



tytuł roboczy

otwarty magazyn sztuki

Pi



Nasza okładka

model **Żuk**
stylizacja **własna**
autoportret, 2004.11.10

Jak osiągnąć ten look?
robić sobie zdjęcie codziennie
(od 27 lat), przepuścić je
przez program
Image to Ascii Converter,
version 1.0,
created by Peter Bone

zdjęcie na 4 okładce
Józef Żuk Piwowski, Ślad dlabara,
(heliografia) 1984

Pisanie wstępniaków to balansowanie między sileniem się na oryginalność a poddawaniem się banałowi. Nieostre zdjęcie naczelnej zrobione przez pończoszkę (na marginesie: my też zamieściliśmy w tym numerze swoje zdjęcia) lub przeostrzona fotka red. naczelnego upozowanego na Supermena (na marginesie: zmarł w tym roku) i taki oto tekst: „Nadszedł listopad. Miesiąc refleksji i zadumy, miesiąc pamięci o bliskich, którzy odeszli”. Czytamy takie zdania o tej porze roku (co roku) w dziesiątkach czasopism. „Banał – myślimy, – znów to samo”. Z drugiej jednak strony, jeśli ktoś zdecyduje się nie podejmować tego tematu i zacznie numer listopadowy od opiewania, założmy, uroków windsurfingu, a nawet od najmodniejszego ostatnio tematu redefiniowania płci, również popełni niezręczność. „Silenie się na oryginalność – powiemy. – Bez sensu”. I tak źle i tak niedobrze. Miejmy to na uwadze (na marginesie: o subtelnej grze między awangardą a tradycją opowiada w jednym ze swoich „poesejów lub, jak kto woli, esejomatów” Radek Nowakowski, autor ręcznie składanych, artystycznych książek).

Staram się spojrzeć z zewnątrz na to, co prezentujemy w tym numerze TR, i samo narzuca mi się, że zarówno nas, jak i naszych autorów najmocniej kręci... praca. Nie jest to żaden symptom pracoholizmu. To głębokie przekonanie, że warsztat, doskonała umiejętność, panowanie nad powierzona nam materią nadaje sens, dodaje do naszego codziennego tyrania i zmęczenia to „coś”. Prawdopodobnie nie da się tego powiedzieć lepiej, niż tak, jak to wiele lat temu sformułował Norwid: „Bo piękno na to jest, by zachwycalo do pracy. Praca – by się zmartwychwstało”. (na marginesie: przypomina mi się w tym momencie pewien dowcip o Jasiu: „Zakonnica pyta na religii: *Dzieci, co to jest: rude, ma długi ogon i skacze po drzewach?* Na co Jaś: *No, na 99 procent to wiewiórka, ale znając siostrę, to może być Jezus*”). Ten trywialny dowcip (na marginesie: Jezus także występuje w tym numerze TR) uzmysławia pewną prawdę, o którą zresztą pewnie wcale nie chodziło jego autorom: Można widzieć rzeczy taki, jakimi są, a można widzieć w nich coś więcej. O fizycznych podstawach widzenia barw, o tym, dlaczego widzimy tak, a nie inaczej, piszą w TR operatorzy Bogdan Dziworski i Jerzy Łukaszewicz (na marginesie: pisanie o barwie w czarno-białym miesięczniku jest sporym wyzwaniem :). Ich tekst to dobra podstawa do tego, by zobaczyć owe „coś więcej”. Niewątpliwie udało się Stefanowi Gierowskiemu (patrz tekst Janusza Zagrodzkiego), który w swej twórczości wychodzi od wyrafinowanej gry barw, a dochodzi do... hm... ducha? O piątym „duchowym” żywiole opowiada też Zenon Kulpa, zaczynając od tak prozaicznej, zdawałoby się sprawy jak – diagramy.

Nasze rozumienie pracy i jej związku z tym, jacy jesteśmy, ma też wpływ na to, jak piszemy. Moim ideałem jest, aby o sztuce mówić tak, jak gdyby nie istniała krytyka sztuki. Stosunkowo łatwo jest zaszufadkować pracę lub autora zgodnie z obowiązującymi trendami, znacznie trudniej jest coś przeżyć czy zrozumieć, nie uzurpując sobie >>

w imieniu krytyki sztuki prawa do nieomyślności. I tak nie stanie się przez to nauką ścisłą. A zatem: o konkretach pisać konkretnie, a o sztuce raczej tak, jak czujemy, z pełnym prawem do błędu, przypisanego niejako sferze uczuć. Może się uda. (na marginesie: polecam w tym miejscu rozważania Hanny Dąbrowskiej i Joanny Jarząbek na temat malarstwa).

na marginesie

w imieniu krytyki sztuki prawa do nieomyślności. I tak nie stanie się przez to nauką ścisłą. A zatem: o konkretach pisać konkretnie, a o sztuce raczej tak, jak czujemy, z pełnym prawem do błędu, przypisanego niejako sferze uczuć. Może się uda. (na marginesie: polecam w tym miejscu rozważania Hanny Dąbrowskiej i Joanny Jarząbek na temat malarstwa).

A więc koniec końców, w tym numerze piszemy, malujemy, rysujemy i fotografujemy i o śmierci i o przemijaniu, i o nostalgii, i o metafizyce. Tak wyszło. W końcu listopad to miesiąc zadumy i refleksji...

Klara Kopcińska

powitanie



miesięcznik 2004.11 (003)
ISSN 1733 4691
nakład 500 egzemplarzy

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

druk i oprawa

Roband

© **Klara Kopcińska,**

Józef Żuk Piwkowski i autorzy

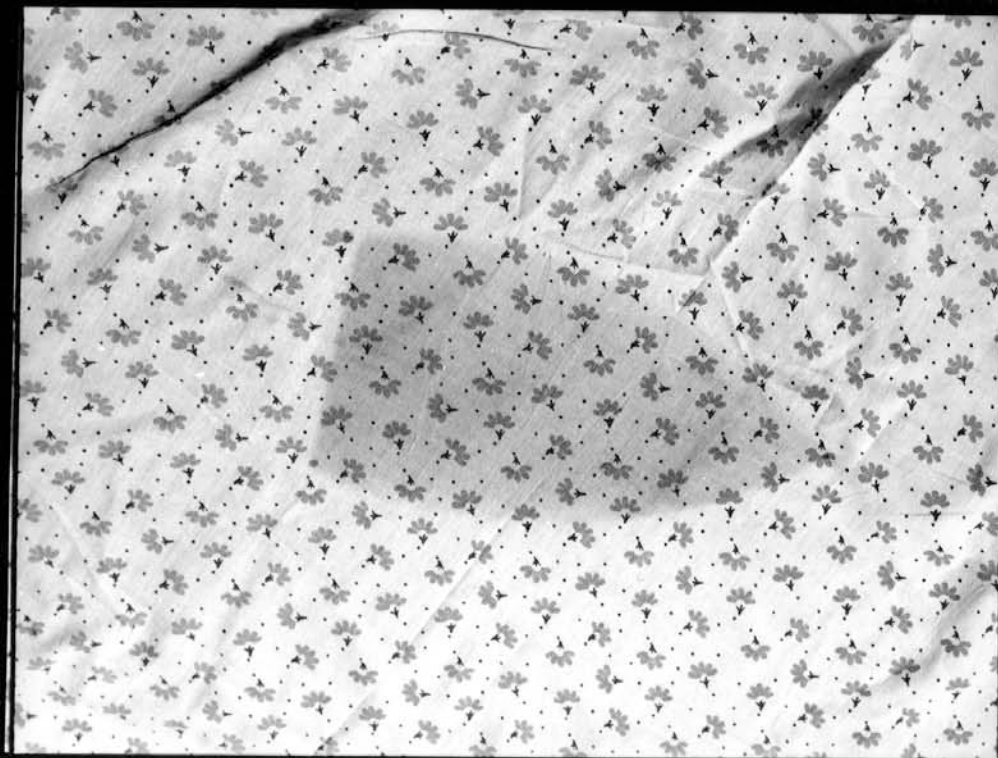
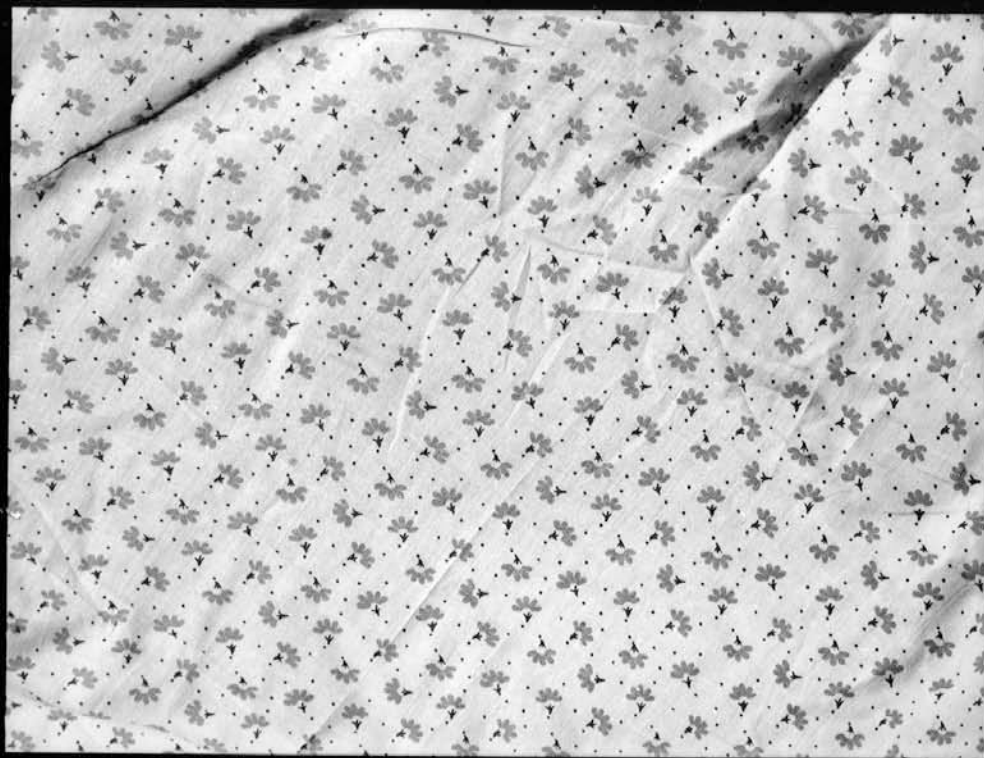
wydrukowano na papierze

MUNKEN LYNX 115 g/m²(środek)

oraz 200 g/m²(okładka)

www.arcticpaper.com





KODAK TMX 6052

Krzysztof Wojciechowski

powitanie

Klara Kopcińska, fast forward, slow motion

Klara Kopcińska, na jednego z Jezusem, z Pragi

Radosław Nowakowski, o pisaniu i inne teksty

Zenon Kulpa, obraz jest wart tysiąc słów

Zenon Kulpa, "El quinto elemento?"

Janusz Zagrodzki, Stefan Gierowski i Krzywe Koło

Hanna Dąbrowska, metafizyka materii malarskiej

Joanna Jarzabek, malowanie jako proces

Bogdan Dziworski & Jerzy Łukaszewicz, światło i cień, cz. 2

Jerzy Kośnik, warsztat

Iwona Siwek-Front, śmierć

wARTo: sekcja otwarta

Laryko, haiku

Jerzy Konrad Święc, piramidy

Teresa Gierzyńska, robić zdjęcia...

Hanna Dąbrowska i Joanna Jarzabek, mikroświaty malarstwa

Marek Konieczny, żyję w kraju...

Anna Karwat, M.

Natalia Różycka, co się dzieje

zanim Ingmar stał się Bergmanem

english abstracts

podziękowania



niech pani
prze



d a
m
s p o k ó j



dlatego, że
Ja
tak chcę

zdjęcie moje w wieku trzydziestu sześciu lat zrobił mój mąż Józef Żuk Piwkowski pięć dni po naszym ślubie



wiekuista
nie
chaj jej...

zdjęcie mojej babki Wandy Anny Bodakiewicz w wieku dziewięćdziesięciu czterech lat, pięć minut po śmierci, zrobiłam ja

**spoczywać, wypoczy-
wać, spokojnie leżeć,
spać, zachować się
spokojnie, milczeć,
zamilknać, zachowy-
wać spokój, pozostać
neutralnym, żyć pry-
watnie, dojść do spo-
koju, osiągnąć spo-
kój, pozostać spokoj-
nym lub nietkniętym**

Klara Kopcińska

2003

w y p o c z y -
wać, spoczy-
wać, odzy-
skać spokój,
uspokoić się,
cicho stać,
cicho leżeć,
przestać...

fast forward
slow motion





EVERETT
JAN 19 1993
Krisin 19.05.93
MHR
NANCY
GROSE
SERSTING
KIM
BLOK
DAVE
EVAN
KIEVNA
ST
DIRK
H
EINIE
VON
BYLEM
TU
WONIU
POLSKA
7.8.93

Mi

Miało się obyć bez dwóch rzeczy: bez Franza Kafki i bez nieuniknionego nasze-wasze. Zobligowana przez swe 37,5% czeskiej krwi, przygotowałam się do wyjazdu do Pragi porządnie: nabyłam w antykwariacie rozmówki czeskie i mapę miasta, wysłuchałam *Poematu* Zdenka Fibicha w wykonaniu Marka i Wacka, odkurzyłam Szwajjka i na wszelki wypadek nie zapłaciłam czynszu.

Pierwsze wrażenie – Praga nie jest bardzo zamerykanizowana. Najśmieszniejszy, w naszym mniemaniu, język świata broni się przed q, przed x i przed ej, bi, si. W budce na ulicy można zatem kupić *parek w rohliku*, w nawiasie – dla turystów – *hot-dog*. W poszukiwaniu nowych słówek trafiam do księgarni, gdzie wzrok przyciągają eleganckie, nie krzykliwe wydania klasyki. Nie udaje mi się dowiedzieć, czemu dzieło Joyce’a nosi tu tytuł *Odyseus*.

Inna osobliwość to czeskie szatnie. Placi się z góry i otrzymuje papierowy numer. Drugi taki sam szatniarka przypina do kurtki drewnianym spinaczem do bielizny. Przewaga „przedpłaty” wychodzi na jaw w kinie po zakończeniu seansu. Kolejka znika w ciągu minuty.

Film (rocznik 1993), nosi tytuł *Andelske oci*. Scenariusz powstał na podstawie prozy Hrabala. Film jest bardzo śmieszny, choć nie rozumiem wszystkich dialogów, i bardzo smutny, mimo, że ich nie rozumiem. Jest w nim czeska prowincja, i szkoła tańca, gdzie z braku partnerek, nauki pobierają sami mężczyźni, są oszuści-babiarze i namiętna rzeźniczka, jest inicjacja, lunapark i podglądanie przez dziurkę od klucza. Słowem – czeskie kino. Tu nikt nawet nie próbuje robić *Rambo*.

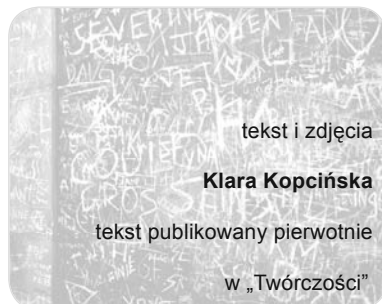
Staram się mówić po czesku. Moje rozmówki są z 1959 roku. „Dejte mi prosim exportni kecky s dvojitou podrizkou” – odczytuję z przejęciem. – „Proszę o trampki eksportowe z podwójną podeszwą”. Na końcu książeczki – Tematy polityczne i socjalne. „Jak się przedstawia kwestia kobiet pracujących?” – brzmi temat społeczny; „Je to Cech ci Slovak?” – jest zapewne problemem politycznym. Parę dni później zadaję sobie identyczne pytanie w metrze, gdzie praski faszysta wyśpiewuje na całe gardło swój program społeczny. Czech – odpowiadam na własne pytanie, gdy obok Żydów i Cyganów pojawiają się w przyspieszce Słowacy.

Kamienice z wszystkich możliwych epok mają w oknach szyby starsze od warszawskiej starówki. Błądząmy się z moją towarzyszką po praskich ulicach, przewrotnie szukając czegoś brzydkiego, głupiego lub >>

denotującego. Jest – długie stanie na czerwonym świetle! Ale to tylko popsuł się automat, a policjant zmieniający światła za pomocą guziczka zagapił się na ryjącą w Wełtawie pogłębiarkę.

Prawdziwy zawód spotka nas dopiero w teatrze. W mieście kilkudziesięciu teatrów dramatycznych uparłam się, żeby zobaczyć słynne czarne *divadlo*. Ich także jest w Pradze kilka. Z diabelskiego podszeptu wybieram

na jednego z Jezusem z Pragi



tekst i zdjęcie

Klara Kopcińska

tekst publikowany pierwotnie
w „Twórczości”



denewrującego. Jest – długie stanie na czerwonym świetle! Ale to tylko popsuł się automat, a policjant zmieniający światła za pomocą guziczka zagapił się na ryjącą w Węłławie pogłębiarkę.

Prawdziwy zawód spotka nas dopiero w teatrze. W mieście kilkudziesięciu teatrów dramatycznych uparłam się, żeby zobaczyć słynne czarne *divadlo*. Ich także jest w Pradze kilka. Z diabelskiego podszeptu wybieram teatr *Image* przy ulicy Paryskiej 4. Nie wiem, skąd wzięłam ten adres, nie ma go w żadnym informatorze. Cudzoziemska widownia zasiada przy stolikach nad kuflem piwa, by obejrzeć półtorej godziny nieczytelnej pantomimy i zdegenerowanego czarnego teatru, gdzie biel wyparły fosforyzujące zielenie, róże i błękity. Mimowie wkraczają wreszcie na widownię i „otwierają” czaszki przypadkowym widzom. Z playbacku słyszymy a to pobrzękiwanie pieniędzy, to ryk silnika, to znów dość jednoznaczne pojękiwanie. Chichoczę nerwowo, przyglądając się męczonemu tuż obok mnie niemieckiemu turyście. Ostatniemu panu z głowy wytryska fontanna. Woda sika mi na jedyną porządną koszulę. Nie dość, że drogie i niedobre, to jeszcze niebezpieczne.

Moja przyjaciółka jest entuzjastką Kafki. Poddaje się: oglądam dom, w którym się urodził, Pałac Kinskych, gdzie znajdował się sklep jego ojca. Szukam nawet budynku przy ulicy Na Pořici 7, gdzie mieścił się zakład ubezpieczeń, w którym zarabiał na życie. Dom jest, ale wygląda inaczej niż na zdjęciu w wydanej w Polsce książce Janoucha. Stawiam śmiałą tezę, że kopułę dobudowano po śmierci Kafki. Niestety – fałszywą. To w książce zamieniono fotografie.

Śladem *Rozmów z Kafką* trafiamy do kościoła świętego Jakuba, gdzie po dziś dzień wisi podobno ręka złodzieja, który próbował obrabować figurę Matki Boskiej. Stał się cud – rabuś nie mógł oderwać ręki od posągu i trzeba ją było oderznąć. Szukamy jej teraz wśród barokowego ornamentu – bezskutecznie. Fiaskiem kończy się też poszukiwanie kichającego aniołka za figurą Madonny na moście Karola. Kafka twierdził, że nie kicha on, a tylko zatyka nos z obrzydzenia, macierzyństwo jest bowiem rzeczą ziemską, a wszystko, co ziemskie, śmierdzi aniołkowi. Zawiedziona, przeklinam własną krótkowzroczność, Janoucha i Kafkę. Próbuję odmówić udziału w wyprawie na grób pisarza...

Kafka leży pod brzydkim kamieniem na nowszym żydowskim cmentarzu w dzielnicy Stranice. Na grobie leżą kartki z imionami turystów i różowy plastikowy wianuszek. >>

Stary cmentarz żydowski, położony w środku miasta, jest zmurszały i otoczony sznurkiem. Idziemy gęsiego, jak w procesji, przypatrując się gęsto ustawionym zielonym macewom. Pochowany tu jest rabin Löw – legendarny twórca Golema.

Kawałek dalej mężczyzna w średnim wieku zarzuca wędkę w kratce ściekowej, skupiając wokół siebie gromadę



Stary cmentarz żydowski, położony w środku miasta, jest zmurszały i otoczony sznurkiem. Idziemy gęsiego, jak w procesji, przypatrując się gęsto ustawionym zielonym macewom. Pochowany tu jest rabin Löw – legendarny twórca Golema.

Kawałek dalej mężczyzna w średnim wieku zarzuca wędkę w kratce ściekowej, skupiając wokół siebie gromadę gapiów z mapkami i aparatami fotograficznymi. Nie łowi jednak ryb, tylko drobne monety. Gdzie indziej wyznawcy mistrza duchowego Ching Hai Wu Shang Shih rozdają książeczki streszczające na 90 stronach jego doktrynę. Z lakierowanej okładki spogląda na nas młoda jeszcze twarz. Mistrz ma pomalowane usta, a na dłoniach białe ażurowe rękawiczki.

Mostem Karola, którym chodzimy kilka razy dziennie i gdzie za każdym razem robię dziesiątki zdjęć, choć obiektyw przesłaniają nachalne mewy i gołębie, docieramy do Malej Strany. Trafiamy tam do należącego do Kawalerów Maltańskich kościoła Panny Marii. Wkrótce ma się odbyć msza i kościelny „rozgrzewa” głośniki. Bezrobotne urządzenie nagłaśniające wychwytuje coś na chybił trafił z eteru i zza figury jednego z Kawalerów dobiega przebój o miłości i tęsknocie. Nikt nie interweniuje – Czesi przyjmują wszystko ze spokojem.

Przeczesaując antykwiariaty z zamiarem wydania reszty czynszu znajduję czeskiego Jezusa. Otrzymuję go szczelnie zawiniętego w papier śniadaniowy. Odpakuję swój nabytek nieco później, siedząc wraz z grupką znajomych nad komunalną herbatą i ostatnim już kieliszkiem (mocnego i gęstego) ajerkoniaku w kawiarni Teatru *Na Zabradli*. Obok nas odchudzona staruszka, z lisem omotanym wokół szyi, opróżnia drugi kufel piwa zakrapianego bodaj rumem. Jezus jest gipsowy, owinięty w całun i leży na desce. Nie wiemy nic o zwyczajach czeskich Jezusów. Stawiamy koło niego resztkę czeskiego trunku, ale nie gramy mu naszego mazura.

A nuż przyjdzie mu do głowy podskoczyć?

!^~?rTzz95ar+=?i1}j{j3u66Ic3v[{j}j}7}j}1f3%7|=-!_"^^^";,.,.:,,:;^^^"/1~|+Jw0Tzf1%17{j}}vcCzzwIfv%{%%[u500Tn0x5i~"+C0kTo456{~"<!--+16V8&6



Tekst drukowany na następnej stronie miał się ukazać w poprzednim numerze TR, a to dlatego, że byłby wtedy wprowadzeniem do prezentacji moich książek podczas drugiej edycji wARTo. Jednak na skutek zimy komputerów, albo ich zwykłego widzimisię, nie został on wydrukowany (od dawna wiadomo, że Windows nie darzy sympatią Linuksa). Miało mu towarzyszyć takie oto wyjaśnienie, które nie zawierało się i zostało wydrukowane...

Ten tekst pochodzi z książki "Nieposkładana teoria sztuki". Normalnie jest on drukowany specjalnie zaprojektowaną dla tej książki czcionką o wdzięcznej nazwie "bazgranie" na oddzielnej kartce formatu A4. Wszystkie teksty w tej książce są tak drukowane. Kartki są potem zniszczone na pół i wprowadzone do drukującego wydruku. Dotychczas problem



Też

Tekst drukowany na następnej stronie miał się ukazać w poprzednim numerze TR, a to dlatego, że byłby wtedy wprowadzeniem do prezentacji moich książek podczas drugiej edycji wARTo. Jednak na skutek zimy komputerów, albo ich zwykłego widzimisię, nie został on wydrukowany (od dawna wiadomo, że Windows nie darzy sympatią Linuksa). Miało mu towarzyszyć takie oto wyjaśnienie, które nie zawieruszyło się i zostało wydrukowane...

Ten tekst pochodzi z książki "Nieposkładana teoria sztuki". Normalnie jest on drukowany specjalnie zaprojektowaną dla tej książki czcionką o wdzięcznej nazwie "bazgranie" na oddzielnej kartce formatu A4. Wszystkie teksty w tej książce są tak drukowane. Kartki są potem zginane na pół i wsadzane 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 TR rozważymy dogłębnie i stanowczo w niedalekiej przyszłości.

... i z braku owego tekstu stało się raczej zaciemnieniem (co też jest zadaniem odpowiedzialnym i niełatwym). W związku z tym, że w trzeciej edycji wARTo nie będę brał udziału, nie dlatego że nie warto, lecz dlatego że akurat w tym samym czasie będę brał udział w czymś innym gdzie indziej – doprawdy, warto by się czasami sklonować – tekst ten będzie pełnił funkcję wyprowadzenia z prezentacji moich książek podczas drugiej edycji wARTo. Oprócz tego tekstu na następnych kartkach znajdują się jeszcze inne teksty z "Nieposkładanej teorii sztuki". Wbrew tytułowi kartki te należy złożyć tak, aby znaczniki w postaci linii przerywanych znalazły się wewnątrz złożonych kartek. Można też potraktować te kartki jako ciało obce w TR, swego rodzaju wklejkę, dodatek, intruzję i je wyrwać lub wyciąć. W ten sposób możecie Państwo zacząć kolekcjonować (czyli składać) NTS. Ostrzegam jednak przed nadmiernym optymizmem: 1) nie da się złożyć całej NTS, albowiem liczne kartki są drukowane w kolorze i te nie znajdują się w "Tytułach roboczym", no chyba że... a poza tym na pewno coś schowam, czegoś nie udostępnię... 2) będzie to trwało upiornie długo, ba! bez końca – oczywista bzdura, bo przecież ja się kiedyś skończę – no chyba że to klonowanie... 3) na pewno to, co już się uda zgromadzić, gdzieś się zapodzieje, czym wprawi Was w ohydny nastrój, albo wręcz przeciwnie... 4) oczywiście, spróbować zawsze można, a nawet warto... >>

teksty i typografia >>

Radosław Nowakowski

<< zdjęcie

Jerzy Kośnik

o pisaniu

Taka jest trójca pytań najważniejszych:

I już zaczynają się zżymać, wykrzywiać, protestować, poddawać w wątpliwość. Po co to PO CO? I trójkę redukują do dwójcy. Lecz ja mogę się uprzeć i w swej fantastycznej gramatyce twierdzić bezdowodnie, że dwójca równa się trójcy, bowiem trójca następuje po dwójcy, ta zaś trójkę poprzedza, zatem istnieć bez siebie nie mogę, w sobie się zawierają. Tak oto narodzi się mistyka, tak oto tajemnica stanie się Tajemnicą, a wyjaśnienie zamieni się w zaciemnianie. Mnie zaś chodzi o odpowiedzi, jasno-ciemne i prosto-pokreśne, wszak najpiękniejsze są Tajemnice odsłonięte. Czymże pytania różnią się od odpowiedzi? Wszak w pytaniu zawarta jest odpowiedź, a odpowiedź nasyciona jest i przepełniona pytaniem – poprzedzają się i gonią nawzajem, popędzają i depczą sobie po piętach.

