie malować architektury
Nie malować abstrakcji
Nie malować marzeń
Nie malować niewiedzy
Nie malować wiedzy
Nie malować nicości
Nie malować fantazji
Nie malować plam ani linii
Nie malować zjawisk atmosferycznych
Nie malować seksu
Nie malować narodzin
Nie malować śmierci
Nie malować pragnień
Nie malować strachu

Kopalnię Niwka-Modrzejów zamknięto.
Fabryka Maszyn Górniczych nie istnieje.
Mur Fabryki zburzono.
Przystanek wygląda inaczej.

Jedne mosty zburzono
inne zbudowano
trawę wypalano wielokrotnie
urodziły się nowe traszki
i nowe rozwielitki
szczury wodne opuściły swoje gniazda

podbrzeżne
stare kobiety zaśpiewały monumentalne
Ojciec Nasz
pożądano wielokrotnie
zbliżano się do wrót życia wielokrotnie
sypano piaskiem wielokrotnie
obmywano deszczem wielokrotnie
i nie możesz się już spotkać
z ludźmi, których kiedyś lubieś
niespełnione miłości
niespełnione marzenia, ciągle dalej i dalej
dalekie podróże ku jeszcze większemu
zagubieniu
krew miesięczna
przelewająca się
brzemienią potencjałem narodzin
nasienie przelewające się niczym ocean
brzemienne potencjałem narodzin
szukanie wiatru w polu
smutek zakochania
rezygnacja, rozstanie
ogłoszenie z prawie wszystkiego
poczucie absurdu już teraz
i na wieki
Roztopy
Starość, starość, starość
ułomność starości
młode kobiety prawie dziewczęta
nieco szalone i spragnione poezji,
piękne i nieobliczalne, trochę przy kości,
zamienione po latach w kobiety biznesowe,
wyszczuplone, wykalkulowane, przewidywalne
i tylko portret Beuysa

wychudła twarz, groteskowa twarz
szamana w kapeluszu
który był kierowcą myśliwca
i być może strzelał do chusteczek
na polu maków
aż mu się przytrafiło nieszczęście i go śmierć
chciała capnąć nad Rosją Matuszką
Potem ten Stanisławski mu pomagał
żeby mógł się spotkać w Polsce
z rodziną z NRD-e
Polak pomagał
Dostali za to skrzynkę pełną sztuki
Pełną czarów
Samotnie się zamyślił
a znowuż Tata Rafała go nie
poznał, gdy leżał, nawet nie tyle nie poznał
co nie zareagował na swojego syna bo był już
gdzie indziej, chociaż jeszcze był
tutaj, był TAM czyli NIE TU
Chociaż oczy patrzyły, to nie widziały
tego TO tylko widziały to TAM
Wiatr ukołysał kłosa
i słońca słoneczników
Po latach zabrakło już natury zdziwienia
i tej nieobliczalności i tego marzenia
został suchy posmak obliczalnych
wyliczeń
tej szalonej wolności
tego piękna przypadku
ale też żeby nie oszaleć z nadmiaru
wrażen, żeby one nie eksplodowały
w tobie i nie rozerwały
cię na strzępy, żeby też to

nienazywalne cię nie zatopiło od samego środka
żeby choroba na śmierć cię nie
wessała do swojej macicy macic
gdzie mieści się prawie wszystko
co zapomniane już i zapominane
właśnie teraz
I wyjechali do dalekiego kraju
bez konsumpcji tego ciała pożądanego
i upragnionego
co z pewnością zmieniłoby ich życie
i co z pewnością w równym stopniu
nie zmieniłoby ich życia ani o jotę
ktoś inny lizał, wysysał
posiadał i spuszczał się
do środka, ktoś nigdy nie poznał
nie uczestniczył w tych spazmach
w tych chwilach rozkoszy
i cierpienia
inny konsumował to ciało
i też tak samo nie mógł go mieć
bo nie można mieć tajemnicy
nigdy i nigdzie ani w Sandomierzu
ani w Australii i Oceanii
nigdy i nigdzie, co do tego możemy
być pewni
jak i ci z naszych braci
zamienieni w rośliny
którzy już tylko produkują
nawóz dla roślin przez dziurę
w łóżku i trzeba ten nawóz
z szacunkiem dostarczać roślinom
albo taka nadzieja Czesława Niemena
którą potem utracił





pozostawiając Ten Dziwny Świat
uprawiał ascezę – jak twierdził – wiedząc,
że i tak na niewiele mu się przyda,
gdy nastąpi ostateczne
rozwiązanie, gdy przybliży się tunel,
i mgła mroczna i wygłuszająca
zawita w sercu syna ziemi
i nieba i zapragnie on
żeby już skończyło się to cierpienie
albo inny, ten piętnastolatek
napisze list do taty ostatni
i podaży za mamą zmarłą przed rokiem
dołączy do swojej kochanej mamusi bo nie będzie
umiał już z niczym tutaj
sobie poradzić, bo go tutaj już wszystko
całkowicie i nieodwołalnie
przerośnie. Skoczy z 10 piętra
na bruk, żeby przerwać to pasmo doznań
żeby już więcej nie cierpieć
i nie musieć wytrzymywać
ból i strachu przed bólem

Żona Blejka kończyła niektóre z jego
prac graficznych i malarskich
Była chyba przy jego śmierci

Nic, ciągle nic

Nic

Botor rysował realistyczne rysunki
piórkami. Pracowicie. Pracowicie pracował
nad tymi kreskowaniami

„O make me a mask!”

Marzenie Albrechta Dürera o sobie
samym

Ojcie

Matko

Ziemio

Ojczyzno

Jestem spragniony

Na łasce innych ludzi bywają ludzie
stoły, krzesła, łóżka, kredensy
Uczucie miłośności. Nie opuszcza mnie

Śnił mi się Bohumil Hrabal. Leżał w łóżku,
dookoła ludzie, jakaś impreza.
Dużo ludzi, gwar, chyba pijatyka.
Opowiadałem Hrabalowi jakiś kawał, ale nieudolnie,
ciągle gubiłem wątek i nie mogłem przypomnieć sobie
penty. Hrabal był chory w tym łóżku, może nawet
umierający.

Witkacy buszujący w Zakopanem
przed II Wojną Światową.
Jego myśli, jego gadanie, sztuka, relacje z ludźmi.

Łódź Głupców Boscha

Mandala kolista Boscha w Muzeum Dahlem

Obudziłem się z lekkim bólem głowy

Wieje mocniej, słyszę gwizd wiatru,
jego pomruk i huczenie.

Nie mam tutaj muzyki.

Wujek Felek w krajach arabskich na budowach.

Wieczorem boli mnie głowa.

Dolatuja z sąsiedniego domu dźwięki dyskoteki.

W Zakopanem tłumy na Krupówkach jak w piekle
idą po nic

i sprzedawcy kiczu i zagubienia.

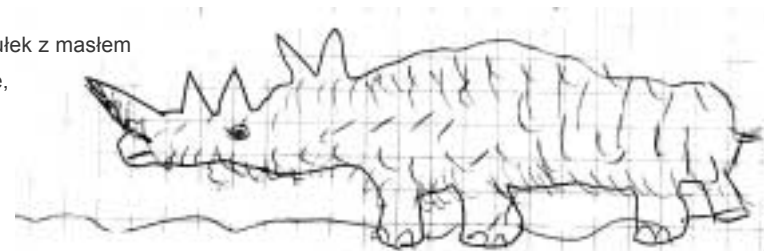
Noc przeszła. Ból głowy minął.

Śnieg zniknął z pobliskich stoków,
na które spoglądam przez okno.
Przypominam sobie zdanie z Cezanne'a
o mieście na prowincji. Mroczne i skupione zdanie.

Śnił mi się Marek Sobczyk.
Namalowałem jakiś obraz dziwaczny,
widziałem go po raz pierwszy w tym śnie,
z doczepionymi elementami u dołu,
jak odwrócone rogi, które się odczepiały i odpadały
od obrazu.
Obraz przedstawiał czaszkę krowy, chyba,
nie jestem tego całkowicie pewien.
Marek docenił ten obraz i powiedział,
że podjąłem ważki temat.
Podarowałem mu ten obraz,
a on w zamian miał mi dać jakiś swój obraz.
Tytuł obrazu był dziwaczny i dostojny,
ale nie pamiętam go.
Po przebudzeniu pamiętałem więcej szczegółów
jak również to, że sen był wyrazisty i kolorowy.
Myślę jednak, że sny mają wyraźne
tylko te elementy, które odgrywają
dramatyczną rolę, reszta, czyli tło
jest rodzajem niedokładnej atrapy.
Potencjalnej bo każdy z drugoplanowych elementów
może nabrać pełnego blasku
w każdym momencie snu, gdy tylko
przeniesiemy na niego uwagę
Orzeł z koroną + Pogoń (jeździec ścigający zwierzę)
Polska plus Litwa
tego się dowiedziałem oglądając mały kościółek
zaprojektowany przez S. Witkiewicza

Ojca w Zakopanem.
Symbole te były zamazane przez 50 lat
komunizmu w Polsce.
Teraz znów świecą, i znów są widoczne.
Historyczna Litwa miała inny
obszar niż obecna.
Mężczyźni na starość na przykład Pan Buczek i mój tata.
Ból jako fakt egzystencjalny.
Śmierć jako oderwanie się od bólu.
O śniegu zapomniano. W Krakowie
pochowali Trakla, potem go przewieźli,
po latach, do Austrii, chyba do rodzinnej miejscowości.
Trzeba to sprawdzić.
Trąby, gwizdki, plastikowe zabawki do rzucania.

Woda grzała się w czajniku metalowym
Na blasze rozgrzanej do czerwoności
a i do białości
Herbatę parzono w małym porcelanowym dzbanuszk,
tak zaparzoną używano wielokrotnie jako esencję
Dużo cukru do herbaty sypano,
żeby była bardzo słodka
Mydło jakieś zwykłe przy misce stojącej
na niedużym stoliku (opodal pieca kaflowego)
do porannej toalety, tuż przy kozetce
Aby wymyć twarz, szyję, uszy, pachy
Wodę z mydlinami gdzieś wylewano
Pyszne kakao do ciepłych jeszcze bułek z masłem
wszystko świeże, pierwsze, cudowne,
naturalne
Każda chwila przesycona harmonią,
pełna pokoju i namaszczenia
tym cenniejsza, że zaznali



już wcześniej piekła wojny, głodu
okrucieństwa. Zaznali piekła
opuszczenia, porzucenia, rozstań,
śmierci najbliższych
W ciemności i niebycie zatoneły te
fakty, których już nikt nigdzie i nigdy
nie wydobydzie na światło dzienne
świadomości

Też rytualne gotowanie obiadów
kleiste mięso, szpik kostny, kartofle
tłuczone z dodatkiem masła, trochę
posolone, z dodatkiem drobno posiekanej pietruszki
z sosem gęstym i smacznym
i smak potraw buchających parą i zapachami,
ciepłem promieniujących gdy na dworze
śnieg i mróz, albo roztopi i wilgoć,
i deszcz gęsty i wszędobylski
Lód rozpuszczający się i topiący
śliski lód, na który trzeba uważać
I żeby w łóżku było ciepło,
pierzyny żeby były z pierza
z pierza dartego z gęsi
i poduszki z pierza w poszwach z gęstego
czerwonego materiału

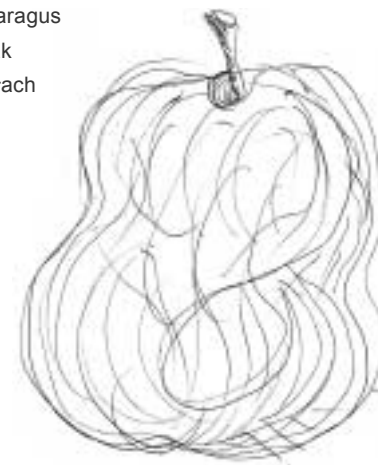
Bo była tylko sień
tylko kuchnia i tylko sypialnia
sień zimna
kuchnia z piecem kaflowym, ciepła, gorąca
dająca miłe ciepło zimową porą
sypialnia zimna z dwoma łózkami
z szafą z dwiema kopiastymi pierzynami
Ta przestrzeń wystarczyła, żeby

przeżyć życie okraszone szczęściem,
polane nieszczęściem, opryskane radością i posypane
smutkiem, zdrowiem i chorobami
wystarczyła żeby przeżyć prawdziwe życie
Było ich troje, tych dzieci,
w tej rodzinie
ale jeden chłopczyk umarł w wieku
niemowlęcym na katar kiszek
i nikt nie zdołał mu pomóc

Aż nadeszła starość dla tych dzieci
i musieli myśleć o swoich ciałach i o lekarsztwach
i pojawiły się w ich sercach
egzystencjalne myśli, ostateczne sprawy
rozbłyły jak wybuchy
sztucznych ogni
Musieli się zmierzyć z tymi
problemami, zanim odeszli stąd
Musieli przełknąć ślinę goryczy i rozpacz
Na parapecie w sypialni stały kwiaty
Dosyć ciemna była ta sypialnia
Pamiętam tylko myrtkę i asparagus
drobny jak nic kwiatek, jednak
trzymający się o własnych siłach
paprotki chyba w kuchni były

*Chodź, patrz
Na prawdziwe kwiaty
Bolesnego świata.
Basho*

*Nigdy nie zapominaj:
Chodzimy nad piekłem
Oglądając kwiaty.
Isa*



Latem znów, pyszny kompot z rabarbaru
albo podpiwek w butelkach po oranżadzie
albo oranżada, albo woda gazowana
z syfonu – sama lub z sokiem malinowym.
Latem, chłód sieni i lodowata woda
w metalowych emaliowanych na biało wiadrach
Ciemność sieni, chłód sieni, lodowatość wody,
której można zaczerpnąć
i ugasić pragnienie,
ochłodzić się nieco
po spacerze w upalnym słońcu

Jesień i wiosna co nam przyniosła?

Zapominanie słów

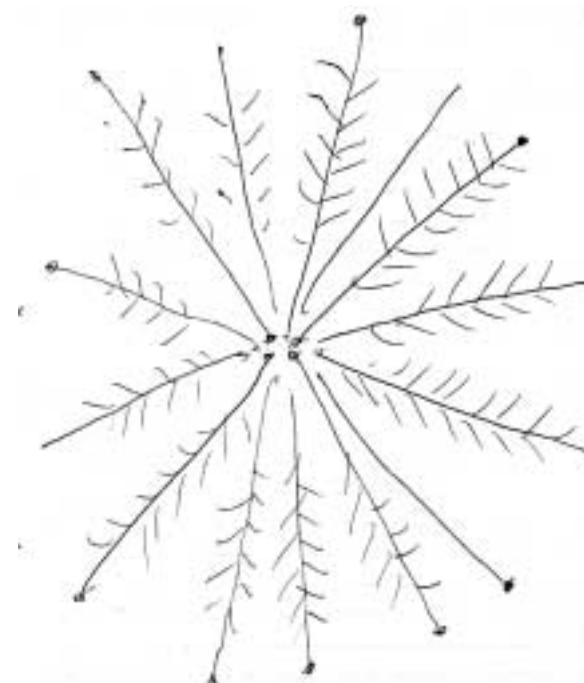
Mama często puszcza w radio mszę
dla taty, gdy ten sobie leży, odpoczywając
na przykład po jedzeniu.
Tata leży na boku i słyszy mszę w radio.
Tata jest już staruszkciem.

Czytam nauki samuraja o sztuce walki
uświadamiam sobie, że dla niego śmierć
była niezwykle obecna.
Każdy pojedynek był zaprzeczeniem walki sportowej
Decyzje podejmowane w tej sytuacji
były decyzjami ostatecznymi.

Patrzę na wzgórze, na dym z komina biały,
słyszę szum wiatru, pianie koguta,
i śpiew potoku z oddali dobiega.
Jakiś ptaszek, o którym myślę, że jest mały,
Pogwizduje leciutko i cicho

Znów miałem sen, ale nie wiem o czym.
Ludzie uwikłani w materialny aspekt życia.
Rzesza ludzka uwikłana w dbanie
o zabezpieczenie bytu dla siebie i dzieci
i tym bezgranicznie przepełniona,
tym tylko żyjąca

Wielu górników hodowało kanarki
Kanarki na śpiew i kanarki na wygląd
Piękne kasztanowe na wygląd z rozklekotanym
instrumentem śpiewu
Kruchość, zwiewność, delikatność,
stukot ptasich łapek po dnie klatki, po piasku
Picie wody z poidelka,
jedzenie ziarna z karmidełka
Wydalanie na żerdki lub na podłogę
Czyszczenie klatek
Baszardy: szczygieł plus kanarek,
makolągwa plus kanarek
Dzikość ptaków schwytych
ich miotanie się w klatce
gdy do pokoju wchodził człowiek
Pierze, puch, wypieranie się,
rozsypane ziarno
Śpiewacy, znawstwo i mistrzostwo
trudności hodowlane
Zapach ptasiego kału
Śmierć ptaków, powolne umieranie
zwinionych w kłębek kulek puchu
Narodziny z jajek, rośnięcie,
nauka jedzenia
żarłoczność małych ptaków. Ich gadzi wygląd
(Krokodyle).





Wydalenie poza gniazdo
Piękny śpiew kanarków śpiewaków
żółtych, zielonych, mieszanych
Wywożenie stada do Sosnowca
na strych, żeby się wypierzyły
Insekty ptasie
energia życia ptaka
Lekkie przeskoki z żerdki na żerdkę
szybkie ruchy głowy
bystre oko
cienkie nóżki
kolor dzioba
języczek ptaka
kuper ptaka
kopulacja ptaków
wychowywanie młodych
karmienie prosto z dzioba do dzioba

W garażu Adam P.
miał młode owczarki niemieckie
bo oszczeniła im się suka
Podszedł do jednego kolegi
i dał mu w szczękę pięścią,
wszyscy się go bali choć był nowy,
ale przyszedł inny kolega
cięższy od niego i zdecydowany,
i go pokonał mocnym ciosem w głowę.
Zdetronizował go. Adam miał dziwną czapkę,
chyba podobną do czapki jaką nosi Michał
Obraz szczeniaków w garażu,
misiowatych szczeniaków.
Adam już dawno nie żyje, wiem tylko,
że miał tragiczny los.
Nie pamiętam czy miał rodzeństwo.

Fragmentaryczne obrazy z przeszłości.
Mimo wypicia dwóch piw dopadł mnie jakiś niepokój.
I negatywna pustka mnie dopadła,
a może nawet przyszpiliła.
Jego ojciec zginął w Oświęcimiu,
o on spędził kilkanaście lat w polskich więzieniach.
Codziennie dyskoteka w jakimś innym domu.
Codziennie wieczorne słuchanie brzęczenia
powietrza.
Wpatrywanie się w cienie.
Jak przed laty mokry śnieg i wiatr wczesnym rankiem.

Spadł śnieg. Zbocza wzgórz są białe.
Kogut pieje przed śniadaniem

*Na każdej Drodze, siła wzrasta wskutek
koncentracji woli i ustawicznych
ćwiczeń ciała.
Kiedy już poznasz wszystkie zasady,
nie zatrzymuj ich dłużej przy sobie.
Oczyść serce, uczyni je pustym i otwartym.*
Munemori Yagu

Niebo zachmurzyło się całkowicie
i równomiernie jak szara dokładna wata
pada drobny śnieżek,
pracowicie pada
jakiś chłopiec niesie drewno na opał
Cisza na zewnątrz domu śpiewa cichym wiatrem
Teraz pada tak gęsty śnieg
że nie widać wzgórz, tylko domy
sto metrów dalej wyłaniają się z bieli
ukazując stromiznę dachów
wszystko co jeszcze dalej tonie w bieli

Nie mogę oderwać wzroku od padającego śniegu
Oda do święta śniegu
Milczący płatek śniegu
spada w górach na ziemię pokrytą grubą warstwą
białego puchu
Wiatr przyspieszył
Wyłoniły się pobliskie wzgórza
choć te z drugiego szeregu
nadal pozostały niewidoczne
Z jakimż trudem przychodzi nam
akceptować to co jest
Zmieniamy to ciągle w swoim umyśle

Po prostu pozwólć rzeczom być,
puścić rzeczywistość,
niech sobie trwa,
swoim szlakiem niech sunie.

„Ograniczone spojrzenie głupca.”
Tekst z 1220 r. o sprawach ducha.
Nie muszę wspinać się na górę
wystarczy,
że na nią spojrzę

Śnieg osiadł na choinkach
porastających zbocze góry
Kołysanie drzew w rytm szumiącego wiatru
Fruwające płatki śniegu, trochę do góry
ciągle dalej i dalej,
aż wreszcie w dół.

Powróciłem do The Police
kupując płytę *Tribute to The Police*
Słucham, patrzę jak niebo się rozjaśnia

jak przemienia się oblicze pejzażu
i przypominam sobie upalne lato w Kolonii
gdy w pracowni na strychu przy Friesenplatz
malowałem obrazy słuchając tego zespołu
Gołębie trupy wzbudziły niepokój
Kilka znaleziono w wąskiej studni ścian
między kamienicami w Kolonii w 1991 roku

Pies obsikiwał swoją budę od tyłu
Pies wydeptywał miejsce przed budą
tam gdzie sięgał łańcuch
Pies nasłuchiwał, gdy zagwizdałem
Rzeczywistość alternatywna.
Jak mogłoby się potoczyć czyjeś życie
Zadanie literatury – stworzyć kilka wersji alternatywnych
Na przykład: Zostałem w Niemczech, wyjechałem
z Markiem Sobczykiem do Nowego Jorku,
żeby zaprezentować światu
Barokową ceremonię pogrzebową,
zamieszkałem na południu Francji hodując psy,
koty, ryby, gady i kanarki itd.
Wyszło piękne ostre światło, jest niezwykle jasno,
odbija się światło od śniegu.
Mrużę oczy.
Nie mogę oderwać wzroku od wzgórza
Kto by pomyślał, że zrobimy tyle świetnych
rzeczy razem i że potem nie będziemy
ze sobą rozmawiać.

Oddaliłem się
od mojego życia w Warszawie.
Zatonąłem w cichym śniegu.





Zielona buteleczka z olejkiem do włosów
stojąca na jakiejś półeczce
będącej częścią małego lustreczka
przyczepionego do ściany
nad wiadrem cynowym
Nie wiem gdzie kupowano takie buteleczki
i jaka była marka olejku do włosów

Kto by wtedy pomyślał o tych wszystkich losach
moich kolegów i koleżanek z 8 B

Kur zapiał.

Kur czyli kogut.

Wraz ze śmiercią pokoleń umiera
ich specyficzny język.

Niektóre słowa ulegają zapomnieniu,
zmienia się akcent i melodia mowy,
włączane są do języka nowe słowa.

Nieco zmieniona forma języka rozkwita
by spotkał ją taki sam los jak poprzednią.

Nie mogę się nadziwić tym moim 47 latom.
I temu życiu nie mogę się nadziwić.
Przypadkowość hotelowych pokoiów,
ich umowność i przejściowość.
Ich brak zakorzenienia, brak ducha,
Tymczasowość.

Marszowy maraton Wernera Herzoga do Paryża,
na rzecz Lotte Eisner,
żeby jeszcze nie umarła,
żeby jeszcze poczekala na słowa:
„Teraz możesz już odlecieć.“
Dziennik jego, pisany w marszu.

Nie wiem o czym pisał.

Bohaterowie Herzoga.

Każdy ma inne serce

lecz ma twarz Klausa Kinskiego,

który umarł w samotności,

narodził się w Sopocie, nadmorskim mieście,

gdzie mewy wykrzykują każdego poranka

hymn świata tego niewiekuistego,

gdzie morze wypłuka korzenie,

ścierwo ryb i wspomnienia marynarzy

oraz spacerowiczów

czekających na przybycie następnych gości

o innych twarzach.

Nie lubił tęsknić.

Tęsknota rozbijała go i siedziała mu w gardle.

Nie kochał tęsknoty.

Jego gigantyczna tęsknota w Kolonii.

Rozległa jak Sahara, mokra jak Amazonka.

Samba straceńców, samba przegrańców

toczących się ciągle dalej,

samba kropli deszczu

wpadających do jeziora.

Zapach ryb przygotowanych do smażenia

Olej już na patelni syczy i strzela.

Groby:

grób Gombrowicza,

grób Witkacego,

grób Schulza,

grób Hrabala,

grób Ezry Pounda

Życie jest niczym sen, a śmierć jest niczym strumień.

Czuang-Tsy

Nigdy nie wiadomo ile się ma czasu
dlatego powinno się pracować
tak jakby się go wcale nie miało

Akacje nad rzeką Przemszą
wiosną i latem
Akacje nad rzeką Bobrek
Robaki dla ryb akwariowych
wygrzebywane w mule rzeki Bobrek
Akwarium kupione od Rusiałów
na osiedlu Henryk.
Potem jej dwaj synowie umarli tragicznie
Pierwsze średnie akwarium
(wtedy wydawało się duże)
stojące w kuchni
Klatka z nierozłączkami, też w kuchni.
Małe jezioro niedaleko fabrycznego bloku
w tym jeziorze próbowałem chwycić rozwielitki
siatką zrobioną z pończochy i drutu

Ledwo się wylania góra, na którą codziennie
tutaj patrzę, z gęsto padającego śniegu
W przeszłości
mróz malował kwiaty na szybach
To było w sypialni dziadków

Okno w moim pokoju zaparowało
Na parapecie śnieg, na nim drobinki sadzy
Wczoraj poczułem zapach dymu
Góry już prawie nie widać, tak zgęstniał śnieg

Bardzo zgęstniał
i nawet na chwilę nie przestaje
padać, ale jakieś ptaszki mimo to podśpiewują sobie:
Cici-ci, Cici-ci
Przez płatki śniegu leci ten głos
do mnie, zagłusza go szczekanie psa
Pulsuję, cały czas pulsuję
to jeden z objawów życia
Wczoraj było słońce, niebieskie niebo, blask odbity
od śniegu, oślepiający blask
Piękny jasny dzień
Jeżeli będę latał za interesami
to nie będę robił sztuki
O wiele mniej niżbym potrafił i chciał
To jestem ja tak jak i ty
To jest każdy artysta

Roland Szeferosk

Żanpolsartr jechał na amfie żeby popracować
Przed dwunastą wiatr i śnieg
szalejący wiatr i gęsty śnieg
Groźne piękno zmieniającego się ciągle pejzażu
raz odsłaniający się w pełni
innym razem niewidoczny
jest teatrem dla mnie, bez ludzi
lub z niewielkim dodatkiem tego elementu
czasem ktoś przejdzie do drewnitni
lub odgarnie śnieg
nie spieszy się gorze ani wielkim choinkom
stłoczonym na zboczach jak hufce rycerskie
nawet pies ukrył się w budzie
przed wiatrem i śniegiem, przeczekuje

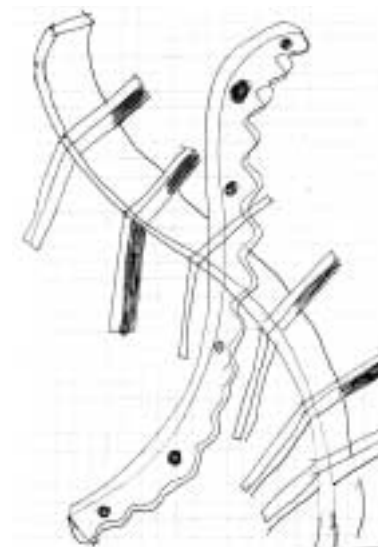


by dotrzeć do lepszych czasów
Tam niedaleko szczytu też są dwa domy
tam z góry inaczej widać dolinę niż tutaj z pięterka,
z mojej łóżki obserwowała
Zamilkły ptaki,
zamilkł kogut, pies zamilkł
majaczy, ledwo majaczy góra
jakby wyrwana z kontekstu swojego bytowania
Poddaję się tej wewnętrznej ciszy
poprzez szybę okna uszczelnionego ręcznikiem
koloru ciemnoniebieskiego
Nie nudzi mnie ten widok
zaciekawienie i skupienie nie opuszczają mnie
chcę dostrzec jak najwięcej szczegółów
aż zepsują to ciche przedstawienie
kuchenne hałasy dochodzące z parteru
to kucharki szykują obiad dla obozowiczów
na godzinę czternastą

W Wysowej,
gdzie wyjeżdżali na wczasy zakładowe
rok po roku, przez wiele lat
do tej samej miejscowości
nigdy im się nie nudziło,
tam były pory posiłków wyraźne i niezmiennie
tam dziadek spełniał swoją powinność wojownika
porannymi wyprawami na grzyby
Powracał z trofeami dumny i szczęśliwy
do pokoju wczasowego,
tam czekała na niego babcia dumna,
że znów przyniósł tyle grzybów
Wracał dużymi krokami

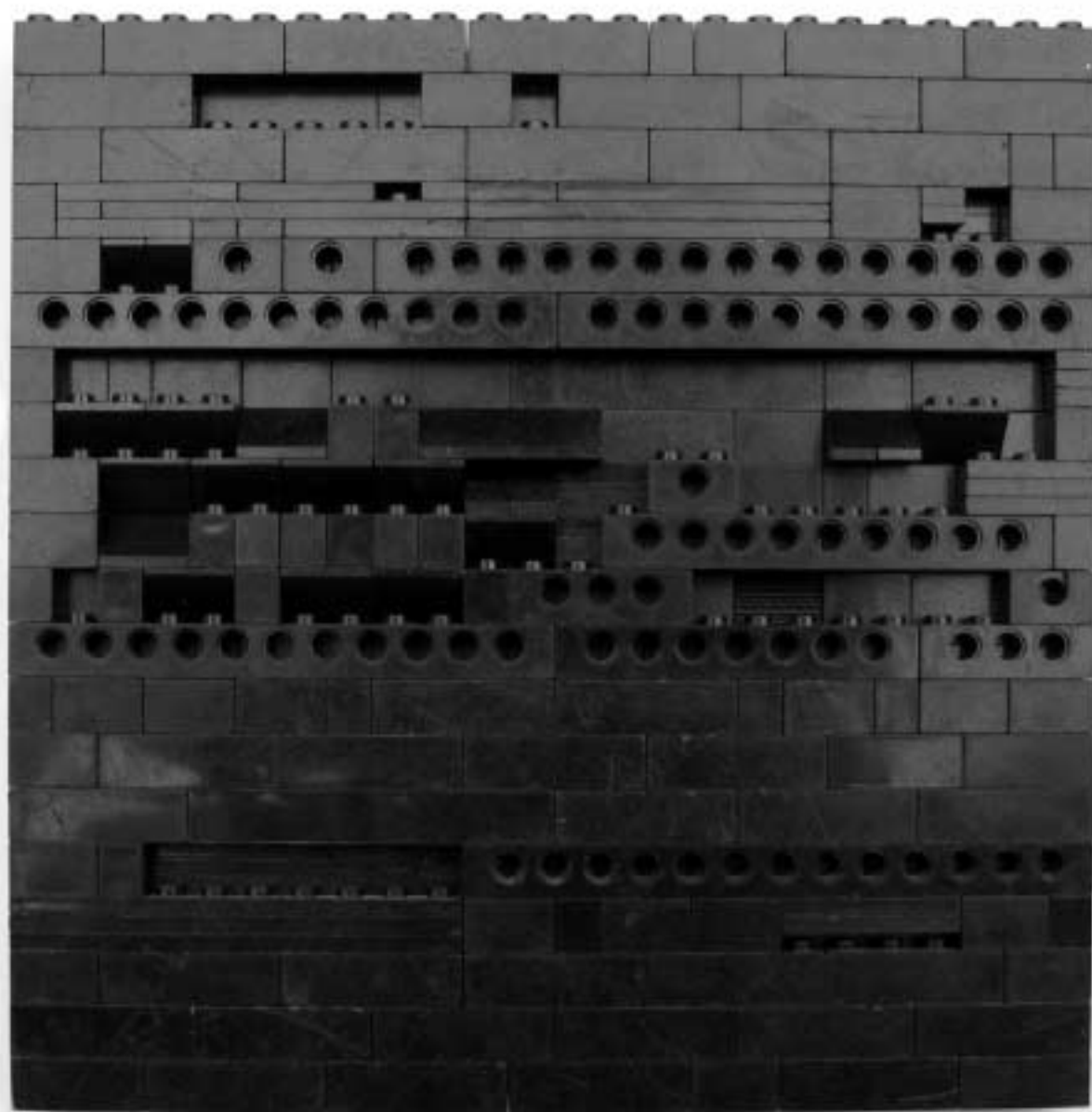
Ryszard Grzyb
będzie malował i czytał
podczas 2. wARTo
16-17 października 2004

Można oszaleć od piękna pejzażu
Pustka szarego nieba niech się stanie tłem
dla moich myśli i mojej nostalgii





Czarny kwadrat lego
Józef Żuk & Jerzy Piwkowscy
przód i tył



Gdy

Gdy napisałem artykuł „Malewicz w Polsce”, który ukazał się w 1975 roku w kilku językach, znana Pani profesor zwróciła mi uwagę, że odwoływanie się do polskości Malewicza jest wykroczeniem mogącym wywołać „międzynarodowy incydent”. Autocenzura wynikająca ze strachu, aby nie urazić niczym groźnego sąsiada, była wówczas w polskiej krytyce bardzo częstym zjawiskiem. Z satysfakcją obserwuję zmianę ówczesnych praktyk, kiedy to autorzy z równą czolobitnością odnosili się do prac publikowanych na zachodzie jak i wschodzie, choć z zupełnie różnych powodów. Obecnie pozostał nam jedynie stereotyp nadmiernego gloryfikowania osiągnięć krytycznych zachodu.

W tekstach publikowanych w Anglii, Francji, Niemczech, Rosji, Stanach Zjednoczonych rodowód Malewicza jest ciągle podawany w identyczny sposób, a jego nazwisko transkrybowane z języka rosyjskiego „Kazimir Malevich”. Nikt spośród badaczy sztuki nie zadał sobie trudu odnalezienia dość łatwej do uzyskania informacji, że w XIX i w dwóch pierwszych dekadach XX wieku Polska jako organizm państwowy nie istniała, a jej obywatele byli automatycznie podlegli trzem zachłannym w swojej ekspansji cesarstwom Austrii, Prus i Rosji. Miało to ogromne znaczenie dla rozwoju kultury polskiej, a również dla wielu istnień ludzkich walczących z konieczności po przeciwnych stronach frontu w okresie trwania I wojny światowej. Jedynie w skromnym katalogu „Précurseurs de l’art abstrait en Pologne”, wydanym z okazji wystawy w 1957 roku w Paryżu przez Juliana Przybosa, imię i nazwisko artysty zostało podane w polskim brzmieniu, ale nikt na to nie zwrócił uwagi. A przecież w dwudziestolecie międzywojennym wszystko było absolutnie jasne, nawet rosyjscy przyjaciele Malewicza wiedzieli o jego „zapadnym roźdieniu”, a dla podkreślenia szczególnej rangi w środowisku artystycznym używali polskiego określenia „pan Malewicz”. Władysław Strzemiński, w artykule opublikowanym w *Zwrotnicy* (1922-23), pisał wręcz: „Malewicz – to już nie pierwszy Polak górujący w sztuce rosyjskiej (Orłowski, Wróbel). Wyróżniać spośród innych począł się przez prace cézannistyczne w okresie lat 1907-1909”.

Kolejnym nie do końca wyjaśnionym zagadnieniem są zamiary Malewicza co do dalszych losów twórczości i umiejscowienia kolekcji prac obejmującej całość jego artystycznego dorobku. Na początku lat 20., w czasie prowadzenia w Piotrogradzie Państwowego Instytutu Kultury Artystycznej (Ginchuk), kontakty Malewicza z polską awangardą: *Zwrotnicą*, *Blokiem*, *Praesensem* i *a.r.*, gdzie były publikowane jego teksty, były dla niego oknem otwartym na Europę. Szczególnie bliskie związki, poprzez stałą korespondencję, łączyły go ze Strzemińskim i Tadeuszem Peiperem. Zagrożenie istnienia Instytutu w Rosji zmusiły Malewicza do podjęcia fundamentalnych decyzji. Jego korespondencja z polskimi artystami nie zachowała się, o jego projektach wiemy z drugiej ręki, z listów Strzemińskiego, Szymona Syrkusa i Henryka Stażewskiego, z tekstów Mieczysława Szczuki i Peipera. W marcu 1926 roku uczestniczył w wystawie przygotowanej w Warszawie przez grupę Blok i wówczas prawdopodobnie podjął decyzję >>

o wyprawie artystycznej do zachodniej Europy, poprzez Warszawę do Berlina i Paryża. Najważniejszym dokumentem dotyczącym tych ustaleń jest list Stażewskiego i Syrkusa do Kazimierza Podsadeckiego z 13 listopada 1926 roku, który odnalazłem w archiwum Podsadeckiego i przekazałem do działu dokumentacji naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi: „Spodziewamy się wkrótce przyjazdu Malewicza. Przyjechać ma z obrazami, które chce zostawić w Warszawie i prawdopodobnie wygłosi odczyt.” Informacja ta miała oczywisty związek z przygotowywanym przez Strzemińskiego i grupę Praesens projektem założenia stałej Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Pobyt Malewicza w Polsce,

czarny
i biały
kwadrat

Niczego nie odkryłem, tylko
noc odczułem w sobie
i w niej dojrzałem to
nowe, które nazwałem
suprematyzmem. Wyraziło
się ono we mnie czarną
płaszczyzną, która utworzyła
kwadrat, a potem koło. W nich
zobaczyłem nowy barwny
świat.

Kazimierz Malewicz

Janusz Zagrodzki

fragment tekstu towarzyszącego
wystawie *Malewicz w Polsce*
Galeria Arsenał, Białystok
czerwiec-sierpień 2004
kurator Zbigniew Warpechowski

Czarny, a potem Biały kwadrat Kazimierza Malewicza są właśnie takimi mistycznymi przedstawieniami, o wymiarze niemal religijnym. Śladem tego, czego inaczej wyrazić nie sposób, a zarazem tego, co przez swoją nieokreślalność staje się doznaniem najważniejszym, zapowiedzią zjawisk, które dopiero nastąpią.

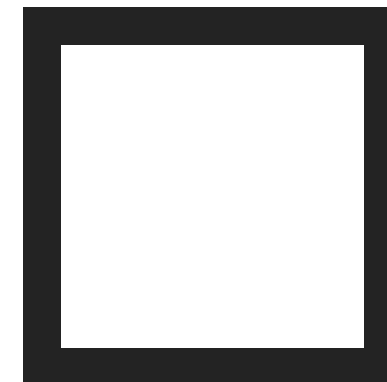
o wyprawie artystycznej do zachodniej Europy, poprzez Warszawę do Berlina i Paryża. Najważniejszym dokumentem dotyczącym tych ustaleń jest list Stażewskiego i Syrkusa do Kazimierza Podsadeckiego z 13 listopada 1926 roku, który odnalazłem w archiwum Podsadeckiego i przekazałem do działu dokumentacji naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi: „Spodziewamy się wkrótce przyjazdu Malewicza. Przyjechać ma z obrazami, które chce zostawić w Warszawie i prawdopodobnie wygłosi odczyt.” Informacja ta miała oczywisty związek z przygotowywanym przez Strzemińskiego i grupę Praesens projektem założenia stałej Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Pobyt Malewicza w Polsce, opisany przeze mnie jeszcze dodatkowo w tekście „Malewicz, Strzemiński i inni” (1984), doczekał się szczegółowego opracowania Andrzeja Turowskiego, ale dalej nie wiemy, co bezpośrednio spowodowało nagłe przerwanie podróży artystycznej Malewicza z Peiperem jeszcze w czasie trwania wystawy berlińskiej i błyskawiczny powrót do Rosji, z której już nigdy nie udało mu się wyjechać. Co do jednego nie mamy wątpliwości, pozostawienie obrazów w Niemczech, przejęcie ich przez Stedelijk Museum w Amsterdamie, uchroniło dorobek artystyczny Malewicza przed zniszczeniem, jakiego najprawdopodobniej doznałby w czasie dewastowania Warszawy przez Niemców w czasie II wojny światowej i umożliwiło wszystkim poznanie znaczenia jego dokonań w sztuce światowej.

Bezpośrednim rezultatem odkryć kubizmu były wystąpienia awangardy odwołujące się do logiki pracy twórczej. Próby komponowania dzieł w oparciu o prawa fizyki, obliczenia matematyczne, można zauważyć w futuryzmie, konstruktywizmie, działaniach grupy De Stijl, przeradzając te z założenia formotwórcze dążenia w sugestywne doktryny artystyczne, składające się na racjonalny nurt sztuki. Inny wymiar kreacji wynikał ze swobodnego łączenia obrazów, według zasady najprostszych skojarzeń umożliwiających kształtowanie znaczeń zgodnie z podświadomymi dążeniami umysłu. Irracjonalne zestawienia pozornie odrębnych treści, kształtowanie sugestywnych wizji, zaskakujących metafor, stały się często wykorzystywaną metodą zapisu. W tym ekspresyjno-emocjonalnym wyrażaniu odczuć znakomicie mieszczą się dojrzałe dzieła ekspresjonistów, dadaistów, surrealistów. Ale istnieje jeszcze jeden ważny sposób poszukiwania sensu twórczego istnienia, odnajdywania podstawowych wartości, umożliwiający artystom przywoływanie do realnej rzeczywistości uzmysłowionych abstraktów. Twórca wykracza wówczas poza granice obowiązujących schematów, dzięki ciągłemu rozszerzaniu wyobraźni symbolicznej, kreuje hipostazy, ikony współczesności, sygnały doznań duchowych. *Czarny, a potem Biały kwadrat* Kazimierza Malewicza są właśnie takimi mistycznymi przedstawieniami, o wymiarze niemal religijnym. Śladem tego, czego inaczej wyrazić nie sposób, a zarazem tego, co przez swoją nieokreślalność staje się doznaniem najważniejszym, zapowiedzią zjawisk, które dopiero nastąpią.

KK: Może najpierw powiemy, o jaki kwadrat chodzi?

JŻP: O Czarny kwadrat na białym tle Kazimierza Malewicza, obraz, który namalował w 1915 roku – uchodzący za pierwsze dzieło nieprzedstawiające.

KK: Ku przerażeniu krytyki, nota bene. Zresztą wkrótce będziemy obchodzić stulecie tego faktu, a dla wielu osób sztuka abstrakcyjna pozostaje takim samym dziwołagiem, za jaki uważano ją wówczas. A przecież największe dzieła



KK>

KK: Może najpierw powiemy, o jaki kwadrat chodzi?

JŻP: O *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza, obraz, który namalował w 1915 roku – uchodzący za pierwsze dzieło nieprzedstawiające.

KK: Ku przerażeniu krytyki, nota bene. Zresztą wkrótce będziemy obchodzić stulecie tego faktu, a dla wielu osób sztuka abstrakcyjna pozostaje takim samym dziwolągiem, za jaki uważano ją wówczas. A przecież największe dzieła malarstwa światowego z dowolnego okresu, to te, które, nawet jeśli są przedstawiające, ocierają się o abstrakcję, absolut. Te, w których artystom udało się ukazać coś więcej niż przedstawiany przedmiot, osobę czy pejzaż. Malewicz poszedł w tym po prostu o krok dalej – próbował pokazać już czystą abstrakcję bez żadnego rzeczywistego pretekstu. To było odważne posunięcie.

JŻP: Jestem przekonany, że Malewicz i jego *Czarny kwadrat* intrygują wszystkich ludzi interesujących się sztuką – z pewnością zresztą w bardzo różny sposób. I mnie też intrygował przez lata, aż w 1988 zrealizowałem w Paryżu wystawę konstrukcji trójkątnych, której część „obrazowa” była właśnie owocem Malewiczowskich inspiracji. Dlatego bardzo ucieszyło mnie zaproszenie Zbyszka Warpechowskiego na wystawę *Malewicz w Polsce* do białostockiej Galerii Arsenał. Niestety zmarł mi kolejny – po jakimś czasie – krok wykluczenia mnie z tej wystawy. Ale nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło, i w sumie jestem mu ogólnie bardzo wdzięczny.

KK: Wdzięczny?

JŻP: Jako odrzucony postanowiłem zorganizować salon odrzuconych, a z braku salonu zrobiliśmy wystawę w hali 1000 Ton starej fabryki Norblina. Był już *Malewicz w Warszawie*, *Malewicz w Polsce*, teraz *Malewicz w Norblinie* – czyli i w Polsce i w Warszawie. Artyści biorący udział w wystawie zaproponowali bardzo ciekawe rozwiązania, a gdyby nie Hala Odrzuconych może w ogóle by o nich nie pomyśleli. Ty na przykład zrealizowałaś jedną z bardziej intrygujących prac, a do Białegostoku nie wypadałoby mi Cię protegować, bo tam podobno nie działa klucz znajomych i rodziny.

KK: Ale tu zadziałał...

JŻP: Zaprosiłem znajomych artystów – są to głównie ludzie młodzi, ale nie tylko – oni z kolei zaprosili swoich znajomych, ludzi myślących podobnie o sztuce, chętnych do współpracy w tych, jak na działania wystawiennicze, nietypowych warunkach. >>

KK: Mówiąc to, masz zapewne na myśli fakt, że czasem w hali pada deszcz? Jeśli brać pod uwagę warunki termiczne czy wilgotność powietrza, to nie nadaje się ona w ogóle do ekspozycji, ale jej atmosfera, kolorystyka, faktura są tak inspirujące, że chętnych, by tam działać w taki czy inny sposób, nie brakuje.

JŻP: Należy przypomnieć, że to nie pierwsza nasza wystawa w Fabryce Norblina. Rok temu zorganizowaliśmy wystawę 2B, w której brało udział ponad 30 artystów, potem była akcja BroNorblin – artystyczna walka o zachowanie tego miejsca dla kultury, sztuki, tradycji. W tym roku – 4P, czyli Przestrzeń Pamięci. Pamięć Przestrzeni, w ramach której

o co chodzi z tym kwadratem

czyli Malewicz w Norblinie



z samymi sobą
rozmawiają
Klara Kopcińska
i **Józef Żuk Piwkowski**
zdjęcia
kk & jżp



Katarzyna Terechowicz



Czarny Kwadrat z profilem



Joanna Korecka

KK: Mówiąc to, masz zapewne na myśli fakt, że czasem w hali pada deszcz? Jeśli brać pod uwagę warunki termiczne czy wilgotność powietrza, to nie nadaje się ona w ogóle do ekspozycji, ale jej atmosfera, kolorystyka, faktura są tak inspirujące, że chętnych, by tam działać w taki czy inny sposób, nie brakuje.

JŻP: Należy przypomnieć, że to nie pierwsza nasza wystawa w Fabryce Norblina. Rok temu zorganizowaliśmy wystawę 2B, w której brało udział ponad 30 artystów, potem była akcja *BroNorblin* – artystyczna walka o zachowanie tego miejsca dla kultury, sztuki, tradycji. W tym roku – *4P, czyli Przestrzeń Pamięci. Pamięć Przestrzeni*, w ramach której odbyło się już kilka spotkań...

KK: To może opowiemy o interpretacjach *Czarnego kwadratu*, np. w kolejności „zwiedzania”. Dominika Truszczyńska. Jej praca na pozór w ogóle nie pasuje do tematu. Gdzie tutaj czarny kwadrat?

JŻP: Dominika chciała pokazać swoje prace osobno, w ramach 4P. Ale kiedy opowiedziała mi o nich, zacząłem ją namawiać, żeby włączyła je do wystawy. Moje skojarzenia szły raczej po linii intelektualnej, są to refleksje o czasie, znikaniu, rejestracji, pozostawianiu śladu.

KK: Jej fotografie pt. *Znikanie się* – to swoiste autoportrety, robione na długi czas. To, co mi wydaje się najciekawsze, to że im dłużej się naświetla, tym mniej pozostaje...

JŻP: Właśnie: im bliżej się jest, tym mniej widać. Im bardziej się coś bada, tym bardziej się wie, że się nic nie wie.. I tak dalej.

KK: Kolejny młody artysta – Dawid Szablewski. Jego praca to trochę żart – *Czarny kwadrat namalowany na szarym papierze...*

JŻP: „Rzucony z temperamentem” – jak się wyraził jeden z kolegów. Dawid twierdzi, że wszystko powinno ewoluować, nawet czarny kwadrat, i że nakładanie czystych płaszczyzn jest już przeżytkiem.

KK: Joanna Korecka przedstawiła *Czarny kwadrat z profilu* oraz *Wnętrze Czarnego kwadratu*. To przekorna praca – po *Czarnym kwadracie* miało już nic nie być, ogłoszono wówczas koniec sztuki, a tu nagle ma on i jakiś bok i środek...

JŻP: Okazało się, że to ani koniec sztuki ani ślepa uliczka, i że mimo ubogiej formy jest niezwykle „zapładniającym” dziełem. Praca Joanny to także bardzo trafne nawiązanie do przestrzeni hali, dialog z nią – dzięki niej podświetlona, >>

otoczona zgrzebnym białym passe-par-tout „czarna dziura” pieca, w którym kiedyś panowała ogromna temperatura, znów nabiera sensu.

KK: Katarzyna Terechowicz przedstawiła *Sen o czarnym kwadracie*.

JŻP: Ten sen, czarna poduszka, okazuje się dziurawa i sypie się z niej pierze – białe, lekkie, ulotne. To bardzo poetycka praca.



czarny²
czyli Malewicz w Norblinie
Galeria 2B
Hala 1000 Ton
Muzeum Przemysłu
czerwiec-sierpień 2004



obrazy Joanna Jarząbek

otoczona zgrzebnym białym passe-par-tout „czarna dziura” pieca, w którym kiedyś panowała ogromna temperatura, znów nabiera sensu.

KK: Katarzyna Terechowicz przedstawiła *Sen o czarnym kwadracie*.

JŻP: Ten sen, czarna poduszka, okazuje się dziurawa i sypie się z niej pierze – białe, lekkie, ułotne. To bardzo poetycka praca.

KK: Dalej Hanna Dąbrowska. Maluje między innymi ikony, a od ikony, która przedstawia rzeczy nieistniejące, do abstrakcji geometrycznej jest w gruncie rzeczy bardzo blisko. Hania przedstawiła dwie prace – tryptyk *Malewicz, I love you* to właściwie swego rodzaju rebus złożony z serii liter-znaków, cyrylicą zresztą.

JŻP: Druga pt. *Włos* to, moim zdaniem, bardzo interesująca praca. Ma kilka poziomów – jeden czysto abstrakcyjny, drugi osobisty...

KK: No właśnie, w pierwszej chwili wydaje się, że na obrazie jest włos. Chce się zawołać: „Kelner, na tym obrazie jest włos” i nagle zauważa się, że podobny włos jest na wszystkich czterech obrazach z serii. W dodatku przy bliższym oglądzie widać, że włos jest namalowany...

JŻP: Myślę, że to taki prezent dla Malewicza, osobista pamiątka... Ale jest to też refleksja idąca głębiej niż żart. Poza tym te cztery obrazy, powieszone po skosie mają też wymiar czysto abstrakcyjnej instalacji przestrzennej, która z kolei ma jeszcze jeden wymiar, możliwy tylko tu w Norblinie, gdzie zderza się z fizyczną wręcz obecnością starego kurzu, oleju – kwintesencją czasu. To wyjątkowo wielowarstwowa praca, a do tego wręcz ascetyczna.

KK: Joanna Jarząbek przedstawiła także cztery obrazy z serii *Hologramy*.

JŻP: Ich kompozycja wychodzi ze struktury kwadratu, ośmiokąta, szachownicy... Mają bardzo delikatną fakturę, która zmienia się w zależności od kierunku światła i miejsca, gdzie stoi widz. Nagle okazuje się, że te kompozycje bawiące się kwadratem i jego przetworzeniem – żyją.

KK: Twoja instalacja – *Trójkątna dekonstrukcja czarnego kwadratu*?

JŻP: To właściwie rozbicie kwadratu w przestrzeni. Składa się z czterech trójkątów. Moim zdaniem formą bardziej elementarną jest trójkąt, występujący zresztą, w przeciwieństwie do kwadratu, w przyrodzie. Gdy się zbliżamy,

kompozycja traci cechy kwadratu. Druga praca to Czarny film na białym ekranie, wersja 8 mm. To przeniesienie czarnego kwadratu w inne medium, projekcja czarnej taśmy w pętli; nie jest ona zresztą nigdy do końca czarna, ma rysy, brudy, z czasem nabywa ich coraz więcej, ściera się – teoretycznie ma szansę stać się kiedyś białym kwadratem.

KK: I stała się, bo taśma się przepaliła...



Katarzyna Terechowicz



Hanna Dąbrowska



Tomasz Stando



Zbigniew Chmielewski

kompozycja traci cechy kwadratu. Druga praca to *Czarny film na białym ekranie*, wersja 8 mm. To przeniesienie czarnego kwadratu w inne medium, projekcja czarnej taśmy w pętli; nie jest ona zresztą nigdy do końca czarna, ma rysy, brudy, z czasem nabywa ich coraz więcej, ściera się – teoretycznie ma szansę stać się kiedyś białym kwadratem.

KK: I stała się, bo taśma się przepaliła...

JŻP: 8 mm. to wersja najbardziej podatna na zniszczenie, ale pierwsza projekcja trwała 17 minut, co się dobrze składa, bo miała miejsce w dniu moich urodzin, 17 lipca. Kolejne przeniesienie w inne medium to *Transmisja czarnego filmu na białym ekranie* na ekran telewizora kilkanaście metrów dalej. Tautologie, zamiana mediów, różne punkty widzenia – to gdzieś ciągle powraca w moich pracach.

KK: Zbyszek Chmielewski też bawił się przestrzenią, choć na zupełnie płaskich niedużych obrazkach. Poszukiwał kwadratu w rzeczywistości, ale znalazł jedynie zniekształcenia i przedstawił... krzywy romb na białym tle.

JŻP: Prace Zbyszka są pełne humoru, ich tytuły mówią same za siebie: *Czarna dziura*; *Pięć krzywych rombów lecących na północny wschód*; *Dumna kobieta trzymająca krzywy romb w przestrzeni*; *Krzywe romby na białym tle widziane przez prostokątną dziurę*; *Uwaga! Głodny snickers*.

KK: Dorota Truszczyńska przedstawiła zupełnie inną pracę niż jej siostra. *Czarny kwadrat. Pamiętam.* to szablon, którego artystka użyła do namalowania czarnego kwadratu na własnej spódnicy.

JŻP: To oddaje osobowość Doroty. Jak jej nie ma, to nie ma i czarnego kwadratu.

KK: Moja praca jest trochę z innej beczki. Wiele z tego, co robię, polega na zabawie ze słowami, właściwie jest gdzieś na granicy konceptualizmu. Może powiem, w jaki sposób powstała. Początkowo także chciałam znaleźć czarny kwadrat w rzeczywistości, ale on istotnie nie występuje w przyrodzie. Tu jakiś kafelek, tam ktoś coś namazał na płocie, właściwie nie znajdowałam ciekawego. I wtedy wpisałam hasło „czarny kwadrat” w wyszukiwarkę internetową i efekt tych poszukiwań przeszedł moje oczekiwania. Opracowałam te cytaty graficznie, wpisałam je w kwadrat... I tak czarny kwadrat wrócił do realu, a to że ten „real” jest w wirtualu, to już cecha naszych czasów.

JŻP: Wydaje mi się, że twoja praca, która jest niejako dziełem przypadku, zaskoczyła ciebie samą, nie powstałaby, gdyby nie było pretekstu w postaci tej wystawy. >>

KK: Zupełnie inaczej było z pracą Krzysztofa Wojciechowskiego. Nie jest specjalnie zainteresowany Malewiczem jako takim, jak się zdaje.

JŻP: W zeszłym roku na wystawie 2B przedstawił rewelacyjny cykl zdjęć. Właściwie, jak się go opisuje, to jest bez sensu, trzeba to zobaczyć, dość, że przedstawia fragmenty płyt analogowych.

KK: Płyta analogowa to sama w sobie abstrakcja. Niby wiemy, że śpiewa tam Presley czy Doorsi, a tymczasem widać



Dorota Truszczyńska



Dorota Truszczyńska



Krzysztof Wojciechowski

KK: Zupełnie inaczej było z pracą Krzysztofa Wojciechowskiego. Nie jest specjalnie zainteresowany Malewiczem jako takim, jak się zdaje.

JŻP: W zeszłym roku na wystawie *2B* przedstawił rewelacyjny cykl zdjęć. Właściwie, jak się go opisuje, to jest bez sensu, trzeba to zobaczyć, dość, że przedstawia fragmenty płyt analogowych.

KK: Płyta analogowa to sama w sobie abstrakcja. Niby wiemy, że śpiewa tam Presley czy Doorsi, a tymczasem widać tylko rowki na czarnym krążku...

JŻP: Właśnie. Tym razem Krzysztof Wojciechowski przedstawił kwadraturę koła – połamana płytę wpisał w czarny kwadrat. To podobny zabieg, jakiego dokonał Strzemiński w 1923 w mało znanym obrazie *Rozbicie czarnego kwadratu*. Krzyś nie widział zresztą tego obrazu.

KK: Tomasz Stando wprowadził kwadrat w ruch. W dodatku jest to biały kwadrat i to w 3D.

JŻP: To instalacja, zabawa z kwadratami, pojawiają się tu też prostokąty, w efekcie powstaje krzyż. Wyjątkowy efekt daje faktura wybielonych starych, używanych desek, nawet pęknięcia są tam, gdzie powinny. Ta praca wygląda jakby powstała w czasach Malewicza, 90 lat temu w sąsiedniej pracowni.

KK: Powinniśmy jeszcze powiedzieć o naszych zabawach z czarnym kwadratem. Jedna z nich to czarny kwadrat ułożony z lego.

JŻP: Od dawna chciałem zrealizować tę pracę, ale – jak może niektórzy słusznie mówią – to jest po prostu prymitywne. W końcu to tak prosty pomysł, żeby zrobić czarny kwadrat z czarnych klocków lego, że aż wstyd. Jestem pewien, że mnóstwo rodziców bawiąc się z dziećmi robiło to setki razy. W końcu zdecydowały dwa aspekty. Pierwszy, że nasz syn Jurek natychmiast zrozumiał pomysł i sam większość klocków ułożył. Drugi jest bardziej poważny. Klocki lego, tak jak zresztą wiele innych niewinnych elementów, podlegają moim zdaniem prymitywnym i zbędnym manipulacjom. Oczywiście są tacy mądrze, którzy znajdują wytłumaczenie dla dowolnego bluźnierstwa czy prowokacji – byle epatować mieszczucha – ale uważam, że takimi metodami może posługiwać się reklama, polityka i inne choroby współczesnego świata, a sztuce po prostu nie wypada. Ja wolę z cegieł, cementu i desek budować dom, a nie niemiecki obóz koncentracyjny. To samo dotyczy też lego.

KK: Rozumiem, że pijesz do pracy Libery. Myślę, że problem ze sztuką współczesną polega w dużej mierze na tym, że mamy w gruncie rzeczy do czynienia z wieloma różnymi sztukami. Czym innym jest tradycyjne malarstwo, czym innym konceptualizm, jeszcze czym innym sztuka zaangażowana, wręcz publicystyczna. Wszystkie te rodzaje występują jednocześnie i określa się je jednym mianem, a przecież trudno przykładać tę samą miarę do uduchowionych abstrakcji >>

Gierowskiego i przypuśćmy – karykaturalnych scen rodzajowych Dudy Gracza, albo totalne dzieło Opałki porównywać ze, szczerze mówiąc, słabymi artystycznie prowokacjami Nieznalskiej. Problem w tym, że do mediów sztuka współczesna rzadko trafia dlatego, że jest dobra, a częściej dlatego, że ktoś komuś przy okazji głowę obijał. Myślę, że to robi sztuce więcej złego niż dobrego, bo ludzie myślą, że cała nowa sztuka to takie tanie, skandalizujące chwytły. Ale akurat Obóz Libery jest pracą skłaniającą do refleksji nad tym, co właściwie za bagaż przekazujemy naszym dzieciom.