**DLACZEGO?
JAK?
PO CO?**

Taka jest trójca pytań najważniejszych:

I już zaczynają się zżymać, wykrzywiać, protestować, poddawać w wątpliwość. Po co to PO CO? I tróję redukuje do dwójcy. Lecz ja mogę się uprzeć i w swej fantastycznej gramatyce twierdzić bezdowodnie, że dwójca równa się trójcy, bowiem trójca następuje po dwójcy, ta zaś tróję poprzedza, zatem istnieć bez siebie nie mogę, w sobie się zawierają. Tak oto narodzi się mistyka, tak oto tajemnica stanie się Tajemnicą, a wyjaśnienie zamieni się w zaciemnianie. Mnie zaś chodzi o odpowiedzi, jasno-ciemne i prosto-pokrętne, wszak najpiękniejsze są Tajemnice odsłonięte. Czymże pytania różnią się od odpowiedzi? Wszak w pytaniu zawarta jest odpowiedź, a odpowiedź nasycona jest i przepełniona pytaniem – poprzedzają się i gonią nawzajem, popędzają i depczą sobie po piętach.

Zatem pytam-odpowiadam:

Jak jest? Dlaczego jest tak jak jest? Po co jest?

Jaki jest świat? Dlaczego świat jest taki jaki jest? Po co jest świat?

Jak piszę? Dlaczego piszę tak jak piszę? Po co piszę?

Analogie, metafory, parafrazy, symbole, piktogramy, lustrzane odbicia, krzywe zwierciadła, zniekształcenia, dosłowności. Oto moja głowa. Głowa kula ziemską. Kula-głowoida. Dżungla włosów, polany łysin, jeziora oczu, jaskinie uszu, góra nosa, otchłań ust Ktoś kiedyś malował takie pejzaże. Wydają się żartem. Rebusem. Niestosownym kalamburem. A przecież w puszczy moich brwi grasują tłumy żyłatek Ktoś kiedyś pokazywał mi zdjęcie tropikalnej puszczy wspinającej się na zbocza gór, próbującej zarosnąć meandryczną ranę błyszczącej rzeki. Czy ja byłem wówczas ptakiem? Czy też leciałem samolotem? A może tylko zaglądałem w okular mikroskopu elektronowego, by oglądnąć drobny fragment błony komórkowej, cząsteczki lipidów.....?

Jakże wielowarstwowa musi być książka! Iludenną walizką, kufrem, szufladą! Każdy znak, każda literka winna być wielostronicową książką. Książka w książce w książce w książce..... Niczym świat w świecie w świecie w świecie A te światy jakże różne w swych ekspresjach, kolorach, fakturach A te książki jakże różne

W mej głowie-swiecie, jak we wnętrzu Ziemi, konwekcyjne ruchy myśli. Kłębowiska. Warstwy. Płaszcze. Jądro I wszystko, prawie wszystko, dzieje się naraz: wspomnienia, wyobrażenia, wrażenia, dźwięki, pojęcia, kolory, syntez, analizy..... I nic, prawie nic, nie dzieje się po kolei: myśli nie płyną cienką strużką jak mowa i pismo – płyną ogromną falą tsunami A i mowa nigdy nie jest tak uładowana, jak rzędy równych liter. Rytm, intonacje, gesty, akcenty, grymasy, miny.....

Taka ma być książka, jaki jest świat. Takie ma być pisanie. Taki jest świat, jaka ma być książka?

Leci ptak po pustym niebie – leci słowo po pustej kartce. Machają skrzydłami. Lecą w prawo. Lecą w lewo. W górę i w dół. Kołują. Przysiadają na gałęzi. Gałąź zamienia się w pierś. Pierś wrasta w ziemię, staje się sypkim piaskiem. Piach liter zasypuje niebo. Niebo zamienia się w skałę. Tak oto góra staje się dołem, a twarda (lub miękka) okładka ma niczego nie okładać, nie oddzielać, nie ograniczać, raczej łączyć, raczej tworzyć pomost. Nic się w naszym życiu nie zaczyna i nic się nie kończy. Nie ma w naszym życiu jasno określonych odcinków. Tak oto dosłowność staje się najgłębszą metaforą

I po to piszę, by dowiedzieć się, jaki jest ten świat, dlaczego jest taki jaki jest.

I po co?

(A jednak nie tylko po to czytam książki, by się czegoś dowiedzieć. Także, by mieć radość z czytania, by dostać na twarzy wypieków, by się zasłuchać w niesłychane, wewnętrzne jej brzmienia.) >>

od redakcji

w związku z tym, że autor w tekście **o pisaniu** zadał aż trzy pytania i sam sobie udzielił na nie odpowiedzi, w tym numerze TR nie zamieszczamy kwestionariusza pt.

**jakie jest pytanie
(i odpowiedź na nie)**

O awangardzie i tradycji

Awangarda.

Obce słowo. Francuskie.

avant-garde - ensemble des éléments de reconnaissance et de protection qu'une troupe détache en avant d'elle

Ile ma warstw? ile den? jakie zakamarki w języku polskim? Ile w angielskim i innych?

Słowo umiędzynarodowione.

Przed-straż.

(Co takiego? Przestrasz?)

Straż przednia. Coś co ma nas chronić przed nagłym i niespodziewanym atakiem. Coś co ma narobić hałasu, by ostrzec szereg drugi i trzeci i następne. Coś co ma węszyć, rozglądać się uważnie, rozpoznawać teren. Coś co zawsze jest z przodu, zawsze wyprzedza, nie daje się dogonić.

A co z przodu?

Wydawałoby się, że nieznane, zawsze, wszędzie i tylko nieznane, otchłań niezbadanego, wsysająca (albo odpychająca) porywająca (albo odstręczająca) przestrzeń nowego.

A tam tradycja. To co już było. To co przenika, nasycą sobą całą przestrzeń. To co jest tak znane, tak oczywiste, tak normalne, że aż niezauważalne.

Bębny i głos.

Tak występowaliśmy przez kilka lat. Ja bębniłem, mój przyjaciel śpiewał, a ludzie się dziwili: gdzie gitary? gdzie fortepian? gdzie saksofony, trąbki, puzony? gdzie harmonia?

No jak to gdzie - w bębnach i głosie. W łomocie i wrzasku.

Oh, to niezwykłe, odkrywcze, nowatorskie...

Oh, to dziwaczne, ekstrawaganckie, zwyrodniałe, niepojęte...

Doprawdy? A to przecież tylko bębny i głos. Łomot i wrzask. Rytm i melodia. Dwa najbardziej podstawowe elementy muzyki. Dwa najbardziej podstawowe instrumenty. Układ zupełnie zwykły, całkowicie nieodkrywczy, absolutnie niedziwaczny, nienowatorski, nieekstrawagancki (choć może trochę zwyrodniały, jak odrobinę zwyrodniała jest muzyka, kultura, cywilizacja). Nie ma tradycji muzycznej bez rytmu i melodii. Nie ma tradycji muzycznej, w której by nie waloło w jakiś rodzaj bębna w cichej, tak cichej, że nieuświadomionej, nadziei na wejście w rezonans z pulsacją wszechświata i nie otwierano ust w wielkiej naiwności, iż wydobędzie się z nich śpiew piękniejszy niż ryczenie ośa lub krakanie wrony. Są natomiast tradycje muzyczne, którym obca jest harmonia, system dur-moll, akordy sustain'owe, gdzie nie używa się skrzypiec, puzonów, trąbek, gitar, kor, sarangi, fortepianów, santuri lub duduków.

Nasz eksperyment polegał zatem, na sięgnięciu do najbardziej wyeksploatowanego układu. Idąc do przodu szliśmy do tyłu. Nowe okazało się stare. Awangarda - tradycja.

Tak to bowiem jest, że im coś bardziej awangardowe, tym głębiej sięga w tradycję, tym obficie czerpie z pierwočin. Im coś bardziej wysuwa się do przodu, tym bliżej okazuje się być tyłu, gdyż przestrzeń dziwacznie jest zakrzywiona, ugięta, strasznie pokręcona, zmięta i pogmatwana.

Czy można by to stwierdzenie-przypuszczenie odwrócić? Im coś bardziej tradycyjnego tym bardziej awangardowe Nie wszystko da się przecie odwracać. Podobno upływ czasu jest nieodwracalny. Mówi się o strzałce czasu skierowanej od tradycji do awangardy Lecz mówi się raczej o czasoprzestrzeni. A przestrzeń zdaje się być odwracalna: przód może być tyłem, przód i tył są określeniami zupełnie arbitralnymi - czasami pośladki są ważniejsze i bardziej pociągające od policzków więc może początek jest końcem

Zatem może lepiej byłoby używać słowa nie istniejącego: awandycja tragarda trawangardycja

A co na to Chińczycy?

Oto dwa raczej nieawangardowe określenia na awangardę:

前卫 albo 先锋队

Doprawdy, nic oryginalnego.

O patrzeniu
przez gałęzie



Pięknie się patrzy na świat przez splątane gałęzie. Bardzo pięknie. Piękny jest wtedy świat i piękne są gałęzie. To może być niskie drzewo, drzewo-krzak, wielce rozłożyste, o krótkim pniu. Wystarczy podejść. Wystarczy przysunąć twarz. Wystarczy patrzeć. Uważnie i cicho. Na pole puste i brunatne, nie szumiące jeszcze, bo ciężkie, nasiąknięte i tyse na las bardzo ciemny, oddalony, pełen drzew o zamglonych czubkach na łakę której jeszcze nie ma, na niebo groźnie zachmurzone na inne drzewa ciągle bezlistne lecz nigdy nie bezgałęziaste Wystarczy patrzeć, a oczy same rozsuna gałęzie nie przesuwając ich wszakże. I będzie tak jakbyś patrzył przez tekst, lecz nie widział liter, a tylko przestrzeń między niesplatanymi labiryntami laseczek, ogonków i brzuszków Pięknie się wtedy czyta świat. Bardzo pięknie.

O pisanju kronik

Kiedy kronikarz pisze kronikę nie ma czasu oglądać tego, co dzieje się wokół niego – nie ma także możliwości, gdyż ogląda przede wszystkim kartkę papieru lub klawiaturę komputera lub ekran monitora lub coś innego co ma przed nosem, a z boku czy za plecami. Kiedy kronikarz ogląda to, co dzieje się wokół niego i bierze w tym udział, wtedy nie ma czasu na pisanie kroniki.

Zatem kronikarz nigdy nie może opisać tego, w czym bierze udział. Właściwie to nie może on nawet opisać pisania kroniki, którą właśnie pisze. Cóż by bowiem miał pisać: *właśnie piszę* 'właśnie piszę'? To przecież jakaś paranoja.

Pisanie można jednak zastąpić mówieniem (albo filmowaniem lub filmowaniem i mówieniem – wtedy kronika stałaby się sprawozdaniem, nie wiadomo jednak czy o to nam właśnie chodzi, a jeśli nie wiadomo, to nie będziemy się tym teraz zajmować). Mówić jest łatwiej. Mówiąc można coś robić. Na przykład można siekać pietruszkę i mówić o siekaniu pietruszki. Nie można siekać pietruszki i jednocześnie pisać o siekaniu pietruszki. Do tego potrzebny byłby kronikarz co najmniej trójreki. Dwuręki kronikarz mógłby co prawda łapać muchę i jednocześnie to opisywać, wymagałoby to od niego wręcz cyrkowej zręczności będącej wynikiem wieloletniego morderczego treningu, a na to żaden szanujący się kronikarz nie pójdzie. Mówienie ma jednak ma dosyć istotną wadę, mianowicie nie można mówić o kilku rzeczach naraz. Zresztą widzenie i słyszenie też ma tę wadę; aczkolwiek widzimy i słyszymy wiele rzeczy naraz, to z pewnością chcielibyśmy widzieć i słyszeć więcej, a już w szczególności chciałby kronikarz. Niestety, chcieć a móc to dwie zupełnie różne rzeczy i wcale nie jest tak, jak nam wmawiają, że wystarczy czegoś bardzo chcieć, a to się stanie. Dowodem tego śmiałego i skandalicznego twierdzenia niech będzie fakt, że często (nie będziemy wnikać teraz w to jak często) dzieje się i staje to, czego nie chcemy lub bardzo chcemy, żeby się nie stało. Nawet kronikarz-sprawozdawca zawieszony w balonie wysoko na niebie nie widziałby wszystkiego, chociaż miałby znakomity punkt obserwacyjny. Widziałby tylko maciupeńki wycineczek tego, co prawdopodobnie chciałby zobaczyć i o czym chciałby opowiedzieć. Oczywiście opowiedzieć w tak zwanym czasie rzeczywistym. Mógłby jednak to opisać, albowiem tak jak nie da się mówić o kilku (wielu) rzeczach naraz, to da się o tym napisać. Tu jednak czekają na kronikarza kolejne pułapki. Otóż znacznie łatwiej jest napisać o wielu rzeczach naraz (czyli umieścić na stronie wiele różnych tekstów obok siebie w sobie nad sobą, pod sobą, za sobą, przed sobą i tak dalej) niż potem czytać te

teksty jednocześnie. Co więcej, przygotowanie takiego pełnego opisu będzie się odbywać w czasie kompletnie nierzeczywistym – dobrze zatem byłoby przygotować taki opis wcześniej, żeby był gotowy wtedy kiedy już nadejdzie chwila przez niego opisywana. Tu oczywiście pojawia się zasadnicza trudność: skoro z takim trudem przychodzi nam pełne i prawdziwe opisanie tego co się już zdarzyło (nawet jeśli zostało to sfilmowane przy użyciu wielu kamer) to opisanie tego co się zdarzy będzie jeszcze trudniejsze. I tu problem podstawowy: wiele to znaczy ile? ile relacji powinno się składać na pełny opis jakiegoś zdarzenia: 28? 5748? 372865746351? 364537274737473174517462537263547?

Powinno ich być jak najwięcej, a w zasadzie powinny być wszystkie – wszystkie relacje wszystkiego co brało czy też będzie brało udział w takim zdarzeniu. A to wydaje się być możliwe tylko teoretycznie. Praktycznie możliwa jest jedynie ekstrapolacja totalna i kompletna czyli zastąpienie wszystkich relacji jedną (oczywiście taką, w której znalazłyby się wszystkie, a jeśli nie znalazły, to przynajmniej pobrzmiwały, albo one same, albo ich echa).

Zatem, drogi Czytelniku, nie spodziewaj się, że czytając kroniki lub słuchając komentarzy lub oglądając sprawozdania, dowiesz się czegoś o tym, co one próbują opisać i co próbują przedstawić (nawet gdyby była to jedynie wizja komentatora-kronikarza nawet zasługującego na miano najwspanialszego w dziejach).

Co mogłoby być taką ekstrapolacją totalną i kompletną?

Wiersz, powieść, obraz, koncert

Dzieło sztuki.

Wydaje się, że to jedyny możliwy pełny opis tego, co dzieje się wokół nas i w nas.

Szkoda, że tylko wydaje się.

O wierszobrazach

p t a K i - l i t e r y

n a s z a r y M

N i e b i e - k a r t e

b e z ł a d n i e

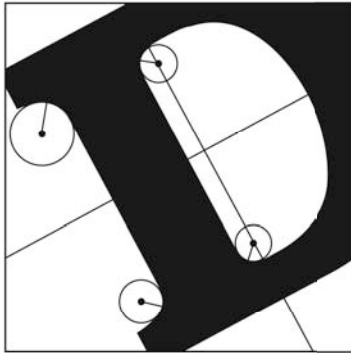
c u d a i e F r u W a j a

n i e c h c A b y ć

w i e r S z e m

Zm

Zmysł wzroku jest niewątpliwie najważniejszym z ludzkich zmysłów, jeśli wziąć pod uwagę ilość i bogactwo informacji, jakiej dostarcza człowiekowi. Większość informacji otrzymywanych ze świata zewnętrznego, włączając informacje komunikowane przez innych ludzi, ma charakter wizualny. Niewątpliwie więc ogromne znaczenie ma głębsze poznanie tej postaci komunikacji informacji oraz rozwijanie środków, w tym technicznych, dla wspomagania jej szerszego i łatwiejszego użycia. Nauka i technika, podstawowe siły napędowe współczesnej cywilizacji, bazują w dużym stopniu na wykorzystaniu informacji wizualnej – powszechne użycie różnego rodzaju map, wykresów, planów czy rysunków technicznych dowodzi tego jednoznacznie.



Spośród różnych rodzajów przedstawień wizualnych, w dalszym ciągu będzie nas szczególnie interesował jeden ich rodzaj, zwany *diagramem*, choć wiele rozważań będzie się stosowało również do innych rodzajów przedstawień. Jak podaje słownik,¹ „diagram to rysunek dla celów naukowych lub matematycznych, który przedstawia rozmieszczenie części i relacje między nimi”. Nie jest to najlepsza z definicji, ale dla celów tego tekstu na razie nam wystarczy. Bardziej szczegółową charakterystykę i analizę pojęcia diagramu przeprowadzimy w oddzielnym tekście.

Użycie diagramów w nauce jako narzędzi badawczych, także w naukach ścisłych, takich jak matematyka, ma długą i poważną historię. W różnych dziedzinach nauki i w różnych czasach, stosunek do ich użycia bywał różny, od traktowania ich jako oczywistych, użytecznych narzędzi badawczych, przez niechętną tolerowanie jako co najwyżej poglądowych ilustracji przydatnych jedynie nowicjuszm, do otwartej krytyki jako źródła błędów i przejawu braku profesjonalizmu. Nawet wtedy jednak, gdy były one stosowane bez większych oporów (np. w takich dziedzinach jak inżynieria i inne działy techniki), praktycznie nigdy nie traktowano ich jako na tyle fundamentalnych narzędzi, by poświęcać im więcej naukowego zainteresowania, nie mówiąc już o powoływaniu specjalnej dziedziny nauki dla ich badania. Stąd ich stosowanie miało i wciąż często ma charakter improwizacji i amatorszczyzny, skutkując niską efektywnością ich użycia oraz powstawaniem licznych błędów i nieścisłości. Do wyjątków można zaliczyć *geografię*, gdzie wiele aspektów tworzenia dobrych map było intensywnie badanych, zwłaszcza problemy rzutowania sferycznej powierzchni ziemi na płaską powierzchnię mapy (choć już z kwestiami efektywnej prezentacji różnego rodzaju danych na mapach bywa różnie), oraz *rysunek techniczny*, z całym wspomagającym go działem *geometrii wykreślnej*.

Porównajmy to z traktowaniem innego narzędzia komunikacji informacji, jakim jest język i oparte na nim systemy językopodobnych notacji, takie jak formuły matematyczne czy języki programowania komputerów. Już dawno temu powstała specjalna dziedzina nauki do ich badania, mianowicie *lingwistyka*, z jej nowoczesnymi, sformalizowanymi działami, jak *lingwistyka matematyczna*. Posunęło to znacząco naszą wiedzę na ten temat, pozwalając znacznie >>

efektywniej wykorzystywać to narzędzie i umożliwiając rozwój takich nowych technik jak informatyka. W dziedzinie badania diagramów długo nic porównywalnego nie miało miejsca, lecz w końcu i tu pojawiają się pewne oznaki zmian. Kilkanaście lat temu 2 rozpoczął się nieśmiało proces powstawania nowej dyscypliny naukowej, zwanej diagramatyką, a zajmującej się naukowym badaniem diagramów jako narzędzia przedstawiania informacji i wiedzy oraz narzędzia wnioskowania i rozumowania w oparciu o taką reprezentację. Rozwój diagramatyki napotyka jednak ciągle na duże trudności, m.in. na

**obraz
jest wart
tysiąca
słów**

czyli tysiąc i trochę
słów o diagramach

tekst i rysunek
Zenon Kulpa

Potrzebujemy i chcemy
odbudować pomost
między postrzeganiem
a myśleniem.

Rudolf Arnheim: *Visual Thinking*,
1969

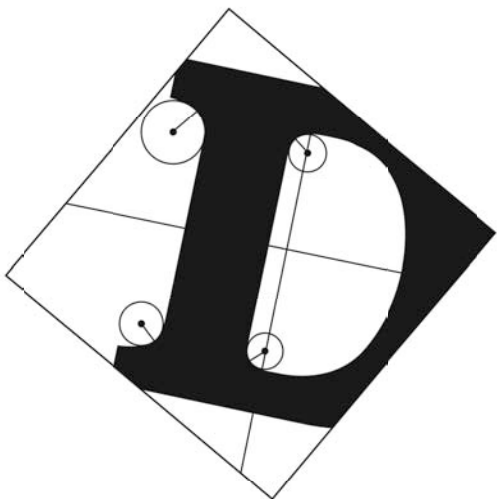
efektywniej wykorzystywać to narzędzie i umożliwiając rozwój takich nowych technik jak informatyka. W dziedzinie badania diagramów długo nic porównywalnego nie miało miejsca, lecz w końcu i tu pojawiają się pewne oznaki zmian. Kilkanaście lat temu ² rozpoczął się nieśmiało proces powstawania nowej dyscypliny naukowej, zwanej *diagramatyką*, a zajmującej się naukowym badaniem diagramów jako narzędzia przedstawiania informacji i wiedzy oraz narzędzia wnioskowania i rozumowania w oparciu o taką reprezentację. Rozwój diagramatyki napotyka jednak ciągle na duże trudności, m.in. na skutek oporów znacznego odłamu środowiska naukowego, głównie matematyków, przed przyznaniem poważnego statusu dziedzinie zajmującej się „jakimiś tam obrazkami”. Skąd bierze się takie nastawienie? Spróbujemy sformułować tutaj kilka myśli na ten temat.

Ponieważ największe obiekcje przeciwko stosowaniu diagramów zgłaszają matematycy, prześledźmy historię ich użycia w matematyce. Najbardziej naturalną dla stosowania diagramów dziedziną matematyki jest oczywiście geometria. Nic więc dziwnego, że *Elementy* Euklidesa, pierwszy tekst matematyczny o geometrii zapowiadający współczesne aksjomatyczne podejście do matematyki, opierał się w dużym stopniu na diagramach. Diagramy były później używane nie tylko w geometrii. Prosty diagram *osi liczbowej* odegrał istotną rolę w ostatecznym zaakceptowaniu *liczb ujemnych*, przez długi czas przed tym nazywanych *numeri ficti* („liczby fikcyjne”). Podobna historia powtórzyła się później dzięki diagramowi płaszczyzny liczb zespolonych (zwanemu też *diagramem Arganda* ³). Diagram ten nie tylko doprowadził do akceptacji innych dziwnych liczb zwanych *liczbami urojonymi*, ale odegrał również istotną rolę w rozwoju analizy zespolonej, wykorzystującej te liczby, a będącej podstawą wielu dyscyplin inżynierskich, w szczególności elektrotechniki i elektroniki. Wciąż jeszcze dokonuje się nowych odkryć za pomocą diagramowej notacji wywodzącej się z tego diagramu. ⁴ Mimo to, wraz z wynalezieniem logicznego *rachunku predykatów* przez Fregego ⁵ i narodzinami tzw. *programu Hilberta* ⁶ pełnej formalizacji matematyki pod koniec XIX wieku, diagramy zostały zakwestionowane jako poważne narzędzie badawcze w matematyce, a w wielu jej dziedzinach (włączając geometrię) są do tej pory aktywnie zwalczane. Ten trend posunął się tak daleko, że niektórzy matematycy pisali książki o geometrii nie zawierające ani jednego diagramu i byli z tego dumni. ⁷ Anegdota opowiada jednak, że jeden z nich, gdy miał na wykładzie udowodnić twierdzenie z geometrii, na brzegu tablicy szkicował odpowiedni diagram, zasłaniając go starannie przed publicznością, po czym go zmazywał i wracając na środek wypisywał dowód bez żadnego już odniesienia do diagramu.

Antydiagramowa moda w matematyce jest wciąż żywa, pomimo, że wielu prominentnych matematyków przyznawało się do użycia wizualnych obrazów i diagramów w swojej pracy, ⁸ choć zazwyczaj nie znajdowało to bezpośredniego odbicia w ich publikacjach. Najwyraźniej matematycy unikają otwartego używania diagramów uważając, że publikacja bez diagramów będzie wyglądała na bardziej „profesjonalną.” W rezultacie, badania nad właściwym >>

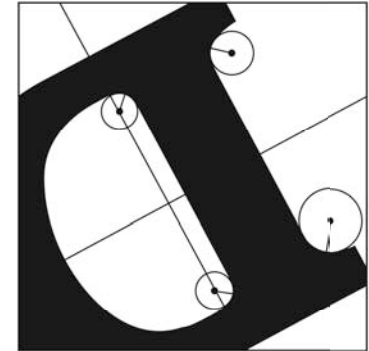
konstruowaniem i stosowaniem diagramów stanęły w miejscu, nie mówiąc już o braku nauczania technik diagramowych, co prowadzi do łatwych oskarżeń, że ich stosowanie jest trudne i prowadzi do błędów. Dodatkowym czynnikiem jest zapewne fakt, że naukowa analiza i formalizacja jednowymiarowych systemów reprezentacji i wnioskowania (formuły matematyczne, tekstowe języki programowania) jest znacznie łatwiejsza niż analiza diagramów, mających istotnie bogatszą i znacznie bardziej złożoną strukturę.

liczby urojone liczby fikcyjne



konstruowaniem i stosowaniem diagramów stanęły w miejscu, nie mówiąc już o braku nauczania technik diagramowych, co prowadzi do łatwych oskarżeń, że ich stosowanie jest trudne i prowadzi do błędów. Dodatkowym czynnikiem jest zapewne fakt, że naukowa analiza i formalizacja jednowymiarowych systemów reprezentacji i wnioskowania (formuły matematyczne, tekstowe języki programowania) jest znacznie łatwiejsza niż analiza diagramów, mających istotnie bogatszą i znacznie bardziej złożoną strukturę.