Gierowskiego i przypuśćmy – karykaturalnych scen rodzajowych Dudy Gracza, albo totalne dzieło Opałki porównywać ze, szczerze mówiąc, słabymi artystycznie prowokacjami Nieznalskiej. Problem w tym, że do mediów sztuka współczesna rzadko trafia dlatego, że jest dobra, a częściej dlatego, że ktoś komuś przy okazji gębę obił. Myślę, że to robi sztuce więcej złego niż dobrego, bo ludzie myślą, że cała nowa sztuka to takie tanie, skandalizujące chwytły. Ale akurat Obóz Libery jest pracą skłaniającą do refleksji nad tym, co właściwie za bagaż przekazujemy naszym dzieciom. Szkoda mi tylko zawsze, że się tak oberwało przy okazji klockom lego, bo to bardzo kreatywna zabawka i cieszę się, że tu na tej wystawie udało się wykorzystać ją tak jeszcze zupełnie inaczej.

JŻP: Wydaje się, że to temat na dłuższą dyskusję, więc może przejdziemy do filozoficznie łatwiejszego, ale za to bardzo czasochłonnego pomysłu...

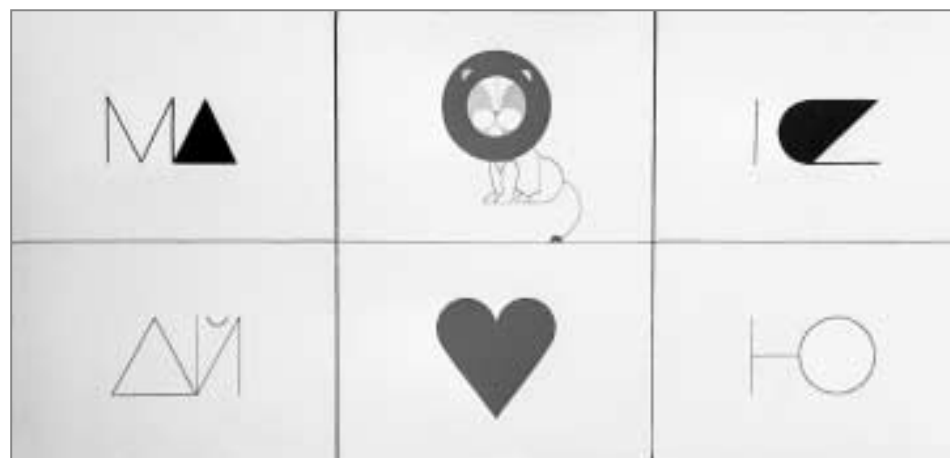


KK: No właśnie, to mój nieco diabelski koncept – układanie czarnego puzzle. Dopiero to daje pojęcie, czym jest abstrakcja. Kiedy układamy nawet najtrudniejszy obrazek, mamy jakieś punkty odniesienia. Tutaj – nic.

JŻP: Myślę, że ten puzzle będziemy układać przez parę ładnych lat, więc motyw Malewiczowski będzie jeszcze pojawiał się z naszych działań w Norblinie nie raz.

KK: No to dziękujemy sobie za rozmowę

JŻP: Dziękujemy sobie.



Hanna Dąbrowska, *Malewicz I love you*

> moja wolność

Artysta nie jest nikim więcej i nikim mniej, niż właśnie artystą, i tylko jako artystę należy go postrzegać.

Jestem artystą, który rozumie powierzoną mu autonomiczność jako narzędzie umożliwiające odkrywanie obiektywnej prawdy; wyzwolonej z doraźnych koniunktur ideologicznych, politycznych. W swej wolnej woli dokonuję wyborów, których konsekwencje wdrażania mogą mieć indywidualność. Jestem wolna jako artysta, im więcej samostanowienia, tym więcej wolności. Jestem wolna jako artysta, im więcej samostanowienia, tym więcej wolności.

pomoc

projekt

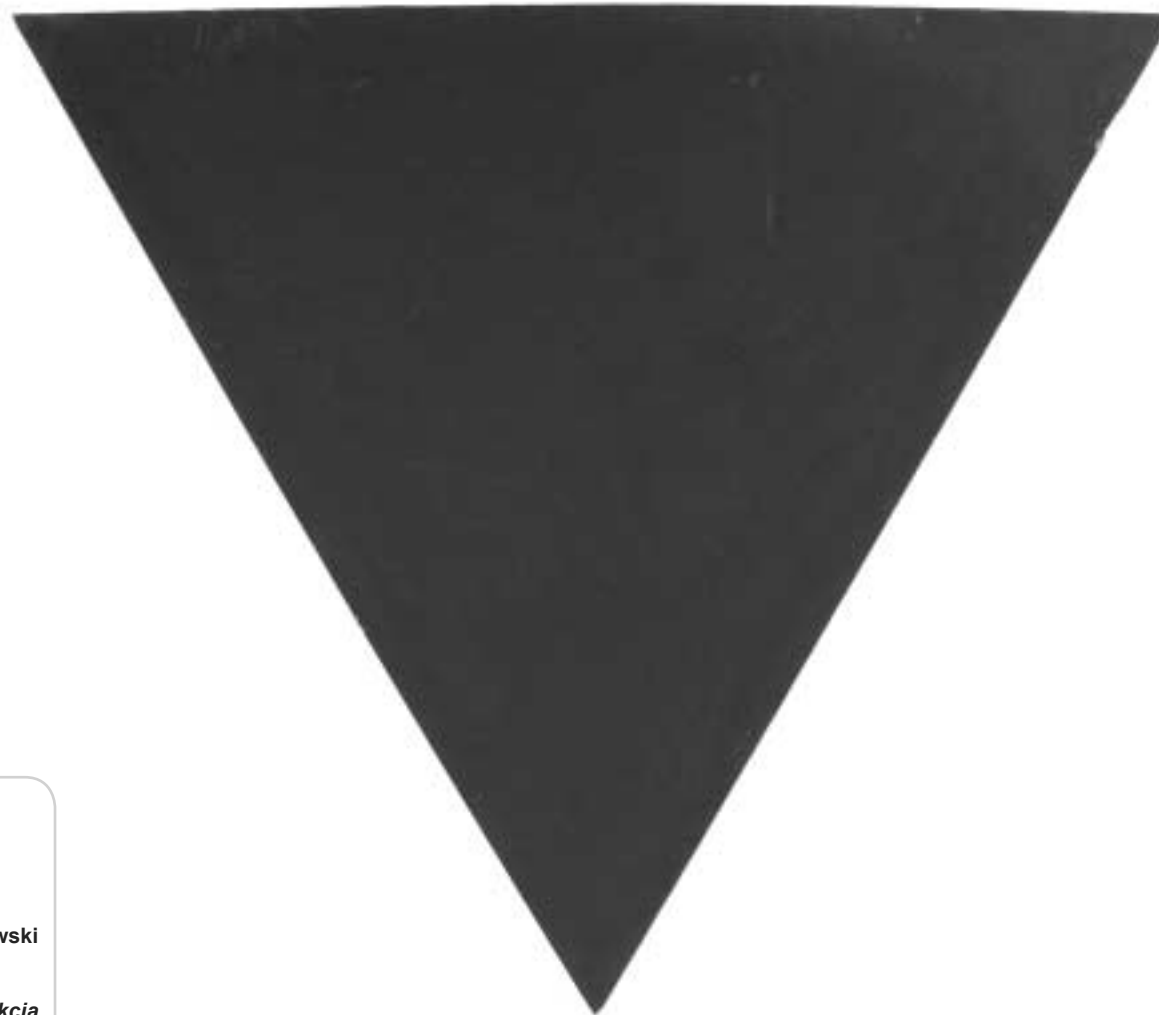
pytanie

portret

praca

pamięć

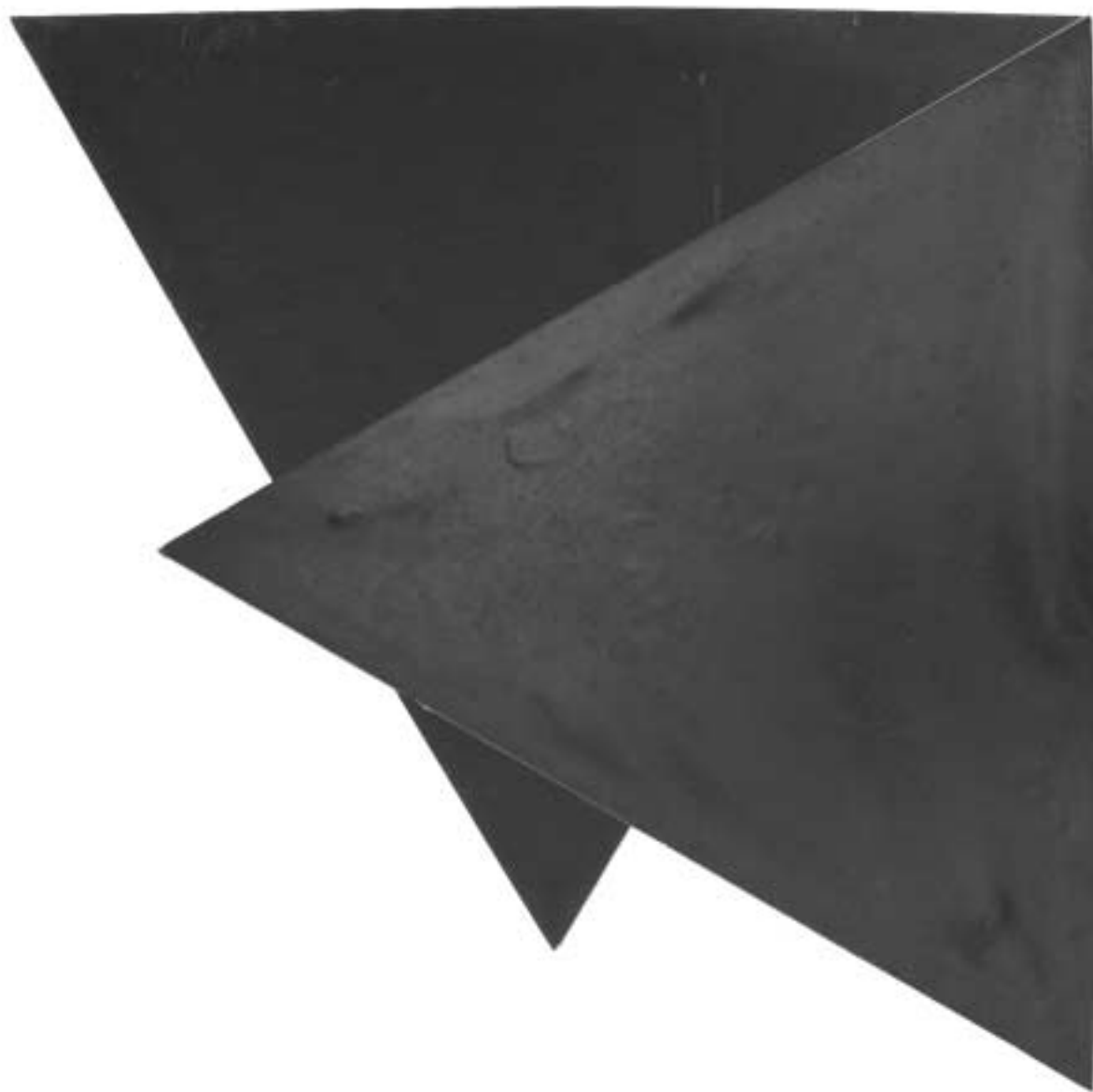
początek



Józef Żuk Piwkowski

*trójkątna dekonstrukcja
czarnego kwadratu*

1988-2004



[pomoc](#)

[projekt](#)

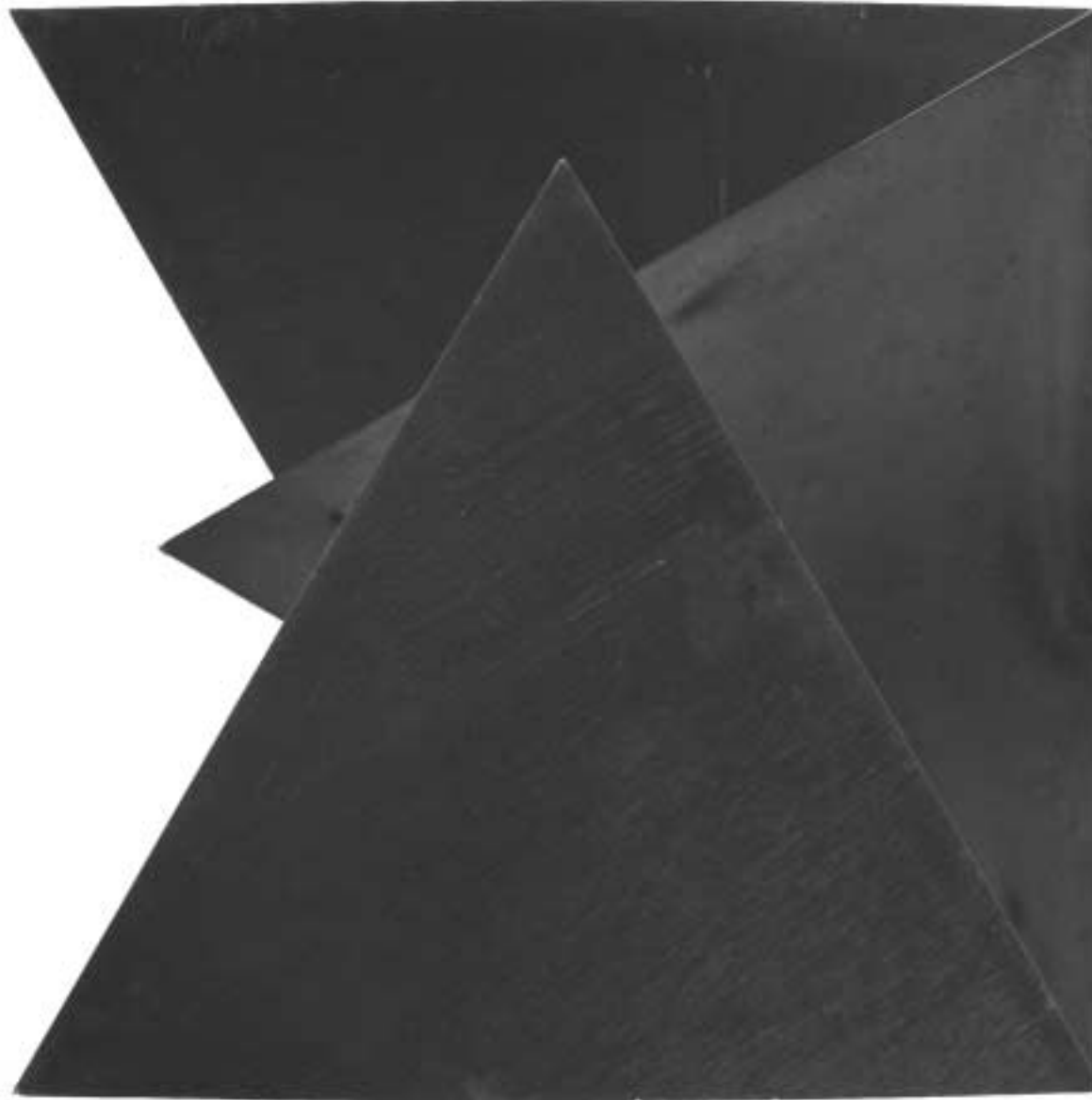
[pytanie](#)

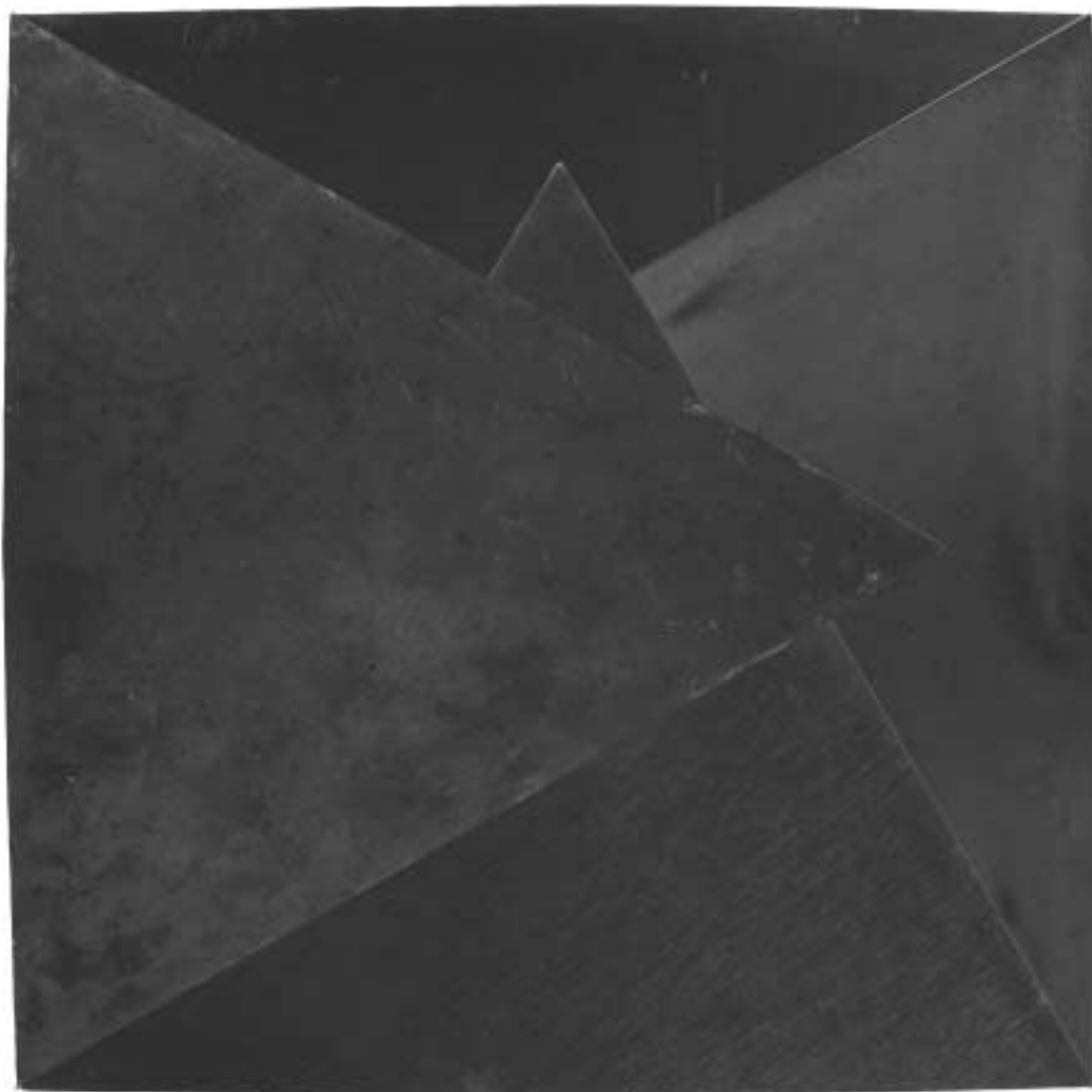
[portret](#)

[praca](#)

[pamięć](#)

[początek](#)





**Projekt związa-
ny z kwadra-
tami to dzia-
łanie, w którym
wyjściowym ob-
razem jest geo-
metryczny czar-
ny kwadrat na
białym tle na-
świetlony na
p a p i e r z e**

Klara Kopcińska

czarny kwadrat
– powrót do realu?
fragment

Trzymaj wciśnięty
klawisz **FUNCTION**
i obracaj pokrętkę
sterującą dopóty,
dopóki wskaźnik pola
funkcji nie wskaże
migającego symbolu
(czarny kwadrat ze
znakami +/- w środku)
na polu poprawek
n a ś w i e t l e n i a .

Danziger Aktien
- **B i e r b r a u e r i**
kapsel okrągły,
napis czarny,
kwadrat, gwi-
azda wielo-
r a m i e n n a

toż jak nacisnąć tab
to pojawia się czar-
ny kwadrat i na nim
zaznaczone tylko
ludziki, wrogowie
i questy. nie ma
w ogóle zieleni :
(ani nic takiego...

Jeśli nie ma dziur,
warstwy miedziowe
są jak szachownica,
na której każdy kwad-
rat odpowiada ato-
mowi miedzi z jego
wew-nętrznym polem
magnetycznym ski-
erowanym wokreśloną
(czarny kwadrat) lub
przecíwną stronę
(biały kwadrat).

Na przykład mamy
do wygrawerowania
czarny kwadrat
i literę x z rysun-
ku poniżej. Jeżeli będą
na jednym rysunku w jed-
nakowym kolorze, la-
ser będzie grawerował
je jednocześnie, prze-
suwając się nad całą
niebieską powierzchnią,
ale świecąc tylko
w miejscach czarnych.

Co to
jest? małe
z i e l o n e
i okrągłe?
Duży czar-
ny kwadrat

Ten mały, czarny kwadrat z mnóstwem różnokolorowych plamek i kropek (patrz początek felietonu) to bez wątpienia jedna z najbardziej niesamowitych fotografii, jakie kiedykolwiek powstały.

Przebieg naszej reakcji można by zapisać: Ten czarny kwadrat można określić mianem czarnej skrzynki coś się w niej dzieje, ale my nie wiemy co.

Co to jest ten czarny kwadrat-romb?? A gdyby tak zamiast niego dać ziemski glob, obrazujący globalność zjawiska??

super plusem jest też to że przy najbliższym przybliżeniu możemy zobaczyć całą postać a nie tylko z lotu ptaka czarny kwadrat z pomarańczową twardą

Płytką 2×2 pokrywając dokładnie jeden czarny kwadrat, a płytką 1×4 pokrywając parzystą liczbę czarnych kwadratów (0 lub 2).

kwadraty dowodów szwadronów liniowych miały tradycyjne kolory - amarantowy, biały i żółty, a dla szwadronów dowodzenia kwadrat czarny.

PROBLEMS **Hal-**
lo I need HELP,
czy ktos mi moze
wytлумaczyc cze-
mu jak dodaje
plakat to nie
jest on akcep-
towany bo zami-
ast plakatu jest
czarny kwadrat??

Białe, czarne,
fuga. Lecicie.
Łza uderza w
czarny kwad-
rat. Ty odbijasz
się od fali powi-
etrza wznieco-
nej przez ude-
rzenie łzy.

Co to jest ten
czarny kwad-
rat-romb?? A
gdyby tak zami-
ast niego dac
ziemski glob, ob-
razujacy global-
nosc zjawiska??

Jakże byłem zad-
owolony że to był
tylko sen. Ale
czy na pewno ?
Na moim brzuchu
m i a ł e m
odciśnięty czar-
ny kwadrat...

Przestronny, z brazo-
wo-białą szachownicą
podłogi, sufit prę-
gowany belkami, wy-
pukły i zdobny trójkąt
na bocznej ścianie,
gdzie przypuszczal-
nie znajdował się
kominek, szeroko ot-
warte drzwi, czarny
kwadrat okna za kon-
tuarem sklepikarza.

Zmysł cieles-
ny: dotyk. Zmysł
astralny: jas-
noczucie. Część
ciała: nogi,
kości, skóra.
Kolor i kształt:
czarny kwadrat.

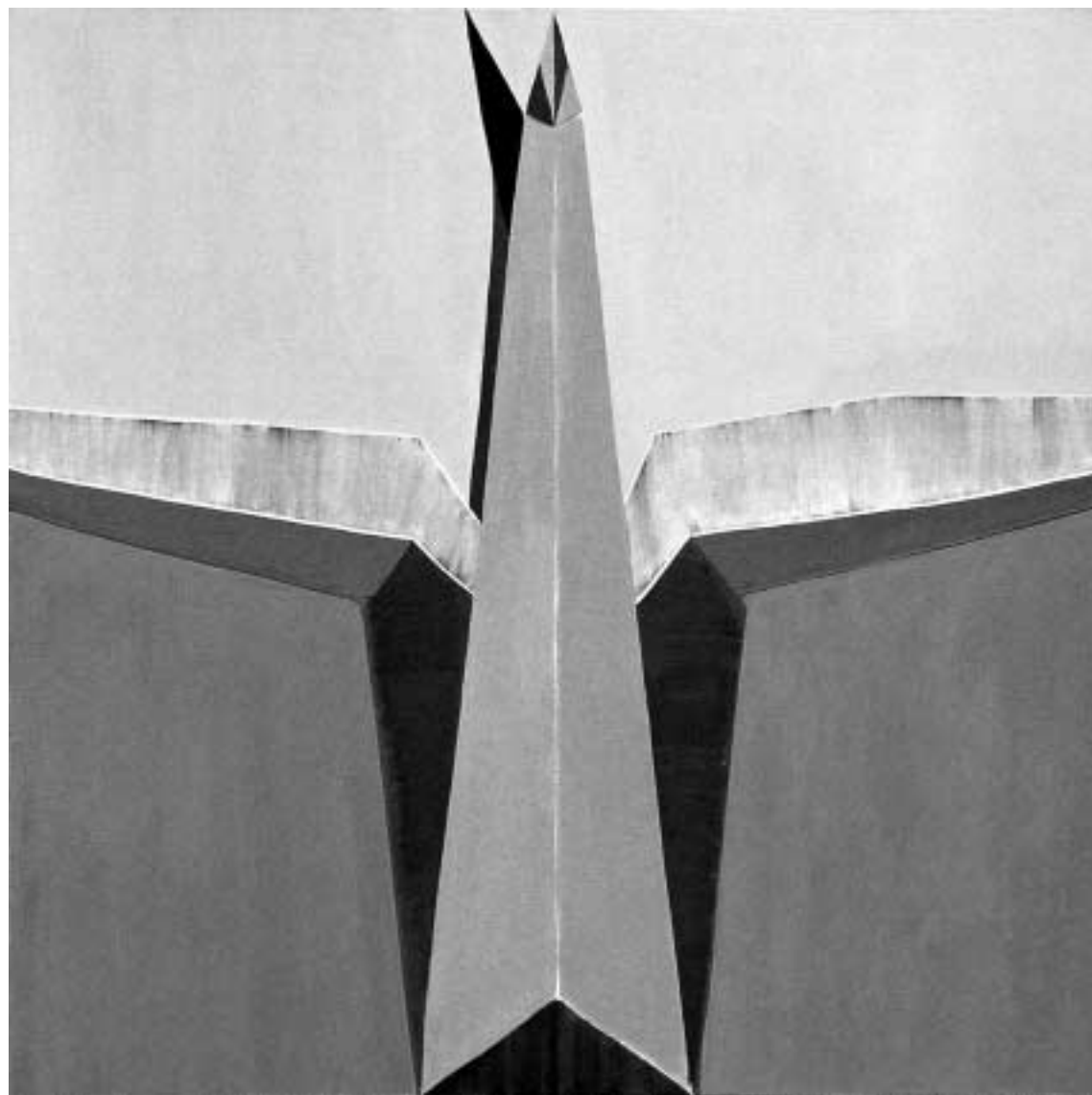
dziękuję wyszukiwarce Google

i stronom:

1. estetyka.i.sztuka.w.interia.pl/nieskn3.html
2. <http://www.foto.w3.com.pl/f7035.html>
3. www.cdprojekt.info/forum_post.asp?sid=10924&page=4
4. <http://www.flashzone.pl/forum2/showthread.php?t=22349>
5. http://www.traider.pl/technik/r_editor/kurs/1/
6. http://www.ceti.pl/~stemple/o_grawerowaniu_laserowym/jak_dziala_laser.htm
7. <http://nsm.pl/~or-kwizdin/kapsle.html>
8. <http://science.eu.org/fizyka/nadprzew.php>
9. http://www.digit.pl/artykuly/41194_1.html
10. <http://www.fotopolis.pl/index.php?gora=1&lewa=6&arch=1&nrarch=1833>
11. alejaja.pl/dowcipy.php?a=show&katid=24&page=105&sort=new
12. www.era.pl/index.php?id=18_menu4/zone=-1/section=korp
13. gry.gery.pl/gry.php?gra=37&wyswietl=gre
14. www.gim16.bci.pl/gimna/chemia/chemszg.htm

... I w t e d y
d o s t r z e g a m ,
że jeśli zrobię
to dość szyb-
ko, zdołam
umieścić czar-
ny kwadrat
obok czerwonej
linii, przekreślić
go i obrócić
tak, by zniknął. ...

15. www.prv.pl/kg/wypisz.php?id=49419
16. filmweb.pl/User?id=66198
17. www.pdaclub.pl/view.php?news_id=8219
18. www.kawaleria-polska.pl/module.s.php?name=Publikacje&sop=viewarticle&artid=439
19. www.wsip.com.pl/serwisy/czasmat/konkurs/matkonro.htm
20. <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje02/text05p.htm>
21. www.man.lodz.pl/LISTY/ISOC-PL/1995/05/0461.html
22. free.art.pl/bezdogmatu/nadeslane_3.html
23. www.franzbardon.pl/8t/8t_malkuth.php - 33k
24. creth52y52owy.blog.pl
25. www.pclab.pl/thread20013.html



Art

> moja wolność

Artysta nie jest nikim więcej i nikim mniej, niż właśnie artystą, i tylko jako artystę należy go postrzegać.

Jestem artystą, który rozumie powierzoną mu autonomiczność jako narzędzie umożliwiające odkrywanie obiektywnej prawdy; wyzwolonej z doraźnych koniunktur ideologicznych, politycznych. W swej wolnej woli dokonuję wyborów, których konsekwencje wykraczają poza moją indywidualność. Jestem wolna jako artysta, im więcej ograniczeń potrafię przyjąć na swoje barki. Owe ograniczenia to mój obszar wolności. Dyktuje je świadomość swoistych dla mnie predyspozycji psychofizycznych, które decydują o języku, jakim posługuję się w swojej praktyce. Ów język zniewalam, każąc mu wypowiadać się w sposób uporządkowany, nadający sens jemu samemu. Bez ingerencji zmysłu weryfikującego, jakim jest intuicja, przypadkowy chaos pozostawiony samemu sobie działa destrukcyjnie na treść wypowiedzi. Moja wolność to pozostawianie wolnym od wszystkiego, co nie jest nakierowanie na mój cel. Celem jest miłość przedkładana nad wolność. Jestem wolna od wolności!

> proces odrzucania

Pozory wolności i idące za nimi: brak pokory, egoizm, pokusa oryginalności są wpisane w jednostkową naturę człowieka, ale ich odrzucenie jest niezbędne w obszarze sztuki. Artysta może próbować eliminować zgubne motywacje samoafirmujące jego indywidualność, narzucić dyscyplinę w obrębie sztuki, ale również i życia. Życie i twórczość stają się wówczas jednym. Jest to stan permanentnego nakierowania wszystkich władz psychofizycznych na realizację planu, który nazwałabym życiem sztuką. Życie artysty jest więc czymś innym, niż życie nieartysty, gdyż sztuki nie można traktować jako środka do osiągnięcia celów leżących poza sztuką; profitów finansowych, popularności. Czym jest więc osobowość artysty i jak można nie popaść w zepsucie?

> nie patrzeć na zło!

to przykazanie, które dają sobie, bo Piękno rodzi się, gdy jest lekko na sercu, a celem staje się obraz nie jedyny, lecz mówiący jedynie prawdę. Właśnie na tym powinno skupiać się zainteresowanie artystów i odbiorców.

> zapomnieć o sobie!

to wykluczyć siebie z horyzontu poszukiwań. Artysta dokonuje wyabstrahowania z rzeczy jej istoty wyłączając swoją osobę z pola widzenia, porzuca doraźną emocję. Kwestia pokory i moment zasluchania, zachwyty nad czystym pięknem może zaistnieć, gdy odrzucę swoje pragnienia stworzenia dzieła na drodze rozumowej. Nie ode mnie zależy, czy dzieło powstanie. Obraz jest dany artyście z woli Boga. Zmaganie artysty nie powinno być więc poszukiwaniem w sobie, lecz otwarciem na zewnątrz. Dlatego należy stać się na powrót dzieckiem, aby móc przeżywać moment zaskoczenia i radości z doznawania Piękną. W tym momencie jestem tylko pośrednikiem między obrazem a widzem. Zgadzam się z opinią Jerzego Nowosielskiego, który mówi: „Właśnie tworząc chcę być nikim. Sztuka jest tym autentyczniejsza, im mniej wiemy o autorze. Sztuka powinna być anonimowa.”¹

¹ Zbigniew Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, ŁUK, Białystok 1993, s.79

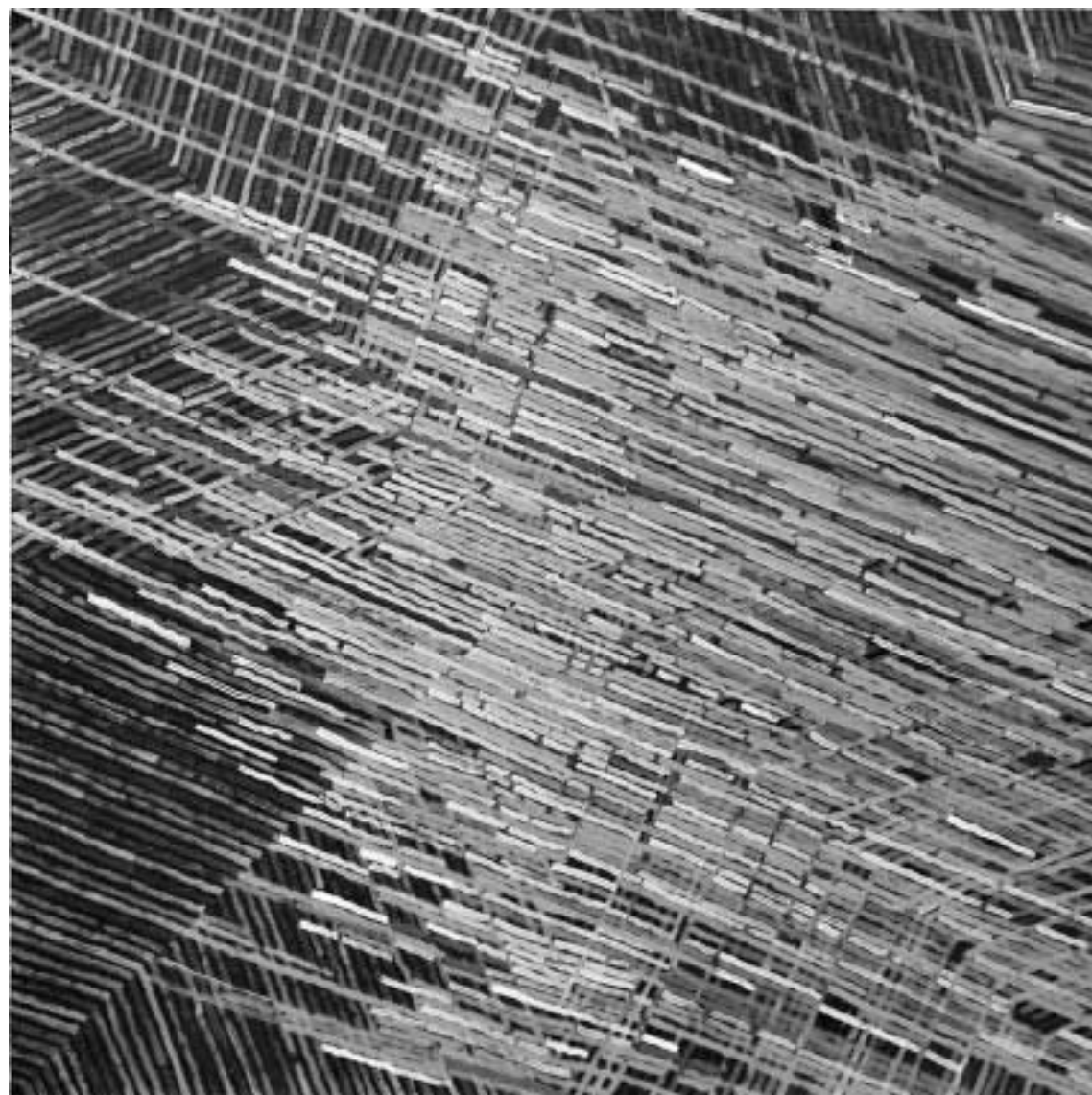
Pewne przyzwyczajenie, które towarzyszy nam w kontakcie z obrazem, dotyczy poszukiwania w nim śladów rzeczywistości. Nawet w bardzo uabstrakcyjnym obrazie odnajdujemy takie sugestie. Wynika to z pierwotnej iluzjonistycznej formy malarstwa. Rozważając pożądaną w dziele sztuki bezinteresowność jako warunek jego autonomii, należy przypomnieć zabiegi artystów awangardowych chcących uciec przed naturalizmem jako pretekstem do narracji. Czy możliwe jest istnienie dzieła sztuki zupełnie czystego, wolnego od skojarzeń, skoro nawet motyw siatki, czy kraty, często wybierany przez artystów awangardowych ze względu na swą rzekomą niepodatność na opis, przywodzi

wolność artysty

obraz **Żuraw** i tekst
Hanna Dąbrowska

e-mail: hannadab@poczta.fm
<http://www.trojkamurarska.art.pl>
<http://free.art.pl/hannadabrowska>





Po>

Pewne przyzwyczajenie, które towarzyszy nam w kontakcie z obrazem, dotyczy poszukiwania w nim śladów rzeczywistości. Nawet w bardzo uabstrakcyjnionym obrazie odnajdujemy takie sugestie. Wynika to z pierwotnej iluzjonistycznej formy malarstwa. Rozważając pożądaną w dziele sztuki bezinteresowność jako warunek jego autonomii, należy przypomnieć zabiegi artystów awangardowych chcących uciec przed naturalizmem jako pretekstem do narracji. Czy możliwe jest istnienie dzieła sztuki zupełnie czystego, wolnego od skojarzeń, skoro nawet motyw siatki, czy kraty, często wybierany przez artystów awangardowych ze względu na swą rzekomą niepodatność na opis, przywodzi na myśl splot płótna? Ten z założenia nowatorski pionowo-poziomy układ linii naśladuje powierzchnię obrazu w jej dwuwymiarowości.

Rozwój obrazu w kierunku wyeliminowania trzeciego wymiaru, dążenie do utrzymania i zaakcentowania jego płaszczyzny poprzez rezygnację z modelunku i natury jako wzorca – miały znaczenie nie tylko dla rozwoju sztuki abstrakcyjnej, ale przede wszystkim dla uświadomienia sobie jego fizycznej istoty i specyfiki problemów plastycznych, jakie wiążą się z wyborem płaszczyzny jako pola działania artystycznego. Materialna powierzchnia płótna wymagała stworzenia idealnej płaszczyzny wewnętrznej obrazu, która zmusza artystę do konstruowania obrazu tak, by był jednorodny. Celowość obrazu dotyczy umieszczania w nim form ze względu na ich znaczenie dla całości, a nie ze względu na działanie poszczególnego elementu.

Formy malarskie to często „abstrakcyjne” byty, obdarzone własnym życiem, własnymi możliwościami działania. Czasem forma służy wydzieleniu z płaszczyzny czegoś rzeczywistego, ale nawet wówczas jest przekształceniem rzeczywistości.

Poszczególne elementy obrazu to jego „pierwotne energie”. Jako główne czynniki obrazu, najmocniej związane z jego dwuwymiarowością Kandinsky wymienia punkt i linię.

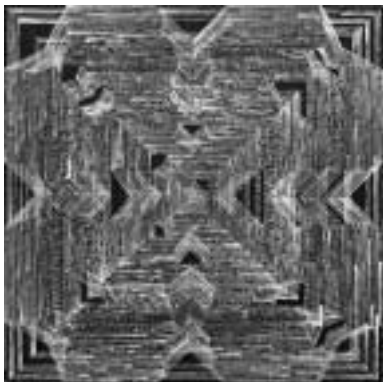
Punkt można określić jako milczenie i mowę zarazem, symbol braku istnienia. Łączy w sobie znaczenie praktyczne i metaforyczne, zarówno w mowie jak i w piśmie oznacza pauzę. Jego znaczenie jako symbolu właściwie ztraca się, zostaje wchłonięte przez samą formę zewnętrzną i nasze przyzwyczajenie do jej odbioru. Jednak punkt staje się nieraz żywym symbolem, zyskuje nowe znaczenie na płaszczyźnie obrazu. Objawia się jako potencja, zapowiedź metamorfozy duchowej – milczenia w mowę, oraz fizycznej – może rosnąć aż zajmie całą powierzchnię płótna, sam stając się płaszczyzną. Wewnętrzne właściwości znaku uaktywniają się po odrzuceniu jego typowych funkcji praktycznych, do jakich przywykliśmy. Jako element obrazu punkt uzyskuje rezonans dzięki zaistnieniu na obszarze płótna, nie zagłuszony innymi znakami. O ile w piśmie jest nośnikiem konwencjonalnych znaczeń, to jego prawdziwa mowa ogranicza się do jego formy wizualnej, kryjącej wewnętrzne napięcie. Jego znaczenie pozawerbalne ustala >>

się w konfrontacji z płaszczyzną. Jest elementem jej budowy, jako „płaszczyzny obrazu”. Jako forma bardzo zwięzła nawiązuje do powściągliwej skumulowanej aktywności.

Ciekawe w odniesieniu do problemu autonomii obrazu wydaje mi się to, że punkt pojmowany jako odrębny mikroświat, dodatkowo obdarzony kolistym zamkniętym w sobie kształtem, jest odizolowany od otoczenia. Jego istnienie koncentruje się tylko i wyłącznie na płaszczyźnie obrazu. Jest „praelementem malarstwa”, niejako wrośniętym w jego

autonomia obrazu





się w konfrontacji z płaszczyzną. Jest elementem jej budowy, jako „płaszczyzny obrazu”. Jako forma bardzo zwięzła nawiązuje do powściągliwej skumulowanej aktywności.

Ciekawe w odniesieniu do problemu autonomii obrazu wydaje mi się to, że punkt pojmowany jako odrębny mikroświat, dodatkowo obdarzony kolistym zamkniętym w sobie kształtem, jest odizolowany od otoczenia. Jego istnienie koncentruje się tylko i wyłącznie na płaszczyźnie obrazu. Jest „praelementem malarstwa”, niejako wrośniętym w jego „dwa wymiary”, fizyczną powierzchnię.

Przeciwieństwem punktu jest linia obdarzona dynamiką, pojmowana niekiedy jako ślad poruszającego się punktu. Jest jakby rodzącym się napięciem, które kumuluje się w ruchu linii prostej ku nieskończoności. Linia stwarza dynamikę obrazu, dzieląc płaszczyznę.

Jako pojedyncze elementy punkt i linia są zaprzeczeniem płaszczyzny obrazu. Jednak ich wewnętrzne właściwości, kumulacja i wielość tych form ożywia tę statyczną powierzchnię. Jednocześnie można powiedzieć, że płaszczyzna obrazu istnieje dzięki nim jako ich podłoże, niejako wytłania się z mnogości punktów i linii.

Napięcia, jakie rodzą się na płaszczyźnie, wiążą się z usytuowaniem elementów malarskich względem poszczególnych czterech krawędzi płótna. Zagęszczenie form malarskich w górnej części obrazu, podobnie w dolnej, a także zdecydowanie z lewej lub prawej strony płótna, powoduje udratyzowanie kompozycji, ciężar wyrazu. Koncentrujące się blisko krawędzi płaszczyzny formy malarskie nadają jej metaforyczny wyraz. Ich istnienie w górze jest niczym ruch „w niebo”, w dole – niczym ruch „do ziemi”. Obciążenie lewej krawędzi płótna jest jak ruch „w dal”, ku wolności, a prawej – jak ruch „do domu”, ku skrępowaniu.

Płaszczyzna obrazu jest bytem nieskończonym, absolutnym, jest niewzruszona, neutralna. Jest prawie „niedotykalna”, zamknięta w sobie, jedynie dokumentuje swą nieskończoność. Treść nie jest zdolna stworzyć wewnętrznej jedności obrazu. Rozdźwięk treści i płaszczyzny obrazu jest powodem konfliktu widzenia, jako konfliktu skończoności i nieskończoności. Urzeczywistnia się w niemożności jednoczesnego identycznego ustosunkowania się odbiorcy do treści, przebiegu „fabuły” czy konkretnej rzeczywistości skończonej, realnej a jej przekładem na język malarstwa. Płaszczyzna jako byt sam w sobie jest jakością tej miary, że nic, co „namalowane wewnątrz”, nie odbiera jej rysu nieskończoności.

Skoro płaszczyzna zdaje się żyć własnym życiem, wymykać się treściom i wiecznie transcendować – rodzi się pytanie, czy artysta i odbiorca nie mają prawa czuć się zakłopotani, onieśmieleni w próbie zmierzenia się z płaszczyzną >>

– absolutem? Malarz zdaje się być podrzędny wobec obrazu, który jednak potrzebuje jednostki ludzkiej, by mógł być stworzony. Obraz spełnia się w procesie oglądu, podczas którego transcenduje. Wymaga przy tym kontaktu z odbiorą, kontaktu obiektywnego z subiektywnym, nieskończonej, beczasowej przestrzeni z marnością przemijającej jednostki ludzkiej. I choć płaszczyzna jest taka niewzruszona, wyrokująca wręcz, narzucająca sposób myślenia o dziele sztuki – człowiek wnosi w proces oglądu swoją zdolność przeżywania emocjonalnego, nadawania własnościom zmysłowym

– absolutem? Malarz zdaje się być podrzędny wobec obrazu, który jednak potrzebuje jednostki ludzkiej, by mógł być stworzony. Obraz spełnia się w procesie oglądu, podczas którego transcending. Wymaga przy tym kontaktu z odbiorą, kontaktu obiektywnego z subiektywnym, nieskończonej, bezczasowej przestrzeni z marnością przemijającej jednostki ludzkiej. I choć płaszczyzna jest taka niewzruszona, wyrokująca wręcz, narzucająca sposób myślenia o dziele sztuki – człowiek wnosi w proces oglądu swoją zdolność przeżywania emocjonalnego, nadawania własnościom zmysłowym jakości wyrazowych.

Obraz transcending dzięki trzem cechom, trzem momentom doświadczania dzieła. Aby w pełni przeżyć obraz, musimy zdać sobie sprawę z tego, że jest totalny, tzn. istnieje sam przez się. Matisse pisał: „Dzieło sztuki musi tłumaczyć się samo przez się i winno narzucać swój sens widzowi, zanim ten jeszcze zdola uświadomić sobie temat. Patrząc na fresk Giotto w Padwie, nie korci mnie to, jaką scenę z życia Chrystusa oglądam; patrząc, odczuwam i rozumiem bijący zeń nastrój, który znajduję i w rysunku, i w kompozycji, i w kolorycie, a odczytanie tytułu obrazu tylko potwierdza słusność mojego wrażenia.” Obraz nie zawiera nic poza tym, co jest w nim zawarte tematycznie. Jako związek płaszczyzny z „namacalną formą” jest tworem jednorodnym, który nie ma sensu innego poza sensem samego medium. Tajemniczy język malarstwa odnosi się do siebie samego, stwarza uwarunkowania dla tego, co „na obrazie”.

Drugim i trzecim momentem doświadczania dzieła są: jego niewyczerpywalność – istnienie płaszczyzny obrazu ponad treścią oraz immanentna ważność dzieła – jego bytowanie poza kontekstem historycznym, poza wszelką interpretacją, które powoduje, że nie można go w żaden sposób wyjaśnić biorąc pod uwagę czynniki zewnętrzne. Można go jedynie przeżyć, doświadczając konfliktu płaszczyzny i własnego, jednostkowego bytu.

Obraz egzystuje tak długo, nie dzięki uwarunkowaniom historyczno-społecznym, kulturowym, czy jakimkolwiek innym, ale dzięki trwaniu medium, którego nie determinuje nic poza nim samym. Jeżeli podejmujemy próbę dowiedzenia aktualności malarstwa, to nie ze względu na jego przystawalność do zmieniających się wciąż uwarunkowań zewnętrznych, ale na fakt, iż zawiera parabolę, dzięki której widz poznaje samego siebie w swoim stosunku do świata.

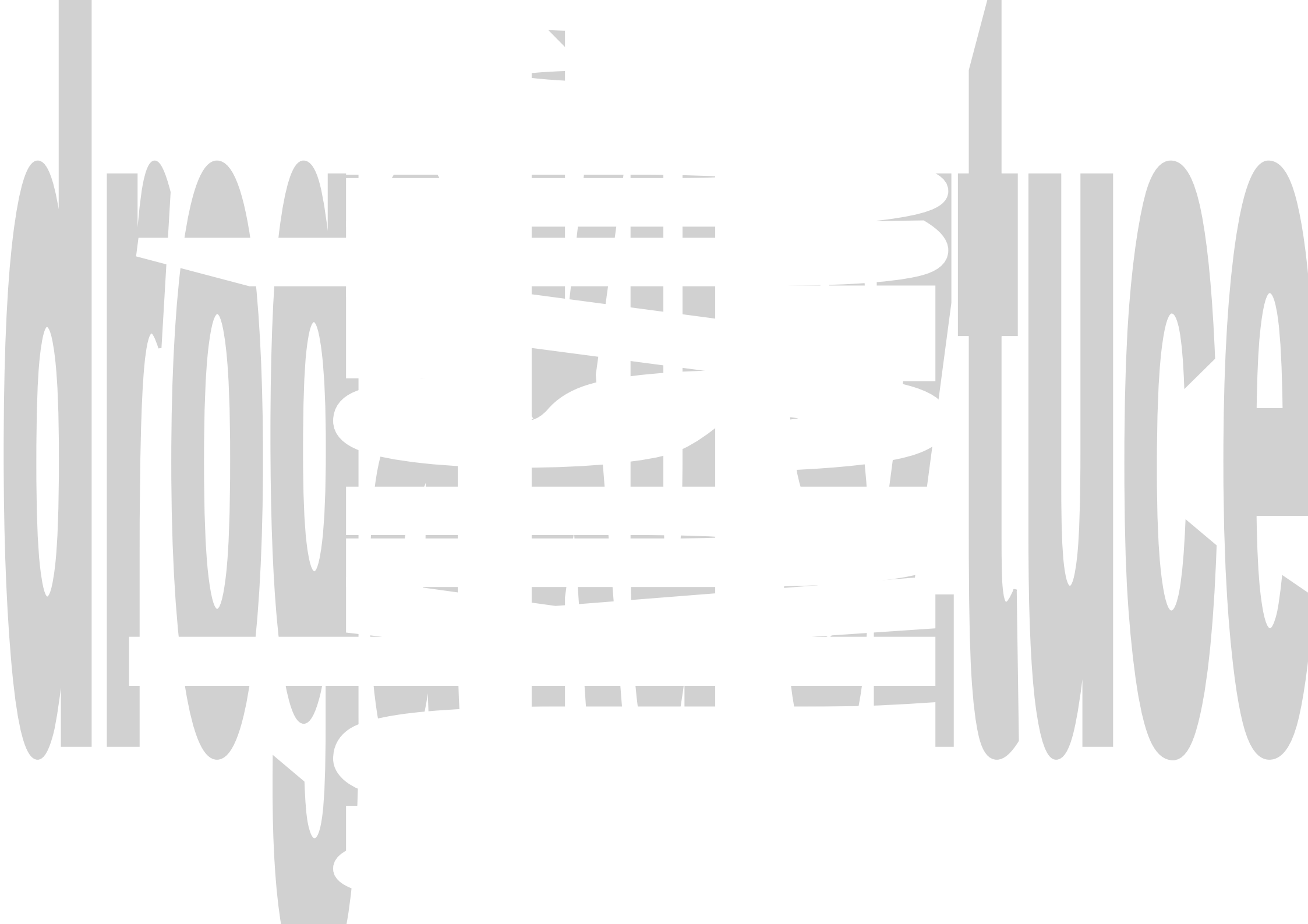
Czym jest obraz? Jest kontaktem nawiązywanym między widzem a absolutem. Istotne jest, że ów kontakt jest poza pojęciowy, jest to tzw. „przedrozumienie obrazu”, bez kontrolowanej refleksji, bez dystansu historycznego. Właściwy ogląd obrazu pozbawiony jest prób wyjaśniania pojęciowego, które deformuje proces doświadczania dzieła sztuki samego w sobie. Obraz ukrywa w sobie „dzianie się sensu”, które objawia widzowi zaangażowanemu w jego odczytanie. Parabola – to nowy punkt widzenia, postrzegania obrazu w jego czystej, pierwotnej postaci. Nie jest postrzeganiem przestrzennym, ani próbą odniesienia obrazu do własnego „ja”. Parabola to ustanowienie sensu prawzoru malarstwa.

Artysta i jego dzieło są częścią historii, niekiedy zaczątkiem zdarzeń, których oddziaływanie dopiero nastąpi, lub kolejnym etapem istniejącej już drogi w sztuce, przemierzanej w stałym dialogu z twórcami-poprzednikami, a także z tymi, którzy dopiero wyruszą. Znaczenie artystycznych dokonań nie powinno być wiązane z ideą postępu, zawsze wynika ono z indywidualności artysty, czasem działającego racjonalnie, w sposób dający się przewidzieć, kiedy indziej spontanicznie, nieoczekiwanie, a najrzadziej genialnie. Co więc stanowi rację bytu sztuki? Czy tylko, jak się powszechnie uważa, wyrażanie indywidualnych uczuć? Czy też może nadawanie cech obiektywności, a zarazem próba

Bibliografia

1. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*
Łódź 1996
2. W. Kandinsky, *Punkt, linia a płaszczyzna*
Łódź 1968
3. M. Brötte, *Obraz jako parabola.*
O pejzażach G. Courbety
4. M. Bryll, *Płaszczyzna, ogląd, absolut*
5. R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*





Ar>

Artysta i jego dzieło są częścią historii, niekiedy zaczątkiem zdarzeń, których oddziaływanie dopiero nastąpi, lub kolejnym etapem istniejącej już drogi w sztuce, przemierzanej w stałym dialogu z twórcami-poprzednikami, a także z tymi, którzy dopiero wyruszą. Znaczenie artystycznych dokonań nie powinno być wiązane z ideą postępu, zawsze wynika ono z indywidualności artysty, czasem działającego racjonalnie, w sposób dający się przewidzieć, kiedy indziej spontanicznie, nieoczekiwanie, a najrzadziej genialnie. Co więc stanowi rację bytu sztuki? Czy tylko, jak się powszechnie uważa, wyrażanie indywidualnych uczuć? Czy też może nadawanie cech obiektywności, a zarazem próba osiągnięcia absolutu, odrzucenie wszystkich celów poza artystycznymi? Wiele przykładów tych obiektywistycznych dążeń, m.in. dzieło Kazimierza Malewicza i *Pieta* Mondriana, a w Polsce Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, uznawano za twory sztuczne, pozbawione wartości, artystycznego wyrazu, obojętne na otoczenie, obce. Doktryna realizmu socjalistycznego, który zniszczył sztukę polską po II wojnie światowej, występowała dokładnie z tych samych pozycji. Artystom przypinano epitet formalistów. Zarzucano im, że lekceważą ludzkie uczucia, odrywają człowieka od rzeczywistego istnienia. Innymi słowy, narzucano ikoniczne dogmaty, stereotypy zachowań, mające zamknąć przed nimi możliwość jakiegokolwiek niekontrolowanego działania. Twórcy próbując zmienić wymuszany przez ideologów, jednorowowy sposób myślenia i związany z nim system interpretacji, dociekając istoty wewnętrznej budowy dzieła, pragnęli przemyśleć raz jeszcze całość dokonań sztuki. Skłonność do ponownego odczytywania i oceny historii sztuki jest cechą charakterystyczną wszystkich wybijających się artystów. Mistrzowie awangardy, a wśród nich wspomniany już Strzemiński, jak żaden inny artysta przed nimi i po nich, przemierzali przestrzeń sztuki w całej rozciągłości, czerpiąc z niej natchnienie dla własnej twórczości – co w niczym nie umniejszało oryginalności ich dzieła. Właśnie przemyślenia Strzemińskiego dotyczące całości dokonań artystycznych i zawarta w nich analiza przeobrażeń wizualnych w budowie poszczególnych dzieł doprowadziły go do unizmu w malarstwie, obrazów uformowanych w myśl najbardziej skrajnej teorii awangardy lat 20., wyprzedzającej o kilkadziesiąt lat światowy strukturalizm.

Edukacja plastyczna Zbigniewa Dłubaka, a właściwie błyskawiczny proces samokształcenia, przypadła na koniec lat 30. i pierwsze lata wojny. Bez niczyjej pomocy studiował zagadnienia sztuki, rysował i malował. Jego świadomość wizualną zapoczątkowały wystawy oglądane w Warszawie i kolekcja Muzeum Narodowego. Spośród tekstów teoretycznych wymienia opracowane przez Stefanię Zahorską *Dzieje Malarstwa Polskiego*², prowadzące go od średniowiecza po dzieła Stażewskiego i Strzemińskiego oraz rozważania Józefa Czapskiego o Pankiewiczu i jego wypowiedziach o sztuce³. Szczególny walor kształcący przypisuje tu części poświęconej przechadzkom po Luwrze, które szybko przeobraziły się we własne spotkania z nowoczesnością na wystawie francuskiej w salach Muzeum Narodowego⁴. Arcydzieła malarstwa, wśród których nie zabrakło *L' impression* Moneta i *Kobiety z mandoliną* Picassa, przeprowadziły go przez impresjonizm, fowizm, kubizm i École de Paris, dając wykładnię możliwości i dokonań >>

plastyki współczesnej. Uważne lektury esejów Stanisława Ignacego Witkiewicza⁵ i Władysława Strzemińskiego⁶ ugruntowały artystyczne wykształcenie.

Dłubak jeszcze przed wojną związał się z ruchem komunistycznym. Podczas okupacji wstąpił do Związku Walki Wyzwolenczej, a następnie do Gwardii i Armii Ludowej. W czasie Powstania Warszawskiego został aresztowany i osadzony w obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu, a później przeniesiony do Mauthausen. Przewieziono mu

Zbigniew Dłubak i Grupa 55

droga ku sztuce

Sztuka, której spodziewamy się, choćby miała wyrosnąć jako zaprzeczenie nowoczesnego malarstwa – wyrośnie z niego i nie będzie dowolnym nawiązaniem do tego czy innego okresu historii sztuki, lecz dalszym krokiem naprzód, krokiem, który odbija się od sztuki nowoczesnej jako podstawy – cofnięć historia nie zna.

Zbigniew Dłubak (1948)¹

tekst Janusz Zagrodzki
zdjęcia archiwum

Wystawy z cyklu
Sztuka przekraczania granic
są realizowane
w Muzeum Sztuki w Łodzi.
Pierwsza z cyklu:
Zbigniew Dłubak i Grupa 55
odbyła się
w czerwcu-sierpniu 2003

plastyki współczesnej. Uważne lektury esejów Stanisława Ignacego Witkiewicza⁵ i Władysława Strzemińskiego⁶ ugruntowały artystyczne wykształcenie.

Dłubak jeszcze przed wojną związał się z ruchem komunistycznym. Podczas okupacji wstąpił do Związku Walki Wyzwoleńczej, a następnie do Gwardii i Armii Ludowej. W czasie Powstania Warszawskiego został aresztowany i osadzony w obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu, a później przeniesiony do Mauthausen. Przydzielono mu pomocnicze zajęcia w pracowni fotograficznej i okresowo w kamieniołomach. W obozie spotkał innych młodych ludzi o aspiracjach artystycznych, o rok starszego Mariana Bogusza i dwa lata młodszego Zbyńka Sekala⁷. Trzej młodzi twórcy, o już sprecyzowanych poglądach na sztukę, utworzyli w obozie tajną namiastkę życia artystycznego. Dołączyli do nich inni Polacy, Czesi, Hiszpanie. W czasie ukrywanych przed Niemcami spotkań i dyskusji powstawały rysunki, projekty przyszłych realizacji, a nawet krótkotrwałe, konspiracyjne wystawy, przedstawiane na pryzkach w baraku. Po wyzwoleniu Bogusz, Dłubak i Sekal dotarli wspólnie do Pragi. Dochodzi do spotkań z czeskimi artystami, którzy przygotowują właśnie wystawę pośmiertną Jindřicha Štyrského⁸, wybitnego twórcy awangardy, zmarłego w 1942 roku. Krótki pobyt w Pradze dopełnił wiedzę artystów o zagadnienia surrealizmu.