Diagram jako środek reprezentacji informacji posiada wiele zalet, takich jak duża pojemność informacyjna (jak przypomina powiedzenie użyte jako tytuł tego tekstu), bezpośredniość przedstawienia struktury i właściwości opisywanego obiektu, cz możliwość wykorzystania w rozumowaniu bardzo dobrze rozwiniętego systemu postrzegania wzrokowego człowieka. Jak każde narzędzie, ma on też swoje wady, lecz korzyści, przynajmniej w wielu zastosowaniach, wyraźnie je przewyższają. Bliższe poznanie właściwości tego narzędzia pozwoli w pełni wykorzystać jego zalety i uchronić się przed jego wadami. Należy tu koniecznie dodać, że zwolennicy szerszego stosowania diagramów w nauce w ogólności, a w matematyce w szczególności, bynajmniej nie zamierzają używać diagramów *zamiast* formuł czy tekstu. Nie miałoby to większego sensu: praktycznie użytecznym sposobem ich wykorzystania może być tylko ścisłe połączenie diagramu z formułami i tekstem, aby wzajemnie skompensować w ten sposób słabości obu reprezentacji, a połączyć ich zalety. Takie połączenie nazywane jest reprezentacją *hybrydową*, *heterogeniczną*, lub *multimodalną*. Ciekawe, że błędny paradygmat „czysto diagramowych” reprezentacji w matematyce jest propagowany, zapewne mimo woli, przez jedno ze znanych czasopism matematycznych. Zamieszcza ono stałą rubrykę pod tytułem „Proofs without Words” („Dowody bez słów”), prezentującą proste diagramy ilustrujące matematyczne twierdzenia czy własności (zbiór tych diagramów wydano także w formie książkowej⁹). Tytuł rubryki (i książki) jest podwójnie mylący. Po pierwsze, diagramy te trudno nazwać dowodami w całym tego słowa znaczeniu, jako że nie zawierają istotnych elementów dowodu, jak choćby wykazania należytej ogólności argumentu (że np. twierdzenie Pitagorasa jest słuszne dla każdego trójkąta prostokątnego, nie tylko dla tego jednego narysowanego na diagramie). Po drugie, w większości przypadków diagramy te zawierają różne literowe oznaczenia i formuły, więc trudno twierdzić, że są „bez słów.” Poza tym ktoś mógłby mylnie sądzić, że istnienie takiej rubryki w matematycznym czasopiśmie dowodzi pełnego uznania przez matematyków wartości diagramów w matematyce. Niestety, zawartość tej rubryki i sposób traktowania w niej diagramów dowodzi raczej czegoś przeciwnego. Rubryka zawiera ilustracje elementarnych i prostych faktów matematycznych (jak wspomniano wyżej, nie są to prawdziwe dowody matematyczne), od dawna dobrze znanych, bez pretensji do matematycznej nowości czy odkrywczości. Pełni ona prawie wyłącznie rolę rozrywki dla czytelników, jak krzyżówki czy działy zagadek w zwykłych czasopismach, zwłaszcza, że często trudno zrozumieć, bez brakujących „słów,” co właściwie demonstruje dany diagram lub w jaki sposób to robi. Utrwala ona tylko w czytelnikach przekonanie, że diagramy mogą najwyżej służyć rozrywce, a nie poważnej pracy naukowej. >>



HYBRYDOWA

HETEROGENICZNA

MULTIMODALNA

Jakie główne argumenty są wysuwane przeciwko szerszemu używaniu diagramów? Przewijały się one już powyżej, spróbujmy je sformułować wyraźniej:

Argument trudności. Wnioskowanie za pomocą diagramów jest znacznie trudniejsze niż za pomocą medium tekstowego trudno jest sformułować problemy, interpretować sformułowania diagramowe, sprawdzać poprawność rozumowania, itd.

trudno zawodno nie ci s o

Jakie główne argumenty są wysuwane przeciwko szerszemu używaniu diagramów? Przewijaj się one już powyżej, spróbujmy je sformułować wyraźniej:

Argument trudności. Wnioskowanie za pomocą diagramów jest znacznie trudniejsze niż za pomocą medium tekstowego trudno jest formułować problemy, interpretować sformułowanie diagramowe, sprawdzać poprawność rozumowania itd.

Argument zawodności. Wnioskowanie diagramowe jest niedokładne i notorycznie prowadzi do błędów, ukrytych założeń itd.

Argument nieściśłości. Wnioskowanie za pomocą diagramów jest niezgodne z podstawową filozofią i naturą ścisłego, formalnego rozumowania.

Pierwszy argument jest dość nieoczekiwany z punktu widzenia zwolenników szerszego używania diagramów, dla których właśnie posługiwanie się reprezentacją diagramową ułatwia rozumowanie. Co ciekawe, niektórzy prominentni naukowcy używający diagramów również wyrażają czasem taką opinię.¹⁰ Najwyraźniej istnieje tu pewien rzeczywisty problem, warto więc będzie poświęcić temu argumentowi więcej uwagi. Drugi z argumentów powyżej jest chyba najważniejszy i tym bardziej zasługuje na oddzielne, szczegółowe omówienie. Trzeci jest dość łatwy do zbiccia. Po pierwsze, nie cała działalność matematyczna sprowadza się do formalnego rozumowania, co przyznawał sam Hilbert, uważany za twórcę programu pełnej formalizacji matematyki, który mimo to sam obficie używał diagramów w swoich pracach.¹¹ Po drugie, stworzono już wiele w pełni sformalizowanych systemów wnioskowania diagramowego,¹² a zapewne zostaną opracowane następne.

W następnych odcinkach m.in.: co to są diagramy, dlaczego niektórym sprawiają trudność, a także jakie błędy i dlaczego popełniamy przy ich użyciu.

Przypisy

1

Merriam-Webster OnLine, <http://www.m-w.com/>.

2

Pierwsze sympozjum naukowe poświęcone tej dziedzinie: N. Hari Narayanan, ed.: *Reasoning with Diagrammatic Representations* (1992 AAAI Spring Symposium). AAAI Press, Menlo Park, CA. 1992.

3

Jean Robert Argand (1768-1822), francuski matematyk-amator. Diagram noszący jego imię został wcześniej opisany przez Caspara Wessela (1745-1818), geodetę norweskiego, co odkryto dopiero w 1895 r.

4

Tristan Needham: *Visual Complex Analysis*, Clarendon Press, Oxford 1997.

5

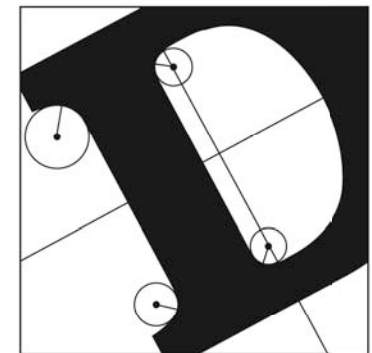
Gottlob Frege (1848-1925), matematyk niemiecki.

6

David Hilbert (1862-1943), matematyk niemiecki.

7

Np. Jean Dieudonné: *Algèbre linéaire et géométrie élémentaire*. (1964)



Przypisy

1
2

Merriam-Webster OnLine, <http://www.m-w.com>

Pierwsze sympozjum naukowe poświęcone tej dziedzinie: N. Hari Narayanan, ed.: *Reasoning with Diagrammatic Representations* (1992 AAAI Spring Symposium). AAAI Press, Menlo Park, CA. 1992.

3

Jean Robert Argand (1768-1822), francuski matematyk-amator. Diagram noszący jego imię został wcześniej opisany przez Caspara Wessela (1745-1818), geodetę norweskiego, co odkryto dopiero w 1895 r.

4

Tristan Needham: *Visual Complex Analysis*, Clarendon Press, Oxford 1997.

5

Gottlob Frege (1848-1925), matematyk niemiecki.

6

David Hilbert (1862-1943), matematyk niemiecki.

7

Np. Jean Dieudonné: *Algèbre linéaire et géométrie élémentaire*. (1964)

8

Jacques Hadamard: *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton University Press, Princeton, NJ. 1945.

9

Roger B. Nelsen: *Proofs Without Words: Exercises in Visual Thinking*. The Mathematical Association of America, Washington, DC. 1993.

10

Tristan Needham, op. cit.; Ryszard Feynman, cytowany w: D.L. Goodstein, J.R. Goodstein: *Feynman's Lost Lecture: The Motion of Planets Around the Sun*. W.W. Norton & Co., 1996. (Polskie wydanie: *Zaginiony wykład Feynmana: Ruch planet wokół Słońca*. Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.)

11

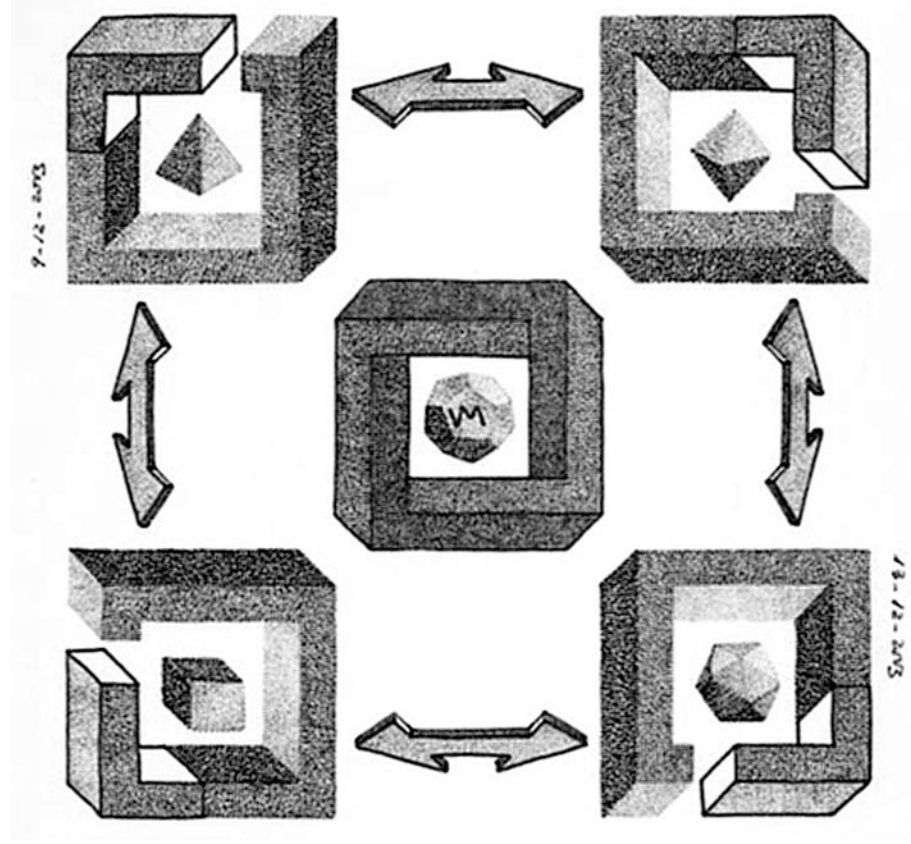
Cytaty z prac Hilberta i informacja o użyciu przez niego diagramów wg: Jacques Hadamard, op. cit.

12

Eric Hammer: *Logic and Visual Information*. Cambridge University Press, Cambridge 1996.

Nathaniel Miller: *A Diagrammatic Formal System for Euclidean Geometry*. Ph.D. Thesis, Cornell University, Ithaca, NY. 2001. Mateja Jamnik: *Mathematical Reasoning with Diagrams: From Intuition to Automation*. CSLI Publications, Stanford, CA. 2001.

Moim skromnym zdaniem, dzieło sztuki, aby można je było nazwać prawdziwym i wartościowym, musi komunikować coś ważnego. Dzieła sztuki można w przybliżeniu podzielić na takie, które przemawiają raczej do emocji, i takie, które przemawiają bardziej do intelektu. Różne formy sztuki i różne stosowane w sztuce motywy zwykle lepiej się nadają do jednego lub też do drugiego typu komunikatu, aczkolwiek rozróżnienie to nie jest ostre i wiele utworów zawiera mieszaninę obu elementów. Takie motywy, jak konstrukcje geometryczne, złudzenia wizualne, zagadki percepcyjne, itd., są stosowane przez artystów do przekazywania treści intelektualnych, jako szczególnie się do tego celu nadające i pozwalające uzyskać dużą wyrazistość i aktualność komunikatu dla współczesnego odbiorcy. Jednym z najwybitniejszych artystów, którzy dowiedli, że takie motywy mogą być twórczym dziełem sztuki był Maurycy Korneliusz Escher. Uświadomił on odbiorcom, że nie



Moż

Moim skromnym zdaniem, dzieło sztuki, aby można je było nazwać prawdziwym i wartościowym, musi komunikować coś ważnego. Dzieła sztuki można w przybliżeniu podzielić na takie, które przemawiają raczej do emocji, i takie, które przemawiają bardziej do intelektu. Różne formy sztuki i różne stosowane w sztuce motywy zwykle lepiej się nadają do jednego lub też do drugiego typu komunikatu, aczkolwiek rozróżnienie to nie jest ostre i wiele utworów zawiera mieszanie obu elementów. Takie motywy, jak konstrukcje geometryczne, złudzenia wizualne, zagadki percepcyjne itd., są stosowane przez artystów do przekazywania treści intelektualnych, jako szczególnie się do tego celu nadające i pozwalające uzyskać dużą wyrazistość i aktualność komunikatu dla współczesnego odbiorcy. Jednym z najwybitniejszych artystów, którzy dowiedli, że takie motywy mogą być twórczym dziełem sztuki był Maurycy Korneliusz Escher. Uświadomił on odbiorcom, że nie zawsze to, co widzimy, jest tym, co nam się wydaje, i że jeśli nie będziemy ostrożni, możemy łatwo dać się wprowadzić w błąd. Rysunek Vicente Meavilla Seguí *El quinto elemento*? (*Piąty żywioł*?) również potwierdza duże możliwości tego typu motywów jako środka wyrazu.

Starożytni Grecy uważali, że świat składa się z czterech żywiołów – ognia, powietrza, wody i ziemi. Platon w dialogu *Timaios* przypisał czterem żywiołom cztery spośród pięciu najbardziej regularnych brył, od tego czasu zwanych *bryłami platońskimi*. Najlżejsza z nich, z kłującą ostrymi wierzchołkami i krawędziami – tetraedr (czworościan) – w oczywisty sposób pasowała do ognia. Następna, również wyglądająca lekko, lecz bardziej regularnie symetryczna i gładka – oktaedr (ośmiościan) – symbolizowała powietrze. Ikosaedr (trzydziestościan), ostatnia z brył o trójkątnych ścianach, z jej prawie kulistym kształtem i gładkością, w równie oczywisty sposób pasowała do gładko płynącej wody. Co do czwartej z brył, solidnego sześciianu z kwadratowymi ścianami, było jasne, że pasuje najlepiej jako symbol ziemi. Ale piąta bryła – dodekaedr (dwunastościan) – z jej ciekawą symetrią dwunastu pięciokątnych ścian, nie mieściła się w tym schemacie. Platon miał na to swoją odpowiedź, jak zobaczymy niżej, ale Seguí ma swoją, być może lepszą. W *El quinto elemento*? (*Piątym żywiole*?) pokazuje wszystkie cztery żywioły wraz z odpowiadającymi im bryłami zawartymi w kwadratowych ramach, czy raczej, w czterech możliwych widokach tej samej kwadratowej ramy. Każdy z tych widoków jest odmiennym cyklicznym układem czterech różnych narożników. Artysta wyjmując następnie po jednym narożniku z każdej ramy i budując z nich piątą ramę – całkiem odmienną, aczkolwiek używającą elementów czterech poprzednich. Jest ona dziwna, wyimaginowana, można powiedzieć – niemożliwa. Ale charakteryzuje się piękną, pełną symetrią – wydaje się, że jest to niezbędne uzupełnienie pozostałych, zwyczajnych widoków. Ta nowa rama zawiera, jak można się było spodziewać, piątą, najbardziej niezwykłą z brył – dodekaedr. Według Platona, jest to symbol wszechświata. Lecz tutaj dodekaedr niesie podpis artysty. Czy jest to zatem wszechświat artysty? Ale wszechświat, choć zbudowany z żywiołów, sam nie jest przecież żywiołem. Może więc Platon był w błędzie, jak sugeruje Seguí, i ta ostatnia z platońskich brył powinna zostać zinterpretowana inaczej, jako piąty żywioł – *umysł* lub *myśl*, lub *duch*, czyli siła organizująca wszystkie inne żywioły? Jest to przy tym żywioł istotnie odmienny od czterech pozostałych, w gruncie rzeczy bardzo do siebie podobnych. W odróżnieniu od nich jest elementem niematerialnym, niepostrzegalnym zmysłowo, ale równie silnym i istotnym składnikiem rzeczywistości świata.

Na dokonania sztuki składają się dziesiątki pytań, wątpliwości, hipotez i odkryć, które prowadzą do formułowania przełomowych myśli i wynikających z nich postaw artystycznych. Trudno przecenić tu rolę przypadku, tym bardziej, że odkrycia, których przewidzieć się nie da, zazwyczaj okazują się najważniejsze. Wielu twórców nie chce pogodzić

“El quinto elemento?”

diagramowy esej filozoficzny

Amicus Plato,
sed magis amica veritas.

tekst

Zenon Kulpa

(nieco zmieniona i rozszerzona
wersja tekstu zamieszczonego
w książce: V.M. Seguí, *Figuras
Imposibles: geometría para
heterodoxos*. Proyecto Sur de
Ediciones, S.L., Granada 2004)

rysunek

Vicente Meavilla Seguí,

El quinto elemento?

2003

Na

Na dokonania sztuki składają się dziesiątki pytań, wątpliwości, hipotez i odkryć, które prowadzą do formułowania przełomowych myśli i wynikających z nich postaw artystycznych. Trudno przecenić tu rolę przypadku, tym bardziej, że odkrycia, których przewidzieć się nie da, zazwyczaj okazują się najważniejsze. Wielu twórców nie chce pogodzić się z bezspornym faktem, iż kreatorem zjawisk artystycznych może być przypadek, wpisany zarówno w istotę działań człowieka, jak i całego instrumentarium współczesnych możliwości, sprzężeń, niespodziewanych zdarzeń, uwarunkowań politycznych czy po prostu zwykłych zbiegów okoliczności. Chociaż nie jesteśmy w stanie przewidzieć, które z poszukiwań staną się podstawą przyszłych dokonań, to o sposobie, w jaki artysta wykorzystuje efekty swoich eksperymentów, decyduje oczywiście jego intuicja i wyobraźnia. Wszystko, co składa się na ostateczny wyraz pracy twórczej, polega na wykorzystywaniu struktur myślowych i w rezultacie – porządkowaniu najbardziej subiektywnych decyzji. Podświadomie odrzucamy niektóre myśli i skojarzenia ze względu na ich treść i formę. Dzielimy odczucia i idee na ważne, obojętne, a czasem wręcz nie do zaakceptowania. Mózg werbalizuje myśli i selekcjonuje je niemal automatycznie. Stąd zarówno koncepcja przypadku, jak i zjawisko przyczynowości wpisane są w istotę pracy artystycznej, mimo iż pozornie wydają się dwoma odrębnymi punktami widzenia.

tekst (trzeci z cyklu
Sztuka przekraczania granic
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,

druga:
Stefan Gierowski i Krzywe Koło
październiku-listopadzie 2003

Określenie momentu, w którym pojawiła się nowa, przewyciężająca socrealizm forma istnienia sztuki, jest zadaniem niezwykle trudnym, o ile w ogóle wykonalnym.² Niemal dla każdego artysty byłby to inny okres, choćby tylko z tego powodu, że wiele dzieł istniało w sposób utajony, nie opuszczając pracowni. Wyzwolenie sztuki, a właściwie jej ponowne narodziny w drugiej połowie lat 50., stało się dla twórców czymś niezbędnym, od dawna oczekiwanym. Tej eksplozji działań nie da się wytłumaczyć pierwszym poważnym kryzysem stalinizmu, nie można jej też utożsamiać z uchyleniem żelaznej kurtyny. Sztuka stała się integralną częścią młodej odnowionej epoki, w której powtórnie zdano sobie sprawę, że dzieło nie musi wynikać z narzuconych odgórnie treści, ale z barwy i formy, ekspresji czy gestu.

Nadejście nowego typu świadomości artystycznej stało się nieuniknione. Stanowiło logiczne następstwo zarówno dokonań międzywojennej awangardy, jak i krótkotrwałego okresu swobód kulturalnych bezpośrednio po II wojnie światowej. Było reakcją na bezpardonową walkę z wszelkimi przejawami istnienia sztuki nowoczesnej, jaką prowadzono na przełomie lat 40. i 50. z gabinetów centralnych i wojewódzkich sekretarzy, katedr akademickich, redakcji czasopism artystycznych. Kultura państwowa socjalistycznej Polski miała wówczas własne precyzyjnie ukształtowane oblicze. Wprowadzony w okresie socrealizmu model upowszechniania i zarządzania sztuką oznaczał przede wszystkim podejmowanie działań pozornych służących do umocnienia rangi zajmowanego stanowiska. W praktyce ograniczało się to do przygotowywania sobie wygodnego życia poprzez korzyści płynące z dostępu do dóbr rozdzielanych według rekomendacji partyjnych na różnych szczeblach administracji. Przydział centralnych stanowisk, mieszkań, stypendiów, nagród, a także udział w różnorodnych >>

wyjazdach zagranicznych, delegacjach, komisjach, opanowały na długo porządek działań zamkniętego świata urzędników zasiadających w ministerstwie, wydziałach kultury i (!) muzeach. W przypadku wybranej grupy artystów łączyło się to z dokonywaniem zakupów, a także uczestnictwem w konkursach zamkniętych organizowanych tylko dla wybranych. Stworzony wówczas układ wzajemnych zależności obowiązywał jeszcze długo. Doskonale sprawdzał się w latach 60., 70. i w okresie stanu wojennego, a jego pozostałości możemy jeszcze obserwować dzisiaj.

Stefan Gierowski i Krzywe Koło

wyzwolenie wyobraźni

Wolność zaczyna się wtedy, kiedy zwraca się ku intelektowi: wtedy osiąga prawdę-rzeczywistość i działa według własnej natury, czyli w sposób wolny.

Piero Martinetti, *La Libertà*, 1928¹

odwieczne stwarzanie na nowo

wyjazdach zagranicznych, delegacjach, komisjach, opanowały na długo porządek działań zamkniętego świata urzędników zasiadających w ministerstwie, wydziałach kultury i (!) muzeach. W przypadku wybranej grupy artystów łączyło się to z dokonywaniem zakupów, a także uczestnictwem w konkursach zamkniętych organizowanych tylko dla wybranych. Stworzony wówczas układ wzajemnych zależności obowiązywał jeszcze długo. Doskonale sprawdzał się w latach 60., 70. i w okresie stanu wojennego, a jego pozostałości możemy jeszcze obserwować dzisiaj.

Dopiero patrząc obok, czy też ponad tymi narzucającymi się interpretacjami można stwierdzić, że sztuka, jaka narodziła się w drugiej połowie lat 50., była wynikiem ogólnej ewolucji wielokierunkowego stylu wyłonięnego po II wojnie światowej z ideologii surrealizmu i ekspresjonizmu abstrakcyjnego – stylu, w którym surrealizm stracił swoją przedmiotowość, a abstrakcja stała się miękka, niemal organiczna. Sensem istnienia sztuki było poszukiwanie tego sensu, odwieczne stwarzanie na nowo, równie często odwołujące się do przeszłości co przyszłości. Tak rozumiana sztuka włączyła w swój obręb refleksję eseistyczną, nadając kompozycji swobodę, prawo do dygresji, a czasem postdadaistyczny zmysł niepowagi, dziecięcą radość i zabawę.

Sztuka może być zwana abstrakcyjną, jeśli odrywa się od pospolitej rzeczywistości, jeśli nie można lub nie ma powodu rozpoznawać w niej obrazu realistycznego świata – dzieło jest wtedy abstrakcyjne, kiedy wobec nieobecności rozpoznawalnych kształtów czy też innych wyczuwalnych odniesień jesteśmy zmuszeni do oceniania wyrazu i znaczeń, a także musimy zwrócić uwagę na to, co w nim jest formą. Czym więc była nowa forma sztuki lat 50.? Próbą stworzenia mowy uniwersalnej, o wielu indywidualnych odcieniach, mowy określającej wartości, zmagającej się z tworzywem, a czasem i historią. Oderwana od form przedmiotowych ekspresja wypowiedzi pozwoliła artyście odkryć samego siebie. Jednak nie ma znaczącej sztuki bez odrobiny ducha, bez czegoś nie do końca znanego, niewypowiedzianego, bez tajemniczego związku twórcy z materią, przeblasku jasnowidzenia. Założeniem stało się odrzucenie dogmatycznych zasad, schematów myślenia i wartościowania, do których dawniej trzeba się było odwoływać.

Idea sztuki czystej pojawia się zawsze wtedy, gdy odrzucamy treść jako nadrzędne kryterium wartości. Dzieła kreują wówczas własny odrębny świat, wypełniają się sobą i nie wyrażają niczego poza własną naturą. Sztuka, która cieszy się niezależnością, sama dyktuje sobie prawa, tworzy fantazje pozornie bez celu, a jednak niemal instynktownie osiąga cel najwyższy. Marzenie o czystej sztuce, czystej materii, o czymś na kształt wizualnego dźwięku, stanowiło najważniejszy cel działań artysty. Świadomość, że poszukiwanie czystej materii zawsze pozostanie iluzją, owocem abstrahowania, stanowiła najgłębszy wyraz tej sztuki. Jeśli marzenie o niej, mimo całej fikcyjności, mogło nabrać historycznego znaczenia, zawdzięczać to należy stopniowemu oddalaniu się od tego, co realne i jednoznaczne, ku temu, co ulotne i duchowe. Forma pojmowana jako konsystencja dzieła, jako proces duchowy odciskający się w tworzywie, stopniowo >>

przejmuje nowe znaczenia i treści. Punktem wyjścia była myśl o charakterze formy, o energii zawartej w materiale, o kształtowaniu odczuć. Jeśli przyjąć, że treść w sztuce zawarta jest w formie, to określenie formy jako treści znaczy tyle, że siedliskiem odczuć, których wcześniejsza nauka o sztuce dopatrywała się w treści, stała się forma. Odczucia artysty zawarte w materii dzieła przeobraziło się w formę. Materia ta wytworzyła i przyciągnęła ku sobie znaczące słowa, a w końcu i motywy myślowe. Istota tych przeobrażeń pozostała ta sama — tak w okresie dokonań historycznej



wernisaż wystawy:
**Magdalena Więcek, Marian
Bogusz, Stefan Gierowski,**
grudzień 1958

przejmuje nowe znaczenia i treści. Punktem wyjścia była myśl o charakterze formy, o energii zawartej w materiale, o kształtowaniu odczuć. Jeśli przyjąć, że treść w sztuce zawarta jest w formie, to określenie formy jako treści znaczy tyle, że siedliskiem odczuć, których wcześniejsza nauka o sztuce dopatrywała się w treści, stała się forma. Odczucia artysty zawarte w materii dzieła przeobraziło się w formę. Materia ta wytworzyła i przyciągnęła ku sobie znaczące słowa, a w końcu i motywy myślowe. Istota tych przeobrażeń pozostała ta sama — tak w okresie dokonanych historycznej awangardy, jak i odrodzenia idei sztuki czystej w latach 50.³

w Klubie Krzywego Koła

Możliwość powołania nowych zespołów twórczych w Polsce była uwarunkowana przemianami politycznymi po śmierci Józefa Stalina 5 marca 1953 roku. Jednak prawdziwe zmiany nastąpiły dopiero trzy lata później, bezpośrednio po tajemniczym zgonie jego „polskiego naśladowcy” Bolesława Bieruta, który zmarł 12 marca 1956 roku w Moskwie, uczestnicząc w XX Zjeździe Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. Proces odnowy kultury następowałby zapewne powoli, z uwzględnieniem wielu ciągle zmieniających się czynników, gdyby nie tajny referat Nikity Chruszczowa ogłoszony na Zjeździe 25 lutego. Obudził on głęboko ukryte w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej przekonania liberalne, wywodzące się jeszcze z Komunistycznej Partii Polski, i wywołał szybko rozszerzającą się falę krytyki, a wreszcie zapoczątkował ruch dążący do demokratycznych reform ideowych. Ruch ten próbował wyrwać presję na kierownictwie partii przez prasę, publiczne wypowiedzi, tworzenie różnorodnych zrzeszeń, klubów inteligencji czy nawet masowe protesty, jak na przykład demonstracja poznańska z 28 czerwca 1956 roku.

„Początki Klubu Krzywego Koła są ciemne” — pisał członek ostatniego zarządu Klubu Witold Jedlicki — powstał on w mieszkaniu Juliusza i Ewy Garzteckich, przy ulicy Krzywe Koło na Starym Mieście w Warszawie.”⁵ Zbierająca się tam grupa niemal automatycznie wywoływała dyskusję na najważniejsze wówczas tematy. Ze względu na szybko powiększające się grono uczestników jeszcze w 1955 roku została zawarta umowa ze Staromiejskim Domem Kultury o wydzielenie miejsca na cotygodniowe, czwartkowe spotkania dyskusyjne, zawsze o godzinie 18. Wówczas Klub Krzywego Koła zaistniał oficjalnie. W kronice klubowej, opublikowanej w nr 1 wydawanego na prawach rękopisu czasopisma *Nowy Nurt*, ujawniającej zestaw tematów pierwszych zebrań, dominuje kultura. Sprawozdanie wymienia 27 spotkań jeszcze w 1955 roku.⁶ Rozpoczyna je dyskusja o wystawach indywidualnych Bogusława Szwacza i Tadeusza Gleba, a na jej tle rozważanie współczesnej sytuacji artystów w Polsce. Kolejny wieczór poświęcony był repertuariowi i możliwościom działania warszawskiego Teatru Polskiego. A następne przedstawiały: tradycje postępowe kultury polskiej, rok mickiewiczowski, działalność Cepellii, upowszechnianie muzyki i książek, wzornictwo >>

Klub Krzywego Koła odegrał kolosalną rolę, ja bym to nazwał rolą nie tylko forum dyskusyjnego, ale wolnego, ogólnokształcącego uniwersytetu dla inteligencji warszawskiej. Kolosalną część tego, co mam w głowie, zawdzięczaam Klubowi. Odbывały się tam najpierw odczyty, a po nich zawsze dyskusje, które po prostu człowieka kształciły: socjologia, ekonomia, tematy z dziedziny kultury, w ogóle ze wszystkich dziedzin szeroko rozumianej humanistyki. To co pozostało, mieści się głównie w głowach ludzi.

Jan Józef Lipski, 1990 ⁴



Klub Krzywego Koła
Warszawa,
Rynek Starego Miasta 2
1956

przemysłowe — a więc szeroki zakres problemów dotyczących niemal wszystkich zagadnień kultury. Na kolejnych spotkaniach znowu dominują zagadnienia artystyczne: sytuacja życiowa młodych plastyków i aktorów, wystawa w Arsenale, film polski, kultura wnętrza mieszkalnego, szkolnictwo teatralne, percepcja jazzu; ale także problemy socjologiczne, jak np.: rola krytyki partyjnej, badania nad folklorem band chuligańskich, problem moralności socjalistycznej. Jednym z ostatnich spotkań w roku 1955 była wielogodzinna dyskusja z twórcami Grupy 55. Swoje

przemysłowe – a więc szeroki zakres problemów dotyczących niemal wszystkich zagadnień kultury. Na kolejnych spotkaniach znowu dominują zagadnienia artystyczne: sytuacja życiowa młodych plastyków i aktorów, wystawa w Arsenale, film polski, kultura wnętrza mieszkalnego, szkolnictwo teatralne, percepcja jazzu; ale także problemy socjologiczne, jak np.: rola krytyki partyjnej, badania nad folklorem band chuligańskich, problem moralności socjalistycznej. Jednym z ostatnich spotkań w roku 1955 była wielogodzinna dyskusja z twórcami Grupy 55. Swoje obrazy przedstawiali Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Kajetan Sosnowski i Andrzej Zaborowski.

Pierwszy przewodniczący Klubu Stefan Król, pracownik Wydziału Historii Partii KC PZPR, opublikował w wydawnictwie klubowym artykuł *O nowej inteligencji*. Autor odpowiadając na zadane sobie pytanie: „Kim jest inteligencja w Polsce Ludowej?” — napisał: „Inteligencja jest to nowa warstwa klasy robotniczej i chłopstwa”, dodając na zakończenie: „Jeszcze dzisiaj na niższych szczeblach aparatu państwowego zdarzają się wypadki nieufnego i sekciarskiego podchodzenia do inteligencji, fałszywego i antymarksistowskiego pojmowania jej roli”.⁷ Omówienie tych „drażliwych” (jak pisał) zagadnień nastąpić miało w osobnym artykule, który już się nie ukazał.

Marzec 1956 roku przyniósł zmianę zarządu Klubu. Nowym prezesem został socjolog i publicysta Jan Strzelecki, który zapoczątkował wyodrębnianie sekcji zajmujących się problematyką twórczą – wśród nich najprężniej działających Ernesta Brylla (estrada poezji) i Mariana Bogusza (plastyczna). Informację o powstaniu sekcji i załączek programu podał kolejny numer *Nowego Nurtu*: „Sekcja adaptuje jedną z sal lokalu klubowego na stały salon wystawienniczy nowoczesnej plastyki, z tym że każda ekspozycja będzie przerzucana w teren 2-3 fabryk warszawskich, gdzie odbywać się będą spotkania artystów z widzami”.⁸ Wprawdzie wystaw w fabrykach nie udało się zrealizować, to jednak program społecznego oddziaływania stał się głównym celem nowonarodzonej galerii. „Z biegiem czasu Galeria Krzywego Koła stawała się jednostką autonomiczną.” — pisał Jedlicki — „Wszystkie zarządy Klubu, rzecz prosta, w pełni szanowały autonomię Galerii i do zapadających tam decyzji nie wtrącały się, nawet jeśli poszczególni członkowie zarządu mieli względem nich jakieś zastrzeżenia.”⁹

Nowy Nurt, mimo że był wewnętrznym wydawnictwem Klubu Krzywego Koła, spełniał rolę Centralnego Biuletynu Klubowego rozsyłanego do klubów dyskusyjnych na terenie całej Polski. Tym bardziej interesującym był anons ogłoszony w lutym 1956 roku: „Redakcja *Nowego Nurtu* poszukuje egzemplarzy wszystkich prac Wł. Strzemińskiego: artykułów, skryptów wykładów, prac z dziedziny estetyki i wszystkich innych. Materiały te potrzebne są do dyskusji klubowych oraz uprząstępnienia zainteresowanym klubom terenowym. Redakcja zobowiązuje się do zwrotu materiałów, których posiadacze nie będą mogli ofiarować ich klubowi.”¹⁰ Na apel odpowiedzieli przede wszystkim łódzianie. Do redakcji wpłynęły skrypty nie wydanej jeszcze *Teorii widzenia*, a także zeszyt *Druku funkcjonalnego*¹¹ stanowiący dopełnienie tekstu Strzemińskiego opublikowanego w *Grafice* w 1933 roku¹². >>

Rozważania na temat typografii były niemal bezpośrednio skierowane do Mariana Bogusza, kierując jego zainteresowanie na tę dziedzinę pracy artystycznej, tym bardziej, że zaproszenia i katalogi stanowiły swoistą wizytówkę przygotowywanych wystaw. Komponowanie druków z wykorzystywaniem układów geometrycznych, linii pionowych i poziomych, stało się podstawową zasadą przygotowywanych przez niego publikacji. Opracowania typograficzne przeistoczyły się w manifesty nowej sztuki, podobnie jak w awangardzie okresu międzywojennego. Sekcja plastyczna



Stefan Gierowski,
Regaty
1948

Rozważania na temat typografii były niemal bezpośrednio skierowane do Mariana Bogusza, kierując jego zainteresowanie na tę dziedzinę pracy artystycznej, tym bardziej, że zaproszenia i katalogi stanowiły swoistą wizytówkę przygotowywanych wystaw. Komponowanie druków z wykorzystywaniem układów geometrycznych, linii pionowych i poziomych, stało się podstawową zasadą przygotowywanych przez niego publikacji. Opracowania typograficzne przeistoczyły się w manifesty nowej sztuki, podobnie jak w awangardzie okresu międzywojennego. Sekcja plastyczna usamodzielniała się, przyjmując nazwę Galeria Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło. Bliską współpracę z Boguszem nawiązał Stefan Gierowski¹³, wówczas członek zarządu ZPAP odpowiedzialny za „sprawy wystaw i wspomaganie inicjatyw w tej dziedzinie”. Wydaniem przełomowym był katalog połączonych wystaw Stefana Gierowskiego i Mariana Bogusza. Podstawą układu graficznego był arkusz o formacie A-4, złożony na trzy części, wyodrębniający z obu stron druku okładkę i rozkładówkę katalogu.¹⁴ Do określonych graficznie miejsc zostały wklejone niewielkie prace oryginalne (gwasze o wym. 6,5 x 8 cm) i fotografie zamiast reprodukcji, było to pierwsze wydawnictwo artystyczne Galerii Krzywe Koło. Możliwość dodawania do druków grafik lub rysunków stała się ważnym założeniem programowym galerii, upowszechniającym oryginalne dzieła artystów. Niektóre wystawy składane w teczki zawierały czasami po kilkadziesiąt prac graficznych, akwarel, gwaszy, łączonych w różnych wariantach. Istnieją nawet druki wydawane w nakładzie 100 lub 200 egzemplarzy zaopatrzone w rysunki artystów. Dla Bogusza podobnie jak dla Strzebińskiego budowa graficzna tekstu zawsze była wykładnikiem jego treści. Przy opracowywaniu druku dzielił go na części lub strefy, wyodrębniając poszczególne grupy znaczeniowe. Ostateczny efekt rozwiązania graficznego uzależniał od tego, którą część tekstu chciał wyodrębnić, a jaką uważał za mniej istotną, różnicując efekt wizualny grubością i wielkością czcionek.

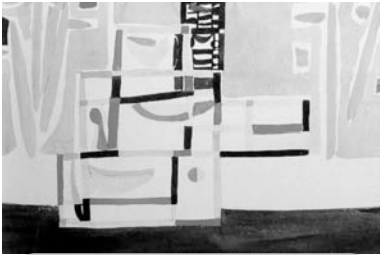
W tym samym czasie współpracę z redakcją *Nowego Nurtu* rozpoczęła Bożena Kowalska, autorka pierwszych publikowanych tam tekstów krytycznych o plastyce, prowadząca również dyskusje o metodach, a właściwie braku jakiegokolwiek metody upowszechniania sztuki w Polsce. „Porównanie nasilenia zainteresowania społeczeństwa nowoczesną poezją, muzyką i plastyką wypadnie chyba na niekorzyść tej ostatniej” – podkreśla – „wśród inteligencji, z której rekrutują się zespoły klubowe, znajduje się sporo ludzi zainteresowanych plastyką i chyba słusznym by było, aby przyczynili się w ramach swoich możliwości do pracy na tym jednym z najbardziej zaniedbanych – odcinku kultury w naszym kraju.”¹⁵ Kowalska stała się ważnym recenzentem wystąpień Grupy 55, krytykiem zaangażowanym w dokonania sztuki nowoczesnej, członkiem zespołu redakcyjnego aż do ostatniego numeru czasopisma.¹⁶

Potrzeba rozwijania bezpośrednich kontaktów z widzem stymulowała kolejne działania. Artyści prowadzący galerię zdawali sobie sprawę, że dyskusje, nawet najbardziej zażarte, nie są w stanie „wypełnić żenujących luk w myśleniu plastycznym”¹⁷. Idea ciągle zmieniających się wystaw i towarzyszących im wydawnictw artystycznych >>

z dodawanymi oryginalnymi dziełami sztuki została rozszerzona o zaczerpnięty od Strzebińskiego pomysł stworzenia nowej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Współczesnej. Galeria nawiązała bliski kontakt z grupą twórców nowoczesnych w Łodzi. We wrześniu 1956 roku, jako następne zespołowe wystąpienie po Grupie 55, miała miejsce wystawa łódzian: Stanisława Fijałkowskiego, Lecha Kunki, Romana Modzelewskiego, Anatoniego Starczewskiego, Stefana Wegnera, Leny Kowalewicz-Wegner, Teresy Tyszkiewicz. Niemal w tym samym czasie, na dwa lata przed wydaniem książkowym,



Stefan Gierowski,
Gołębnik
olej, płótno
1955



**Stefan Gierowski,
Okręt
1956**

z dodawanymi oryginalnymi dziełami sztuki została rozszerzona o zaczerpnięty od Strzemińskiego pomysł stworzenia nowej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Współczesnej. Galeria nawiązała bliski kontakt z grupą twórców nowoczesnych w Łodzi. We wrześniu 1956 roku, jako następne zespołowe wystąpienie po Grupie 55, miała miejsce wystawa łódzian: Stanisława Fijałkowskiego, Lecha Kunki, Romana Modzelewskiego, Anatoniego Starczewskiego, Stefana Wegnera, Leny Kowalewicz-Wegner, Teresy Tyszkiewicz. Niemal w tym samym czasie, na dwa lata przed wydaniem książkowym, został opublikowany w *Nowym Nurcie* wstęp do *Teorii widzenia*¹⁸. Ukazały się co prawda tylko dwa fragmenty wstępnego rozdziału: „widzenie” i „realizm – obraz rzeczywistości”, z niespełnioną nadzieją, że ciąg dalszy nastąpi. Bogusz stał się wielbicielem nie tylko teorii, ale także praktyki artystycznej Strzemińskiego, wygłaszał odczyty o unizmie, ale i sam komponował czyste, uwolnione od realnych odniesień obrazy struktury. Był również jednym z inspiratorów i twórcą scenariusza wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego w łódzkim Ośrodku Propagandy Sztuki i w warszawskiej Zachęcie, przygotowanej w grudniu 1956 i styczniu 1957 roku. Razem z architektem Jerzym Oplustilem aranżował ekspozycję tej najważniejszej polskiej wystawy drugiej połowy lat 50.

Prawdopodobnie wówczas doszło do rozmów z dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi Marianem Minichem. Wspólnie z nim próbowano rozszerzać uszczuploną podczas wojny kolekcję o najnowsze dzieła „plastyki polskiej i zagranicznej” – jak podano w programie-regulaminie Galerii Krzywe Koło. Twórczość artystów, którzy mieli „prawo” wystawiać w galerii i następnie znaleźć się w muzeum, została precyzyjnie określona:

„a.) sztuka nie figuratywna:

abstrakcja geometryczna i niegeometryczna, działania automatyczne i organizowane, poszukiwania strukturalne.

b.) sztuka figuratywna:

kreacja wyobrażeniowa, operująca plastyczną metaforą (nadrealizm).

Wyłącza się proste odtwarzanie natury, stylizację czy transpozycję postfowistyczną czy postkubistyczną.

W zamian za koszty organizacji wystawy poniesione przez kierownictwo galerii autor po porozumieniu się z radą plastyczną galerii ofiarowuje jedną pracę do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Ofiarowana praca oddana jest w depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi.

Praca oddana przez kierownictwo galerii w depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi zostaje wystawiona w specjalnych salach Muzeum.”¹⁹

Program ukazał się w *Plastyce*, redagowanej od maja 1957 roku przez Janusza Boguckiego, jako dodatek do krakowskiego tygodnika *Życie Literackie*. Współpracownikiem pisma, najbardziej radykalnym krytykiem tego >>

okresu był Jerzy Ludwiński²⁰. Jego postawa bardziej przypomina działania twórcy niż historyka sztuki. Nie dbał o propagowanie własnych opracowań. Jego teksty teoretyczne i krytyczne rozproszone są po wielu katalogach, czasopismach, okazjonalnie wydawanych drukach ulotnych odbijanych na powielaczach, pisanych na maszynie czy nawet ręcznie. Zebrane dzieła Ludwińskiego, ułożone w opowieść o dziejach sztuki ostatnich pięćdziesięciu lat, stałyby się cennym źródłem wiedzy o najważniejszych dokonaniach artystycznych tego okresu. Źródłem, w przeciwieństwie

sztuka nie figuratywna:
abstrakcja geometryczna
i niegeometryczna
działania automatyczne
i organizowane
poszukiwania strukturalne

sztuka figuratywna:
kreacja wyobrażeniowa
operująca plastyczną metaforą
(nadrealizm)

okresu był Jerzy Ludwiński²⁰. Jego postawa bardziej przypomina działania twórcy niż historyka sztuki. Nie dbał o propagowanie własnych opracowań. Jego teksty teoretyczne i krytyczne rozproszone są po wielu katalogach, czasopismach, okazjonalnie wydawanych drukach ulotnych odbijanych na powielaczach, pisanych na maszynie czy nawet ręcznie. Zebrane dzieła Ludwińskiego, ułożone w opowieść o dziejach sztuki ostatnich pięćdziesięciu lat, stałyby się cennym źródłem wiedzy o najważniejszych dokonaniach artystycznych tego okresu. Źródłem, w przeciwieństwie do większości opracowań, podającym informacje z pierwszej ręki, poprzez własne uczestnictwo w setkach spotkań, dyskusji, wystaw i różnorodnych działań artystycznych, które w dużej mierze inspirował, a nawet organizował. W tej nie wydanej dotychczas historii sztuki według Jerzego Ludwińskiego poczesne miejsce zajmowałiby artyści, których poznał na wystawach Klubu Krzywego Koła, a jednym z pierwszych byłby mieszkający na stałe w Paryżu Jerzy Kujawski, który przedstawił swoje obrazy w maju 1957 roku – od pierwszych jeszcze surrealistycznych kompozycji, aż po ostatnie prace bezprzedmiotowe. „Wystawa Kujawskiego zjawiała się w samą porę. Pokazała postawę malarską, w której nie ma zbyt dużo miejsca ani na automatyczną przypadkowość, ani na nieokiełznany ekshibicjonizm faktury” – pisze Ludwiński – „w obrazach Kujawskiego jest jakiś nurt epicki, wyrażony niekończącymi się wirami materii. Nie ma on nic z eposu bohaterskiego jak w niektórych kreacjach Matty. To jest raczej tajemnicze, intelektualne misterium, rozgrywające się na elektryzowanych przestrzeniach.”²¹

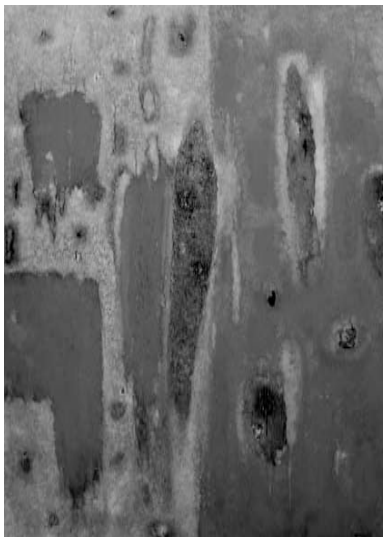
Kujawski, wspólnie z Boguszem, który od 1958 roku był już pełnoprawnym uczestnikiem ruchu *Phases*, starał się doprowadzić do zebrania międzynarodowej kolekcji i przekazania jej w depozyt do Muzeum Sztuki w Łodzi. Obaj mieli nadzieję dokonać tego poprzez wystawę *Phases* zorganizowaną w Polsce. Nowo założone Stowarzyszenie Miłośników Sztuki Nowoczesnej, którego prezesem został polski korespondent *Phases*, redaktor *Plastyki* Janusz Bogucki, zainicjowało sprowadzenie wystawy do Polski. Zarząd stowarzyszenia, w skład którego wchodził obaj artyści prowadzący Galerię Krzywe Koło Marian Bogusz i Stefan Gierowski, a szeregowym członkiem stowarzyszenia, wówczas jedynym w Łodzi był Marian Minich, wspólnie z Grupą Krakowską doprowadzili do wydania katalogu z tekstami Eduarda Jaguera²² i otwarcia wystawy w Galerii Krzysztofora w lipcu 1959 roku, a w październiku w Galerii Krzywe Koło. Była to międzynarodowa manifestacja ruchu, przewidziana jeszcze do kolejnych ekspozycji za granicą.

Jednak decyzja o stworzeniu kolekcji została już podjęta. Wystawę poprzedził depozyt Kujawskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi, a kolejne przekazy artystów dla muzeum składane były w Paryżu za jego pośrednictwem lub bezpośrednio przez artystów w ambasadzie polskiej.²³ W zbiorach znalazły się prace następujących artystów związanych z ruchem *Phases*: Enrico Baj, Sergio Dangelo, Claude Georges, Karl Otto Götz, Jerzy Kujawski, Jean Charles Langlois, Roberto Matta Echaurren, Paul Revel, Jean Revol, Jaroslav Serpan, Claude Viseux, Enrique Zañartu. Większość z nich >>

natychmiast udostępniono zwiedzającym w sali neoekspresjonistycznego abstrakcjonizmu, przygotowanej w okresie organizowania Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Łodzi (21-22 października 1960 r.) i jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy Mariana Minicha. Pisząc o wystawionych pracach Minich nawiązuje do „wewnętrznej rzeczywistości” Kujawskiego, „dynamicznego kaligrafizmu” Götz, „marzącego i baśniowego” Zañartu, „drapieżnego i agresywnego” Revela. Powołuje się również na manifest „malarstwa nuklearnego” Baja i Dangelo, przekazany przez



Stefan Gierowski,
Figura biało-zielona
1956



Stefan Gierowski,
Obraz XXXIII
1958

niemal natychmiast udostępniono zwiedzającym w sali neoekspresjonistycznego abstrakcjonizmu, przygotowanej w okresie organizowania Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Łodzi (21-22 października 1960 r.) i jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy Mariana Minicha. Pisząc o wystawionych pracach Minich nawiązuje do „wewnętrznej rzeczywistości” Kujawskiego, „dynamicznego kaligrafizmu” Götza, „marzącego i baśniowego” Zańartu, „drapieżnego i agresywnego” Revola. Powołuje się również na manifest „malarstwa nuklearnego” Baja i Dangelo, przekazany przez Jaguera. We wspomnieniach Minicha możemy odnaleźć informację, że w 1957 roku w Paryżu korzystał z pomocy znanego mu już wcześniej Jerzego Kujawskiego – jemu, jak również innym organizatorom ruchu *Phases* (Jean Jacques Lebel i Eduard Jaguar), a także poszczególnym artystom jest wdzięczny za pomoc w pozyskaniu dzieł do zbiorów muzeum. Dziękuje również Aleksandrowi Heniszowi, przewodniczącemu Sekcji Sztuki Nowoczesnej Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Paryżu, które pomagało w organizacji wystawy *Phases*, i innym osobom i instytucjom, nie wspominając jednak o Galerii Krzywe Koło.²⁴

Trudno jest precyzyjnie odtworzyć charakter kontaktów pomiędzy galerią a muzeum. Jeszcze w listopadzie 1957 roku Bogusz opracowuje graficznie katalog wystawy *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne* (Henryk Berlewi, Katarzyna Kobro, Kazimierz Malewicz, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński), w Galerie Denise René w Paryżu²⁵, później kontakty ustają. Według ustnych informacji Mariana Bogusza Minich miał nie zgodzić się na istnienie w muzeum autonomicznej Kolekcji, w której kształt nie mógłby ingerować. Galeria natomiast chciała zachować odrębny status Kolekcji zbliżony do depozytu grupy „a.r.” Ostatecznie I Kolekcja Galerii Krzywe Koło zebrana w Polsce w latach 1957-1961, składająca się z 35 obrazów, 31 twórców (m.in. artyści łódzcy: Stanisław Fijałkowski, Zdzisław Głowacki, Lech Kunka, Andrzej Łobodziński, Ireneusz Pierzgalski, Teresa Tyszkiewicz, Stefan Wegner), została przekazana do Muzeum Narodowego w Warszawie 13 lutego 1963 roku²⁶, stanowiąc podstawę przyszłego zbioru sztuki nowoczesnej, a II Kolekcja, znacznie mniejsza, składająca się z 13 obrazów, 11 twórców, w tym 3 artystów czeskich (Josef Istler, Mikuláš Medek, Aleš Veselý), trafiła do Muzeum Okręgowego w Koszalinie jako załączek przyszłego międzynarodowego zbioru sztuki powstającego w wyniku darów artystów po plenerach w Osiekach.

O niewielu twórcach można powiedzieć, że antycypowali przemiany, jakie zaistniały w sztuce, wytyczali drogę, po której obecnie poruszają się dziesiątki artystów. Z tego punktu widzenia postawy twórcze przedstawiane w Galerii Krzywe Koło stały się zjawiskiem bez precedensu w polskiej sztuce nowoczesnej. Dzięki nim możliwe było ujawnienie indywidualnych światów, w których o zamierzeniach artysty informuje forma – czasem ekspresyjna, czasem odwołująca się do materii, struktury czy konstrukcji. Badaczem towarzyszącym wydarzeniom w sztuce niemal od początku istnienia galerii był bez wątpienia Aleksander Wojciechowski i właśnie jemu należy podziękować za wnikliwe opracowanie >>

wystawy *Konfrontacje 1960*, przy współpracy Bogusza i Gierowskiego. Ekspozycji monumentalnej, jak na możliwości przestrzenne galerii, sumującej najistotniejsze dokonania artystów. Był to okres szczególnych sukcesów sztuki polskiej: oprócz Prix de la Ville de Paris, którą przyznano Janowi Lebensteinowi na *Biennale Młodych* w Paryżu w 1959 roku, specjalną nagrodę zbiorową za wartość eksponowanych prac uzyskali Polacy – Stefan Gierowski, Bronisław Kierzkowski, Jan Lebenstein, Teresa Pagowska, Jan Tarasin, Rajmund Ziemiński (malarstwo), Alina Szapocznikow

wystawy *Konfrontacje 1960*, przy współpracy Bogusza i Gierowskiego. Ekspozycji monumentalnej, jak na możliwości przestrzenne galerii, sumującej najistotniejsze dokonania artystów. Był to okres szczególnych sukcesów sztuki polskiej: oprócz Prix de la Ville de Paris, którą przyznano Janowi Lebensteinowi na *Biennale Młodych* w Paryżu w 1959 roku, specjalną nagrodę zbiorową za wartość eksponowanych prac uzyskali Polacy – Stefan Gierowski, Bronisław Kierkowski, Jan Lebenstein, Teresa Pągowska, Jan Tarasin, Rajmund Ziemiński (malarstwo), Alina Szapocznikow i Magdalena Więcek (rzeźba).