**utworzyli w obozie tajną
namiastkę życia artystycznego**

Ten indywidualny tok studiów otworzył im drogę do wszechstronnej działalności twórczej. Wkrótce po przyjeździe do Warszawy Bogusz współorganizował Klub Młodych Artystów i Naukowców (z Tadeuszem Borowskim), a Dłubak rozpoczął pracę w Domu Wojska Polskiego i wkrótce został jego szefem. Klub powstał jako całkowicie odrębna struktura, ale dzięki Domowi Wojska Polskiego zyskał lokal dawnego Instytutu Propagandy Sztuki i bazę finansową. Bogusz objął funkcję kierownika sekcji malarskiej klubu, w której oprócz Dłubaka znaleźli się m.in.: Stanisław Fijałkowski, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński i Marek Włodarski. Już pierwsza inicjatywa wystawiennicza klubu, otwarty 30 września 1947 roku⁹ pokaz sztuki awangardowej pod zobowiązującym patronatem Włodarskiego, z udziałem Stażewskiego i Strzemińskiego, wyznaczyła kierunek zainteresowań młodego pokolenia. O doborze wystaw decydował Bogusz, choć oczywiście wiele inicjatyw wynikało z dyskusji wewnątrz klubu. Interesowano się surrealizmem, przypominając nie tylko grupę Artes, w tym również Aleksandra Krzywobłockiego, ale i dokonania artystów czeskich. Przygotowano również wystawę Alfreda i Jana Leniców. Praca artystyczna Dłubaka rozwijała się zarówno w płaszczyźnie teorii, jak i praktyki. W tym czasie przyjaźnił się ze Stażewskim i Włodarskim, a radykalna postawa Strzemińskiego, z którym kilkakrotnie kontaktował się w Łodzi, ułatwiła mu odnalezienie własnej metody obrazowania.

W najwcześniejszym okresie twórczości głównym polem, na którym artysta koncentrował swoje dociekania, była fotografia, a konkretnie próby wyodrębnienia języka łączącego jej możliwości medialne z zagadnieniami sztuki współczesnej. >>

Dłubak starał się rozpoznać specyfikę fotograficznego widzenia, fascynację tym, co istnieje w naturze, a czego nie można zobaczyć, i tym, co nie istnieje w rzeczywistości, a mimo to daje się utrwalać na taśmie światłoczułej. Jego fotografie nie nawiązywały bezpośrednio ani do konstruktywizmu ani do surrealizmu. Urok nieznanego, inny obraz świata, którym można było sterować poprzez aparaturę optyczną, stał się podstawą widzenia rzeczywistości. Obiektyw interweniuje w sposób zupełnie inny niż oko przesyłające obraz do mózgu, choć i jeden, i drugi sposób przekazu daleki jest od realiów otaczającego nas świata. Uświadamienie sobie roli aparatu fotograficznego w określaniu obrazu – możliwość konkretizowania przestrzeni

strefy ostrości i nieostrości

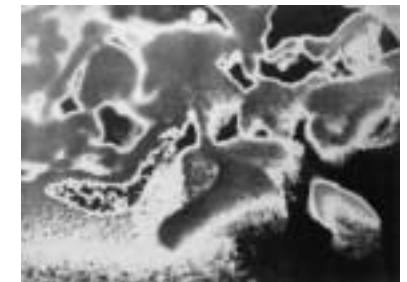
Dłubak starał się rozpoznać specyfikę fotograficznego widzenia, fascynację tym, co istnieje w naturze, a czego nie można zobaczyć, i tym, co nie istnieje w rzeczywistości, a mimo to daje się utrwać na taśmie światłoczułej. Jego fotografie nie nawiązywały bezpośrednio ani do konstrukttywizmu ani do surrealizmu. Urok nieznanego, inny obraz świata, którym można było sterować poprzez aparaturę optyczną, stał się podstawą widzenia rzeczywistości. Obiektyw interweniuje w sposób zupełnie inny niż oko przesyłające obraz do mózgu, choć i jeden, i drugi sposób przekazu daleki jest od realiów otaczającego nas świata. Uświadomienie sobie roli aparatu fotograficznego w określaniu obrazu – możliwość konkretyzowania przestrzeni, konstruowania jej przez os optyczną, strefy ostrości i nieostrości – było dla Dłubaka szczególnie ważnym doświadczeniem. Operowanie strefą nieostrości jeszcze dziś jest cechą charakterystyczną jego fotografii.

W kwietniu 1948 roku w klubie miała miejsce wystawa konstruktivistycznych fotomontaży Mieczysława Bermiana, a nieco później pierwsza indywidualna wystawa Dłubaka, na której pokazał 16 fotografii, realnych i jednocześnie metaforycznych. Wśród nich znalazły się: *Nocami straszy męka głodu; Białe, miniony krajobraz; Wspomnienia niepokoju; Pozostają w cieniu, radość jest dalej; Głębiej trudno się przedrzeć nawet myślą*. Oryginalność niemal strukturalnych ujęć rzeczywistości, a także teksty teoretyczne, w których wykazywał, iż fotografia może badać problemy kompozycji, układu plam i linii, stosunków przestrzennych, gry walorów i cieni, a więc „wszystkiego, co istotnie stanowi o artyzmie”¹⁰, zapewniły mu mocną pozycję i to zarówno wśród fotografików, jak i plastyków. Kolejna wystawa klubu we wrześniu 1948 roku to próba przedstawienia dokonań Nowoczesnej Fotografiki Polskiej. Katalog z tekstem Dłubaka, oprócz jego pracy *Dzieci śnią o ptakach*, zawierał dzieła m.in.: Jana Bułhaka, Mariana i Witolda Dederko, Edwarda Hartwiga, Fortunaty Obrąpalskiej, Zbigniewa Pękosławskiego i Leonarda Sempolińskiego¹¹.

W czasie przygotowywania krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej z grudnia 1948 roku, wziął udział w aranżacji przestrzeni wystawienniczej – „sali wejściowej”, wypełnionej przez skomponowane przez niego zestawy fotogramów ponaklejanych na formy przestrzenne, których zadaniem było „ukazanie świata”, będącego „w tym samym stopniu światem artysty, światem naukowca-badacza, praktyka-technika, jak i każdego z widzów”¹². Jego fotografie znajdowały się również w pomieszczeniu „modeli form”, gdzie jak pisał Mieczysław Porębski: „wyniknęło coś zupełnie innego – wielka nieokielznana zabawa, rewia pomysłowości, osaczającego widza rozbawienia, akord finalny całej wystawy”¹³. Obie przestrzenie, adresowane bezpośrednio do odbiorców, były pomyślane jako skondensowany wykład uniwersalnych znaków przekazywanych nam przez przyrodę, a także propozycje humanizacji techniki, czyli ujmując ogólnie, najszerzej pojęty przekaz zawartego w realiach rzeczywistości tworzywa artystycznego.

Wszystkie teksty Dłubaka z tego okresu odwołują się do konieczności upowszechniania sztuki współczesnej, kształtowania widza, przyspieszania jego rozwoju. Przed nową publicznością „wyrasta więc olbrzymie zadanie >>

podniesienia poziomu z płaszczyzny drobnomieszczańskiej na poziom, który umożliwia nie tylko konsumpcję tego, co już zostało zrobione, ale pozwoli wycisnąć na kulturze piętno nowej rzeczywistości społecznej”¹⁴. Twórca wierzył w naturalną zasadę ciągłego rozwoju sztuki, w doskonalenie form artystycznego działania umożliwiających widzom osiągnięcie stanu wyższej świadomości estetycznej. Zakładał, że tego procesu nie da się już powstrzymać. Niestety bardzo szybko okazało się, że „historia zna cofnięcia”. Niemal natychmiast po zamknięciu Wystawy Sztuki



Zbigniew Dłubak
Białe, miniony krajobraz
1948

podniesienia poziomu z płaszczyzny drobnomieszczańskiej na poziom, który umożliwia nie tylko konsumpcję tego, co już zostało zrobione, ale pozwoli wycisnąć na kulturze piętno nowej rzeczywistości społecznej”¹⁴. Twórca wierzył w naturalną zasadę ciągłego rozwoju sztuki, w doskonalenie form artystycznego działania umożliwiających widzom osiągnięcie stanu wyższej świadomości estetycznej. Zakładał, że tego procesu nie da się już powstrzymać. Niestety bardzo szybko okazało się, że „historia zna cofnięcie”. Niemal natychmiast po zamknięciu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, na zorganizowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki konferencji-dyskusji w Nieborowie (12-13 lutego 1949 roku), czarny scenariusz miał się spełnić. Rok 1949 zakończył okres normalnej pracy artystycznej, odtąd jedyną formą wyrazu akceptowanej przez rząd polityki kulturalnej stał się socrealizm. Sztuka, pojmowana jako narzędzie propagandy państwowej, przyjęła język realizmu, a za kanon uznano malarstwo i rzeźbę rosyjskiego Towarzystwa Pieriedwiżników (powołanego w 1870 roku). Nakazano jej powrót do punktu wyjścia, do XIX-wiecznego realizmu.

Na początku lat 50. Dłubak wycofał się z czynnego życia artystycznego. Aktywność w dziedzinie sztuki zamienił na prywatne spotkania i rozmowy ze Stażewskim, Boguszem i najbliższymi mu artystami. Znowu zaczął rysować, upraszczać kształty, pozornie bez celu, dla samej przyjemności konstruowania. Dopiero rok 1954 przyniósł nadzieję na istotne zmiany polityczne.

Grupa 55 — treść jako funkcja formy

Przemiany w połowie lat 50. umożliwiły ukształtowanie się nowego środowiska twórczego. Artyści próbowali odpowiedzieć na pytanie, czym sztuka była dawniej, czym jest teraz i czym może być w przyszłości, starali się przełamać mentalność wynikającą z naturalnych, lecz schematycznych zachowań. Odsunąć wizje nagromadzone przez lata, zarówno te dotyczące sposobów ujmowania natury, jak i produktów nowego komunistycznego świata. Wizje odkładające się w podświadomości, automatycznie stające się nowymi symbolami. Osobiste dialogi prowadzone z płótnem za zamkniętymi drzwiami pracowni, w okresie absolutnego panowania socrealizmu miały coś z marzeń i spekulacji, idealizmu i miłości, a później, kiedy drzwi zostały szeroko otwarte, przeobraziły się w wystawy, akcje, instalacje, w których każda forma działania pozostawiała trwałe ślady. Odkrywanie samego siebie, szczere, proste, a jednocześnie sięgające w głąb świadomości, jest zawsze aktem odwagi. Twórcy lat 50. przekazali nam niezwykle wartościowe dziedzictwo. Studiując poprzedników, pobierając lekcje od mistrzów awangardy, odkryli poprzez własne doświadczenia wiele niezależnych dróg. Z dzisiejszej perspektywy można zauważyć niezwykle podobieństwo zachowań artystów w momencie rozpadu stalinowskiego świata do sytuacji Polski w latach 80. Sposób organizowania Grupy 55, >>

spotkania w pracowni Barbary Zbrożyny, gdzie wyodrębniony został zespół założycielski z Boguszem i Dłubakiem, a następnie wystawy w jej pracowni i mieszkaniu brata Bogusza (Zygmunta) z Kajetanem Sosnowskim, Andrzejem Szlagierem i Andrzejem Zaborowskim, antycypował zachowania artystów następnego pokolenia. Wszystkie te sposoby społecznego oddziaływania, nieoficjalne dyskusje, programy, odwoływanie się do zupełnie nowych metod upowszechniania sztuki, kluby inteligencji, wystawy w miejscach całkowicie prywatnych, na płotach, ukształtowały

Całkowita wolność w sztuce, tak jak i w innych dziedzinach życia, to pusta spekulacja werbalna. Wolnymi są ci, którzy mają odwagę sami sobie narzucić rygory zgodne z ich planem działania. Stworzenie twardej dyscypliny, wyrzeczenie się pokusy ogarnięcia wszystkiego na raz, jednym słowem ascetyczne ograniczenie się do wyznaczonych sobie zadań — oto etyka pracy artystycznej.

Zbigniew Dłubak (1957)¹⁵

Arsenał
był
kolosalną
wystawą
rutyny

spotkania w pracowni Barbary Zbrożyny, gdzie wyodrębniony został zespół założycielski z Boguszem i Dłubakiem, a następnie wystawy w jej pracowni i mieszkaniu brata Bogusza (Zygmunta) z Kajetanem Sosnowskim, Andrzejem Szlagierem i Andrzejem Zaborowskim, antycypował zachowania artystów następnego pokolenia. Wszystkie te sposoby społecznego oddziaływania, nieoficjalne dyskusje, programy, odwoływanie się do zupełnie nowych metod upowszechniania sztuki, kluby inteligencji, wystawy w miejscach całkowicie prywatnych, na płotach, ukształtowały zestaw środków, jakimi posługiwała się później się kultura podziemna okresu stanu wojennego. A lata 80. w porównaniu do współczesności jeszcze długo uchodzić będą za wzór społecznych postaw, kiedy niemal wszystkie, często skrajnie różne indywidualności; połączyły swe siły w bezinteresownym działaniu dla sztuki i kultury.

W opracowaniach współczesnej sztuki za wystawę przełomową uważa się Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki w Arsenale, otwartą w lipcu 1955 roku z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń – mimo pozornej odnowy formalnej niewiele różniące się od realizowanych rokrocznie pokazów w Zachęcie. Przedstawione na niej obrazy mieściły się jeszcze w ramach założeń obowiązujących w poprzedniej epoce. Nadzór nad wystawą sprawował Wydział Kultury KC PZPR. Powołano jury spośród pracowników urzędów państwowych, które dbało, aby prace artystów nie spowodowały żadnych niekontrolowanych reakcji. Jednak najważniejsze dla sztuki tego czasu były dzieła, jakich na wystawie nie pokazano. Można powiedzieć, że dokonano samocenzury eliminując potencjalne zagrożenia, a konkretnie obrazy, których nie potrafiono jeszcze sklasyfikować, wyróżniające się formą i barwą, a także programowym działaniem artystów. Właśnie obawa przed ujawnianiem całkowicie nowych postaw, a szczególnie uzasadnień teoretycznych, stała się powodem świadomego pominięcia wystąpień grupowych. Ucierpiały na tym dwa ważne zespoły twórcze, katowicki – St-53 i nowo zorganizowany warszawski-staromiejski – Grupa 55, próbujące określić sferę przekazu wizualnego polemicznie wobec treści socrealistycznych obrazów. Nadzorujący wystawę dopuszczali wprawdzie uczestnictwo pojedynczych twórców z niewygodnych ugrupowań – przykładem obraz *Szczęka* Hilarego Krzysztofiaka, zaproszonego indywidualnie członka grupy St-53, wbrew intencjom organizatorów, mimo oburzenia krytyki, stał się rozpoznawalnym znakiem wystawy — jednak większość prac pozostawała w obrębie dawnych schematów oddziaływania. W przypadkach skrajnych odwoływano się do realizmu ekspresyjnego, nawiązującego do dokonań członków Komitetu Paryskiego, w większości już profesorów wyższych uczelni. W opinii grupy St-53: „Arsenał był kolosalną wystawą rutyny szkolnej wszystkich ASP i PWSSP”¹⁶. Reakcją Grupy 55, która przeciwstawiała się powszechnie chwalonej wystawie, stało się odrzucenie indywidualnych zaproszeń i otwarcie 5 sierpnia 1955 roku, jeszcze w trakcie trwania Wystawy Młodej Plastyki, własnej ekspozycji w salonie Desy, odbieranej jako prezentacja antyarsenałowa.

Malarze Grupy 55 cel pracy twórczej – kreowanie treści obrazu, widzieli w każdorazowym określaniu zagadnień metafory plastycznej jako zespołu znaków konstruujących istotę przekazu. Najważniejszymi тезami >>

wysuwany w dyskusjach na plan pierwszy były: oddziaływanie psychologiczne formy i bezpośredni kontakt z odbiorcą. Już najwcześniejsze pokazy, jeszcze te organizowane prywatnie, doprowadzają do nieoczekiwanych dawniej spotkań. Widz, będący dotychczas uczestnikiem propagandowych otwarć i niezbyt chętnym czytelnikiem stereotypowych recenzji ideologicznych, zostaje zaproszony do pracowni twórcy, może dzielić się swoimi wątpliwościami i poznawać problemy, jakie starają się rozwiązywać artyści. Pierwszym wystawom Grupy 55 towarzyszy księga pamiątkowa¹⁷,



Marian Bogusz
Symfonia liturgiczna Honeggera
1955



Zbigniew Dłubak
Wojna – sen
1957

wysuwany w dyskusjach na plan pierwszy były: oddziaływanie psychologiczne formy i bezpośredni kontakt z odbiorcą. Już najwcześniejsze pokazy, jeszcze te organizowane prywatnie, doprowadzają do nieoczekiwanych dawniej spotkań. Widz, będący dotychczas uczestnikiem propagandowych otwarć i niezbyt chętnym czytelnikiem stereotypowych recenzji ideologicznych, zostaje zaproszony do pracowni twórcy, może dzielić się swoimi wątpliwościami i poznawać problemy, jakie starają się rozwiązywać artyści. Pierwszym wystawom Grupy 55 towarzyszy książka pamiątkowa¹⁷, gdzie zwiedzający wpisują swoje uwagi. I nawet jeśli od razu nie odnajdujemy głębokich przemyśleń, narzuca się zmiana odniesień między artystą a odbiorcą: „Dobrze się dzieje, że zaczynamy mieć możliwość zobaczenia takich prac...”¹⁸; „dobrze gdy widzimy coś nowego (u nas!)”¹⁹; „zadowolona jestem, że nie zobaczyłam traktora, chłopca, górnika (robotnika wprawdzie jest), nareszcie coś nowego”²⁰. Poszczególni widzowie dokonują nawet skromnych recenzji: „Obrazy Dłubaka oglądają i wyrafinowani specjaliści, i wyrafinowani snobi, i przeciętny człowiek, a ten zbyt wiele twórczej radości tu nie znajdzie... Dłubaka rzeczy robią wrażenie wycinanek barwnych naklejonych na płótno”²¹. „W pracach Bogusza jest symbolizm, dużo poezji, a przede wszystkim nastrój... Chciałbym poznać autorów, tym bardziej, że ich nazwiska po raz pierwszy zobaczyłem na płótnach. Więcej się od nich nauczyłem niż całe kilka lat wystaw w krakowskim salonie TPS”²². „Po raz pierwszy od dziesięciu lat zobaczyłem tu dzieła, które, jak mi się wydaje, śmiało mogą pretendować do miana prawdziwego realizmu. Zobaczyłem obrazy, które nie kopiują ujęcia, a tłumaczą je i rozwijają”²³. „Wierzę w grupy artystyczne, które wiąże wspólny światopogląd, nie wierzę w grupy, których łącznikiem jest forma”²⁴. Pojawiały się również głosy polemiczne: „Ciekawe byłoby mi dowiedzieć się, jaki jest cel tych okropnych wprost bohomaszów (każdy wysiłek człowieka powinien chyba mieć jakiś cel). Chyba nikt tego w mieszkaniu nie powiesi – musiałby się wyprowadzić po 2-ch dniach. Muzea?”²⁵. Spośród innych krytycznych opinii na szczególną uwagę zasługuje tekst Barbary Majewskiej: „Z punktu widzenia estetyki barw, poziomu wykonania warsztatowego wiele obrazów może zainteresować, ale tak powierzchownie, jak powierzchowne są te zagadnienia w stosunku do głębszych problemów, które powinny nurtować każdego malarza. Konceptjonizm i intelektualizm w skrajnej postaci nigdy nie zastąpią prawdziwego przeżycia. Obrazy są nieszczerze, temat na ogół nie przeżyty, wybrany przez malarza ze względu na możliwość rozwijania przy nim szeregu rozwiązań formalnych... Treść niektórych obrazów świadczy o b. prymitywnej filozofii malarza. (Einstein, Bądźcie czujni). Malarstwo to nie tylko wykoncypowany, a nie przeżyty temat wykpiony przez warsztat siłący się na oryginalność za wszelką cenę”²⁶. Autorka, wielka zwolenniczka malarstwa Izaaka Celnikiera i Marka Oberländera, wręcz zafascynowana ich ekspresyjną fakturą malarską, krytyk związany z salonem „Po prostu”, z kontynuacją postawy Arsenau, zaatakowała grupę, jako głównych przeciwników ideowych. Logikę recenzji podważa jednak naiwność używanych argumentów, przy całkowitym pominięciu jednego z najistotniejszych założeń programowych grupy – bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę według zasady: „treść jest funkcją formy. Tak rozumiana praca nad treścią – pisał >>

Dłubak – nie tylko nie zaprzecza nowocześniejszych osiągnięć formalnych, lecz wzbogaca je o jeszcze pełniejsze doświadczenia.”²⁷

Na początku 1956 roku Dłubak opracowuje projekt programu Grupy 55. W tym czasie stabilizują się zasady działania Klubu Krzywego Koła, który, początkowo bez stałej siedziby, zyskuje lokal na Rynku Starego Miasta 2. Bogusz współtworzy sekcję plastyczną klubu przy współudziale Dłubaka i Sosnowskiego, przygotowuje się do działalności

**Zobaczyłem obrazy,
które nie kopiują ujęcia,
a tłumaczą je i rozwijają**

obraz – nie
jest powodem
delektacji
estetycznej, –
niejestozdobą
wnętrza.
obraz – jest
sumą znaków
plastycznych,
którymi
malarz
utrwała swoją
myśl – jest
prowokacją,
winien zmusić
odbiorcę do
myślenia

Dłubak – nie tylko nie zaprzepaszcza nowoczesnych osiągnięć formalnych, lecz wzbogaca je o jeszcze pełniejsze doświadczenia.”²⁷

Na początku 1956 roku Dłubak opracowuje projekt programu Grupy 55. W tym czasie stabilizują się zasady działania Klubu Krzywego Koła, który, początkowo bez stałej siedziby, zyskuje lokal na Rynku Starego Miasta 2. Bogusz współtworzy sekcję plastyczną klubu przy współudziale Dłubaka i Sosnowskiego, przygotowuje się do działalności wystawienniczej. Program po wspólnych debatach i poprawkach zostaje przyjęty. 19 maja, w czasie Dni Oświaty, Książki i Prasy, ma miejsce najbardziej spektakularna, niemal prowokacyjna demonstracja wolności sztuki: Wystawa Grupy 55. Bogusz, Dłubak, Sosnowski; bezpośrednio na ulicy, naprzeciwko gmachu urzędu bezpieczeństwa. Akcja nie spowodowała wprowadzie represji milicji, uznano ją za integralną część kiermaszu, ale była wydarzeniem bez precedensu i jeszcze raz uzmysłowiła artystom konieczność powołania miejsca niezależnego od państwowej sieci wystawienniczej, jakim stać się powinna galeria przy Klubie Krzywego Koła. Otwarcie sal ekspozycyjnych nastąpiło już 30 czerwca. Tym razem Wystawa Grupy 55 uzupełniona została wydaniem katalogu-ulotki z założeniami programowymi. Rozpoczęły się cykliczne spotkania ze sztuką nowoczesną, zawsze w konfrontacji z odbiorcą. Program grupy rozpowszechniany na otwarciu w niektórych sformułowaniach różnił się od projektu. Nie uwzględniono w nim rozważań o „myśleniu plastycznym” i „ideowości”. „Tradycyjną formą stosunku plastyki do otaczającego świata jest widzenie. Pojęcie «widzenia malarskiego» zostało sformułowane przez impresjonizm” – pisał Dłubak w projekcie – „wynikało ono ze zjawiskowej obserwacji natury i postulowano ją jako metodę pracy plastyka. Dla współczesnego człowieka jest nie do przyjęcia. Powszechną obserwację zastąpiła wiedza o przedmiocie. Widzenie zastępujemy widzeniem plastycznym. Intelktualne założenia sztuki współczesnej pociągają za sobą konieczność decyzji światopoglądowej. Myślenie plastyczne jest postawą poznawczą.”²⁸ Opublikowany tekst zawierał również inną redakcję podsumowania:

„Obraz – nie jest powodem delektacji estetycznej – nie jest ozdobą wnętrza.

Obraz – jest sumą znaków plastycznych, którymi malarz utrwała swoją myśl – jest prowokacją, winien zmusić odbiorcę do myślenia.”

Powodem powstania obrazu nie jest doznanie kolorystyczne (kapizm) ani utrwalenie fizjologicznych zjawisk widzenia, czy stosunków barwy i formy oglądanego przedmiotu (kubizm). Powodem przedstawienia obrazu jest myślenie plastyka o otaczającej go rzeczywistości – jej zjawiskach.”²⁹ Jednocześnie na wystawach Dłubak pokazywał cykle obrazów poświęcone życiu i śmierci: *Macierzyństwo* (1955) i *Wojna* (1956-1957). Metaforyka jego przekazu wynikała bardziej z przesłanek intelektualnych niż emocjonalnych. Osiągał ją poprzez upraszczanie, a nawet geometryzowanie kształtów i sugestywne ich oznaczanie. Ekspresyjnym pozostawał kontrastowo zestawiany kolor. Jego obrazom towarzyszyły, rozwijające się w przestrzeni, sfery poetycko-muzycznych kompozycji Bogusza: *Symfonia liturgiczna Honeggera* (1955), >> *Tęsknota za melodią Gershwina* (1956), *Koncert Bacha w kościele św. Tomasza w Lipsku* (1956) i organiczne w formie, płasko wypełnione kolorem, romantyczne zapisy prowadzonego przez Sosnowskiego *Pamiętnika lirycznego* (1955-1956).

Wystawa w Klubie Krzywego Koła stała się niezwykle ważnym wydarzeniem dla środowiska artystycznego całej Polski. Rozpoczęła triumfalny przejazd dzieł Grupy 55 po najbardziej zaangażowanych ośrodkach tworzącej się kultury: Lublin (4 września 1956), Poznań (6 października 1956), Olsztyn (styczeń 1957), Katowice (13 kwietnia 1957). W tym samym



Kajetan Sosnowski
Pamiętnik liryczny – księżyc
(Noc księżycowa)
1955

szukam naj silniejszego działania prostoty

Tęsknota za melodią Gershwina (1956), *Koncert Bacha w kościele św. Tomasza w Lipsku* (1956) i organiczne w formie, płasko wypełnione kolorem, romantyczne zapisy prowadzonego przez Sosnowskiego *Pamiętnika lirycznego* (1955-1956).

Wystawa w Klubie Krzywego Koła stała się niezwykle ważnym wydarzeniem dla środowiska artystycznego całej Polski. Rozpoczęła triumfalny przejazd dzieł Grupy 55 po najbardziej zaangażowanych ośrodkach tworzącej się kultury: Lublin (4 września 1956), Poznań (6 października 1956), Olsztyn (styczeń 1957), Katowice (13 kwietnia 1957). W tym samym czasie przygotowywano wystawę podsumowującą dokonania głównych zespołów twórczych: Grupy St-53, Grupy R-55 i Grupy 55 w Poznaniu (27 stycznia 1957) i Szczecinie (3 marca 1957). Wystawom towarzyszył katalog z wypowiedziami autorów. Dłubak odniósł się w nim do niezwykle ważnego problemu sztuki lat 50. – idei wolności, w świadomości artystów górującej nad ogólnym bałaganem haseł, doktryn i ugodowości. Żadne inne słowo nie oddaje lepiej charakteru ówczesnych doznań, potrzeby czynu, wiary w możliwość przeobrażeń i natychmiastowej ich realizacji. Wolność słowa, wolność w okazywaniu uczuć, wolność wielości nad narzuconą odgórnie zgodnością, wolność pozwalająca twórczej indywidualności ujawnić się i rozwinąć, wolność, która staje się treścią sztuki, w rozumieniu Dłubaka nie jest wolnością bezgraniczną. Pojęcie wolności twórczej tożsame jest z kontrolą intelektualną, wolność wyboru nowych praw oznacza ustanowienie ich granic: „Wolnymi są ci, którzy mają odwagę sami sobie narzucić rygory zgodne z ich planem działania”.³⁰

Ostatnim wspólnym wystąpieniem, stanowiącym jednocześnie podsumowanie dokonań tego okresu, był udział Grupy 55 w 2. Wystawie Sztuki Nowoczesnej, otwartej 18 października 1957 roku. Wystawa była jednocześnie zamknięciem wspólnych wystąpień grupy. Dłubak, podkreślając potrzebę kontroli form i znaków, odrzucał malarstwo swobodnych materii – informel – które stały się dominujące w malarstwie Bogusza i Sosnowskiego. Dochodził do coraz to większych uproszczeń, postulując zespolenie powierzchni obrazu z przedmiotowością. W katalogu Grupy 55, wydanym w czasie wystawy w Poznaniu, możemy odnaleźć wymowne słowa artysty wskazujące kierunek jego dalszej twórczości: „wybieram drogę maksymalnej eliminacji środków wyrazu, szukam najsilniejszego działania prostoty”³¹.