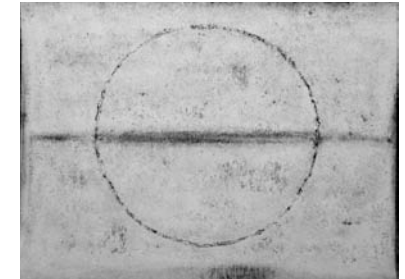
Bezpośrednio po *Konfrontacjach* 22 października 1960 roku otwarto w Galerii Krzywe Koło wystawę nestora polskiej awangardy – Henryka Stażewskiego. Na wniosek galerii zarząd, pod przewodnictwem Jana Józefa Lipskiego, przyznał artyście nagrodę za prace malarskie. Nagrodę uświetniło obszerne wydawnictwo artystyczne przygotowane w 1961 roku. Opracowano rozbudowaną wkładkę z tekstami teoretycznymi: Wiesława Borowskiego *Stażewski 1961*, Anki Ptaszkowskiej *Twórczość Stażewskiego...*, Mariusza Tchorka *Obraz konieczny i obraz możliwy*. Ze swojej strony autor dodawał jeszcze odbitkę graficzną *Biały relief*. Była to jedyna nagroda dla artysty plastyka, jaką zarząd Klubu Krzywego Koła zdążył nadać.

Możliwość otwartej wymiany poglądów i istnienia wyzwolonej sztuki szybko stała się niewygodna dla aparatu władzy nie uznającej niepodporządkowanych sobie ognisk rozwoju kultury. W wyniku prowokacji służby bezpieczeństwa Klub Krzywego Koła został zamknięty w lutym 1962 roku. Galeria istniała jeszcze jakiś czas siłą inicjatyw Bogusza. Niemniej powrót dawnych systemów kontroli myślenia i każdej formy działania zmienił sytuację galerii, pozbawiając ją stopniowo najważniejszej zdobyczy – niezależności.

Malarstwo absolutne

Podstawą badania procesów zachodzących w przyrodzie jest dążność zdobywania wiedzy o funkcjonowaniu jej zasadniczych elementów, a także próba wychwytywania czegoś, co je wyróżnia, co daje się wyabstrahować dla dokonania syntetycznego zapisu. Obrazowanie to przekazywanie otaczających zjawisk tak, jak się one jawią obserwującemu artyście w danej sytuacji. W zależności od docieklowości obserwatora i jego indywidualnego odbioru, obraz może oznaczać różne stany wtajemniczenia – od zwykłej formy uplastycznienia realnego świata do jego matematycznego ustrukturyzowania. Obrazy określone świadomością obserwatora przestają być przekazem uniwersalnym. Nawet najbardziej udany akt obrazowania nie jest w stanie przekazać niczego innego poza określonym stanem świadomości artysty. Jednak zdecydowanie bogatszą, choć trudniejszą, formą poznania praw naturalnych >>

może stać się widzenie sfery zdarzeń od wewnątrz, obrazowanie jej od środka, niemal w dosłownym znaczeniu identyfikowanie się z materią powstających dzieł. Twórczość Stefana Gierowskiego wynika właśnie z takiego podejścia do problemów otaczającego nas świata. Artysta intuicyjnie odczuwa magiczne właściwości malarstwa, widzi w nim możliwość odkrywania ciągle nowych wartości, a zarazem sposób na ich zrozumienie, który „nie czyniąc zła, wyświadcza dobro”.²⁸



Stefan Gierowski,
Obraz CVI
1961

Światło jest treścią malarstwa, ono stanowi o jego wyjątkowości i tajemnicy warsztatu wielkich mistrzów. Ale światło ma również znaczenie symboliczne, które towarzyszy ludzkości od zarania wieków. Światło to dobro i życie. Jest coś niepokojącego w tej nieuchwytniej granicy między światłem fizycznym a duchowym.

Stefan Gierowski, 1998²⁷



Stefan Gierowski,
Warszawa, 1963

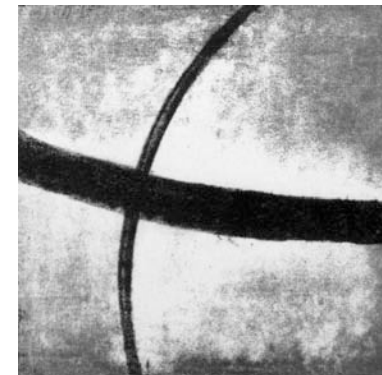
może stać się widzenie sfery zdarzeń od wewnątrz, obrazowanie jej od środka, niemal w dosłownym znaczeniu identyfikowanie się z materią powstających dzieł. Twórczość Stefana Gierowskiego wynika właśnie z takiego podejścia do problemów otaczającego nas świata. Artysta intuicyjnie odczuwa magiczne właściwości malarstwa, widzi w nim możliwość odkrywania ciągle nowych wartości, a zarazem sposób na ich zrozumienie, który „nie czyniąc zła, wyświadcza dobro”.²⁸

Gierowski rozpoczął samodzielną pracę twórczą w końcu dekady lat 40., tuż przed ogłoszeniem doktryny realizmu socjalistycznego, okresu na blisko sześć lat przerywającego czas niepodległości sztuki w Polsce. Jego najwcześniejsze wystąpienia związane są ze środowiskiem artystycznym Krakowa. Działalność grupy skupionej wokół osoby Tadeusza Kantora śledził z dystansu, odrzucając zarówno metaforę surrealistyczną jak i widoczne już tendencje do upolityczniania plastycznej wypowiedzi. Mimo że nie uczestniczył w przygotowywaniu *I Wystawy Sztuki Nowoczesnej* w Krakowie, tworzone przez niego od 1948 roku układy form barwnych z powodzeniem mogłyby się na niej znaleźć. Po wystawie w Arsenale (1955) artysta zdecydowanie odrzuca potrzebę przedmiotowego obrazowania. Wiąże się z warszawską Galerią Krzywe Koło, najważniejszym miejscem istnienia sztuki polskiej końca lat 50.

Począwszy od 1957 roku Gierowski jest stałym uczestnikiem wystaw w Krzywym Kole i ściśle współpracuje z Marianem Boguszem. Już wcześniej jego strukturalne, przepełnione mistycznym światłem obrazy pojawiały się na ostatnich wystawach Grupy 55, do których był dodatkowo zaproszony. Obrazy Gierowskiego szybko zostały zauważone i doczekały się wielu interesujących interpretacji. Julian Przyboś dostrzegł w jego materiałach kontynuację unizmu²⁹, natomiast Bogusz — najbliższy mu spośród dawnych członków Grupy 55 — podkreślał emocjonalność wczesnych kompozycji „wyrosłych z samego tworzywa”: „Czyż świetliste punkty i formy jakby położone w kontemplacji nad linią Paula Klee albo formą Miro nie wyrażają lirycznej drapieżności niszczenia form geometrycznych, tak typowych w poprzednich obrazach Gierowskiego?” — pyta i odpowiada — „Wchłanianie perspektyw, jakie otwarł Kandinsky, Klee i jakie otwiera Pollock, Tobey, a przede wszystkim Gorky, cechuje obecne poszukiwania Gierowskiego. Poszukiwania, w których zresztą ani na chwilę nie zatraca on własnego ja.”³⁰

Apogeum związków Gierowskiego z Galerią Krzywe Koło przypada na rok 1960, kiedy wspólnie z Aleksandrem Wojciechowskim i Marianem Boguszem tworzą komitet organizacyjny wystawy *Konfrontacje 1960*, towarzyszącej Międzynarodowemu Kongresowi Krytyków Sztuki (AICA). Później stroni już od działań grupowych, wspiera wystawy galerii, ale bardziej koncentruje się na materii obrazów, których duchowe światło wypełnia jego dzień powszedni. O tworzonych przez siebie *Obrazach*, oznaczanych od 1957 roku numeracją łacińską I, II, III..., mówi: „nie są to >>

abstrakcje, ponieważ nie ma w nich odniesienia do jakichś oderwanych koncepcji myślowych”³¹. W malarstwie poszukuje cech autonomicznych, absolutyzacji procesu twórczego. Podanie w wątpliwość przydatności terminu abstrakcja jest jeszcze bardziej wymowne niż wcześniejsza decyzja artysty odejścia od figuralności: „Abstrakcja to słowo, które nic nie znaczy w stosunku do malarstwa. Sam fakt malowania sprawia, że nie jest to już abstrakcja tylko wielki konkret.”³² W sensie filozoficznym doświadczenia Gierowskiego można więc nazwać próbą sformułowania



Stefan Gierowski,
Lato
litografia
1960

abstrakcje, ponieważ nie ma w nich odniesienia do jakichś oderwanych koncepcji myślowych³¹. W malarstwie poszukuje cech autonomicznych, absolutyzacji procesu twórczego. Podanie w wątpliwość przydatności terminu abstrakcja jest jeszcze bardziej wymowne niż wcześniejsza decyzja artysty odejścia od figuralności: „Abstrakcja to słowo, które nic nie znaczy w stosunku do malarstwa. Sam fakt malowania sprawia, że nie jest to już abstrakcja tylko wielki konkret.”³² W sensie filozoficznym doświadczenia Gierowskiego można więc nazwać próbą sformułowania założeń malarstwa absolutnego, bytu istniejącego bez konkretnej przyczyny, niezależnie od niczego.

Obrazy białoszare, z użyciem czerni, przełamywane odcieniami brązu, mimo celowo zawężonej gamy barwnej są przepelnione wewnętrznym blaskiem. Biel w malarstwie Gierowskiego pełni zgoła odmienną rolę niż przykładowo w dziełach wielkich metafizyków XX w. Kazimierza Malewicza i Pieta Mondriana. W kompozycjach Malewicza staje się wszechświatem otaczającym ikoniczne znaki, a u Mondriana jest jednym z tak zwanych niekolorów wprowadzanych jako element stabilizujący budowę kompozycji. Istota oddziaływania prac Gierowskiego wynika z rozjaśniania ich tajemnym źródłem energii, gdzie biel staje się w pełni nasyconą barwą, której siła gasi inne kolory. Proces malowania prowadzi od chęci wyrażenia jakiegoś pojęcia, do próby określenia koncepcji obrazu... zaczyna się od światła, potem dopiero myśli się o przestrzeni, w końcu o materii. Głównym problemem technologicznym, a jednocześnie ideowym, była więc zasada wprowadzania do wnętrza dzieła metafizycznego światła, stojącego się odtąd nienaruszalnym, fizycznym podłożem przywoływanej materii malarskiej. Przestrzeń jego obrazów nie ogranicza się do dwuwymiarowej płaszczyzny, pozostaje otwarta, ponadczasowa, nieokreślona, a zarazem skupiona wokół dynamicznych barw i linii. Jej rolę można porównać do sceny, której rangę określają zdarzenia formalno-kolorystyczne, ich waga i znaczenie wzmacnia się wraz z możliwością odczytywania wyrazu przepływającego przez nią zapisu uniwersalnego życia.

W kolejnych *Obrazach* – ciągle rozrastającego się cyklu – artysta znacznie rozszerza ściszoną dotychczas gamę barwną. Bogactwo, a zarazem siła koloru, który emanuje z jego malarstwa, wskazuje, że posiadał wyjątkową zdolność świadomego widzenia. Tak jak istnieje słuch absolutny, tak predyspozycje wizualne Gierowskiego można nazwać absolutnym odczuwaniem najdrobniejszych niuansów barwnych. Oglądając jego obrazy odbieramy niezwykle doznania. Uświadamiamy sobie, że tak zwane prawidłowe rozpoznanie natury koloru jest zaledwie abecadłem wzrokowej orientacji. Dzięki jego malarstwu można wzbogacić stopień zmysłowego odbioru, przekroczyć ułomność, niedoskonałość własnych odczuć estetycznych. Unaoczniamy sobie istnienie barw, których dotychczas nawet nie potrafiliśmy nazwać, podziwiamy zdolność artysty do ich swobodnego przywoływania, urzeczywistniania zdarzeń na pozór nieistniejących w realnym świecie, a jednak możliwych do zobaczenia. Nie dość, że artysta odkrywa >>

zestawienia kolorów, których sami nie jesteśmy w stanie dostrzec, to jeszcze wie, jak ich znaczącą współzależność przekazać innym. Nie jest istotne, czy obrazy ukształtowane są osiowo, dynamicznie, ekspresyjnie, czy geometrycznie. Materia składająca się z drobnych uderzeń pędzla, punktów świecących niczym gwiazdy, tworzy obszary o różnorodnej energii, pogłębiając lub przekształcając właściwości barwne płaszczyzny, przykładowo zmieniając czerwień w zieleń poprzez niezwykle sfery czerwono-zielone, trudne do określenia słowami — bo jak można opisać



Stefan Gierowski,

litografia
1960

**biel staje
sięwpełni
nasyconą
b a r w a**

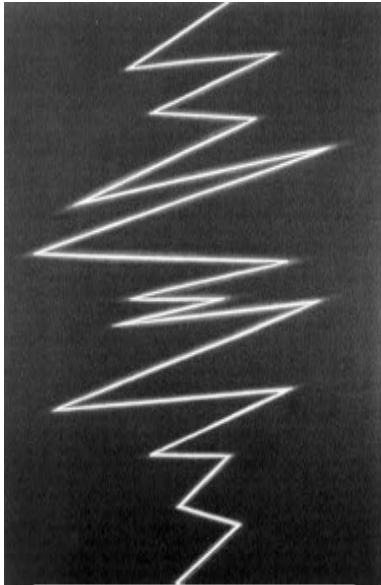
zestawienia kolorów, których sami nie jesteśmy w stanie dostrzec, to jeszcze wie, jak ich znaczącą współzależność przekazać innym. Nie jest istotne, czy obrazy ukształtowane są osiowo, dynamicznie, ekspresyjnie, czy geometrycznie. Materia składająca się z drobnych uderzeń pędzla, punktów świecących niczym gwiazdy, tworzy obszary o różnorodnej energii, pogłębiając lub przekształcając właściwości barwne płaszczyzny, przykładowo zmieniając czerwień w zieleń poprzez niezwykle sfery czerwono-zielone, trudne do określenia słowami — bo jak można opisać coś, co tylko wyjątkowo udaje się odnaleźć. Powierzchnie mieniające się kolorem umożliwiają przekazanie zjawisk właściwie nieistniejących. W innych *Obrazach* podział płaszczyzny na wyraźnie wyodrębnione, zgeometryzowane strefy i zróżnicowanie ich barwą stwarza pozór, że kolory zostały użyte jako części logicznej struktury. Powstaje układ zmiennej optyki, w którym barwy iluzyjnie przemieszczają się, niezależnie od pierwotnego miejsca przyznanego im przez artystę – rodzaj przestrzennej gry wizualnej, bo tak naprawdę widz jeszcze nie wie, co właściwie powinien sobie uzmysłowić, może się dowiedzieć tylko tyle, ile jest w stanie zobaczyć.

Linia sztuki Gierowskiego prowadzona od *Obrazu I* po dzień dzisiejszy, niezwykle rzadko bezpośrednio przekazuje głębokie podteksty, ujawnia niesioną przez formę treść. To, co gdzie indziej było zaledwie zasugerowane i niedopowiedziane, nabiera nagle głębokiego sensu. „Materia barw opanowuje myśl i ukierunkowuje wyobraźnię” – komentuje artysta – „w zamian nabiera moich cech, aby stać się świadectwem w swojej obrazowej egzystencji; ...farba nazwana bielą tytanową lub czernią kostną staje się barwą białą i barwą czarną, a więc bielą i czernią, to znaczy jasnością i ciemnością, wreszcie niebem i piekłem, dobrem i złem.”³³ Jednoznaczne połączenie idei i formy nastąpiło w czasie malowania dziesięciu *Obrazów*, między *DLXVII* (1986) a *DLXXVI* (1987), które twórca odniósł do przykazań danych Mojżeszowi³⁴. Ta pierwsza współczesna próba wizualnego przekazania pojęć określających istotę człowieczeństwa, boskich zasad skierowanych do bezwzględного przestrzegania, poprzedzająca kolejny, tym razem filmowy *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego, wskazuje na ciągle jeszcze nieujawnioną specyfikę polskiej kultury lat 80., a zarazem wyjątkową odpowiedzialność autorów za ofiarowane widzom przesłanie. Głównym aktorem spektaklu rozgrywającego się wewnątrz *Obrazów* Gierowskiego jest oczywiście barwa, przenikająca i ożywiająca materię płótna, wirująca wokół wszystkich form, porządkująca zawarty w nich przekaz. Przestrzeń koloru zawarta w płaszczyźnie obrazu staje się nie do końca uchwytłą pełnią egzystencji, samej w sobie, z wszystkimi możliwościami interpretacji, jest ich jądrem, najgłębszą esencją, powodem istnienia. Artysta wymagające szerokich omówień treści ujawnił w sposób najprostszy, uniwersalny, jedynie poprzez ekspresję form i barw.

**Materia barw opanowuje myśl
i ukierunkowuje wyobraźnię**

Jak można odbierać jego obrazy? Jak do nich przeniknąć? Dotychczasowa, klasyczna metoda oglądania, traktująca obraz jak okno prowadzące w inny naznaczony kolorem świat, może okazać się niewystarczająca. Gierowski zachęca >>

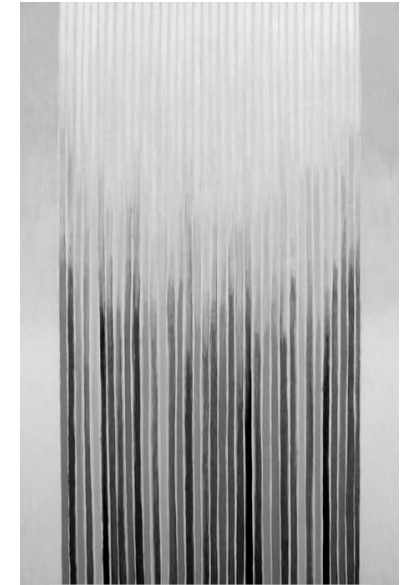
do kreatywnego aktu widzenia, sugeruje przekroczenie granicy malarskiej rzeczywistości, zaprasza do środka, do pełnej identyfikacji z przestrzenią barwną, do odnalezienia we wnętrzu samego siebie. Podróż w głąb obrazu, dotyk materii, jej gęstość, której towarzyszy światło przenikające poprzez unoszące się swobodnie drobiny koloru, staje się treścią barwnych opowiadań o radości życia, zagrożeniach, świetlistych sferach, pomarańczowym deszczu czy zielonych mgłach. Przywołuje napięcia towarzyszące magicznej chwili, gdy obraz staje się częścią osobistego świata, własnego wnętrza.



Stefan Gierowski,
Obraz DLXXVI
1987
z cyklu **Malowanie**
Dziesięciorga Przykazań
Ex. 20, 7: Nie będziesz brał
imienia Pana Boga twego
na daremno

do kreatywnego aktu widzenia, sugeruje przekroczenie granicy malarskiej rzeczywistości, zaprasza do środka, do pełnej identyfikacji z przestrzenią barwną, do odnalezienia we wnętrzu samego siebie. Podróż w głąb obrazu, dotyk materii, jej gęstość, której towarzyszy światło przenikające poprzez unoszące się swobodnie drobiny koloru, staje się treścią barwnych opowiadań o radości życia, zagrożeniach, świetlistych sferach, pomarańczowym deszczu czy zielonych mgłach. Przywołuje napięcia towarzyszące magicznej chwili, gdy obraz staje się częścią osobistego świata, własnego wnętrza.

Istota bezpośredniego doświadczania wykracza poza poznanie intelektualne, a w pewnym sensie ponad percepcję zmysłową. Odczucie pochodzące z takiego doświadczania można określić doznaniem absolutnym, nie polegającym na rozróżnianiu odmiennych stanów abstrahowania, na kwalifikacjach intelektualnych, zawsze względnych i przybliżonych. Pojęcie tej nadrzędnej, ostatecznej rzeczywistości metafizycznej nie może być przedmiotem badań układanych według zasad sprawdzalnej wiedzy. Pytania: jak je przedstawić? jakimi znakami opisać? stanowią punkt wyjścia pracy artystycznej Stefana Gierowskiego. Świadomość ułomności zmysłów, słów i pojęć zwiększa jeszcze odpowiedzialność artysty. Malarstwo absolutne jest doświadczaniem, powstającym w niezwykłym stanie świadomości, który można określić jako medytacyjny lub mistyczny. Świadomość racjonalna jest tylko szczególnym rodzajem świadomości, poza którym istnieją nagle, rozjaśniające umysł doznania intuicyjne, kojarzące się ze stanem radości, spełnienia. Nawet jeśli obrazowanie nazwiemy próbą racjonalizacji odczuć, to forma uchwycona przez artystę będzie nie tylko jeszcze jednym sposobem opisywania, lecz uzewnętrznianiem tego, co wewnętrzne. Powstające w ten sposób obrazy stanowią nierozdzielalną część osobowości twórcy, coś organicznego, wrodzonego, część jego mapy pojęciowej. Wynikająca z dokonań awangardy konstruktywistycznej naukowa metoda abstrahowania, uszeregowywania form czy znaków, prowadząca do doznań oświeconych, zawsze zależna od interpretacji, wykorzystuje intelekt do analizy odczuć intuicyjnych. Stefan Gierowski sięga poza obszar doznań pojmowanych racjonalnie, traktuje sztukę jako miejsce obserwacji wewnętrznej, wejrzenia w siebie. Takie postrzeganie staje się źródłem jeszcze szerzej pojętej świadomości. Percepcji, która przekracza percepcję wzrokową, stając się ponadzmysłowym doświadczaniem. Zapisem natury wszechświata porównywalnym z tybetańską mandalą.



Stefan Gierowski,
Obraz DLXX
1986
z cyklu **Malowanie**
Dziesięciorga Przykazań
Ex. 20, 8: Pamiętaj,
abyś dzień Sobotni święcił

Przypisy

1
2

P. Martinetti, *La Libertà*, Torino 1965

Por.: *Galeria Krzywe Koło*, katalog wystawy retrospektywnej, red. J. Zagrodzki, Muzeum Narodowe w Warszawie 1990; *Odwilż, sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1996.

3

Por.: J. Zagrodzki, *Reine Materie, Reine Kunst*, [w:] *Reduktivismus. Abstraction in Polen*, Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1992.

4

Przypisy

1
2

P. Martinetti, *La Libertà*, Torino 1965

Por.: *Galeria Krzywe Koło*, katalog wystawy retrospektywnej, red. J. Zagrodzki, Muzeum Narodowe w Warszawie 1990; *Odwilż, sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1996.

3

Por.: J. Zagrodzki, *Reine Materie, Reine Kunst*, [w:] *Reduktivismus. Abstraction in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950-1980*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1992.

4

Jan Józef Lipski, ostatni przewodniczący Klubu Krzywego Koła; wypowiedź w audycji telewizyjnej Pegaz z 26 lipca 1990 r.

5

W. Jedlicki, *Klub Krzywego Koła*, Instytut Literacki, Paryż 1963, s. 73.

6

„Nowy Nurt” 1956 nr 1; komitet redakcyjny: Juliusz Garztecki, Jerzy Mikke, Stefan Król.

7

S. Król, *O nowej inteligencji*, „Nowy Nurt” 1956, nr 2.

8

„Nowy Nurt” 1956, nr 3.

9

W. Jedlicki, op. cit., s. 81-82.

10

„Nowy Nurt” 1956, nr 2.

11

Druk funkcjonalny, biblioteka „a.r.”, tom 6, Łódź 1934.

12

W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny, Grafika 1933*, z. 2.

13

W Krzywym Kole, rozmowa ze Stefanem Gierowskim przeprowadzona przez Janusza Zagrodzkiego w pracowni artysty w Warszawie 20 września 1989 r., [w:] *Galeria Krzywe Koło*, Muzeum Narodowe

w Warszawie 1990.

14

Wystawa prac Stefana Gierowskiego. Wystawa prac Mariana Bogusza, Klub Krzywe Koło, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa — Rynek Starego Miasta 2, styczeń-luty 1957.

15

B. Kowalska, *Kluby a plastyka*, „Nowy Nurt”, 1957 nr 1 (10).

16

B. Kowalska, *Z wystąpień dwóch klubów*, „Nowy Nurt” 1956, nr 8; *Rozmyślenia nad naprawą rzeczypospolitej plastycznej*, „Nowy Nurt” 1957, nr 2 (11).

17

M. Bogusz, *O nowoczesnej plastyce w telegraficznym skrócie*, „Nowy Nurt” 1957, nr 1 (10).

18

W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, „Nowy Nurt” 1956, nr 8.

19

M. Bogusz, *Galeria Staromiejska*, „Plastyka” nr 11, dodatek do „Życia Literackiego” 1957, nr 297.

20

J. Ludwiński pod koniec 1956 roku stał się twórcą idei powstania Grupy Zamek, która dwukrotnie — w maju 1957 i we wrześniu 1958 roku — eksponowała swoje prace w Galerii Krzywe Koło; był również merytorycznym

19
20

M. Bogusz, *Galeria Staromiejska*, „Plastyka” nr 11, dodatek do „Życia Literackiego” 1957, nr 297.

J. Ludwiński pod koniec 1956 roku stał się twórcą idei powstania Grupy Zamek, która dwukrotnie – w maju 1957 i we wrześniu 1958 roku – eksponowała swoje prace w Galerii Krzywe Koło; był również merytorycznym opiekunem członków grupy, a szczególnie Włodzimierza Borowskiego, i redaktorem „Struktur”, dodatku do lubelskiej „Kameny”, których ukazało się 11 numerów od 15 maja 1959 r. do 30 listopada 1961 r.

21

J. Ludwiński, *Plakat Salonu Klubu „Krzywego Koła” oznajmia*: Wystawa Jerzego Kujawskiego Paryż, „Plastyka” nr 4, dodatek do „Życia Literackiego” 1957, nr 283.

22
23

Wystawa malarstwa Phases, Galeria Krzysztofora, Kraków 1959. Komisarzem był Janusz Bogucki.

Pierwsze dzieła przewiezione transportem dyplomatycznym dotarły do muzeum 11 marca 1959 r., a następne 20 lipca 1960 r. Por.: *Księga inwentarzowa dla zbiorów artystycznych. Obrazy i rzeźba*, Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, sygn. 10/494.

24

M. Minich, *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] „Sztuka współczesna” II, red. E. Dutkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

25

Précurseur de l'art abstrait en Pologne, Galerie Denise René, Paris 1957. Komisarzem wystawy był Julian Przyboś, a Marian Minich członkiem komitetu honorowego.

26

Księga Akcesji – 1963 rok, poz. nr 3613, Dział inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie.

27

S. Gierowski, rękopis, 1998.

28

Ibidem.

29

J. Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45.

30

M. Bogusz, *Uwagi polemiczne*, „Plastyka” nr 5, dodatek do „Życia Literackiego” 1957, nr 305.

31

Wypowiedzi S. Gierowskiego pochodzą z wywiadu przeprowadzonego w 1989 r. (por. przyp. 13) i rękopisu udostępnionego przez artystę z 1998 r.

32

Ibidem.

33

S. Gierowski, *Cztery drobne informacje*, [w:] Stefan Gierowski, *Malowanie dziesięciorga przykazań 1986-1987*, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1990.

34

Ciekawą interpretację dzieła Gierowskiego przedstawił Stanisław Jerzy Ruksza, por.: S.J. Ruksza, *Wobec bieli. Dekalog Stefana Gierowskiego*, [w:] *Sol Invictus*, BWA, Katowice 2003.

Ontologiczne *ja* artysty nie jest należyłą podstawą, wystarczającym powodem w sztuce. *Ja* artysty uzasadnia się samo przez się w dziele, w jego materialnym aspekcie. Przekroczenie swojego *ja* to okiełznanie materii na drodze opanowania warsztatu. Zrozumienie prawideł, jakie rządzą warsztatem artysty, pozwala zdystansować się do siebie jako ośrodka indywidualnej ekspresji. Emocje należą do repertuaru półprawd. Perfekcja warsztatu pozwala skupić się



Ontologia

Ontologiczne *ja* artysty nie jest należyłą podstawą, wystarczającym powodem w sztuce. *Ja* artysty uzasadnia się samo przez się w dziele, w jego materialnym aspekcie. Przekroczenie swojego *ja* to okiełznanie materii na drodze opanowania warsztatu. Zrozumienie prawideł, jakie rządzą warsztatem artysty, pozwala zdystansować się do siebie jako ośrodka indywidualnej ekspresji. Emocje należą do repertuaru półprawd. Perfekcja warsztatu pozwala skupić się nie na tym „jak?”, ale „co zrobić?” Warsztat, tak jak i kanon uwalnia, a nie zniewala.

Wszystko, co składa się na warsztat, co stanowi rzemiosło artysty musi być przeniknięte obiektywną prawdą wychodzącą ze zrozumienia swoistych cech materii, w tym przypadku malarskiej. Konsekwencja na każdym etapie pracy, począwszy od przygotowania podłoża, aż do położenia ostatniego słoju (warstwy koloru) ma sens metafizyczny. A więc w konsystencji farby, sposobie jej nakładania na daną powierzchnię, w mechanicznej i fizycznej strukturze samej powierzchni, chemicznych i fizycznych właściwościach spoiwa farb istnieje porządek. A jeśli by „wola artysty w posługiwaniu się takimi materialnymi przyczynami działała podświadomie, jak podświadomie stosuje artysta tę lub inną formę, nie tylko nie przemawiałoby to przeciw metafizycznemu wymiarowi twórczości artystycznej, lecz, na odwrót, skłaniałoby do upatrywania w niej czegoś dalekiego od samowoli rozumu, jakiegoś przedłużenia twórczej działalności podstawowych sił organizmu, z których ukształtowane jest artystycznie nasze ciało.”¹ Nieprzypadkowy dobór materii jest swoisty epoce, umiejscawia obraz=ikonę w czasie i miejscu, jest wyrazem „rozumu historii”. „Przyczyna materialna” lepiej oddaje odczuwanie rzeczywistości epoki niż styl, który jest wyrazem przelotnych upodobań i gustów.

Prawosławny teolog ikony Paweł Florenski celnie określa duchową strukturę materii, która nie podlega żadnym zmianom i zabiegom artystycznym. Mówi o odpowiadających każdej materii swoistych „rytmach”, których odkrycie jest zadaniem artysty. Odbywa się ono poprzez doświadczenie powierzchni podłoża w momencie kładzenia farby (nie ma mowy o mechanicznym przenoszeniu obrazu z jednej płaszczyzny na drugą; z projektu-szkicu na właściwą materię). Owo odkrycie może odbyć się jedynie poprzez podporządkowanie się płaszczyźnie malarskiej lub (co jest bardziej naturalne) poprzez świadomy wybór płaszczyzny dopasowujący ją do wewnętrznych „rytmów artysty”². Widać tu ścisłą łączność materii z życiem duchowym. Ascetyzm życia warunkuje jakość sztuki.

Prostota i wyrazistość jest podstawą przeżycia prawdy obrazu. Odzwierciedla się ona w formie kanonicznej, formie największej naturalności.³ Płaszczyzna jest płaska, artysta rezygnuje z iluzji przestrzeni, likwiduje światło modelujące formę, padające z zewnątrz, światło staje się immanentną podstawą każdej formy, przenika ją. Można powiedzieć, że obraz świeci swoim światłem wewnętrznym. Ulotna fizyczność światła zbliża nas do niematerialnego świata, >>

objawia pełnię bytu. „Owoce bowiem światłości jest wszelka prawda i sprawiedliwość, i prawda. (...), bo wszystko, co staje się jawne, jest światłem” (List do Efezjan 5,8-13). Metafizyka światła jest podstawą malarstwa. Przez materię złotą oraz przez kolor doświadczamy tajemnicy. W procesie twórczym złoto pojawia się zaraz po rysunku, który określa formę, treść, jest najbardziej obiektywny, najbliższy słowu, jest pierwszą naocznością obrazu, ledwie widoczny, najmniej materialny, nadaje granice. Złoto jest pierwszym konkretem zjawiającego się obrazu, wydobywa z

obrazy ***Ikonostas 2003***

i tekst

Hanna Dąbrowska

e-mail: hannadab@poczta.fm

<http://www.trojkamurarska.art.pl>

<http://free.art.pl/hannadabrowska>

metafizyka materii malarskiej

objawia pełnię bytu. „Owocem bowiem światłości jest wszelka prawość i sprawiedliwość, i prawda. (...), bo wszystko, co staje się jawne, jest światłem” (*List do Efezjan* 5,8-13). Metafizyka światła jest podstawą malarstwa. Poprzez materię złota oraz poprzez kolor doświadczamy tajemnicy. W procesie twórczym złoto pojawia się zaraz po rysunku, który określa formę, treść, jest najbardziej obiektywny, najbliższy słowu, jest pierwszą naocznością obrazu, ledwie widoczny, najmniej materialny, nadaje granice. Złoto jest pierwszym konkretem zjawiającego się obrazu, wydobywa z nicości potencjalny byt przyszłego wyobrażenia. „Złote światło bytu ponadjakościowego padając na kontur przyszłego wyobrażenia wyjawia je dając możliwość przejścia nicości abstrakcyjnej w nicość konkretną”.⁴ Złoto jest środkiem wyrazu malarskiego tak jak kolor, lecz „opisuje” ono inną rzeczywistość, pozornie niszczy jedność obrazu, lecz jedynie w sensie naturalistycznym. Nie portretuje rzeczywistości widzialnej, lecz ucieleśnia rzeczywistość niebiańską, przenikniętą boskim światłem. „Holos Ophthalmos... całe oko!” – Oto czym jest złoto. W przeciwieństwie do innych kolorów „złoto <<nie widzi>> światłości, gdyż samo jest światłością”⁵. Kolejny etap wydobywania światła odbywa się poprzez kładzenie warstw malatury – farby tak, by jej materialność znikła na rzecz czystego doznania koloru.

Wszystkie etapy tworzenia obrazu są organicznie jednorodne poprzez konsekwentne współprzenikanie, wynikające z kontemplacji substancji, powierzchni, koloru, światła. Materia dzieła sztuki jest bezpośrednim, głębokim odczuwaniem rzeczywistości, którą twórcza wola artysty pragnie wyrazić danym dziełem.



Pierwotną przyczyną malowania jest TĘSKNOTA. Jako czynność fizyczna malowanie rozpoczyna się od skromnego studium postrzegania kadrów codzienności i wyboru MOTYWU, tzw. „pretekstu malarskiego” który jest „wtórną przyczyną malowania”, bodźcem uświadamiającym artyście jego nostalgie.

Malowanie nigdy nie wynika z teorii, nie wyprzedza praktyki. Kandinsky pisze: „prawdziwe dzieło sztuki powstaje >>z artysty<< w sposób tajemniczy, zagadkowy, wprost mistyczny. Oddzielone od niego rozpoczyna własny żywot, staje się samo sobą, odrębnym podmiotem poruszającym duchem, jednym słowem >>bytem<< istniejącym realnie i materialnie.”¹

Obraz, choć nie jest związany z miejscem – jest przynależny pewnemu momentowi w czasie.

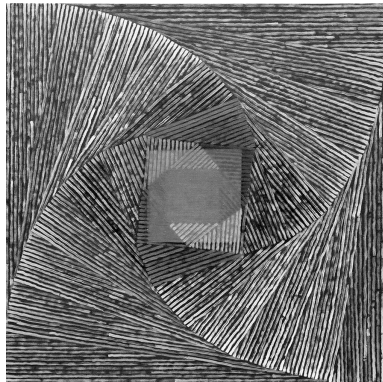
Od strony formalnej element czasu w malarstwie wyobrażony jest przez punkt, cząstkę o najmniejszej rozciągłości

Przypisy

- 1 P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Instytut wydawniczy Pax, Warszawa 1984, s. 150,
- 2 P. Florenski, op.cit., s. 154,
- 3 P. Florenski, op.cit., s. 140,
- 4 Michel Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*. ORTHDRUK, Białystok 1997, s. 106,
- 5 M. Quenot, op.cit., s. 136.

Pi>

Pierwotną przyczyną malowania jest TĘSKNOTA. Jako czynność fizyczna malowanie rozpoczyna się od skromnego studium postrzegania kadrów codzienności i wyboru MOTYWU, tzw. „pretekstu malarskiego” który jest „wtórną przyczyną malowania”, bodźcem uświadamiającym artyście jego nostalgie.



Malowanie nigdy nie wynika z teorii, nie wyprzedza praktyki. Kandinsky pisze: „prawdziwe dzieło sztuki powstaje >>z artysty<< w sposób tajemniczy, zagadkowy, wprost mistyczny. Oddzielone od niego rozpoczyna własny żywot, staje się samo sobą, odrębnym podmiotem poruszającym duchem, jednym słowem >>bytem<< istniejącym realnie i materialnie.”¹

Obraz, choć nie jest związany z miejscem – jest przynależny pewnemu momentowi w czasie.

Od strony formalnej element czasu w malarstwie wyobrażony jest przez punkt, część o najmniejszej rozciągłości czasowej. To właśnie punkt jest efektem i świadectwem pierwszego zetknięcia się narzędzia artysty z płaszczyzną płótna. Jest śladem ingerencji człowieka w pozorną „niewzruszoność” płótna, w jego milczące bytowanie. Ten fizyczny gest ustala związek człowieka z dziełem sztuki, wnosi to, co ludzkie w to, co „kosmiczne”, jest „momentem zapłodnienia płaszczyzny obrazu.”²

Bezpośredniość kontaktu artysty – płaszczyzna obrazu ma w przypadku malarstwa o wiele większe znaczenie niż tylko możliwość zaznaczenia się w nim osobowości twórcy. W owej bezpośredniości malowania zamyka się cały proces tworzenia obrazu, od fazy „patrzenia”, dojrzewania wizji malarskiej po sam akt malowania. O tym momencie, w którym klaruje się całość kompozycji, Cybis mawiał: „obraz już na mnie patrzy.”³

Malowanie jako obrazowanie odnosi się do długiego procesu obejmującego działania malarskie oraz relacje między dziełem a modelem (naturą), dziełem a artystą i wreszcie dziełem a widzem. Można powiedzieć, że proces malowania obrazu, przeradza się w „zjawisko malarstwa”, które trwa dzięki samodzielnym obrazom, dzięki którym odbiorca doświadcza prawdy medium. O kreatywnej mocy malarstwa Leon Tarasewicz pisze: „mam takie doświadczenie, że widzę świat przez pryzmat moich obrazów, a przedtem tych rzeczy nie widziałem”.⁴

W przypadku. malarstwa liczy się tak samo wytwór jak i droga jego powstawania Bez świadomości tych czynników obiekt staje się niepełny. Ulega się odczuciu niedosytu, braku „własnej historii” dzieła, zintegrowanej z procesem jego kreacji. Obraz to efekt kulminacji napięć wynikających z relacji artysta – medium. Doświadczenie całościowe dzieła malarskiego to uświadomienie sobie jego „narastania” w czasie.

Postrzegamy świat jako zbiór wrażeń wzrokowych, słuchowych, smakowych itp. Dlaczego jawi się on takim, a nie innym? Dlaczego czarny kot jest czarny? Czy tylko dlatego, że struktura rzeczywistego bodźca powoduje takie wrażenie wzrokowe?

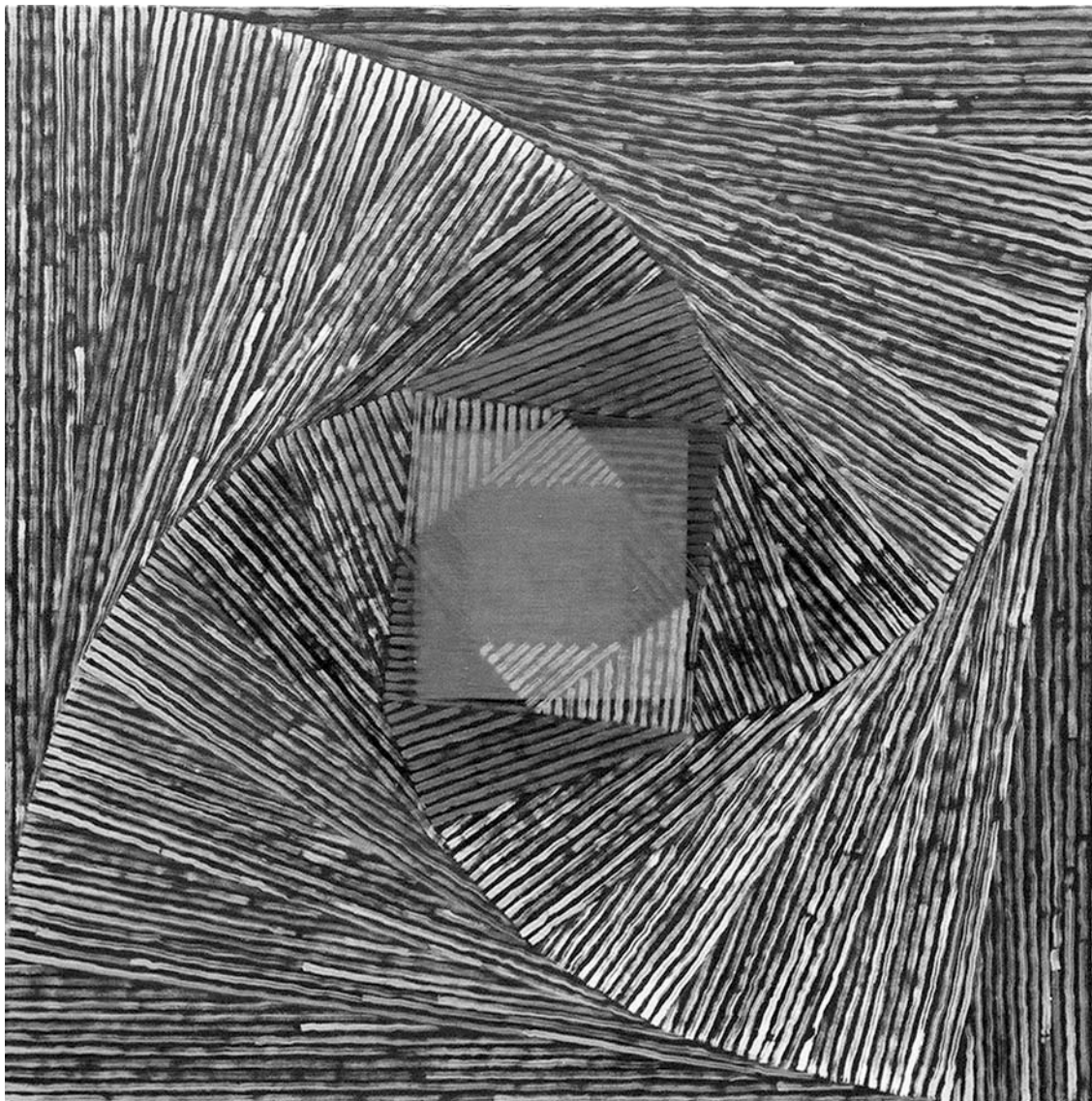
malowanie jako proces

obrazy i tekst
Joanna Jarzabek

e-mail:joannajarzabek@wp.pl
http://www.trojkamurarska.art.pl
tel. 0 693 783 629

Przypisy

- 1 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996
- 2 W. Kandinsky, *Punkt, linia a płaszczyzna*, Łódź 1968
- 3 J. Cybis, *Dzienniki 1954-1966*, Warszawa 1980
- 4 L. Tarasewicz, *Bóg objawia się w sztuce*, „Przekrój” nr 24, 2001



] %c2f\$zu f31v%v%v7(==iyOssTV*hhqe*Y&00nkGm0] | _\!!--?+v\$9y0mxx*80Ts

dlaczego czarny kot?

Po

Postrzegamy świat jako zbiór wrażeń wzrokowych, słuchowych, smakowych itp. Dlaczego jawi się on takim, a nie innym? Dlaczego *czarny kot* jest *czarny*? Czy tylko dlatego, że struktura rzeczywistego bodźca powoduje takie wrażenie wzrokowe?

W ludzkim doświadczeniu rzadkie są przykłady czystego odbioru wrażeń. Gdy słyszymy jakiś dźwięk, natychmiast kojarzymy go z *czymś znanym*. Gdy widzimy przedmiot, nieświadomie próbujemy związać go z *formą* lub *kształtem* wcześniej poznany. Przykładem czystego odbioru wrażeń mogłaby być sytuacja, w której pokazano by po raz pierwszy kolor osobie, która była niewidoma od urodzenia i nagle zaczęła widzieć.

A zatem nikt z nas nie może odbierać wrażeń bez uwzględnienia charakteru swojego doświadczenia życiowego. Dla jednych pomarańcza może kojarzyć się z kolorową piłką, dla drugih z owocem podawanym na śniadanie w formie soku, a innym jawić się jako rarytas, artykuł luksusowy. Tak więc opisując zjawisko percepcji dochodzimy do aspektu psychologicznego i filozoficznego, poruszanego między innymi przez Immanuela Kanta. Jednym słowem, wszystko to, co postrzegamy, będzie zależało nie tylko od fizycznego charakteru bodźca, ale i od naszych uczuć, doznań sensorycznych, pragnień, potrzeb, czyli od tego *jacy jesteśmy*.

W jaki więc sposób dochodzimy do poznania otaczającej nas rzeczywistości? W rozdziale *Fenomen percepcji* przeanalizujemy proces postrzegania świata przez zmysł wzroku. Skupimy się (w skróconej oczywiście formie) na tych problemach percepcji, które otwierają drzwi do poznania i artystycznego przetworzenia otaczającego nas świata w aspekcie warsztatu operatora filmowego. >>

Wśród wielu czynników decydujących o charakterze postrzegania otaczającego nas świata wyróżniamy między innymi takie, które decydują o tym, jaki obiekt widzimy. Wśród nich należy wymienić bliskość, podobieństwo, zamknięcie, „wspólny los” oraz kontekst. Mamy też skłonność do postrzegania tak zwanych „dobrych figur”, to znaczy prostych, regularnych; ta figura jest „lepszą”, którą łatwiej odgadnąć na podstawie znajomości którejś z jej części.

Przy postrzeganiu otaczającej nas rzeczywistości posługujemy się więc między innymi sygnałami takimi jak:

perspektywa liniowa – w miarę jak obiekty oddalają się, wydają się mniejsze i bliższe siebie;

perspektywa powietrzna – ze względu na obecność pary wodnej oraz zanieczyszczenie środowiska zarysy oddalonych obiektów mogą wydawać się zamglone i niewyraźne;

światło i cień cz. 2

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
i Jerzy Kośnik**

**Rzeczy widzimy nie takimi, jakie
są, ale takimi, jacy jesteśmy**

Immanuel Kant

fenomen percepcji

Wśród wielu czynników decydujących o charakterze postrzegania otaczającego nas świata wyróżniamy między innymi takie, które decydują o tym, jaki obiekt widzimy. Wśród nich należy wymienić *bliskość*, *podobieństwo*, *zamknięcie*, „*wspólny los*” oraz *kontekst*. Mamy też skłonność do postrzegania tak zwanych „dobrych figur”, to znaczy prostych, regularnych; ta figura jest „lepszą”, którą łatwiej odgadnąć na podstawie znajomości którejś z jej części.

Przy postrzeganiu otaczającej nas rzeczywistości posługujemy się więc między innymi sygnałami takimi jak:

perspektywa liniowa – w miarę jak obiekty oddalają się, wydają się mniejsze i bliższe siebie;

perspektywa powietrzna – ze względu na obecność pary wodnej oraz zanieczyszczenie środowiska zarysy oddalonych obiektów mogą wydawać się zamglone i niewyraźne;

światło i cień – gdy światło pada na nieregularną powierzchnię, na przykład na twarz ludzką, pewne części są jasno oświetlone, a inne pograżone w cieniu. Usytuowanie cieni określa „głębokość” tych części. Operator posługując się światłem (m. in. kontrastem oświetlenia, wartością ekspozycji), trójwymiarową, rzeczywistą przestrzeń odwzorowuje na dwuwymiarowym ekranie;

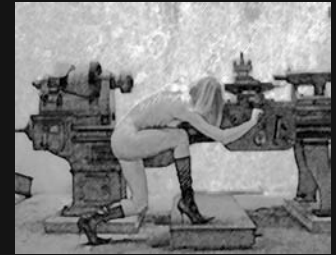
faktura – czynnik, który jest ściśle związany z perspektywą liniową. Na każdej powierzchni nie prostopadłej do linii wzroku, elementy faktury zdają się rozmieszczone gęściej w miarę oddalania się tej powierzchni. Faktura wspomaga zatem perspektywę liniową w sytuacjach, w których brak zbiegających się linii równoległych dostarczających sygnałów, które pozwalają określić odległość;

względne położenie – gdy dwa przedmioty znajdują się na tej samej linii widzenia, wówczas bliższy zasłania dalszy lub jego część. Bliższe obiekty zwykle zdają się znajdować w dolnej części dwuwymiarowego pola widzenia, odległe obiekty – w jego górnej części;

znane standardy – ponieważ znamy wielkość lub kształt danego obiektu, możemy więc posługiwać się nimi jak standardami przy określeniu wysokości innych obiektów. Ten sygnał ma oczywiście decydujące znaczenie przy kształtowaniu stałości w postrzeganiu przedmiotów; >>

konwergencja (zbieżność) oczu – widzenie dwuoczne w dużym stopniu pomaga w spostrzeganiu głębi, ze względu na dodatkową informację dostarczaną poprzez zbieżność oczu, gdy ogniskują się one na obiekcie bliskim obserwatora;

podobieństwo – podobne elementy widzimy jako należące do siebie nawzajem, bardziej niż do innych elementów, równie bliskich lecz mniej podobnych;



konwergencja (zbieżność) oczu – widzenie dwuoczne w dużym stopniu pomaga w spostrzeganiu głębi, ze względu na dodatkową informację dostarczaną poprzez zbieżność oczu, gdy ogniskują się one na obiekcie bliskim obserwatora;

podobieństwo – podobne elementy widzimy jako należące do siebie nawzajem, bardziej niż do innych elementów, równie bliskich lecz mniej podobnych;

bliskość – elementy, które są fizycznie bliskie, widzimy jako należące do siebie nawzajem, bardziej niż do podobnych elementów, które znajdują się dalej. Bliskość również może sprawiać wrażenie, że obiekty są podobniejsze niż ma to miejsce w rzeczywistości;

zamykanie – jesteśmy skłonni postrzegać figury niekompletne tak, jakby były one kompletne;

kontynuacja (ciągłość) – postrzegamy pojedyncze elementy jako należące do siebie nawzajem, jeśli zdają się kontynuacją kierunku poprzednich elementów;

wspólny los – elementy, które poruszają się w tym samym kierunku, postrzegamy jako należące do siebie nawzajem;

odwracalność obiektu i tła – niekiedy wzorec bodźcowy jest tak zorganizowany, że można spostrzegać więcej niż jedną relację obiekt-tło. Gdy są one w „konflikcie”, wówczas występują w świadomości na zmianę;

„**dobroć figury**” – układ nerwowy zdaje się preferować regularne, proste formy.

Na charakter postrzegania oddziałują również doświadczenia kulturowe, *doświadczenie osobiste, nastawienie, zainteresowania, motywy i oczekiwania*. Jednak należy podkreślić, że wewnętrzne, specyficzne dla danego człowieka czynniki mają większy wpływ na percepcję wtedy, gdy bodźce stają się jednoznaczne (uproszczone).

Teorie percepcji:

1. teorie głoszące, że uczymy się złożonych spostrzeżeń poprzez *kojarzenie* spostrzeżeń prostych. Potrzebna jest wtedy introspekcja, aby wyeliminować „dodatki” wynikające z uczenia się, oraz „zidentyfikowanie pierwotne” doświadczeń zmysłowych
2. teoria postaci, według której nawet przed uczeniem się percepcja dostarcza nam *struktur* i relacji
3. teoria zakładająca, że percepcja opiera się na naszych założeniach co do rzeczywistości i naszych *transakcjach* ze środowiskiem
4. teoria, zgodnie z którą uczenie się spostrzegania nie jest w istocie procesem dodawania czegoś, lecz procesem *redukcji*, w trakcie którego dokonujemy nowych różnicowań i identyfikujemy trwałe struktury. >>



Ten złożony charakter procesu percepcyjnego pozwala nam odnaleźć stałość i ciągłość w nieustannie zmieniającym się otoczeniu. A więc proces ten umożliwia zorganizowanie i ukierunkowanie naszego zachowania w świecie. Bez niego nie widzielibyśmy przedmiotów, przestrzeni, zdarzeń, ruchu, ludzi i poruszałibyśmy się przez świat bezsensownych przypadkowych wrażeń. Zmysł wzroku jest jednym z najważniejszych zmysłów człowieka.



Ten złożony charakter procesu percepcyjnego pozwala nam odnaleźć stałość i ciągłość w nieustannie zmieniającym się otoczeniu. A więc proces ten umożliwia zorganizowanie i ukierunkowanie naszego zachowania w świecie. Bez niego nie widzielibyśmy przedmiotów, przestrzeni, zdarzeń, ruchu, ludzi i poruszalibyśmy się przez świat bezsensownych przypadkowych wrażeń. Zmysł wzroku jest jednym z najważniejszych zmysłów człowieka.

Zakładając, że nasz system percepcji jest niezwykle rzetelny, jak będziemy tłumaczyć powszechnie doznawane zjawisko złudzeń? Należy do nich zaliczyć zjawisko „fi” (*phi phenomenon*), dzięki któremu w filmie postrzegamy płynny ruch, który tam w istocie nie istnieje. To właśnie dzieje się w sali kinowej. Płynny ruch aktorów składa się z serii pojedynczych fragmentów (klatek, ramek), które pojawiają się z określoną częstotliwością (24 klatki na sekundę, 25 ramek na sekundę). W obrębie pojedynczych klatek nie ma zarejestrowanego żadnego ruchu, a jednak go widzimy. Tak więc, jeśli bodźce są odpowiednio zsynchronizowane i odpowiednio blisko siebie, nieruchome zdarzenia „ożywają” na ekranie. Do oszustw percepcji – złudzeń należy zaliczyć również wszystkie spostrzeżenia dotyczące perspektywy linearnej w dwuwymiarowej przestrzeni (np. przedmioty będą bliżej obserwatora, jeśli są większe od pozostałych; punkt zbiegu może znajdować się w dowolnym miejscu, powodując zakłócenie znanych proporcji przestrzennych itp.).