Sztuka jako narracja znaku i barwy

Sztuka w swojej warstwie obrazowej jest jedynie pretekstem, za którym ukryte są prawdziwe znaczenia, a podstawowym walorem, wysuwającym się na plan pierwszy, jest malarstwo, rzeźba czy fotografia same w sobie. Idąc za tym, logiczną konsekwencją wszystkich „-izmów” jest wolność sztuki, takiej, jaką ją widzi artysta. Sztuka wyznacza własny odrębny świat, sama wypełnia się sobą i nie przekazuje niczego poza swoją zadziwiającą naturą. Artysta wolny i niezależny dyktuje sobie własne prawa i może dlatego, niemal instynktownie, wyraża coś najistotniejszego. Funkcja społeczna sztuki ujawnia się dopiero wówczas, gdy odrzucamy wewnętrzną doskonałość jako jedyne kryterium wartości dzieła, widząc jego podstawową rolę w oddziaływaniu na odbiorcę. >>

Zasadniczym problemem dla twórcy stał się więc wybór znaków określających interpretowane zdarzenie, przy założeniu, że znak w swojej prostocie powinien unikać subiektywnych skojarzeń, stanowić przekaz o charakterze uniwersalnym. Kompozycje z cyklu *Amonity* (1957-1963), a później *Antropolity* (1963-1965) wyrażały metaforycznie rozpad, skamienienie współczesności. W nawiązaniu do teoretycznych wskazań Strzemińskiego, „przedmiot pierwszy”, czyli podstawę budowy obrazu, stanowił biały prostokąt. Zarys torsu ludzkiego naniesiony na jego płaszczyznę określał strefy walorowo

złoty przekazy

Zasadniczym problemem dla twórcy stał się więc wybór znaków określających interpretowane zdarzenie, przy założeniu, że znak w swojej prostocie powinien unikać subiektywnych skojarzeń, stanowić przekaz o charakterze uniwersalnym. Kompozycje z cyklu *Amonity* (1957-1963), a później *Antropolity* (1963-1965) wyrażały metaforycznie rozpad, skamienienie współczesności. W nawiązaniu do teoretycznych wskazań Strzemińskiego, „przedmiot pierwszy”, czyli podstawę budowy obrazu, stanowił biały prostokąt. Zarys torsu ludzkiego naniesiony na jego płaszczyznę określał strefy walorowo zróżnicowanej faktury, które w makroprzybliżeniach przekształcały się w czystą materię malarską. W *Antropolitach* rolę skamielin ciała przejęły zdestruowane przedmioty, spalone belki, metalowe konstrukcje, przeciwstawione barwnej nieskończonej przestrzeni. Kolejny cykl *Movens* (1965-1973) analizował już czysto abstrakcyjny problem energii form znajdujących się w ruchu. Istota zjawiska przemieszczania się dynamicznych pasów w nieograniczonej przestrzeni wyrażona była przez wzajemne oddziaływanie dwóch lub trzech barw, wytwarzających między sobą zależności optyczne. Sugestię odrywania się od powierzchni obrazu i zawieszania w międzyprzestrzeni poprzerywanych lub zanikających wstęg wzmacniały powidoki dopełniających się kolorów. Oprócz typowych kontrastowych połączeń, czerwony-zielony, żółty-niebieski, szczególnie efektywne okazało się zestawienie intensywnej żółci z bielą.

Równolegle do malarstwa Dłubak tworzy fotografie rzeczy banalnych, skromnych, stale obecnych w codzienności, które później nazwie *Egzystencjami* (od 1959). Konstruuje złożone układy przestrzenne, wprowadzając odbiorcę w otaczającą go zewsząd sferę medialnego oddziaływania – *Ikonosfery* (od 1967). „W badaniu przemian sztuki, zachodzących na skutek działania jej wewnętrznych mechanizmów, ważną rolę gra analiza mediów. – dowodzi Dłubak – Wydaje się, że najnowsza sytuacja w sztuce charakteryzuje się upadkiem wszelkich zakazów. Można powiedzieć, że ideologia artystyczna nie wpływa na wybór mediów, to raczej media warunkują ideologię. Tak się ma rzecz z fotografią. Sam jej proces zawiera w sobie problematykę filozoficzną.”³³ Twórca analizuje mechanizm języka gestów, istniejącego poza praktycznym znaczeniem – *Gestykulacje* (1970). Podając w wątpliwość tożsamość aktu widzenia przedmiotu z nim samym, buduje na nowo sytuację jego istnienia – *Tautologie* (1971). Określa nowe właściwości przedmiotu formujące się pod wpływem zmiany otaczających warunków – *Mutanty* (1971). W połączeniu z poetyckim tekstem wyodrębnia wycinki rzeczywistości, przekształcając je w umowne znaki – *Ocean* (1973):

„unicestwić odruch wartościowania,

- przyjąć banał w najzwyczajniejszy sposób bez akcentowania egzotyki codzienności,
- utożsamiać się ze światem zewnętrznym, by pozbyć się fałszywego poczucia wyższości w stosunku do otoczenia,
- odrzucić przekonanie o składaniu ofiary z siebie na rzecz sztuki,
- porzucić myśl o doskonałości wyzbycia się wszystkiego,
- być.”³⁴ >>

Artysta odkrywa zależności między formą a barwą w ściśle określonych granicach – *Systemy efemeryczne* (1974-1975), *Systemy* (od 1974). Mnoży przykłady manipulowania znakiem i znaczeniem – *Desymbolizacje* (1978-1980). Bada specyfikę widzenia różnych stref geometrii optycznej w cyklu fotograficznym – *Asymetria* (od 1981).

Płaszczyzna pomyślana jako przestrzeń aktywności koloru stała się podstawą serii obrazów *Systemy* i *Asymetria*. Uruchamiająca mechanizm oka energia barw, oderwanych od dekoracyjności, ekspresji, symboliki i innych znaczeń,

Gdy sztukę traktuje się jako przekaz, język komunikujący odbiorcy jakieś przesłanie, postawa artysty nosi cechy mentorstwa. Istnieje jednak możliwość całkowitej autonomii sztuki w stosunku do narracji. Sztuka nie jest językiem, zaś artysta nie musi niczego komunikować. Wartość sztuki leży poza aktem odbioru, chociaż bez odbiorcy sztuka nie może istnieć.

Zbigniew Dłubak (2001)³²

Artysta odkrywa zależności między formą a barwą w ściśle określonych granicach – *Systemy efemeryczne* (1974-1975), *Systemy* (od 1974). Mnoży przykłady manipulowania znakiem i znaczeniem – *Desymbolizacje* (1978-1980). Bada specyfikę widzenia różnych stref geometrii optycznej w cyklu fotograficznym – *Asymetria* (od 1981).

Płaszczyzna pomyślana jako przestrzeń aktywności koloru stała się podstawą serii obrazów *Systemy* i *Asymetria*. Uruchamiająca mechanizm oka energia barw, oderwanych od dekoracyjności, ekspresji, symboliki i innych znaczeń, znalazła miejsce w zobiektywizowanej, powtarzającej się strukturze, określającej sferę wzajemnych oddziaływań. Odrzucając wszelkie rozpoznawalne formy, Dłubak sugeruje powrót do źródeł postrzegania, indywidualnych prób i eksperymentów składających się na fenomenologię widzenia: „Jeśli obserwowany obraz jest w stanie w jakimś stopniu przesunąć naszą uwagę z warstwy narracyjnej (nawet obraz abstrakcyjny coś opowiada) na zjawiskowość odbioru, to takie ujawnienie się dzieła jest doświadczeniem fenomenologicznym. A idąc głębiej dotyczy ono naszego kontaktu ze światem, a więc naszego bycia w świecie i staje się doświadczeniem ontologicznym.”³⁵ Obrazy Dłubaka z serii *Systemy* podporządkowane są stałym regułom budowy. Metodyczne zasady konstruowania nie ograniczają jednak indywidualności odbioru, a wręcz ją rozwijają. Struktura pasmowa obrazów, delikatne osie pionowe i oś pozioma, budują płynny układ następujących po sobie odcieni, precyzyjnie dobranych barw. Stopniowe zmiany nasycenia kolorów potęgują ich wewnętrzne oddziaływanie. Zacierają się granice płaszczyzn barwnych przekształcając w wibrujące sfery wizualnych ingerencji. Artysta wybiera zestawienia nie wywołujące wzajemnej agresywności. Ciemne, prawie czarne tonacje, od brązu do zieleni, błękitów i szarości, od chłodnych do ciepłych, żółcie, biele, mieszanki kolorów, których jeszcze nie umiemy nazwać. W malarskich *Asymetriach*, uproszczonych do dwóch bliskich walorowo odcieni, oddzielenie barw jest niemal niemożliwe. Zanikają ograniczenia płaszczyzn, a między kolorami powstaje płynna, ruchliwa, nieokreślona przestrzeń. Oko stara się rozdzielić barwy, nakreślić między nimi ciągle uginającą się linię. Jest to zadanie nie do zrealizowania: każde następne spojrzenie powoduje kolejne reakcje i nie sposób uprzedmiotowić aktu odbioru.

Wyrażaną językiem fotografii i malarstwa sztukę Dłubaka można określić lapidarnie odkrywaniem kształtów niewidzianych i poszukiwaniem kolorów nienazwanych. Jeśli we wczesnym okresie twórczości analizował sens przekazu, obrazowe przedstawienie pojęć, oznakowanie odczuć, wyobrażeń, emocji, formułował przekaz w taki sposób, aby spowodować jednoznaczne odtworzenie w umysłowości widza, to jego aktualne malarstwo i fotografia nie dają się ująć w żadne rygory. Nadawanie i przyjmowanie sygnałów jest procesem żywym, zwierciadłem, w którym odbija się świadomość i podświadomość, zarówno twórcy, jak i odbiorcy. „Mimo różnic formalnych dzielących malarstwo i fotografię – mówi Dłubak – kierują obie te dziedziny na zagadnienia interesujące mnie nie tylko w sztuce – asymetrię świata, niezgodność powtórzeń, w znaczeniu najszerszym i najbardziej różnorodnym, ponieważ w świecie różnice są ważniejsze od >>

podobieństw. Penetracja sztuki na dwóch drogach, fotografii i malarstwa, ukazuje zmienność jej istnienia. Widzenie ludzkie stale uczestniczy w jej przeobrażeniach – sztuka jest funkcją umysłu. Inaczej zobaczyć – to inaczej zrozumieć.”³⁶

Artysta wybiera inną formę narracyjności sztuki, gdzie fragmenty rzeczywistości ułożone w rytm rozpoznawalnych znaków nie opowiadają już jakiejś historii, lecz określają wewnętrzną organizację zachodzącego procesu, podporządkowując sobie realia zaczerpnięte z codziennych obrazów życia. Aparat fotograficzny pozostaje dla niego

podobieństw. Penetracja sztuki na dwóch drogach, fotografii i malarstwa, ukazuje zmienność jej istnienia. Widzenie ludzkie stale uczestniczy w jej przeobrażeniach – sztuka jest funkcją umysłu. Inaczej zobaczyć – to inaczej zrozumieć.”³⁶

Artysta wybiera inną formę narracyjności sztuki, gdzie fragmenty rzeczywistości ułożone w rytm rozpoznawalnych znaków nie opowiadają już jakiejś historii, lecz określają wewnętrzną organizację zachodzącego procesu, podporządkowując sobie realia zaczerpnięte z codziennych obrazów życia. Aparat fotograficzny pozostaje dla niego ważnym narzędziem, także dlatego, że nie służy do podpatrywania innych, lecz do rejestrowania możliwości widzenia inaczej, a już szczególnie takich sposobów postrzegania, jakie w momencie pojawiania się oko ludzkie automatycznie odrzuca, traktuje jako błąd, niedoskonałość, którą niemal natychmiast stara się wykluczyć, regulując zespołem soczewek korekcyjnych. Nieostrości przypisane fotograficznemu widzeniu stają się istotą wiedzy o przedmiocie, o jego zacierających się granicach, sferach, jakie rozpościera wokół, gdzie rzeczywistość i iluzja mieszają się ze sobą, tworząc magiczny, osobny układ przenikających się kształtów, dostępny tylko tym, którzy jak dzieci, penetrujące świat elfów, wierzą w jego istnienie, pragną w nim być, obserwować go i przybliżyć jego niezwykle wcielenia, nie umiejącym widzieć. Z czasem po to, by uciekać do niego, chować się w nim, zatraskując za sobą wszystkie możliwe drzwi.

**Inaczej zobaczyć – to inaczej
zrozumieć**



Zbigniew Dłubak
Asymetria 537 A. 91
1991

Przypisy

- ¹ Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, referat wygłoszony na otwarciu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, w grudniu 1948 r. Fragmenty wystąpienia na otwarciu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Wystawa prac plastyków warszawskich z I. Wystawy sztuki nowoczesnej, Kraków — 1948, eksponowanej w Klubie Krzywego Koła, w październiku

Przypisy

- 1** Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, referat wygłoszony na otwarciu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, w grudniu 1948 r. Fragmenty wystąpienia na otwarciu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Wystawa prac plastyków warszawskich z I. Wystawy sztuki nowoczesnej, Kraków — 1948, eksponowanej w Klubie Krzywego Koła, w październiku 1957 roku.
- 2** S. Zahorska, *Dzieje Malarstwa Polskiego*, [w:] Wiedza o Polsce, Warszawa [b.r.w.].
- 3** J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło*. Wypowiedzi o sztuce, Warszawa 1936.
- 4** *Wystawa malarstwa francuskiego od Maneta po dzień dzisiejszy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, luty-marzec 1937; J. Starzyński, *Główne kierunki w nowoczesnym malarstwie francuskim*. Przewodnik po wystawie, Warszawa 1937.
- 5** S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919.
- 6** W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.
- 7** Zbyněk Sekal — rzeźbiarz (ur. 12.04.1923 r.). W latach 1941-1945 był więźniem obozów koncentracyjnych w Terezynie i w Mauthausen. Po wojnie studiował w Szkole Przemysłowo-Artystycznej w Pradze (1945-1950). Uczestniczył w Międzynarodowej Wystawie Surrealistów, Galerie Maeght, Paryż 1947. Członek Grupy Máj 57. Retrospektywna wystawa artysty odbyła się w Domu Sztuki Miasta Brna (1992).
- 8** Wystawa została otwarta w Galerii Mánes, już po wyjeździe Bogusza i Dłubaka z Pragi, w kwietniu 1946 roku.
- 9** Klub Młodych Artystów i Naukowców powstał w maju 1947 roku, w listopadzie miała miejsce Wystawa obrazów malarzy awangardowych — część I oraz Wystawa rysunków Marka Włodarskiego z lat 1929-1932; w grudniu Wystawa obrazów malarzy awangardowych — część II.
- 10** Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografii*, *ŚWIAT FOTOGRAFII* 1948, nr 10.
- 11** *Nowoczesna Fotografika Polska*, Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa, wrzesień-październik 1948.
- 12** Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Klub Artystów w Krakowie, grudzień 1948 — styczeń 1949.
- 13** M. Porębski, *Spotkanie*, [w:] *Dłubak, fotografie 1947-1950*, Muzeum Sztuki, Łódź 5 maja — 3 września 1995.
- 14** Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej...*, op. cit.
- 15** Z. Dłubak, *Artysta domaga się całkowitej wolności...*, [w:] Wystawa prac: Grupy ST-53 Katowice, Grupy R-55 Poznań, Grupy 55 Warszawa, Poznań luty 1957.
- 16** J. Jędrusik, *Historia Grupy St-53*, maszynopis.
- 17** Księga pamiątkowa. Wystawa prac malarskich. M. Bogusz, Z. Dłubak, K. Sosnowski, A. Zaborowski. Warszawa, sierpień 1955, rękopis.
- 18** Ibidem (J. Kopczyński).
- 19** Ibidem (Beł)

16J. Jędrusik, *Historia Grupy St-53*, maszynopis.**17**

Księga pamiątkowa. Wystawa prac malarskich. M. Bogusz, Z. Dłubak, K. Sosnowski, A. Zaborowski. Warszawa, sierpień 1955, rękopis.

18

Ibidem (J. Kopczyński).

19

Ibidem (Bet).

20

Ibidem (Szary człowiek pracy).

21

Ibidem (Alaszkiewicz, Wrocław).

22

Ibidem (Jacek Kozakiewicz, Kraków).

23

Ibidem (Zak).

24

Ibidem (podpis nieczytelny).

25

Ibidem (Kretyn!!!).

26

Ibidem (B. Majewska).

27[Z. Dłubak], *Walka z estetyzmem, metafora, treść*, [w:] Grupa 55, Bogusz Marian, Dłubak Zbigniew, Sosnowski Kajetan, Klub Krzywego Koła, Warszawa czerwiec-lipiec 1956.**28**

Z. Dłubak, Projekt programu, rękopis.

29[Z. Dłubak], *Walka z estetyzmem, metafora, treść*, op. cit.**30**Z. Dłubak, *Artysta domaga się całkowitej wolności...*, op. cit.**31**

Ibidem.

32*Spór o rozumienie sztuki. Ze Zbigniewem Dłubakiem rozmawia Elżbieta Janicka*, ARTEON 2001, nr 4.**33**Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce i o fotografii*, ODRA 1977, nr 6.**34**Tekst towarzyszący pracy *Ocean*, 1973.**35**

Rozmowa ze Z. Dłubakiem, przeprowadzona przez J. Zagrodzkiego w Warszawie, 20 lipca 1998 roku.

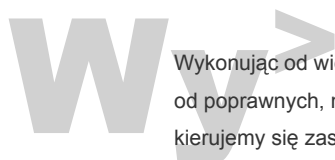
36

Ibidem.

Wykonując od wielu lat zawód operatora filmowego, zawsze mieliśmy potrzebę manifestowania swej wolności. Wolności od poprawnych, naukowych poglądów, formuł, chwytów artystycznych. Dlatego przedstawiając ŚWIATŁO i CIEŃ nie kierujemy się zasadą: „zobacz jaki jestem mądry”, ale zasadą: „zobaczcie jak myślę, tworząc swój świat na ekranie”. Nie mieliśmy ambicji napisania dzieła naukowego, przedstawiamy jedynie kompendium doświadczeń wieloletniej pracy zawodowej, które, uzupełnione wykładami i ćwiczeniami praktycznymi, rysują obraz wybranych problemów warsztatu operatora filmowego. Praca ta powstała bez wahania, w porywie naszej twórczej wyobraźni i jeśli czytelnik będzie odczuwał niedosyt, odsyłamy do bogatej bibliografii.







Wykonując od wielu lat zawód operatora filmowego, zawsze mieliśmy potrzebę manifestowania swej wolności. Wolności od poprawnych, naukowych poglądów, formuł, chwytów artystycznych. Dlatego przedstawiając ŚWIATŁO i CIEŃ nie kierujemy się zasadą: „zobacz jaki jestem mądry”, ale zasadą: „zobaczcie jak myślę, tworząc swój świat na ekranie”. Nie mieliśmy ambicji napisania dzieła naukowego, przedstawiamy jedynie kompendium doświadczeń wieloletniej pracy zawodowej, które, uzupełnione wykładami i ćwiczeniami praktycznymi, rysują obraz wybranych problemów warsztatu operatora filmowego. Praca ta powstała bez wahania, w porywie naszej twórczej wyobraźni i jeśli czytelnik będzie odczuwał niedosyt, odsyłamy do bogatej bibliografii.

Pragniemy specjalnie podziękować Profesorowi Jerzemu Wójcikowi i Profesorowi Stefanowi Czyżewskiemu, za cenne uwagi, które wzbogaciły niniejszą pracę.

Projekt „Michelangelo”

U progu edukacji kształtującej osobowość, wyobraźnię i kodeks estetyczny przyszłego operatora jawi się podstawowy problem nauczania rzemiosła. Wielu broni się przed nauką podstaw, pragnąc od razu „kreować” swoje własne światy. Ambicja i niecierpliwość prowadzą do realizacji obrazów przypadkowych, nieskładnych, zazwyczaj będących kalkami zapamiętanych filmów, sekwencji, scen, ujęć. Czy w postawie rzemieślnika możemy uchronić indywidualny sposób widzenia świata i nie zagubić, „zagłuszyć” jednocześnie ambicji artystycznych? Czy ledwie widoczny okruszek indywidualnego talentu jest w stanie rozwinąć się w procesie nauczania rzemiosła? Czy stojąc u progu nauki rzemiosła wyzwalamy czy zniewalamy osobowości studentów?

Odpowiedzią na te pytania może być autorska propozycja Bogdana Dziworskiego i Jerzego Łukaszewicza w programie przedstawionym dla studentów I roku operatorskiego na Uniwersytecie Śląskim, Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego. Program ten roboczo został nazwany: „Projektem Michelangelo”.

W uproszczonym sposobie myślenia o filmie i roli operatora ujawnia się stereotyp, iż kreowany przez operatora-rzemieślnika świat może być wyłącznie zwierciadlanym odbiciem otaczającej nas rzeczywistości, prostym odbiciem empirycznego bytu. Działanie operatora, jego warsztat, wrażliwość, talent, niezaspokojona wola twórcza, umiejętności i doświadczenie pozwalają na znacznie więcej. Świat, który kreuje artysta (operator), zostaje stworzony w porywie jego twórczej wyobraźni, nawet jeśli znajdziemy w nim elementy odbitej (skopiowanej) rzeczywistości. Wizja artysty pozostaje jednak nadal autonomiczną, wykreowaną strukturą, ponieważ artysta w akcie twórczym nadaje swoim światom (poprzez swoją wizję dzieła) iluzję rzeczywistości, >>

która odbierana jest przez widza w kinie jako fakt >> rzeczywisty. Każde więc dzieło jest w jakimś sensie „zrobione”, uformowane, wymyślone, skomponowane, nie znaczy to, że wyłącznie doskonałe, ale również sztuczne i ułomne w dodatnim sensie.

Język obrazu, materię, w której porusza się operator, cechuje przestrzeń, która umyka rozumowi. Ta niezwykła przestrzeń charakteryzuje się wielowymiarowością warstw i poziomów. Przeważająca z nich jest rzeczywistość

światło i cień

Artysta rzeźbi głową, nie dłońmi

Michelangelo Buonarroti

Intuicja jest źródłem wszelkiego poznania

M. Heidegger

tekst

prof. zw. **Bogdan Dziworski**

& dr hab. **Jerzy Łukaszewicz**

(wersja sierpień 2004)

publikowany tekst jest fragmentem książki pt. **Światło i cień – warsztat**

operatora filmowego

(w przygotowaniu do druku)

zdjęcia **Bogdan Dziworski**



która odbierana jest przez widza w kinie jako fakt >> rzeczywisty. Każde więc dzieło jest w jakimś sensie „zrobione”, uformowane, wymyślone, skomponowane, nie znaczy to, że wyłącznie doskonałe, ale również sztuczne i ułomne w dodatnim sensie.

Język obrazu, materię, w której porusza się operator, cechuje przestrzeń, która umyka rozumowi. Ta niezwykła przestrzeń charakteryzuje się wielowymiarowością warstw i poziomów, przy czym najgłębsza z nich jest rzeczywista (zawierająca elementy prawdy). To zaledwie wstęp do przemyśleń o roli rzemiosła w warsztacie operatora filmowego. Taki trop pozwoli dostrzec ledwie wylaniające się metafizyczne przestrzenie i związki między pracą operatora jako rzemieślnika a głębszym działaniem na polu kreacji artystycznej.

Obecnością postaci rzemieślnika jest jego wola tworzenia ujawniająca się w formie, stylu i charakterze kreowanej rzeczywistości. Rzemiosło bowiem jest jednym ze sposobów porządkowania świata. Spróbujmy więc i my znaleźć w działaniach rzemieślniczych (nauka podstaw rzemiosła) źródło nadawania sensu i uprawomocnienie bycia ludzkiego. Jakąkolwiek bowiem obrać wykładnię dla bytu, czy interpretować go jako ducha w rozumieniu spirytualizmu, czy jako tajemną siłę, jako życie, jako moc wyobraźni, energię, zawsze pojawia się pytanie o najwyższą przyczynę wszelkich rzeczy i ludzkich działań – o metafizykę. Tam, gdzie lekceważy się tę przestrzeń, panuje zawsze beznadziejny zamęt.

Technika Warsztatu

Projekt Michelangelo składa się z ćwiczeń warsztatowych prowadzonych w studio fotograficznym, filmowym i telewizyjnym. Głównym założeniem tego projektu jest „zobrazowanie” pewnych pojęć, które w naszym codziennym życiu wydają się oczywiste, proste i nie wymagające zastanowienia. Budując pole do działań dla operatorów wprowadzamy pewien specyficzny sposób myślenia, mający za zadanie niejako „skomplikowanie”, poprzez formę, znaczeń otaczającej nas rzeczywistości – czyli wprowadzenie elementów metafizyki.

Każdy ze studentów w krótkim czasie rejestruje krótką (maksymalnie 180-sekundową) etiudę, która „na gorąco” jest omawiana i oceniana przez wszystkich uczestników warsztatów. Jest również seria ćwiczeń warsztatowych wykonywana przy pomocy fotograficznego aparatu cyfrowego oraz rejestracji obrazu na materiale typu Polaroid, przy pomocy fotograficznego aparatu wielkoformatowego SINAR oraz przy użyciu obiektywu charakteryzującego się dużą rozdzielczością. Wśród tematów tego warsztatu najbardziej charakterystyczne to JAJKO i DRZWI. >>

**Rzemiosło jest jednym
ze sposobów
porządkowania świata**

J A J K O

Głównym obiektem zdjęciowym tego tematu jest jajko (kurze, przepiórcze itp.). Sposób i forma rejestracji pozwala w krótkim czasie ocenić wrażliwość, wyobraźnię, kreatywność oraz podstawowy zasób wiedzy studentów. Propozycje dotyczącego tego tematu prowadzą myślenie kreacyjne w różne strony. To właśnie jest między innymi założeniem tego ćwiczenia.

Niektórzy widzą w jajku tylko owalny kształt, inni skupiają swoją uwagę na fakturze skorupy, a jeszcze inni szukają nowych

O

K

I

S

I

JAJKO

Głównym obiektem zdjęciowym tego tematu jest jajko (kurze, przepiórcze itp.). Sposób i forma rejestracji pozwala w krótkim czasie ocenić wrażliwość, wyobraźnię, kreatywność oraz podstawowy zasób wiedzy studentów. Propozycje dotyczącego tego tematu prowadzą myślenie kreacyjne w różne strony. To właśnie jest między innymi założeniem tego ćwiczenia. Niektórzy widzą w jajku tylko owalny kształt, inni skupiają swoją uwagę na fakturze skorupy, a jeszcze inni szukają nowych rozwiązań – np. fotografują cień, odbicie w różnych przedmiotach.

Wszystkie te obrazy – fotografie – wymagają przynajmniej pięciu do sześciu wariantów (pojedynczych fotografii). Jest więc jajko sfotografowane w różnych wielkościach planów – od detalu (fotografia makro) do planów pełnych. Z udziałem człowieka bądź jako martwa natura. Poszukując wieloznaczności w prezentowanym obiekcie zdjęciowym zawsze szukamy pomysłu i sposobu na ukazanie swojego „świata” wyobraźni. Jest to czyste myślenie obrazem.

W tym celu stosowany jest negatyw czarno biały i barwny typu POLAROID 4x5 cala (S = 50 ASA – 400 ASA). W ciągu niespełna 20 sekund po naświetleniu uzyskujemy efekt końcowy (pozytyw). Matówka aparatu pozwala na precyzyjny pomiar ekspozycji. SINAR pozwala zastosować system „prostowania” obrazu. Zaletą tego systemu fotograficznego jest to, iż obraz ukazuje się na matówce, dzięki czemu w każdej chwili można ocenić kompozycję i charakter (klimat) oświetlenia.

Po dokonaniu wstępnej analizy efektu i wprowadzeniu koniecznych korekt można przystąpić do wykonania zadania. Przy założeniu rozbudowanego procesu prób kompozycyjnych i technicznych powstaje fotografia o wysokiej jakości technicznej. Stosowany jest także system cyfrowej rejestracji obrazu. Dopiero porównanie dwóch technik – konwencjonalnej (negatyw i pozytyw) z cyfrową pozwala ocenić efekty artystyczne. Na tym etapie łatwo zaobserwować zmieniający się zakres głębi ostrości, stopień reprodukcji faktur, tolerancję ekspozycji, fakturę ziarna (ziarno konwencjonalne „żyje”, piksele tworzą wrażenie „martwej” faktury obrazu) i w finale końcowy efekt artystyczny. Na tej podstawie tworzą się „różne światy”, które, mimo iż odwzorowują ten sam obiekt, opowiadają inne „historie”.

W Projekcie Michelangelo zadania komponują się w logiczny ciąg ćwiczeń narracyjnych. Następnym etapem po martwej naturze jest ludzkie ciało – dłoń, ręka, oko. Potem przechodzimy do portretu, w którym próbujemy zarejestrować różne nastroje – smutek, uśmiech, lęk itp. Następnie ćwiczenia prowadzone są w warunkach plenerowych (wyczekanie odpowiednich warunków oświetleniowych – efekty middle key, high key, magic hour). Głównym zadaniem jest np. ustawienie linii horyzontu (dzieli ona kadr w połowie, jest powyżej itd.), portret i wreszcie zdjęcia grupowe. W każdej akcji studyjnej i plenerowej student działa już na etapie castingu. To właśnie wybór bohatera, nadaje ostateczny kształt indywidualnej wizji artystycznej. >>

DRZWI

W programie dynamicznie rozwijającego się projektu Michaelangelo pomieszczono również realizacje krótkich form filmowych i telewizyjnych. Na wstępie proponowany jest temat: DRZWI. Celem tego ćwiczenia warsztatowego jest wyzwolenie „mocy” twórczych, ukrytych jeszcze na tym etapie świadomości artystycznej (początek drogi). W akcji twórczym napotykamy charakterystyczny opór otaczającej nas rzeczywistości. Bez tego oporu nie przenikniemy w świat



Proces twórczy zaczyna się
chaosem przechodzi do ekstazy,
kończy tajemnicą

Lamartine

DRZWI

W programie dynamicznie rozwijającego się projektu Michaelangelo pomieszczono również realizacje krótkich form filmowych i telewizyjnych. Na wstępie proponowany jest temat: DRZWI. Celem tego ćwiczenia warsztatowego jest wyzwolenie „mocy” twórczych, ukrytych jeszcze na tym etapie świadomości artystycznej (początek drogi). W akcie twórczym napotykamy charakterystyczny opór otaczającej nas rzeczywistości. Bez tego oporu nie przenikniemy w świat własnych myśli, marzeń, onirycznych wizji, który będzie narastał, kiedy nasze pragnienie zmiany będzie się nasilało. Wola twórcza będzie podporządkowana twórczym planom i tym samym stanie się częścią twórcy.