Gdy zatem poszukujemy wyjaśnienia złudzeń lub staramy się zrozumieć, w jaki sposób system percepcyjny ustanawia stały związek pomiędzy *obiektywną rzeczywistością* a *rzeczywistością postrzeganą*, wówczas ujawnia się sieć wzajemnie powiązanych procesów. System percepcyjny działa bowiem w sposób przejrzysty pobierając informację z różnych źródeł, selekcjonując ją, integrując, abstrahując, porównując, sprawdzając, sortując, podając wynik, a następnie powtarzając te wszystkie operacje od nowa. Tak więc każdy akt percepcyjny jest *konstruowaniem, tworzeniem rzeczywistości* na podstawie wszystkich istotnych informacji – przeszłych (doświadczenia) i aktualnych – które odbiera nasz system postrzegania.

praca z barwą

pytanie o barwę

Nie wnikając głębiej w szczegóły procesu percepcji barwy zdefiniujemy ją jako *wrażenie psychofizjologiczne odczuwane za pośrednictwem zmysłu wzroku pod wpływem światła o określonym składzie widmowym*. Ze względu na subiektywizm odbioru wrażeń wzrokowych, ustala się obiektywne, liczbowe parametry charakteryzujące każdą barwę. Są to następujące cechy: ilościowa, zwana jasnością, oraz dwie jakościowe: jakość (ton) i nasycenie. >>

Jakość (ton) – określa barwę (chromatyczność), daje jej nazwę (np. czerwony, niebieski, żółty itp.). Określa odpowiadającą jej długość fali elektromagnetycznej w zakresie od 400 nm do 700 nm.

Jasność (natężenie) – cecha opisująca wrażenie barwne; określa ją strumień światła przechodzący przez źrenicę oka. Oko ma różną czułość zależną od długości fali, tak więc pobudzając oko promieniowaniem monochromatycznym o tej samej mocy otrzymujemy różne wrażenia jasności. Najwyższa czułość oka wykazuje dla promieniowania o długości fali

Jakość (ton) – określa barwę (chromatyczność), daje jej nazwę (np. czerwony, niebieski, żółty itp.). Określa odpowiadającą jej długość fali elektromagnetycznej w zakresie od 400 nm do 700 nm.

Jasność (natężenie) – cecha opisująca wrażenie barwne; określa ją strumień światła przechodzący przez źrenicę oka. Oko ma różną czułość zależną od długości fali, tak więc pobudzając oko promieniowaniem monochromatycznym o tej samej mocy otrzymujemy różne wrażenia jasności. Najwyższą czułość oko wykazuje dla promieniowania o długości fali 550 nanometrów (barwa żółtozielona).

Nasycenie (czystość) barwy – maleje wraz z domieszką światła białego (np. czerwona, różowa, biała). Maleje też wraz ze zbliżaniem się do czerni (np. czerwona, czerwono-brązowa, czerni).

barwy komplementarne

Niezwykle interesującą klasyfikację barw przyjmuje w swojej pracy pt.: *Sztuka i percepcja* Rudolf Arnheim. Obala on słynną teorię impresjonistów, według której, aby np. osiągnąć efekt jasnej zieleni umieszczali oni tuż obok siebie plamki żółci i błękitu. Obie plamki, postrzegane przez obserwatora z pewnej odległości, mieszałyby się, tworząc efekt jasnej zieleni. Otóż u impresjonistów nic takiego nie miało miejsca z prostej przyczyny: zestawienie żółci i błękitu wytwarza addytywny efekt bieli bądź szarości. Zieleń można uzyskać jedynie przez zmieszanie pigmentu żółtego z niebieskim.

Występuje tu efekt barw *komplementarnych*, które w połączeniu tworzą monochromatyczną biel lub szarość. Zasada barw komplementarnych jest fundamentem w budowie materiałów światłoczułych. Jednocześnie, jest pierwszym sposobem subiektywnej oceny reprodukcji barw przez operatora w procesie negatyw → pozytyw („czystość” reprodukcji szarości). Barwy komplementarne dopełniają się zatem wzajemnie w ocenie obserwatora. Tak więc, schematyczne koło barw powstałe w wyniku optycznego nałożenia światła, ukaże jako *parę dopełniającą (komplementarną)* barwy *żółtą i niebieską*; znajdują się one bowiem naprzeciw siebie.

Oto przykładowe pary barw komplementarnych:

czerwony	→	niebieskozielony
orańż	→	zielenoniebieski
żółty	→	niebieski
żółto-zielony	→	fioletowy
zielony	→	purpurowy >>

Dane uzyskane przez mechanizmy fizjologiczne oka dają również rezultaty zgodne z parami komplementarnymi. Dotyczy to również kontrastu równoczesnego (współczesnego), dzięki któremu postrzegamy fragment papieru szarego leżącego na zielonym tle jako purpurowy, oraz powidoków, które w skrócie tworzą następujące główne pary komplementarne:

czerwony (R) → niebiesko-zielony (C)

zielony (G) → purpurowy (M)

Barwy addytywne:

R (red – czerwony)

– zakres promieniowania 600-700 nm

G (green – zielony)

– zakres promieniowania 500-600 nm

B (blue – niebieski)

– zakres promieniowania 400-500 nm

Barwy subtraktywne:

C (cyan – niebieskozielony) = B + G

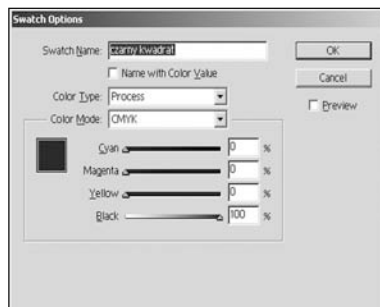
(zakres promieniowania 400-600 nm)

M (magenta – purpurowy) = B + R

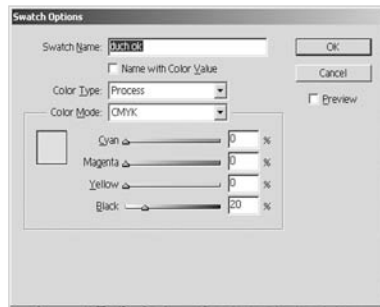
(zakres promieniowania 400-500 i 600-700 nm)

Y (yellow – żółty) = G + R

(zakres promieniowania 500-700 nm)







Dane uzyskane przez mechanizmy fizjologiczne oka dają również rezultaty zgodne z parami komplementarnymi. Dotyczy to również kontrastu równoczesnego (współczesnego), dzięki któremu postrzegamy fragment papieru szarego leżącego na zielonym tle jako purpurowy, oraz powidoków, które w skrócie tworzą następujące główne pary komplementarne:

czerwony (R) → niebiesko-zielony (C)

zielony (G) → purpurowy (M)

niebieski (B) → żółty (Y)

osobowość barwy

Często mówimy o *delikatnym* błękitcie, *żywej* czerwieni, *wesołej* żółcieni, *naiwnej* zieleni, *brutalnej* czerwieni. Tym sposobem nadajemy barwie samodzielną osobowość podobną do charakteru ludzkiego. Możemy więc mówić o charakterze barwy, czyli o jej *psychologicznej osobowości*. Istotnym dla nas będzie teraz nie to, jaką dana barwa jest, ale jaką się nam *przedstawia*.

Zasadnym jest określanie właściwości barwy w kontekście jej „wartości uczuciowej”, czyli ustalenie, czy dane wrażenie jest *przyjemne* czy *nieprzyjemne*. Takie uprzywilejowanie barw może występować jako preferencja grupowa, uporządkowana lub indywidualna. W 1941 Eysenck sformułował wniosek, że istnieje jeden ogólny porządek preferencji barw zgodny z ich wartością uczuciową:

barwy *najprzyjemniejsze* – niebieska, czerwona, zielona, purpurowa

barwy *nieprzyjemne* – żółta i pomarańczowa

oraz że wszystkie inne barwy przejściowe są *mniej przyjemne* niż każda z ich składowych.

Jednak statystyczne opracowanie najdokładniejszych danych nie daje nam żadnych wskazówek co do przyczyn tych preferencji. O wiele bardziej stałe i zdecydowane uprzywilejowanie barw ma indywidualny odbiorca. Niemniej jednak można się pokusić o stwierdzenie, że barwy jaskrawe i nasyczone mają większe uprzywilejowanie niż spokojniejsze, o słabym nasyceniu. Preferencja barw ma ogromne praktyczne znaczenie dla świadomego działania operatora, który, jak się wydaje, winien śledzić na bieżąco obowiązujące wzorce w życiu powszednim.

Widzenie barwy jest nie tylko samotną reakcją wzbudzonego zewnętrznego narządu wzroku, lecz procesem angażującym cały aparat zmysłowy. Gdy na przykład widzimy barwę zieloną, mamy do czynienia nie tylko z prostym >>

zarejestrowaniem bodźca, ale z aktem psychicznym, który może wpływać na wiele funkcji naszego organizmu nie mających nic wspólnego ze zmysłem wzroku (na przykład stwierdzono, że bodziec barwy czerwonej przyspiesza tętno, zaś barwy zielonej i niebieskiej zwalnia je).

Również w mowie potocznej używamy określeń wrażeń barwy, które przenoszą owe wrażenia na inne zmysły niż wzrok





zarejestrowaniem bodźca, ale z aktem psychicznym, który może wpływać na wiele funkcji naszego organizmu nie mających nic wspólnego ze zmysłem wzroku (na przykład stwierdzono, że bodziec barwy czerwonej przyspiesza tętno, zaś barwy zielonej i niebieskiej zwalnia je).

Również w mowie potocznej używamy określeń wrażeń barwy, które przenoszą owe wrażenia na inne zmysły niż wzrok (synestezja). Określamy więc wrażenia niektórych barw jako: *miękkie, twarde, ostre, gryzące, ciche, krzykliwe, słodkie, mdłe, cierpkie* itp.

zimne – ciepłe

Potocznie przyjęto zasadę klasyfikowania barw na podstawie ich cech ekspresyjnych. Tak więc zwykło się określać barwy jako *ciepłe* i *zimne*. Również takich określeń używa się w trakcie produkcji filmu; w trakcie kreowania jego ogólnej koncepcji plastycznej, w ustaleniach ze scenografem, kostiumologiem itp.

Czy więc zwyczajowo tylko opisujemy barwę szukając prostych analogii do doznań temperaturowych? Co tu jest wspólną cechą? Nie myślimy przecież np. o gorącej kąpielni ani upalnym lecie, kiedy postrzegamy ciemną czerwień róży. Słowa *ciepły* i *zimny* odnoszone są do barw dlatego, że ta cecha ekspresyjna jest najsilniejsza i biologicznie najważniejsza.

Powstaje pytanie, czy czystą czerwień można nazwać cieplejszą od czystej barwy niebieskiej o takim samym nasyceniu? Jaka wobec tego jest czysta żółć – zimna czy ciepła? Przypuszczalnie o „temperaturze” barwy decydują przypisane im przymiotniki i domieszki barw. Tak więc niebieskawa żółć lub czerwień często wydają się *zimne*, a czerwona żółć lub błękit wydają się *ciepłe*.

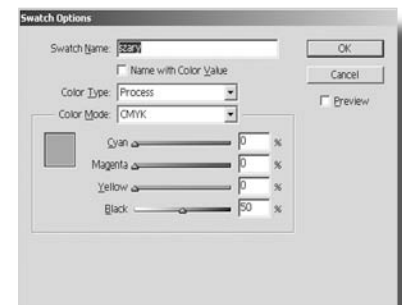
Rudolf Arnheim w swojej pracy *Sztuka i percepcja wzrokowa* stawia tezę, że o efekcie „temperaturowym” barwy decyduje nie barwa główna, lecz ta, ku której główna oscyluje. Taka teza prowadzi do nieoczekiwanych rezultatów, mianowicie – czerwonawy błękit wywołuje uczucie ciepła, natomiast niebieskawa czerwień wywołuje uczucie zimna. W pewnym sensie utarte spojrzenie na ten problem potwierdza przewidywania Arnheima. Domieszka czerwieni „ogrzeje” barwę, natomiast smuga błękitu „ochłodzi”.

Teoria Arnheima rozszerza pojęcie ekspresyjności barw. Nie tyle ton dominujący barwy decyduje o jej charakterze, ale jego „infekcja” inną barwą. Czyste, proste barwy zasadnicze pozbawione są dynamicznych właściwości mieszanek; >>

również pod względem ekspresyjnym mogą być bardziej neutralne. Natomiast barwa, która odchyła się ku innej i która wywołuje efekt dynamicznego napięcia, będzie miała silniejszy wyraz.

kontrast barwny

Nasze wrażenia wzrokowe, a dotyczy to również wrażeń barwy, zależą od pośrednich bodźców świetlnych działających



również pod względem ekspresyjnym mogą być bardziej neutralne. Natomiast barwa, która odchyła się ku innej i która wywołuje efekt dynamicznego napięcia, będzie miała silniejszy wyraz.

kontrast barwny

Nasze wrażenia wzrokowe, a dotyczy to również wrażeń barwy, zależą od pośrednich bodźców świetlnych działających na narząd wzroku *równocześnie* lub *wcześniej*. Te dwa spostrzeżenia mają ogromne znaczenie dla operatora w pracy z barwą (nie tylko na planie, ale i w okresie kształtowania wizji plastycznej filmu – projekty, szkice, ogólna koncepcja kolorystyczna filmu itp.).

Zmiany barw w przypadku kontrastu współczesnego mogą dotyczyć wszystkich trzech cech charakterystycznych barwy: *jakości (tonu)*, *jasności* i *nasycenia*. Przy czym zmiany kontrastu dotyczące jakości i nasycenia zdefiniujemy jako kontrast barwności, a zmiany jasności jako kontrast świetlny. W zależności od tego, czy bodźce działają na siatkówkę oka równocześnie czy po sobie rozróżniamy kontrast *równoczesny (współczesny)* i *nie równoczesny (następczy)*.

Kontrast *współczesny* zdefiniujemy tak: *barwa dowolnego obiektu zależy od barwy otaczającego tła*. W praktyce wygląda to tak, że np. obiekt o barwie niebieskozielonej na zielonym tle wydaje się niebieski, na tle niebieskim – zielony.

Zjawisko kontrastu *następczego* zdefiniujemy jako *wrażenie barwne powstające w wyniku podrażnienia narządu wzroku w czasie poprzedzającym moment widzenia*. Podobnie jak w przypadku kontrastu współczesnego, indukowana barwa kontrastu następczego generalnie (choć są od tego wyjątki) skierowana będzie w stronę barwy dopełniającej.

Właśnie zjawisko kontrastu następczego ma olbrzymie znaczenie przy kształtowaniu wizji plastycznej filmu. W zjawisku tym możemy upatrywać źródła harmonii barw bądź ich kontrastu. W trakcie projekcji filmu klatka od klatki jest oddzielona określonym czasem czerni (kiedy migawka projektora przesłania strumień świetlny rzutowany na ekran), by znowu odsłonić rzutowaną następną klatkę. Przyjrzyjmy się temu procesowi w momencie zmiany ujęcia (cięcia). Chcąc budować harmonię barw, zastosujemy takie płynne „przejście”, które sugeruje indukowana barwa kontrastu następczego.

W życiu codziennym znamy takie zjawisko w momencie wyjeżdżania z ciemnego tunelu, podziemnego przejazdu. Aby kierowca nie został „oślepiony” słonecznym plenerem, wartość natężenia zastosowanego światła we wnętrzu tunelu powinna dorównać natężeniu oświetlenia w otwartej przestrzeni. Spełnienie tych warunków jest z oczywistych >>

(ekonomicznych) względów niemożliwe. Tak więc odwołano się do zjawiska kontrastu następczego. Plener dzienny charakteryzuje się dużym natężeniem oświetlenia i dominantą barwy niebieskiej (temperatura barwowa pleneru pochmurnego około 7000 °K). Aby kierowca nie doznał wrażenia „oślepienia”, w podziemiu stosuje się światło o mniejszym natężeniu, ale o temperaturze barwowej odpowiadającej barwie dopełniającej do niebieskiego (np. światło sodowe). Zjawisko kontrastu następczego rozwiązało problem. Kierowca nie ulega wrażeniu oślepienia, „łagodnie”



(ekonomicznych) względów niemożliwe. Tak więc odwołano się do zjawiska kontrastu następczego. Plener dzienny charakteryzuje się dużym natężeniem oświetlenia i dominantą barwy niebieskiej (temperatura barwowa pleneru pochmurnego około 7000°K). Aby kierowca nie doznał wrażenia „oślepienia”, w podziemiu stosuje się światło o mniejszym natężeniu, ale o temperaturze barwowej odpowiadającej barwie dopełniającej do niebieskiego (np. światło sodowe). Zjawisko kontrastu następczego rozwiązało problem. Kierowca nie ulega wrażeniu oślepienia, „łagodnie” wjeżdżając w dzienny plener (oko kierowcy cały czas postrzega szczegóły – ocenia sytuację na drodze).

Tak więc zjawiska kontrastu współczesnego i następczego mają podstawowe znaczenie dla rzeczywistego przebiegu procesu widzenia. Możemy zatem stwierdzić, że postrzeganie otaczającej nas rzeczywistości następuje w warunkach pobudzania narządu wzroku, bądź to równoczesnego (współczesnego) bądź następczego (czyli przesuniętego w czasie). Zjawisko kontrastu współczesnego i następczego jest podstawowym elementem rzeczywistej percepcji barw.

Ogólnie znanym zjawiskiem postrzegania barw jest również zjawisko J. E. Purkiniego. Jest ono bezpośrednio związane z wpływem natężenia oświetlenia na barwę. W dużym natężeniu oświetlenia np. czerwienie wydają się szczególnie jaskrawe, a w małym natężeniu oświetlenia na pierwszy plan wysuwają się błękity (mają wygląd bielszych).

Zjawisko to wykorzystywane jest przy kreowaniu efektu zmierzchu, który oprócz zaniżonej wartości ekspozycji charakteryzuje się jaśniejszymi wrażeniami barw niebieskich niż ciepłych. Dlatego też realizując efekt zmierzchu staramy się, aby większość kadru zajmowały obiekty o barwie niebieskiej lub stosujemy światło o wyższej temperaturze barwowej. Jednocześnie wszystkie odcienie ciepłych barw schodzą w „dół” na krzywej charakterystycznej negatywowej, czyli nie odwzorowują się szczegóły w zacienionych partiach obrazu. Nie należy oczywiście zapominać o podstawowym elemencie kreowania efektu zmierzchu, czyli o określonym stopniu podekspozycji. Bardzo podobną zasadą kierujemy się kreując efekt „nocy w dzień” (stosujemy filtry chłodne), oraz efekt „nocy w noc”. Każdy z tych efektów wymaga jednak uprzednich rzetelnych prób, aby w procesie zdjęciowym operator działał sprawnie, szybko i skutecznie.

zjawisko powidoku

Wrażenia wzrokowe nie zanikają wraz z ustaniem działania bodźca. Przykładem tego zjawiska może być efekt zimnych ogní, kiedyś nieodzownej ozdoby choinki podczas Bożego Narodzenia. Jeżeli zapalimy je i będziemy zakreślać w ciemności koła, widoczne będą wyraźne kręgi świetlne, a nie przesuwająca się pojedyncza plama ognia. Przyczyną tego zjawiska jest to, iż wywołane działaniem bodźca świetlnego substancje powodujące powstawanie wrażenia, >>

znikają natychmiast. W takiej sytuacji bodziec powoduje „zużycie” pewnej części substancji światłoczułych narządu wzroku. Dlatego też, gdy bodziec działa powtórnie, oko będzie reagowało na ten ostatni inaczej, niż reagowałoby wtedy, gdyby uprzedniego zużycia substancji światłoczułej nie było. Dla wyrównania owej „straty” również potrzeba określonego czasu. Zbadano, iż w tym czasie zachodzą procesy regeneracyjne w narządach wzrokowych. W tym właśnie czasie powstaje ślad bodźca pierwotnego. Ślad ten nazwiemy powidokiem.





nie znikają natychmiast. W takiej sytuacji bodziec powoduje „zużycie” pewnej części substancji światłoczułych narządu wzroku. Dlatego też, gdy bodziec działa powtórnie, oko będzie reagowało na ten ostatni inaczej, niż reagowałoby wtedy, gdyby uprzedniego zużycia substancji światłoczułej nie było. Dla wyrównania owej „straty” również potrzeba określonego czasu. Zbadano, iż w tym czasie zachodzą procesy regeneracyjne w narządach wzrokowych. W tym właśnie czasie powstaje ślad bodźca pierwotnego. Ślad ten nazwiemy *powidokiem*.

niewidome widzenie

Jednym z najbardziej interesujących przykładów rejestracji zjawiska powidoków jest malarstwo Władysława Strzemińskiego. Jego teoria „widzenia powidokowego” może być interesującym materiałem do inspiracji twórczej w pracy operatora.

Strzemiński w ostatnim okresie swojego życia namalował *Słońce, które oślepia* i całą serię obrazów *solarystycznych*, które wyjaśniają jego zainteresowanie problemem powidoków. Sugerował oderwanie się od bezpośredniego widzenia świata i wycofanie spojrzenia „pod zamknięte powieki”. Tak wyjaśniał ideę swojego zamysłu: „na słońce długo nie można patrzeć – więc zamyka się powieki”. Pomarańczowy kolor, to skutek przeświecania słońca przez powieki. Można więc powiedzieć, że malował to, co widział przy zamkniętych oczach.

Oto, co o tym zjawisku pisze Henri Bergson: „Zamknijmy oczy i zobaczmy, co się będzie działo. Wiele osób powie, że nic się nie dzieje: to znaczy, że nie patrzą uważnie. W rzeczywistości dostrzec można wiele różnych rzeczy. Najpierw czarne tło. Potem plamy o rozmaitych barwach, czasem matowych, czasem także o wyjątkowym rozbłysku. Plamy te rozszerzają się lub zacieśniają, zmieniają kształt i odcienie, zachodzą jedno na drugie. Zmiana może być powolna i stopniowa, ale czasem bywa gwałtowna.”

Na pewno więc zainteresowania Strzemińskiego zbiegają się z zainteresowaniami Bergsona w programowej wrażliwości, jaką obaj manifestowali wobec *bezpośrednich danych świadomości*. Główną tezę *teorii widzenia* Strzemińskiego jest założenie, że oko nie tylko widzi, nie widząc siebie, ale – co więcej – wytwarza widzenie, nie widząc (choć przecież jest to skutek widzenia). Zatem *niewidome widzenie*, rozpatrywane w sferze doświadczeń wizualnych, to jawny dowód, że widzenie nie sprowadza się do wizualnego. Analizując właściwości widzenia przy zamkniętych oczach, należy dostrzec niezdecydowany sposób pojawiania się barw (powstających na siatkówce oka). Odznaczają się one wyjątkową świetlistością, chociaż światło znikąd nie pochodzi. Właśnie ta fundamentalna niestabilność barw w obrazie malarskim wprawia widza w zakłopotanie – czy patrząc na obraz mamy nadal otwarte oczy? >>

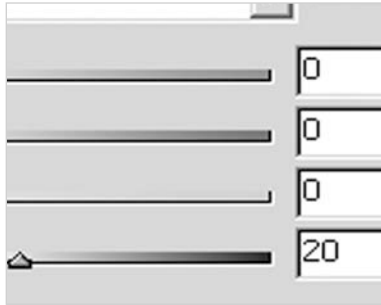


harmonia barw

Podstawowy udział operatora w tworzeniu koncepcji plastycznej filmu, a także jego działania w czasie realizacji zdjęć na planie filmowym będą zmierzać w kierunku poszukiwania klucza, który wiąże ze sobą różne barwy.

Powstaje w tym momencie pytanie, które barwy ze sobą harmonizują. Jednym słowem – tworzą zestawienia odbierane





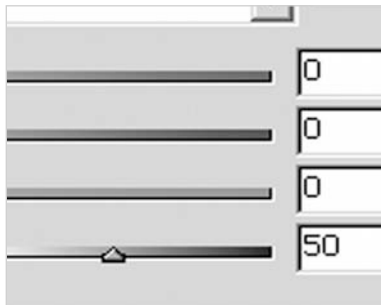
harmonia barw

Podstawowy udział operatora w tworzeniu koncepcji plastycznej filmu, a także jego działania w czasie realizacji zdjęć na planie filmowym będą zmierzać w kierunku poszukiwania klucza, który wiąże ze sobą różne barwy.

Powstaje w tym momencie pytanie, które barwy ze sobą harmonizują. Jednym słowem – tworzą zestawienia odbierane przez widza jako „płynne”, „przyjemne”, „niekrzykliwe”, „łagodne”. Poszukując porządku umożliwiającego obiektywną identyfikację barw, które ze sobą harmonizują, należy uwzględnić trzy ich podstawowe cechy: *jakość (ton)*, *jasność*, *nasycenie*. Dla teoretyków zajmujących się teorią barwy (między innymi Wilhelm Ostwald, Albert Munsell), kluczem do poszukiwania harmonii barw jest spełnienie podstawowego warunku: zasada harmonii polega na identyczności podstawowych cech barwy. Teoria ta oparta jest na zasadzie „wspólnych elementów”. Tak więc w każdej harmonijnej kompozycji jakość (ton), miejsce i wielkość pojedynczych modułów barwnych, ich jasność i nasycenie tworzą wyraźny ład, to znaczy zrównoważoną całość, w której wszystkie barwy stabilizują się wzajemnie.

Harmonia, jako jeden z podstawowych elementów struktury dzieła plastycznego, łączy poszczególne elementy kompozycyjne; tworzy wrażenie spójnej całości. Na pewno niektórzy malarze i operatorzy utrzymują gamę barw w pewnych określonych granicach, wykluczających niektóre jakości (tony), walory jasności i stopnie nasycenia.

Natomiast inni przyjmują, że harmonia polega na tym, że całość kompozycji nie kłóci się z żadnym szczegółem. Wszystkie „lokalne” stosunki między barwami cechuje podobny, łagodny ton. Naszym zdaniem jest to najprostszy, a może „najprymitywniejszy” rodzaj harmonii. Kompozycja kolorystyczna utrzymana w takim „sosie”, mająca taki wspólny mianownik, nie mogłaby ukazać innego świata poza światem spokoju, światem pozbawionego konfliktów, światem statycznym, uśpionym.



Tak więc, porównując harmonię barw do harmonii dźwięków w muzyce, dochodzimy do wniosku, że aspekt ani harmonii barw, ani harmonii muzycznej nie ma żadnej trwałej wartości. Zależy od gustu artysty, mody i smaku, wyznaczonych określonym czasem, w którym dzieło powstaje. Warunek, że wszystko, co jest pomieszczone w działaniu plastycznym na ekranie, musi tworzyć spójną całość, jest tylko jednym ze sposobów działania formą.