Każda zmiana otoczenia według własnego planu nosi znamiona aktu twórczego. Tworzymy, przekształcając otaczającą nas rzeczywistość „na obraz i swoje podobieństwo”. To są wrodzone tendencje w człowieku, niezależnie od tego, czemu służy nasze „działanie”. Przekształcając daną materię: czy to jest słowo – czysta kartka papieru, płótno malarza czy bryła marmuru rzeźbiarza, pokonując ją doznajemy uczucia zwycięstwa nad samym sobą, nad własną słabością, inercją. Tak więc otaczający nas świat przedmiotu zbliża się do podmiotu i staje się szczególnie podległy naszej woli twórczej. Wszystko to, co do tej pory wydawało się bezkształtną, oporną masą, płataniną myśli, niejasnych uczuć, zaczyna „żyć” dzięki porządkowi, który wprowadzamy. Tak jak u progu wizji dzieła, pojawia się nieodparta tendencja do narzucania własnego porządku – tworzenia swojego świata od nowa. To jest właśnie ukryty sens pracy twórczej.

Dlatego powiedzenie, iż artysta jest „panem chaosu” dobitnie określa ten proces porządkowania, układania według własnego „kodeksu”. Człowiek nie może obejść się bez twórczości, bowiem nie mogąc tworzyć, będzie niszczył. Tak więc twórca w swoim planie „porządkowania” najpierw podejmuje zamiar i cel. Dopiero w gotowym dziele przejawia się jego założenie artystyczne.

Próbując sklasyfikować szlaki pracy twórczej znajdujemy różne osobowości twórcze. W pierwszej, realizacja dzieła dokonuje się bez namysłu, jakby w odruchu: artysta nie zdaje sobie sprawy, jak przebiega proces twórczy, kieruje się wyłącznie intuicją. W drugiej, każda faza powstawania dzieła poddawana jest szczególnej kontroli, dzieło powstaje po dłuższym namyśle. Trzecia wreszcie charakteryzuje się działaniem wykorzystującym metodę prób i błędów, tak więc dzieło niejako rodzi się w trakcie procesu twórczego. Powszechnie przyjęto pogląd, że twórca kieruje się natchnieniem, ale przekonanie, iż proces twórczy jest w pełni zracjonalizowany, jest również uprawomocnione. Celem procesu twórczego jest nadanie widzialnego kształtu własnej koncepcji i zrealizowanie jej – niejako wyniesienie poza ulotne przeżycia podmiotu. Siłą napędową, energią, źródłem poczyną twórczych zawsze jest pragnienie stworzenia nowej wartości. >>

U podstaw tworzenia dzieła jest zawsze świadomość działania celowego. To przekonanie pozwala na przełamanie nieufności we własne siły. Oceniając własne dzieło twórca ma świadomość jego autorstwa, ale jednocześnie powstaje w nim dystans. Czasami dzieło jawi mu się jako obce, czasami jakby nie było zamierzone. Doznaje niezwykłego uczucia, jakby był poza swoim dziełem. Rodzi się wówczas świadomość, iż jego możliwości twórcze są większe niż to, co zrealizował. Niejednokrotnie pojawia się uczucie, iż to, co jest zaprezentowane w dziele, przerasta możliwości twórcy.



nie mogąc
tworzyć,
będzie
niszczył

U podstaw tworzenia dzieła jest zawsze świadomość działania celowego. To przekonanie pozwala na przełamanie nieufności we własne siły. Oceniając własne dzieło twórca ma świadomość jego autorstwa, ale jednocześnie powstaje w nim dystans. Czasami dzieło jawi mu się jako obce, czasami jakby nie było zamierzone. Doznaje niezwykłego uczucia, jakby był poza swoim dziełem. Rodzi się wówczas świadomość, iż jego możliwości twórcze są większe niż to, co zrealizował. Niejednokrotnie pojawia się uczucie, iż to, co jest zaprezentowane w dziele, przerasta możliwości twórcy budząc w nim samym zdziwienie.



Technika warsztatu

W realizacji warsztatu posługujemy się zapisem cyfrowym (kamera typu DV – model SONY 1000, SONY 2000) wraz z podglądem, kamerą filmową z użyciem negatywu czarno-białego i barwnego 16mm i 35mm. Proces z zastosowaniem technik tradycyjnych wymaga dłuższego czasu – faza obróbki laboratoryjnej trwa niekiedy kilka dni. Założeniem warsztatu jest, aby pojęcie „drzwi” było zrealizowane w jednym ujęciu, jednak nie dłuższym niż 180 sekund. W przypadku realizacji na negatywie zakładamy, iż w ciągu narracyjnym nie będzie więcej niż trzy ujęcia. Do dyspozycji mamy studio, wnętrze naturalne bądź plener. Jednocześnie korzystamy z profesjonalnego sprzętu oświetleniowego – jednostki światła żarowego i HMI. We wszystkich tych działaniach studenci uczestniczą jako pomoc techniczna, będąc niejednokrotnie źródłem inspiracji dla autora warsztatu.

Głównym zamysłem warsztatu jest nauka „myślenia obrazem”, które prowadzi do upodmiotowienia (kiedy „przedmiot” staje się podległy woli twórczej) tematu warsztatu. Każda myśl, idea tworząca się wokół pojęcia „drzwi” musi być przetłumaczona na język obrazów (jesteśmy w kinie własnej wyobraźni). Tylko w pełni skryształizowana wizja pozwala na użycie konkretnych narzędzi, jakimi są: aktorzy, rekwizyty, przestrzeń, światło, sposób ustawienia kamery, wielkość planu itp. Każdy z uczestników korzysta z przywileju: jestem niepowtarzalny, unikatowy i przez to niezwykły i wart uwagi. U progu pracy pojawiają się luźne pomysły, które w czasie dyskusji przyjmują konkretne kształty.

Niektórzy szukają źródła inspiracji w otaczającej rzeczywistości, widząc jedynie przedmiot takim, jakim ukazuje go otaczająca nas rzeczywistość. Drzwi mają określony kształt, jako przedmiot spełniają określoną funkcję w naszym życiu. Jedni widzą ramy drzwi, ktoś inny klamkę, dziurkę od klucza itp. – nie „odrywając” swojego myślenia od przedmiotu. Są i tacy, którzy widzą jedynie światło wdzierające się do ciemnego wnętrza (nie przedstawiając samego przedmiotu: drzwi).

Inni szukają inspiracji w swoich sennych wizjach, poszukując rozwiązań na przykład posługując się techniką „bram snu”:
>>



I brama snu – wtajemniczenie. Czas magiczny, kiedy jeszcze nie zapadamy w sen, jednocześnie nie tracąc kontaktu z otoczeniem.

II brama snu – wprowadzenie do snu, pierwsze wizje, rozdygotane; dużą rolę odgrywa pamięć wydarzeń z poprzedniego dnia.

III brama snu - pełne zanurzenie w sen. Pojawiają się osoby, nowi bohaterowie, wspomnienia: te odległe i bliskie,



I brama snu – wtajemniczenie. Czas magiczny, kiedy jeszcze nie zapadamy w sen, jednocześnie nie tracąc kontaktu z otoczeniem.

II brama snu – wprowadzenie do snu, pierwsze wizje, rozdygotane; dużą rolę odgrywa pamięć wydarzeń z poprzedniego dnia.

III brama snu - pełne zanurzenie w sen. Pojawiają się osoby, nowi bohaterowie, wspomnienia: te odległe i bliskie, buduje się specyficzny „oniryczny porządek” fabularny (migawkowy, pocięty, zdawkowy), a niekiedy z niezliczoną ilością szczegółów – najbardziej inspirująca faza snu.

Pojawiają się różne warianty „drzwi” – wrota, brama, bramka, furta, portal, właz, dojście itp. Bohater etiudy otwiera drzwi, ale może również: zajrzeć, przekroczyć próg, wpaść, wdepnąć, wbiec, wlecieć, wskoczyć, wjechać, wedrzeć się, włamać, wemknąć, wśliznąć itp.

W czasie gorącej dyskusji w grupie, pojawia się irracjonalna przestrzeń, dając pole do działania twórczego. To niezwykła pomoc w tworzeniu własnych wizji. Założeniem tej dyskusji jest: „jesteśmy wyłącznie mostem pomiędzy zamysłem a sposobem realizacji, a po mostach się depcze” (dyskusja jest gorąca, szczerą, każdy mówi to, co myśli). W naszych działaniach warsztatowych zabiegamy o sensowne działanie eliminując sztampowe myślenie, nudę, głupotę. Ten sposób przynosi szybko efekty i otwiera przestrzenie, z których widać przedświaty nieznanych światów.



Wyzwoleni czy zniewoleni

Powstaje pytanie: czy w tego typu warsztacie formy, nie jest „premiowana” przypadkowość osiągniętego efektu?

Czy element współzawodnictwa wśród uczestników warsztatów może dodatkowo stanowić sposób na wyzwolenie kreatywności, indywidualizacji poszczególnych wizji? W jakim stopniu kierujemy się intuicją przy wyborach drogi twórczej?

Projekt Michelangelo zakłada, iż wszystkie warsztaty prowadzone są w grupach kilkusobowych, co pozwala na komentarz prowadzącego w każdej fazie powstawania obrazu. Tylko w toku żywej dyskusji, kiedy każdy z uczestników współtworzy „dzieło” (oświetlenie, elementy prac scenograficznych, obsługa techniczna studia) wyłaniają się nieskończone przestrzenie formy. Nauka podstaw rzemiosła jest fundamentem tworzenia nieograniczonych wyobrażeń wizji i poznaniem tajemnicy istoty fenomenu twórczego myślenia. Dostrzega przesłanie sztuki i prowadzi na drogę ciągłego odkrywania prawdy i poznania potencjalnych możliwości twórczych.





... ŻYJA TAK SAMO

BO ICH WYKANCZAJĄ STEREOTYPY!

JA NIE WIDZĘ PROBLEMU

BO NIE UMIEJĄ SIĘ UTRAC!

BO MAJĄ ZŁY DZIEŃ

BO IM SIĘ NIECHCE ŻYĆ JAK UŻYCIWEMU ARTYSTYCIE!

ARTYSTA MA OBOWIĄZEK SPRÓBOWAĆ WSZYSTKIEGO... CZY TO SIĘ KOMUŚ PODOBA CZY NIE... BO I TAK ŻYJE NA MARGINESIE SPOŁECZEŃSTWA...

ZASIAŁ TATUŚKA JEST SKROPNIE DOŻARTY!

BO TAK JUŻ MAJĄ!

PATRZ RYSIUP RZĘDNIEGO

MUSIAŁO BYĆ FAJNIE!

BO SA ZAZDROŚNI O LUZ! NA KTÓRY I TAK TRZEBA CIĘŻKO PRACOWAĆ...

BO SA BRZYDZY I BIEDNI!

TYTANIE GŁÓWNE: CZEMU LUDZIE BYWAJĄ TAK DOŻARCI?

K O N F E R E N C J A

ROZPATRZYŁBYM TEN PROBLEM W KATEGORII ZJAWISKA KOMPLEKSÓW NOWEGO MAŁOMIESZCZANSTWA

BO SIĘ SAMI SIEBIE BOJĄ!

BO MAJĄ COŚ DO UKRYCIA

BO ŹŁE JEDZĄ!

BO SIĘ BOJĄ Z POMCIV WYRWAC!

TYLKO CHAM JEST DOŻARTY...

BO ICH IRYTUJE CHULIGANSTWO NOCNE... PIWO, WINO I PAPIEROSY!

jestem dożarty jak k... m!

MYSŁĘ, ŻE TU NIE CHODZI O SEKS...

ZA ŻĄDKO ŁAZA DO BARÓW

BO SIĘ NIE CHCĄ FOTO GRAFOWAĆ!

DR. PUTEK Z UJętu

STAR

© Aneta Siwek Front 30.1X.04 15:15 +80C; de 1202, KRAKÓW

siwka - słonek

W ślad za wieloma poczytnymi periodykami postanowiliśmy stworzyć własny kwestionariusz, o którego wypełnienie będziemy prosić kolejnych rozmówców.

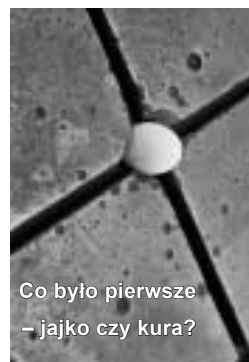
Ponieważ jednak nie sztuką jest udzielenie odpowiedzi, tylko postawienie pytania (zob. Hamlet i 2b or not 2b?; Co było pierwsze – jajko czy kura?; Dlaczego jest coś raczej niż nic? itd.), nasz kwestionariusz brzmi:

Jakie jest pytanie?

W tym numerze o zadanie pytania (i ewentualną odpowiedź na nie) poprosiliśmy Iwonę Siwek-Front, artystkę z Krakowa, która, jak twierdzi, nie cierpi martwych natur i pejzaży, interesuje ją natomiast ludzka gęba we wszelkich konfiguracjach.

Jej pytanie oraz całą grę odpowiedzi zamieszczamy obok.

<<



Co było pierwsze
– jajko czy kura?

kwestionariusz roboczy





czyli

Warszawskie Otwarte Targi Sztuki

wARTo

wARTo to cykliczne Targi Sztuki, podczas których twórcy i właściciele dzieł sztuki mogą wystawiać je na sprzedaż lub eksponować bez konieczności sprzedaży.

wARTo odbywają się w Muzeum Przemysłu – Oddział Muzeum Techniki (d. Fabryka Norblina), przy ul. Żelaznej 51/53 w Warszawie, w trzeci weekend każdego miesiąca od godziny 12.00.

Celem wARTo jest zmniejszenie dystansu między twórcami, sztuką i publicznością. Pozwalają one artystom na swobodną prezentację prac oraz umożliwiają „przeciętnemu odbiorcy” bezpośredni kontakt ze sztuką i jej twórcami.

Na wARTo prezentowane są wszelkie formy sztuki, takie jak fotografia, malarstwo, grafika, film, sztuki performatywne, rzeźba, architektura, multimedia, internet, muzyka, książka. Każde wARTo mają gościa specjalnego – artystę (artystów), który zaprezentuje swoje prace na specjalnej ekspozycji, a wernisaż wystawy jest jednym z wydarzeń dnia.

Każdego artystę poprosiliśmy o wystawienie jednego dzieła w cenie 10 złotych, w ramach akcji **dzieło za dychę.** Uczestnicy i goście mogą też zrobić sobie „portret wielokrotny” na wzór starych jarmarcznych sposobów portretowania, który wykorzystywali tacy artyści jak Duchamp, Witkacy, Szpakowski.

W dalszej części „Tytułu roboczego” przedstawiamy artystów biorących udział w wARTo i wybrane projekty, które zaprezentują podczas Targów.

Informacje o kolejnych Targach, ich regulamin i kartę rejestracyjną można znaleźć na

www.zuk.neostrada.pl/warto

Ni>

Niektórzy niecnicy ludzie lansują ideę, że artyści powinni umierać z głodu w imię sztuki, podczas gdy marszandzi zbijają fortunę na ich pracy. Artyści-Komercjaliści przeciwstawiają się temu pogładowi i dlatego naszkicowali następujący manifest:

Historia całej dotychczasowej sztuki jest historią walki interesów: malarze i marszandzi, rzeźbiarze i ich sponsorzy, krótko mówiąc, wyzyskiwani i wyzyskiwacze stali zawsze naprzeciw siebie, prowadzili nieprzerwaną, czasem skrytą, czasem otwartą walkę, walkę, która za każdym razem kończyła się rewolucyjnym ruchem artystycznym lub komercyjnym wyzyskiem, jaki po nim następował.

Pieniądże rządzą światem; pieniądze są tym, czego wszyscy pragną; pieniądze zaprzatają myśli wszystkich i to właśnie pieniądze definiują, czy jednostka może uznać swoje życie za sukces. Mając to na uwadze, Komercjalizm stawia sobie cel zreformowania sztuki – jednej z nielicznych dziedzin życia, w której wielu jeszcze udaje, że to nie o pieniądze im chodzi. Jednak faktem jest, że w sztuce chodzi o pieniądze, tak jak to było od zarania dziejów. Artyści zawsze żyli ze swoich klientów i patronów i z grubsza robili to, co im się kazało. Modernistyczna rebelia XX wieku została podminowana i zniszczona przez handlarzy sztuki. Ale była z góry skazana na porażkę: sztuka i pieniądze idą ręką w rękę, albo nie idą w ogóle.

Ruch Komercjalistyczny stawia sobie za cel powrót do naturalnego stanu rzeczy i zaprzeczenie wymysłów, że sztuka to coś, co nie ma nic do czynienia z codzienną rzeczywistością. Komercjaliści tworzą sztukę, aby zarabiać pieniądze, i nie wstydzą się o tym głośno mówić. Czemu artyści nie mieliby się przyznać, że chcą żyć równie dobrze jak reszta społeczeństwa? Artyści mają takie same potrzeby jak maklerzy czy lekarze – muszą jeść, mieć dach nad głową; mają też takie same prawa do wszelkich udogodnień i przyjemności w życiu. Nasza gospodarka jest gospodarką konsumpcyjną, a Komercjaliści chcą mieć wszystkie korzyści, jakie z tego wynikają.

Aby to osiągnąć, Komercjaliści wytwarzają sztukę, którą można sprzedać – a to znaczy: tak zróżnicowaną, jak ludzie, którzy ją kupują: jelenie na tle zachodów słońca dla proletariuszy, bezpieczne abstrakcje dla biur korporacji czy odważne eksperymenty dla inteligencji. To, co się zmienia, to nastawienie artysty: Komercjaliści nie poddają się propagandzie szerzonej przez możnych

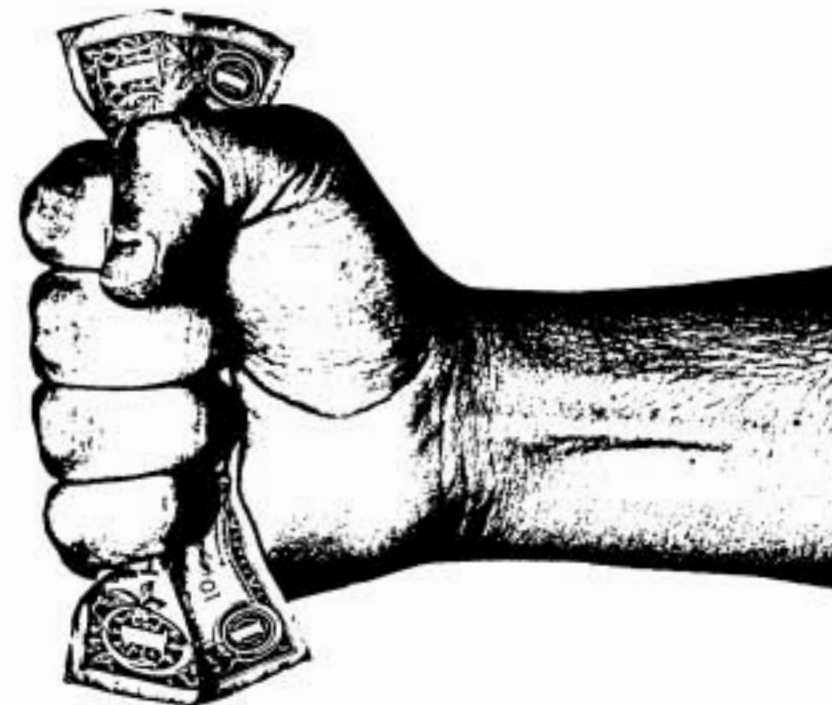
**artyści
wszystkich
krajów,
bogaćcie się!**



tekst i rysunek

Szymon Cygielski

<http://www.fotopingwin.pl/simon/commercialism>



świata sztuki, którzy upierają się, że mętne poczucie satysfakcji powinno być dla artysty wystarczającym wynagrodzeniem za jego wysiłek. Komercjaliści domagają się gotówki.

Ale Komercjalizm pokazuje także piękno i moc pieniądza. Tradycja modernistyczna podpowiada artystom, żeby brali inspirację ze świata wokół nich – a coś jest bardziej charakterystyczne dla dzisiejszego świata niż skupienie się na gospodarce? Wszyscy jesteśmy częścią światowego rynku, który determinuje każdy nasz krok. Nie hodujemy własnej żywności – jemy rzeczy dostarczone przez rynek; nie budujemy własnych domów – mamy gdzie mieszkać dzięki rynkowi nieruchomości; nie wyruszamy na łowy czy zbiory – pracujemy na rynku pracy.

Niektórzy twierdzą, że sztuka powinna odnosić się do uczuć. Komercjaliści nie mają z tym problemu. Cóż jest bardziej emocjonujące, niż życie gospodarcze? Codziennie ludzie wyrywają sobie włosy z głowy, bo doraźna decyzja pozostawiła ich w wielomilionowych długach. Cóż jest bardziej radosne, niż świadomość, że twój statek dopłynął do portu i że już zawsze możesz robić co chcesz – a nie to, co musisz, aby mozolnie zarabiać na życie? Jakiż może być większy powód do rozpacz, niż bycie głodnym i biednym? Szczęśliwi biedacy to mit stworzony przez ludzi, którzy nie musieli w swoim życiu przepracować nawet dnia. Nadchodzi czas, aby ten mit obalić.



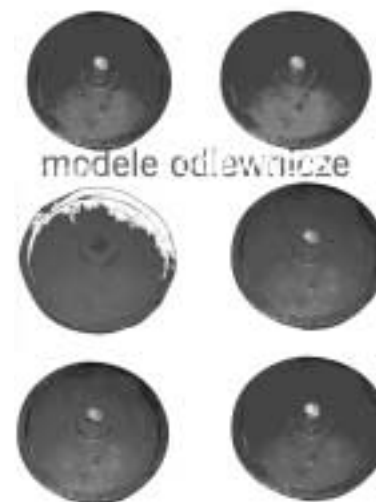
W >

W monumentalnej przestrzeni fabryki Norblina kryją się tajemnicze przedmioty-maszyny, których nazwy zostały zapomniane, a patyna czasu strzeże do nich dostępu. Czas, aby wyszły na światło dzienne i na nowo zaistniały, odarte z dawnych znaczeń, abstrakcyjne, zachwycające kształtem i kolorem.

Pierwsze grafiki zainspirowane maszynami z fabryki Norblina stworzyłam razem z Katarzyną Terechowicz. Zrobiliśmy wówczas kolekcję koszulek z industrialnymi nadrukami. Były one pokazane na wystawie BROŃORBlin w Hali Odlewni.



**poczuj
Norblina
przez skórę!**



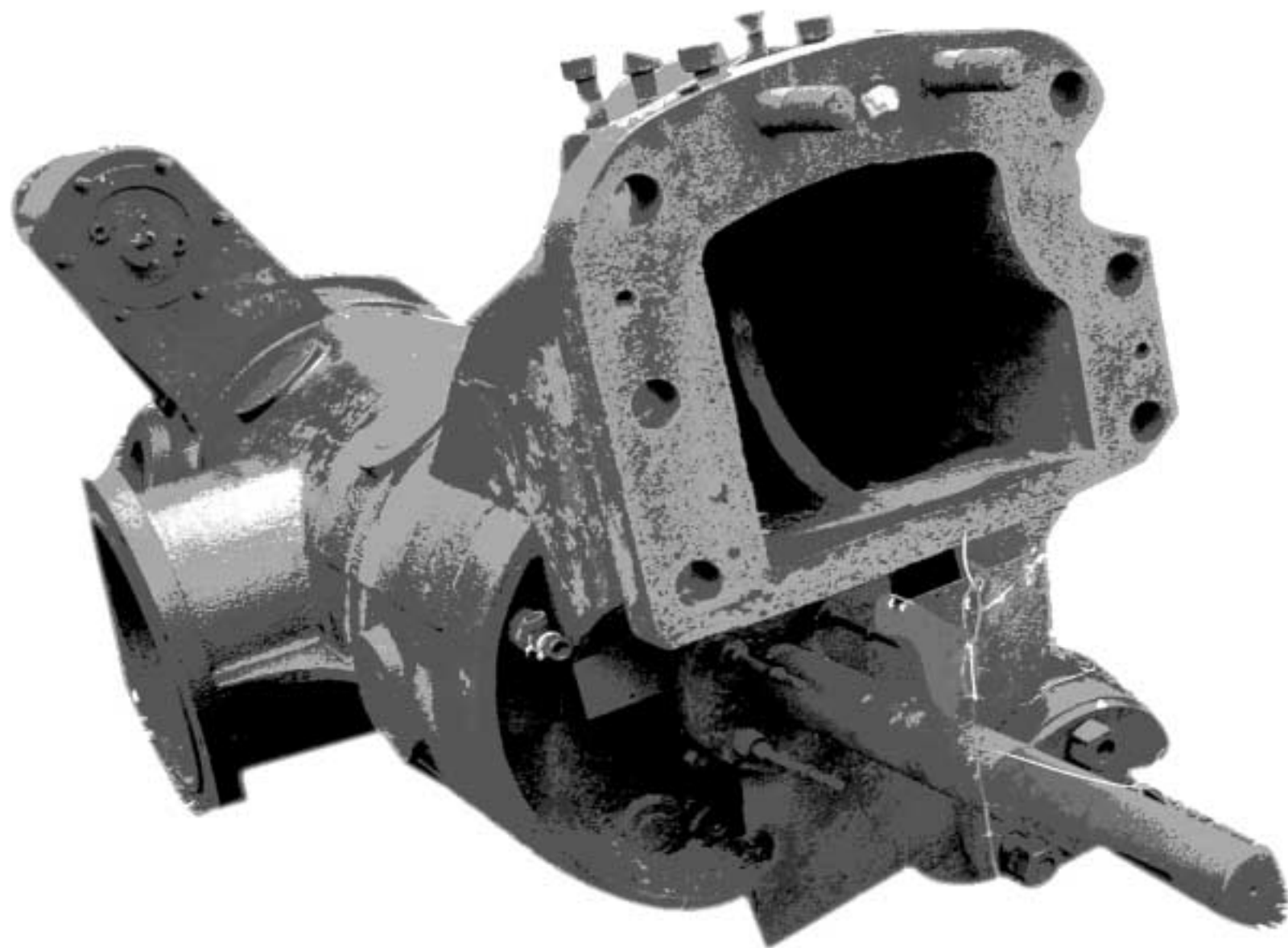
tekst i grafiki

Joanna Korecka

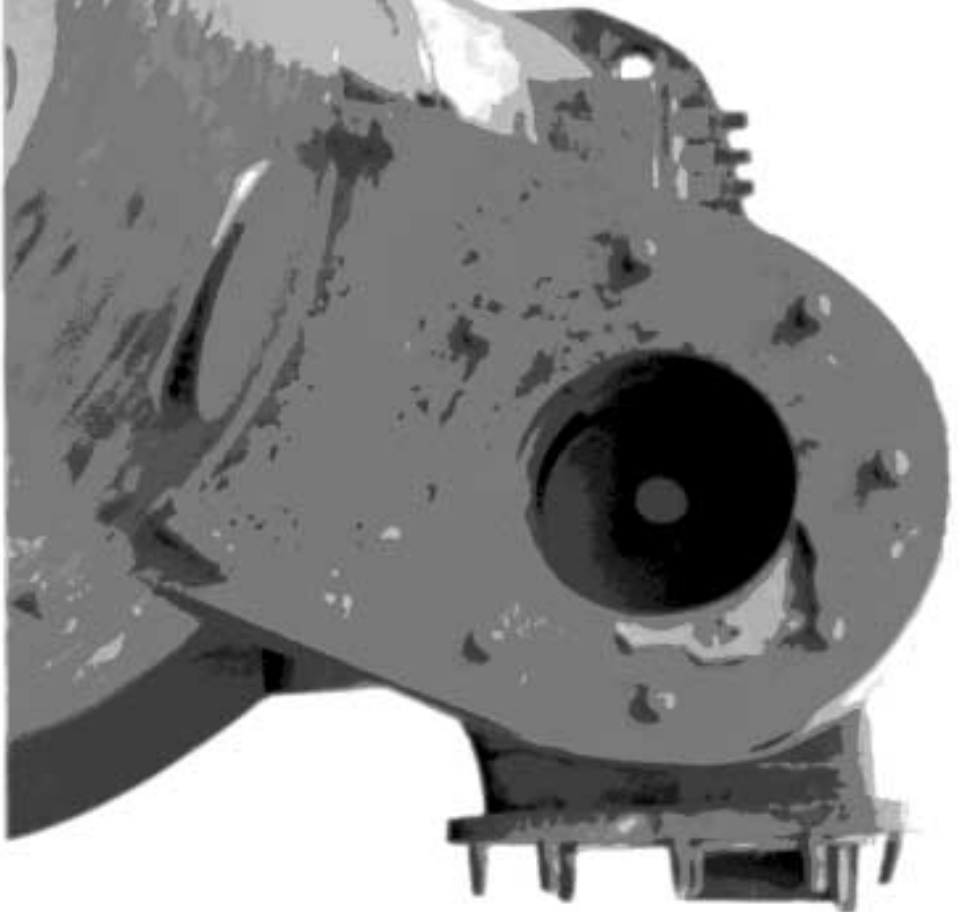
tel. (22) 632 21 24

0 603 892 063

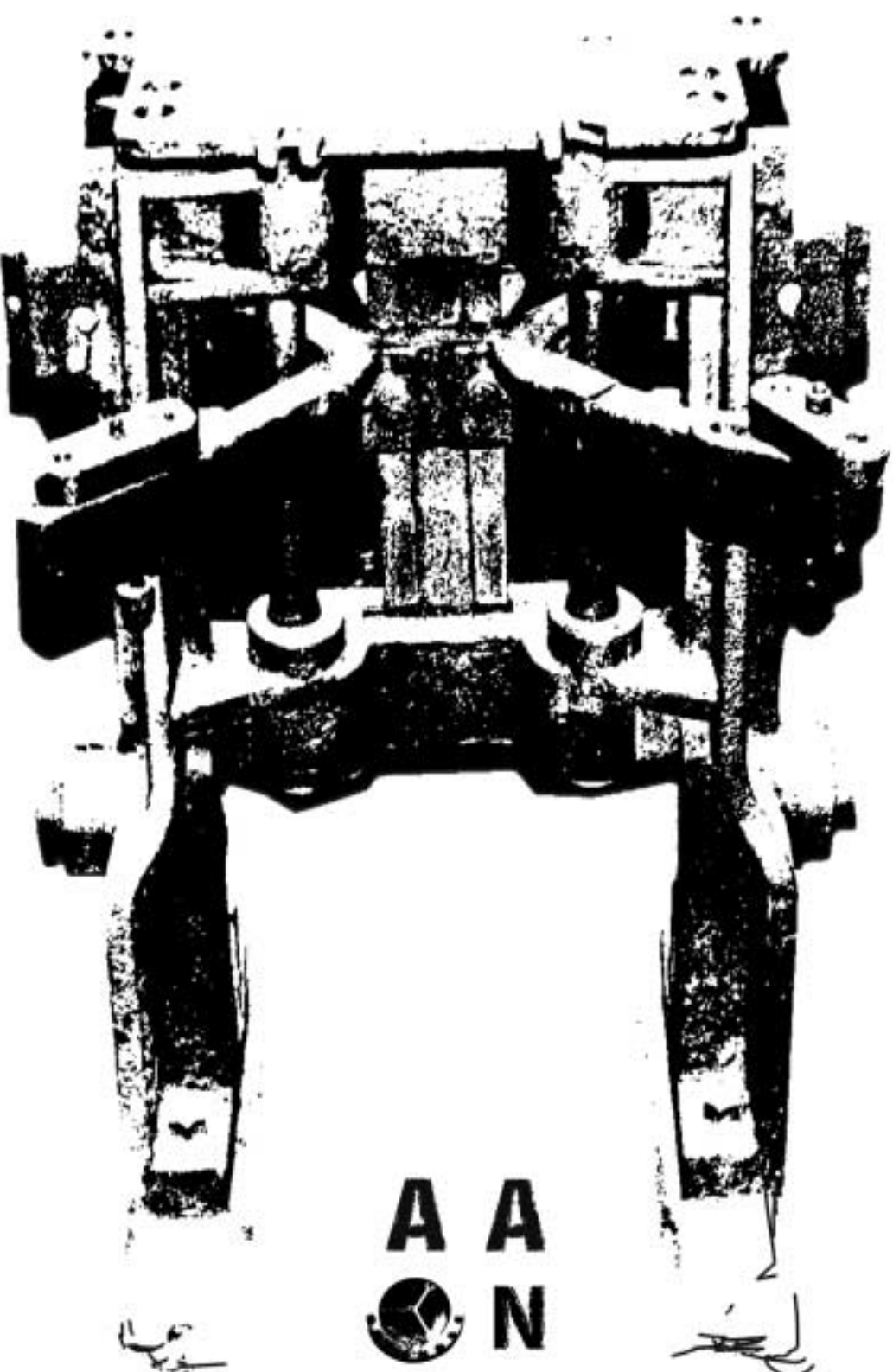
celestyna@poczta.wp.pl



ARTYSTYCZNA AKCJA OBRONY NORBLINA



■ ■
ARTYSTYCZNA
AKCJA
OBRONY
NORBLINA



■ ■
A A
N N



Od>

Od 49 lat jestem na świecie. Od 49 lat żyję wśród książek. Od 41 lat czytam książki. Od 30 lat piszę książki i nieopisuję świat. Od 28 lat gram na bębnach, nagrywam płyty i koncertuję z różnymi zespołami w różnych krajach. Od 26 lat nie studiuje architektury. Od 15 lat tłumaczę różne książki z różnych języków. Od 11 lat mam komputer i jestem jedynym pracownikiem nadziemnego wydawnictwa OGON SŁONIA, które od niedawna zacząłem nazywać LIBERATORIUM. Od 10 lat mieszkam na wsi u podnóża Łysogór, w krainie wymarłych czarownic, w miejscu gdzie punktem zerowym spiralnego kalendarza mógłby być rok, w którym Ts'ai Lun wyprodukował papier nadający się do pisania. Od 10 lat jestem mężem. Od 9 lat jestem ojcem Sabiny. Od 4 lat robię drewniane pudełka na moje książki. Nie robię papieru, ale może kiedyś zacznę. Za to czasami projektuję różne rzeczy: plakaty, okładki, ogrody, wystawy..... Raczej nie nudzę się.

Moje książki są w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, Biblioteki Uniwersytetu Stanford, Wexford Arts Centre, The School of the Art Institute of Chicago (Flaxman Library), The New York Public Library, The British Library, Canadian Centre for Architecture jak również w kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą. Pokazywałem je na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych, również na licznych targach i festiwalach książki normalnej i nienormalnej w Polsce i za granicą (Irlandia, Anglia, USA, Niemcy, Holandia, Dania, Czechy, Bułgaria, Białoruś, Izrael, Węgry, Belgia, Szwecja, Finlandia).

Wszystkie prace związane z powstawaniem książki wykonuję sam u siebie w domu: piszę, rysuję, tłumaczę, redaguję, projektuję, wyobrażam sobie, drukuję na drukarce atramentowej lub igłowej, oprawiam własnoręcznie. Dotychczas powstało kilkanaście tytułów w łącznym nakładzie ponad 300 egzemplarzy, z których każdy jest numerowany i sygnowany. Znikomość nakładów o nieokreślonej wysokości nie wynika z założeń (jak dotąd tylko raz trafiłem na wystarczająco odważnego wydawcę, który podjął się takiego ryzyka), lecz z bardzo ograniczonych możliwości technicznych, jak i z tego, że nie jestem sturęczym potworem.

Ten tekst pochodzi z książki „Nieposkładana teoria sztuki”. Normalnie jest on wydrukowany specjalnie zaprojektowanym dla tej książki fontem o wdzięcznej nazwie „bazgranie” na oddzielnej kartce formatu A4. Wszystkie teksty w tej książce są tak drukowane. Kartki są potem zginane na pół i wsadzone do drewnianego pudełka. Dotychczas zrobiłem 26 egzemplarzy (14 polskich, 9 angielskich i 3 esperanckie). W związku z tym, że jest to książka otwarta i rosnąca (czyli także nieposkładana), prawie każdy egzemplarz zawiera inną, coraz to większą liczbę kartek, w miarę jak dopisuję kolejne, mniej lub bardziej normalne poemato-eseje, czyli poeseje lub esejomaty, jak kto woli. Ten jest na tyle normalny, że nawet można go wydrukować normalną czcionką. Propozycję obecności innych poesejów lub esejomatów, jak kto woli, w następnych numerach tytułu roboczego rozważymy dogłębnie i stanowczo w niedalekiej przyszłości.

teoria
sztuki

tekst

Radosław Nowakowski

zdjęcia

Krzysztof Wojciechowski i kk

ŚLADY PODRÓŻY
SPEŁNIONYCH
I NISPEŁNIONYCH
PODRÓŻE DO
MŁODZIEŃCZYCH KRAIN
WYOBRAŹNI
ZATARTE WSPOMNIENIA
CZYM JEST ZAPIS EMOCJI?
GDY WYOBRAŹNIA ZDERZY SIĘ
Z REALIAMI
ZDRAPYWANIEM CZASU?

THE TRACES OF TRAVELS
YOUTH
– EXPECTATIONS
– IMAGINATIONS
LANDS OD FANTASY
TRAVELS TO UNKNOWN
WORLDS
SURPRISES AND REALITY
HOW TO PENETRATE THE TIME?
HOW TO SCRAPE OFF
IMPOSSIBILITY?



podróże

Jerzy Konrad Święc

Podróże/ Travels

Nevada-California, 2000-2002

fotografia i technika własna

photos and own techniques



Podróż w wyobraźni poprzedzona
była podróżą rzeczywistą:
Hiszpania obudziła we mnie
chłopięce marzenia – pragnienie,
by być torreadorem. Niemożliwe
spełniło się. W Sewilli
fotografowałem mur z afiszami
zapowiadającymi corridę.
Torreador z afisza ożywa na
moim zdjęciu: zaskakujące
fizyczne podobieństwo umożliwia
utożsamienie – JA jako TORRERO,
TORRERO jako JA.

Obco brzmiące nazwy ożywają
więc ponownie: Kordoba, Sewilla,
Pampeluna, Oviedo...

tekst i zdjęcie
Tomasz Szerszeń



JA jako TORREADOR

autoportret fantazmatyczny





- pan sepeusz -



- 718 -



GALERIA



- steFX -



- i.s. -



TW

Tworzymy z myślą o promowaniu i prezentacji sztuki i kultury niezależnej.

Chcemy przedstawić inną stronę kultury w Polsce.

Jednym z projektów programu non-fission jest serwis internetowy, którego głównym zadaniem jest promocja i prezentacja polskich artystów, producentów i dj-ów.

sztuka – fotografia, grafika, malarstwo, plakat, rysunek, rzeźba

produkcja muzyczna/ dj set – ambient, breakbeat, breakcore, drum'n'bass, elektronika, experimental, hip-hop, new jazz

W projekcie znajdują się informacje dotyczące działalności programu jak i informacje o imprezach, galeriach w Polsce i krajach UE, recenzje z naszej kolekcji czarnych płyt wydawanych w niezależnych zagranicznych wytwórniach, takich jak: Planet-mu, Rephlex, Warp, Skam, Morr Music...

Będziemy informować i dyskutować o całym zagadnieniu naszego programu.

wARTo zwrócić uwagę na artystów i ich dzieła w galerii non-fission w Hali 1000 ton.

GALERIA

malarstwo:

pan sepeusz – technika: akryl, olej, spray, pastele, tusz, tektura, płótno, dykta

718 – technika: akryl, olej, spray, tusz, tektura, płótno, dykta

grafika:

sTFx – technika: grafika komputerowa

i.s. – technika: fotografia, grafika komputerowa

tło muzyczne z czarnych płyt zagrają i.s., sfeFX, pan_deska

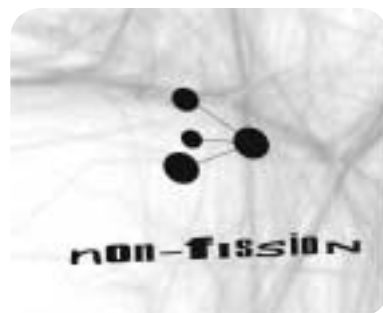
Gościnnie w galerii n-f zaprezentują ekspresje wizualne i fotografie artyści z Illusion of Sense.

pozdrawiamy

Janusz Polewiak

Michał Czajkowski

Michał Turkiewicz



non-fission
kultura
i sztuka niezależna



e-mail: is@non-fission.art.pl

<http://www.non-fission.art.pl>

tel. + 48: 507 371 504

kultura i sztuka niezależna



Ma>

Marcel Reich-Ranicki katalogując grzechy literatury polskiej, na pierwszym miejscu umieścił jej MĘTNIACTWO, które przeciwstawił KLAROWNOŚCI innych literatur.

To zapładniające rozróżnienie. Obie te przeciwstawne kategorie, mętniactwo versus klarowność, można bowiem z pożytkiem przenieść z dyskursu o literaturze – na wszelką refleksję estetyczną. Mętna bądź klarowna może być każda opowieść, także filmowa, kompozycja muzyczna, czy – obraz.

Tak jest. Malarze nie są w tej kwestii w żaden sposób uprzywilejowani. Uprawiają mętniactwo nie rzadziej niż poeci.

Wszakże Ewa Dembe maluje obrazy klarowne w równej mierze, co wiersze Szymborskiej. Tu wszystko jest na swoim miejscu. Proszę spojrzeć na „Aleję Cyprysową”.

Obraz, na którym artystka buduje przestrzeń trzema na dobrą sprawę kolorami. Niepokojąca niebieskość drogi i cyprysów, żółć murów odgradzających posesje Alei i – nieba, oraz krwisto-ceglaste krechy zwieńczeń murów, które wciągają widza w głąb obrazu – oto i wszystko.

Ale to nie tylko kwestia kompozycji. Z obrazu bije jakaś energia przeświadczenia o ładzie, o tym że świat może być uporządkowany, dający oparcie: gdyby akcja obrazu rozgrywała się w czasie, można by powiedzieć, że „Aleja Cyprysowa” kończy się happy endem. Pozostawia nadzieję.

To piękny obraz. Niestety, nie można go kupić, gdyż nabył go piszący te słowa.



cyprysowa aleja

obraz

Ewa Dembe-Kunkowska

tekst

Wojtek Biedroń

Fi

Filmowa epopeja **Cremaster** na jedynych pokazach w Polsce w kinie Muranów

Najdziwniejsze, najbardziej szalone dzieło sztuki współczesnej przełomu wieków.

W roli głównej artysta, aktor i reżyser w jednej osobie: mistrz ceremonii Matthew Barney.

Cykl **Cremaster** zostanie w całości pokazany w kinie Muranów jedynie trzykrotnie. To wyjątkowa okazja, by zobaczyć ten rzadko pokazywany poza murami galerii film w Polsce.

20 listopada w sobotę o godz. 22:30 rozpocznie się nocny pokaz wszystkich części. W trakcie dwóch przerw zapraszamy na koktajl.

Bilety w cenie 90 zł.

24 listopada w środę o godz. 20:00 pokazane zostaną **Cremaster I** i **Cremaster II**.

Bilety w cenie 35 zł.

25 listopada w czwartek o godz. 20:00 – **Cremaster III**.

Bilety w cenie 35 zł

26 listopada w piątek o godz. 20:00 – **Cremaster IV** i **Cremaster V**. Bilety w cenie 35 zł

27 listopada w sobotę o godz. 11:00 zacznie się drugi maraton z cyklem **Cremaster**. Bilety w cenie 90 zł

Matthew Barney na artystycznej scenie debiutował w spektakularny sposób na początku lat 90. Ekstremalne akcje z użyciem rekwizytów przypominających wyposażenie współczesnej siłowni lub narzędzia z gabinetu ginekologicznego przyciągnęły uwagę całego świata sztuki. Od 1994 roku artysta poświęcił się całkowicie realizacji cyklu filmowego **Cremaster**, którego machina produkcyjna została rozkręcona na ogromną skalę. Przez osiem lat ekipa filmowa i grupa asystentów przenosiła się za Barneyem po całym świecie – od wyspy Man na Morzu Północnym, przez lodowce gór skalistych, łaźnie Gellerta w Budapeszcie, słone jezioro w stanie Utah i budynek Chryslera w Nowym Jorku po wybrzeża Irlandii. Każda część zrealizowana została w innej konwencji: relacja sportowa, opera, western, film kryminalny, dramat psychologiczny. Barney na wiele lat stał się więźniem własnego pomysłu oraz szalonych wizji, ale w końcu dopiął swego: udało mu się ukończyć cykl **Cremaster** i stworzyć niepowtarzalne, porażające dzieło sztuki na filmowej taśmie.



cremaster

Cremaster I, reż. Matthew Barney, USA 1995, 41 min.
Cremaster II, reż. Matthew Barney, USA 1999, 79 min.
Cremaster III, reż. Matthew Barney, USA, 182 min.
Cremaster IV, reż. Matthew Barney, USA 1994, 43 min.
Cremaster V, reż. Matthew Barney, USA 1997, 55 min.



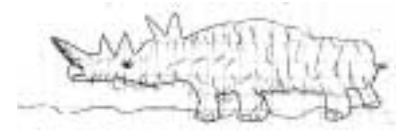


Introduction by Klara Kopcińska

An artist's sensitivity supported by the discipline and drive for self-improvement characteristic of Eastern cultures sometimes gives effects of surprising inner power. Examples of this can be found both in the cover photo – a self-portrait by Dominika Truszczyńska – and in the poem by painter, poet and karate practitioner Ryszard Grzyb – “One Mountain, Three Dreams.” We have read it many times because we had to (proofreading, etc.) and... we are still reading it, this time for pleasure. I know very few people who laugh a clean, resounding laugh, without any inhibitions – Ryszard Grzyb is one of these. His infectious, truly joyful laughter resonates among the verses of “the history of the calming ego,” even though it is a serious, moving and philosophical poem. Grzyb sees many things others miss, associates images, and like an unwavering archeologist, digs out of the layers of his identity those characters, images and memories that have shaped him as a man and an artist, and which remain important despite the passage of time. As it is with poetry, this is equally important for us, the readers.

We want “Tytuł roboczy” to talk not about those things that have become important by being promoted, endlessly repeated and popularized (as, after all, this is no pop chart), but those that are important – to use a phrase from an old Jewish joke – “despite”. Our authors speak about these in various ways: metaphorically (Ryszard Grzyb), theoretically (Janusz Zagrodzki), emotionally (Hanna Dąbrowska and Joanna Jarząbek) and ironically (Simon Cygielski)...

Since we are already talking about important things, the availability of art is an imperative issue for us. We don't want to look at it or to show it through a pane of glass. We are working to implement this conviction in the “wARTo” Warsaw Open Art Market, a recurring event at which artists exhibit their work in the city's former Norblin factory, directly on the old machines and the cracked walls, among the industrial smells of machine oil and dust competing with the pleasant aroma of artists' paints. Visitors milling through works of art exhibited this way can talk to the artists about anything that comes to mind – from the weather to the meaning of life, or about “what exactly the artist wanted to say”. What's more, we want to stir the creative juices in the viewers, readers and participants in the events we organize. We like the workshop approach, which makes active participation and “co-creation” possible. This is why we would like to suggest the lecture of “Light and Shadow – The Craft of a Director of Photography” a fragment of a cinematographer's training course written by Bogdan Dziworski and Jerzy Łukaszewicz. We hope it inspires not only those who are interested in cinema and intend to pursue a career in film. The authors are convinced that “technique is one of the ways of bringing order to the world.” By perfecting it and flawlessly implementing our skills to create, we can come closer to the metaphysical.



opracowanie/ edited by
Maria Białek
Wika Husarzewska

tłumaczenie/ translated by
Simon Cygielski

The Black Square and the White Square **by Janusz Zagrodzki**

In 1915, Kazimierz Malewicz (known as Casimir Malevich), a painter of Polish origin (a fact just too often forgotten) painted a picture called "Black Square on White", which is recognized as the first non-representational work of art. This was an attempt to show pure abstraction without any real pretext. Irrational assemblages of seemingly separate themes, the shaping of suggestive visions and surprising metaphors have become often-used methods of expression. The mature works of expressionists, Dadaists and surrealists fit very well into this expressive-emotional way of expressing feelings. But there is one more important way of searching for the sense of the creative existence, of discovering fundamental values, which makes it possible for artists to bring envisioned abstracts into reality. This is when an artist reaches beyond the boundaries of the existing framework of ideas, and thanks to a continuously expanding symbolic imagination, creates hypostases, icons of modernity, signals of spiritual experiences. Kazimierz Malewicz's Black Square, and later his white one, are just such mystical representations of a nearly religious dimension. It is a trace of what cannot be otherwise expressed, and at the same time of what through its indefinability becomes the most important experience, a foreshadowing of phenomena that are only going to happen.



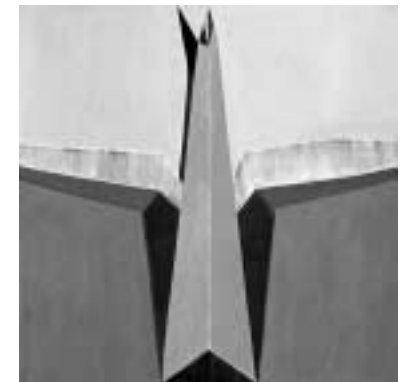
Malewicz in the Old Norblin Factory **by Klara Kopcińska and Józef Żuk Piwowski**

In the Hall of the Rejected, at the Museum of Industry, a group of artists and acquaintances – mostly young ones, but not only – a group of people who think similarly about art, who are willing to collaborate in these – as far as exhibitions go – unusual circumstances, presents its interpretations of the "Black Square." From painting, photography and video, these include everything right through complete games, such as puzzles and Lego blocks. Thanks to these works the square gains a completely new, different and modern dimension.

The Freedom of an Artist **by Hanna Dąbrowska**

Hanna Dąbrowska is an artist – nothing more and nothing less. She is only an artist, and that's all she wants to be seen as. She is an intermediary between a picture and a viewer. She believes that art should be anonymous; that it doesn't depend on her whether a piece will come into existence. Her aim is not the only picture, but one telling the only truth. And so she doesn't search inside her, but opens up to the outside, rejects her desire to create a reasoned work of art. In her work, she is guided by the words of Jerzy Nowosielski – I want to be nobody, because the less we know about the author the more authentic the art is.

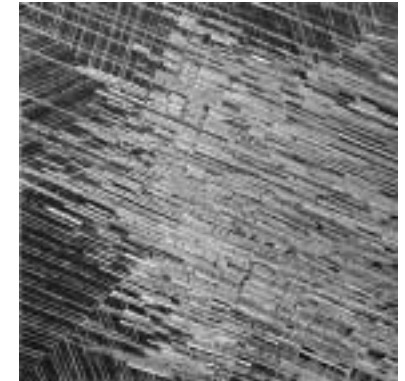
english abstracts



The Autonomy of a Painting

by Joanna Jarząbek

A painting can be treated as a medium to connect the viewer and the absolute. Its primary energies are the point and the line. A point – a microscopic world, endowed with a circular shape closed in on itself, whose existence concentrates only on the surface of the painting, is an “original element of painting,” seemingly grown onto its surface. Its opposite is the dynamic line – a trace of a moving point, like tension being born, which culminates in a movement towards infinity. Being elements of the surface, the point and the line are its negations – and at the same time reasons for its existence. The surface of a painting is neutral. Since it seems to live its own life, do we not have a right to feel uneasy and awed in our attempt to face up to it? Is the existence of a completely clean work of art, one free of any associations, possible?



Light and Shadow

by Bogdan Dziworski and Jerzy Łukaszewicz

The work of a director of photography, his technique, sensitivity, talent, untamed will to create, skills and experience allow him to create a world that the viewer accepts in the movie theater as reality. “Light and Shadow” is a compendium of knowledge about selected technical issues faced by DPs. The fragments published here present “The Michelangelo Project”, a personal program by Bogdan Dziworski and Jerzy Łukaszewicz, whose main aim was to “image” ideas, to introduce a specific mode of thinking, to discover the source of the sense and foundation of human existence in artistic technique. The program consists of photographic, cinematic and television workshop exercises. The small groups of students can count on critique from the teacher at each stage of the picture's creation. The main concept is to teach “thinking in images,” because only a fully crystallized vision allows the conscious use of specific tools, such as actors, props, space or light. Teaching the basic skills of the art is treated as a foundation for creating an unrestricted vision and creative thinking. It also uncovers the message of art and permits the discovery of the students’ artistic potential. The first two exercises performed by the students are a series of photographs of an egg and a short film about a door. These seemingly trite subjects allow for very varied interpretations, encouraging metaphorical thinking and visual imagination.

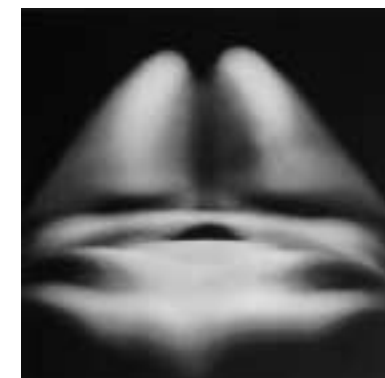


Zbigniew Dłubak and Grupa 55 by Janusz Zagrodzki

Zbigniew Dłubak's artistic education, or rather his lightning-fast self-education, fell on the 1930s and the first years of the Second World War. Without any help, he studied art theory, drew and painted. In the earliest period of creativity he concentrated his explorations on photography. While preparing the Exhibition of Modern Art in Kraków in December 1948, he took part in arranging the exhibition space of the entrance hall. He filled it with sets of photographs pasted onto geometric forms, which were meant to "show the world," one that was "in the same degree the world of an artist, of a research scientist and practical technician as it was a world of the viewers." All of Dłubak's writings from this period refer to the need to popularize modern art, to shape the audience and quicken its development.

In the beginning of the 1950s, Dłubak withdrew from active artistic life. He exchanged his artistic activity for private meetings. He once again began to draw, simplify shapes, seemingly without aim, for the sheer pleasure of creating. 1954 brought hopes for significant political change. Painters from Group 55 saw the aim of creative activity – of creating the content of their paintings – in repeatedly defining the questions of artistic metaphor as sets of signs that comprised the nature of expression. The psychological impact of form and direct contact with viewers were among the most important themes appearing prominently in their discussions. At the beginning of 1956, Dłubak developed Group 55's draft program. On May 19, during celebrations of the Day of Education, Books and the Press, a most spectacular, provocative demonstration of freedom of expression took place: The Group 55 Exhibition: Bogusz, Dłubak, Sosnowski, put up directly on the street, just opposite the Communist Security Office headquarters.

Group 55's last joint appearance, and at the same time a kind of summing-up of the achievements of this period, was its participation in the 2nd Exhibition of Modern Art, which opened on October 18, 1957. In Group 55's catalog, published during the Poznań exhibition, we can find the artist's telling words, which indicated the direction of his further work: "I choose the way of maximally eliminating the means of expression; I am searching for the strongest impact of simplicity." Parallel to his painting, Dłubak created photographs of commonplace, humble items, of those constantly present in everyday life, which he would later (from 1959) call Existences. Expressed in the languages of photography and painting, Dłubak's art can be briefly described as the discovery of unseen shapes and the search of unnameable colors. While in the early period of his work he analyzed the sense of expression, the imaging of ideas, the symbolization of experiences, beliefs and emotions, and formulated his expression to cause their unambiguous recreation in the viewer's mind, his current painting and photography escape any attempts at classification.



wszystko jest edukacją

Dobłą albo złą. Pragniemy, aby tej dobrej było więcej.

Edukujemy przez sztukę, bo uczy otwartości, abstrakcyjnego myślenia, twórczego działania i – pozornie – jest mniej potrzebna niż np. marketing. Prowadzimy warsztaty, organizujemy nietypowe wystawy, realizujemy filmy, a teraz wydajemy też miesięcznik, który trzymasz w ręce.

Jeśli chcesz pomóc nam w realizacji naszej misji, weź udział w akcji

sztuka krąży!

W podziękowaniu za każde 10 złotych, które zasili konto naszego Stowarzyszenia (10 złotych = cena „Tytułu roboczego”) wyślemy 1 egzemplarz miesięcznika wskazanej przez Ciebie lub (jeśli jej nie wskażesz) wybranej przez nas biblioteki, domowi kultury lub innej placówki kulturalnej w Polsce (darowizna podlega ponadto odpisowi podatkowemu w granicach określonych ustawowo, tzn. do 350 złotych rocznie).
Dziękujemy.

Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP

ul. Radziłowska 5 m. 1

03-943 Warszawa

NIP 113-23-13-765

numer konta: 69 1370 1037 0000 1701 4021 5100 w banku BISE SA III O. Warszawa

(w tytule wpłaty: „sztuka krąży”)

Prowadzimy też sprzedaż wysyłkową „Tytułu roboczego” w cenie 9 złotych/ egz. (w tym numery archiwalne).

Wysyłka pocztą zwykłą w cenie numeru. Zamówienie można złożyć mejlowo: zuk@zuk.neostrada.pl lub telefonicznie

(22) 617 68 06, 0 601 39 02 05

wARTo otworzyć się na sztukę!

dziękujemy naszym partnerom i przyjaciółom **we wish to thank our partners and friends**

szczególne podziękowania dla
Muzeum Techniki
i Pana Dyrektora Jerzego Jasiuka

ALE OKAZJA MEDIA
Arctic Paper Polska Sp. z o.o.
Maria Białek
Ewa Bielińska
Dorota Binkiewicz
Zbigniew Chmielewski
Szymon Cygielski
Biało Czerwona
Centrum Sztuki STUDIO im. St. I. Witkiewicza
Marek Dąbrowski
Wiera Ditchen
Wika Husarzewska
Galeria Zaoczna
Green Gallery
Gutek Film
Marek Jeżewski
Piotr Joël
Robert Kawka
Janusz Kobyliński

Eryk Kulm
Magda Lipska
Maga
Joanna Pawluśkiewicz
Katarzyna Rozmuszcz
SPEC S.A.
Dawid Szablewski
Teatr Scena Prezentacje
Ewa Urbanek
Borys Wiązowski
Iza Wojciechowska
Krzysztof Wojciechowski
ZREW S.A.

podziękowania



**twórcze sny
w obcym mieście
okidoki.pl**

creative dreams away from home: www.okidoki.pl

**czy ściągnąłeś już darmowy program do montażu filmów
ze strony www.avid.com/freedv ?**



LIGHT

Usługi oświetleniowe

Piotr Joel

tel. (22) 617 74 82

0 602 24 06 72

specjalistyczny sklep fotograficzny

największy wybór czarno-białych filmów chemii i papierów
akcesoria ciemniowe, archiwizacyjne i fotograficzne
materiały specjalistyczne

laboratorium fotografii CZARNO-BIAŁEJ

prace wykonywane pod powiększalnikiem do formatu 100x70 cm
kadrowanie, przysłanianie, doświetlanie,
białe i czarne ramki, sepiowanie, usługi specjalistyczne
oprawa zdjęć na wystawy i do prac dyplomowych:
podklejanie i laminowanie

**sponsorujemy wystawy fotograficzne
zniżki dla studentów i uczniów fotografii**

ul. Hoża 9, 00-528 Warszawa
tel./fax: (0 22) 621 40 07
e-mail: info@czarno-biale.pl
www.czarno-biale.pl

CZARNO
BIAŁE



ALE OKAZJA MEDIA



przykładowe tematy
przewodnie:

>> spojrzeć na świat
inaczej
szukanie nowych
punktów widzenia
rzeczywistości

>> portret miasta
różne sposoby
opowiadania o miejscu

>> memo
osoby, miejsca, sprawy
godne zapamiętania

zamiast iść do kina zrób swój własny film!

Otwarte Warsztaty Filmowe

dla młodzieży w dowolnym wieku od lat 7 do 107

w cenie biletu* do kina proponujemy czterogodzinne warsztaty

we współpracy z doświadczonymi filmowcami poznasz tajniki sztuki filmowej, wymyślisz i zrealizujesz własny film

W roku 2005 planujemy festiwal etiud powstałych podczas warsztatów

program i czas trwania OWF dopasowujemy do zainteresowań uczestników - od 4 godzin do stałych cyklicznych zajęć

kontakt:

Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP

ul. Radziłowska 5 m. 1

03-943 Warszawa

zuk@zuk.neostrada.pl

tel. (22) 617 68 06, 0 601 39 02 05

* cena minimalna skalkulowana dla grupy ok. 20 uczestników
(np. klasa szkolna)

praktikabel

szwenk

baterflaj

klaps

zoom

krystynka

dubel



sztuka dzielenia się energią