Warto więc podkreślić, że skala użytych środków wyrazu powinna być dla operatora drogą wolnego wyboru, choćby dlatego, że nie wszystkie elementy dzieła muszą ze sobą współgrać, ale powinny działać również poprzez kontrast. Tradycyjna teoria barw daje nam tylko te związki, które łączą barwy, ale wyklucza podziały (kontrasty). I w tym sensie jest jeszcze niepełna i niedopracowana. >>

symbolika wrażeń barwy

Omówiony został już ten aspekt procesu percepcji, który wyjaśnia, iż proces ten nie ogranicza się tylko do funkcji rejestracji bodźca przez obserwatora. Tak więc, nie dotyczy wyłącznie zmysłowej i fizycznej sfery człowieka. Jest również związany z jego psychiką. Percepcja barwy jest logicznym ciągiem zdarzeń poruszających emocjonalną,





symbolika wrażeń barwy

Omówiony został już ten aspekt procesu percepcji, który wyjaśnia, iż proces ten nie ogranicza się tylko do funkcji rejestracji bodźca przez obserwatora. Tak więc, nie dotyczy wyłącznie zmysłowej i fizycznej sfery człowieka. Jest również związany z jego psychiką. Percepcja barwy jest logicznym ciągiem zdarzeń poruszających emocjonalną, umysłową „osobowość” ludzką, jego inteligencję, pamięć, światopogląd, etykę, doznania estetyczne ujawniające sferę duchową natury ludzkiej. Wszystkie te aspekty percepcji barwy: etyczne, uczuciowe, filozoficzne, estetyczne, religijne i inne z tej kategorii mają podstawowe znaczenie dla kształtowania postaw ludzkich. Spróbujmy nazwać je *symboliką wrażeń barwy*.

Posługiwanie się barwą jako symbolem znajduje liczne przykłady już w najdawniejszych czasach: magiczne amulety, wierzenia, znachorstwo, zaklęcia, wróżby, ceremonie liturgiczne – wszystkie te przejawy ludzkiej duchowości posługują się barwą jako elementem praktyk mających doprowadzić do zamierzonego celu. Niektóre ludy pierwotne zakładają, że barwa *czerwona* chroni przed zakażeniami, barwa *żółta* leczy żółtaczkę, *czarna* chroni przed „złym okiem”, a *biała* oczyszcza z grzechów.

W średniowieczu obserwujemy szczególnie wyraźne ustalenie kodeksu symbolicznych barw, w którym każda z nich ma oznaczoną, sprecyzowaną treść. Charakterystycznym przykładem rozwoju symbolizmu barw jest heraldyka. Znane jest pojęcie heraldycznych barw (zwanymi tynkturami); są to barwy znajdujące się na herbach. Rozpowszechniły się cztery zasadnicze barwy heraldyczne: *czerwona*, *błękitna*, *zielona*, *czarna*. Stosowano również dwa rodzaje metali: *złoto* i *srebro*. Z biegiem lat symbolika barw heraldycznych została zebrana w ściśle formalny system, w którym każdej z barw lub ich układom przypisano określone znaczenie. Klasycznym układem barw heraldycznych jest Katalog Siciliusa z roku 1450. A oto układ symboli dla barw heraldycznych:

barwa czerwona – waleczność, zwycięstwo, panowanie

barwa złota – mądrość, szacunek, doskonałość, wybitność

barwa srebrna – radość, szlachetność, czystość, rozsądek

barwa niebieska – skromność, oddanie, wierność,

barwa zielona – nadzieja, piękno, radość,

barwa purpurowa – panowanie, dostojeństwo, umiarkowanie >>

Bardzo podobny kodeks symboli barw występuje w liturgii kościołów chrześcijańskich. I tak, na przykład w liturgii kościoła rzymskokatolickiego, papież Innocenty III (1116-1216) ustalił cztery barwy liturgiczne: biel, czerń, czerwień i zieleń. W wieku XIII uzupełniono je o barwę purpurową. Oto symbolika pięciu barw liturgicznych w kościele rzymskokatolickim:

Bardzo podobny kodeks symboli barw występuje w liturgii kościołów chrześcijańskich. I tak, na przykład w liturgii kościoła rzymskokatolickiego, papież Innocenty III (1116-1216) ustalił cztery barwy liturgiczne: *biel*, *czern*, *czerwień* i *zieleń*. W wieku XIII uzupełniono je o barwę *purpurową*. Oto symbolika pięciu barw liturgicznych w kościele rzymskokatolickim:

barwa biała – chwała, czystość, radość, niewinność

barwa czarna – smutek, pogrzeb, żałoba

barwa czerwona – miłosierdzie, męczeństwo, poświęcenie

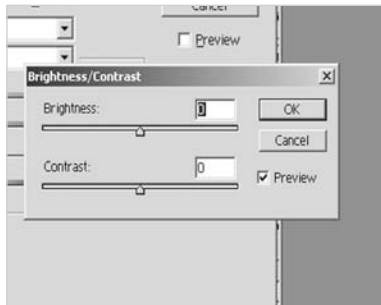
barwa zielona – nadzieja, wieczne życie

barwa purpurowa – kontemplacja, rozmyślania, rezygnacja



W innych kulturach występuje również bogata symbolika barw. Na przykład w Chinach dla określenia między innymi stron świata stosuje się barwy: wschód – *niebieska*, zachód – *biały*, południe – *czerwona*, północ – *czarna*; dla określenia pór roku: wiosna – *niebieska*, lato – *czerwona*, jesień – *biała*, zima – *czarna*; dla określenia żywiołów ziemskich: drzewo – *niebieska*, ogień – *czerwona*, metal – *biała*, woda – *czarna*; oraz dla określenia właściwości charakteru: przychylność – *niebieska*, zaufanie – *żółta*, sprawiedliwość – *biała*, wiedza – *czarna*.

Niemniej jednak wszystkie wierzenia religijne przypisują niebu barwę – *białą*, piekłu – *czarną* (oczywiście zależnie od tego, jak określają te tajemne byty). Również do dziś w życiu codziennym istnieje potocznie przyjęta symbolika barw, którą chętnie stosujemy. Jest to rodzaj automatycznie ustalonego frazesu, którym posługujemy się dla pełniejszego określenia naszego stosunku do opisywanych zjawisk, na przykład: różowe okulary, czarna armia, czarny rynek, błękitna krew, zielone lata, biała gorączka itp. Do dziś w życiu codziennym wiążemy barwę *zieloną* z nadzieją, barwę *niebieską* z wiernością, barwę *czerwoną* z miłością, *żółtą* z nienawiścią, zdradą, *białą* z niewinnością, *czarną* (choć nie wszędzie) z żałobą.





zdjęcia
Jerzy Kośnik

zdjęcia zrealizowano
w Warsztacie Mechanicznym,
Muzeum Przemysłu,
d. Fabryka Norblina w Warszawie

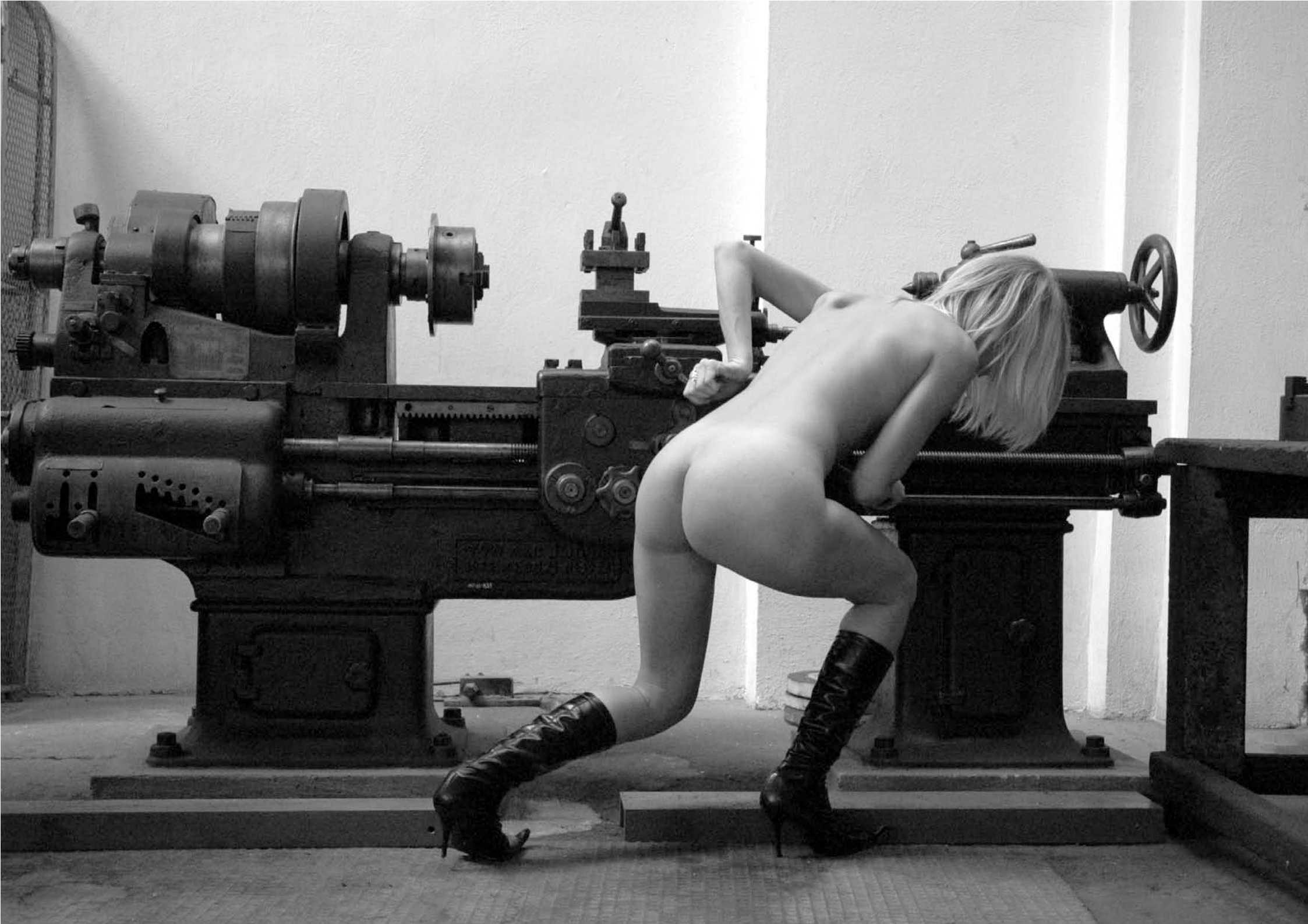


warsztat











© Ryszard Rostkowski - Front 2004 1.XI.
www.risiek-front.art.pl



śmierć

komiks

Iwona Siwek-Front

www.siwek-front.art.pl

zdjęcie artystki

Łukasz Korczyński

.....:,';/^^^"_!~ivznyr[%[]{332crJJv[v1%1}?~!!+IOOTzTT8gP

honorowy patronat
nad wARTo i „Tytułem roboczym”
objął

Business Centre Club
www.bcc.org.pl



czyli

Warszawskie Otwarte Targi Sztuki

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), 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.

Na następnych stronach przedstawiamy **sekcję otwartą** – prace artystów i autorów, którzy prezentują to, co robią, na wARTo, lub tam właśnie znaleźli inspirację do swoich działań.

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

www.zuk.neostrada.pl/warto

wARTo
i
sekcja
otwarta

współpraca
Muzeum Techniki



dotychczas **gośćmi specjalnymi**
na wARTo byli:

Bogdan Dziworski
Janusz Kobyliński
Ryszard Grzyb
Radosław Nowakowski

LARYKO
BASHO
HAIKU



haiku

laryko@tlen.pl

Idea wykonania cyklu zdjęć-obrazów „Piramidy” zrodziła się podczas moich

letnich wakacji w 2003-2004 r.

Na Mazowszu, w miejscowości

Świercze i okolicach, miejscowi

rolnicy po żniwach zbierają bryły

słomy formując z nich stogi

piramidopodobne o różnych kształtach

architektonicznych.

W płaskim, mazowieckim krajobrazie

wyglądają jak miękkie monumenty

pełne majestatu i tajemniczości – silnie

działające na wyobraźnię.

Choć każdy stóg jest inny, łączy je

wspólny temat.

Moje zabiegi – interwencje chemiczne,

odsłanianie poszczególnych warstw

emulsji fotograficznej lub odwracanie

procesu poprzez nakładanie na nie

pigmentu, pozwalają mi uzyskać

indywidualny charakter każdego

zdjęcia.

W prezentowanych pracach chciałbym

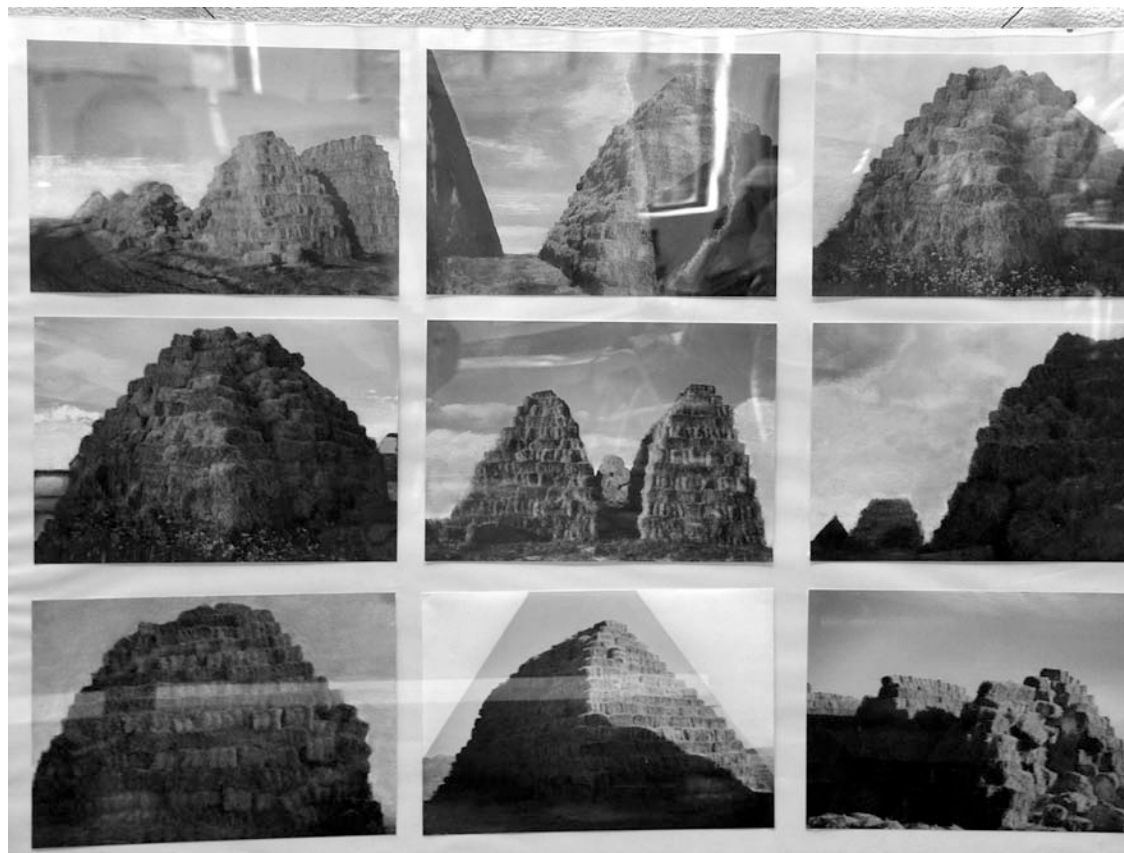
połączyć moje wizualne emocje

podczas robienia zdjęć z emocjami

w czasie ich przekształcania na

drodce eksperymentów z farbą oraz

chemikaliami.



Jerzy Konrad Święc

„Piramidy”/ „Pyramids”

Świercze 2003-2004

fotografia

technika własna/own technique

The idea of this cycle – „Pyramids”

was born during my summer vacations

2003-2004 in Mazovia region and

particular village ŚWIERCZE and

surroundings.

After harvesting, local villagers gather

cubes of straws to form “pyramid-like”

piles of different shapes and heights.

In the flat “Mazovian” landscape

they look like soft monuments full of

mystery and majesty with their own

individual architecture.

pyramidy

It's one of many mysteries of this

county strongly influential on our

imagination. I'm trying through chemical

interventions, which are stripping off

coats of emulsions, or adding pigments

to achieve individual character of

my works. Working on this problem

for years, I'd like to connect my

visual excitements when I'm taking

photo-shots with emotions during

experiments with paint and other

chemicals.

Teresa Gierzyńska

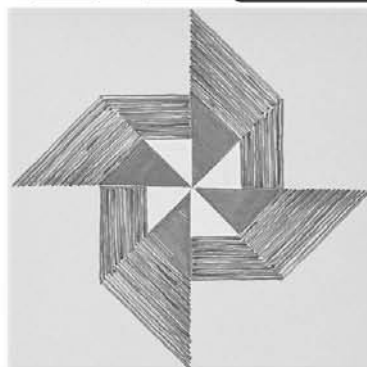
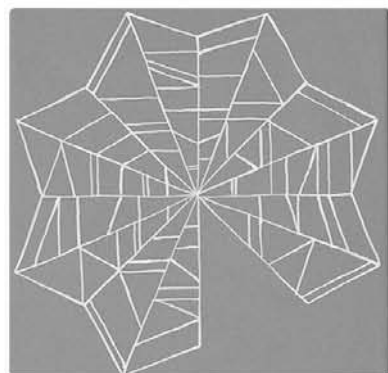
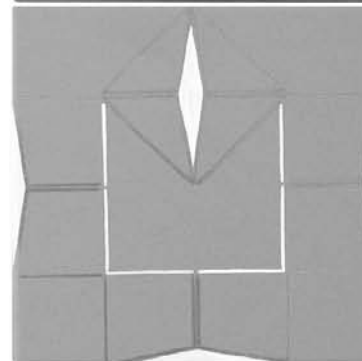
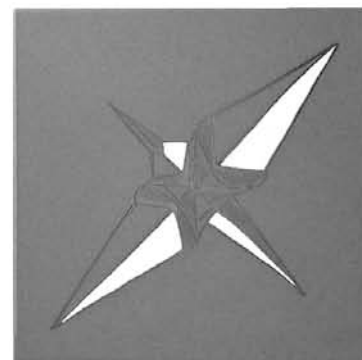
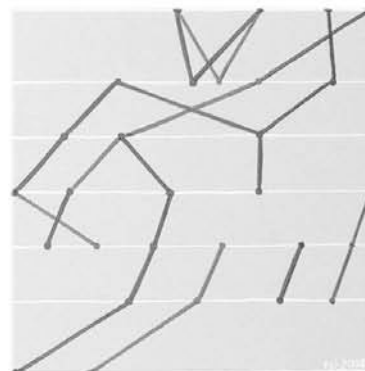


robić zdjęcia...

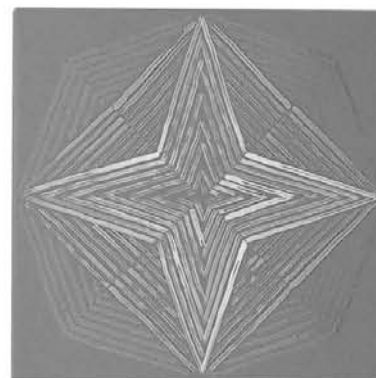
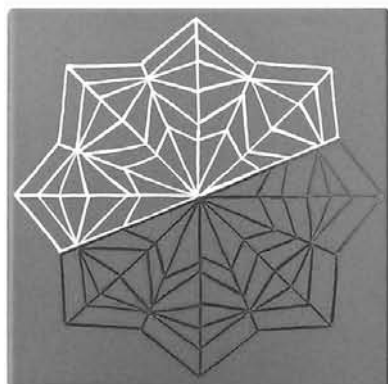
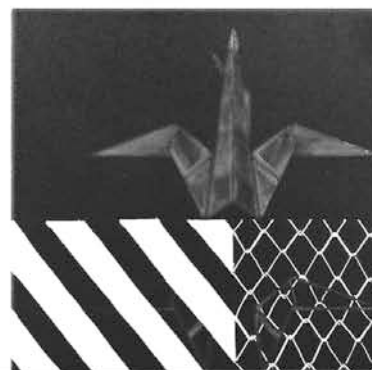
Robić zdjęcia, jakich nie
widziałam, albo TAKIE, JAKIE
chciałabym oglądać.
CZASAMI zamieniać się
w fotoreportera,
UTRWALAJĄCEGO przemijanie,
destrukcyjną siłę czasu,
przechodzenie w nicość.



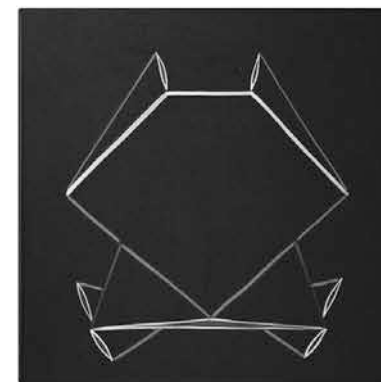
JJ



KAFELEK + HD, JJ → sztuka
 (produkt gotowy, przemysłowy, seryjny, anonimowy) → dzieło sztuki (intymne, jednostkowe, bezinteresowne, piękne)



HD



Za

Zaczęło się od zabawy połączonej z eksperymentem. A może odwrotnie... Któż to teraz rozsądzi.

Ciekawość, tak, to nas popchnęło do odpowiedzenia sobie na pytanie: A co by było, gdyby... malować obrazy na kafelkach. Absurd!?

I tak narodziły się KAFLE, a na nich „miniatury” naszych poszukiwań malarskich.

Zwykle narodziny obrazu mają miejsce na płaszczyźnie płótna lub monumentalnej twardej ściany, a tu naraz – zwyczajny kafelek ceramiczny. Nie jest on nam całkiem obcy; zdążyliśmy już „przerobić” kilka metrów kwadratowych w celach szczytnych, również artystycznych, tworząc mozaiki; podobne kafle istnieją, choć w innym „stanie egzystencjalnym” na elewacji cerkwi w Radomiu.

Teraz stały się one dla nas kolejnym czworobokiem, kolejnym podobrazem. Obszar działania niewielki, bo zaledwie 20cm x 20cm, ale w końcu to wciąż „płaszczyzna”. Trochę inne uderzenie pędzla, zdyscyplinowanie, jednoznaczność pociągnięcia, nienaruszona czystość tła, która narzuca reakcję.

Zabawa czy coś więcej? Wyjdzie, czy nie... efekt jak najbardziej spontaniczny, choć nie pozbawiony porządku.

Nie mylcie skojarzeń! Tu serduszko, tam papierowy ludzik, gdzie indziej „pajęczyna” albo serwetka.

Kafle to manipulacja czy dekoracja? To „radosna twórczość” okiełznana.

Pomyślmy o przestrzeni. „Mikro dzieła makro”. My budujemy... Buduj razem z nami :)

kafle i tekst

Hanna Dąbrowska

i Joanna Jarzabek

e-mail:hannadab@poczta.fm

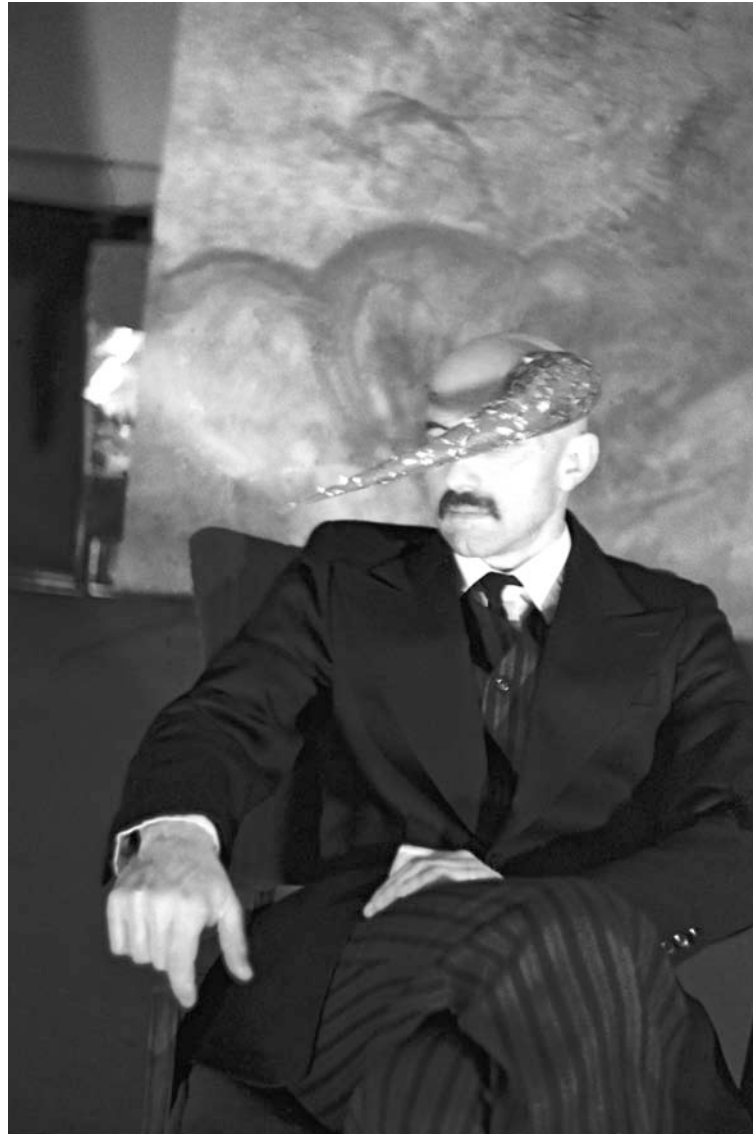
joannajarzabek@wp.pl

<http://www.trojkamurarska.art.pl>

mikroświaty malarstwa

Żyję w kraju, który nie jest republiką, a jego
obywatele nie są wolni.
Nie jest to wyspa,
nie chroni go żadna armia ani flota.
Spojrzenia władców nie są dumne ani wspaniałe,
nie zdobi ich ufność ani olśniewające wyrafinowanie.
Przypominają drobnych handlarzy,
którzy za garstkę rosyjskich brylantów
są w stanie sami
i za pomocą innych współobywateli i zbirów
zrobić każde świństwo.
Żyję w kraju podbitym przez tępe hordy,
a podbój nazywa się socjalizmem*.
Rządzenie tym krajem to jedno pasmo szantażu,
przekupstwa i korupcji.
Niestety, kiedyś ci wolni i tolerancyjni obywatele dali
się zastraszyć.
Był to kiedyś kraj ludzi wolnych, ludzi dumnych, ludzi
świątłych, wspaniałych indywidualności,
którzy potrafili walczyć o swoje ja.
Tak nie jest.

* teraz „wolny rynek”



żyję w kraju... [REDACTED]

Marek Konieczny

„Biały Orzeł”, 1982

„Gold Crazy”, 2004

Co się dzieje
że się nie dzieje
że ręce mi drżą
że zimno mi
że fale raz takie... raz inne
że czerń... że biel
że bym myślała... że bym nie myślała
że jesteś... że cie nie ma



rysunek i tekst
Natalia Różycka
zdjęcie
Michał Maćkowiak (twiggins)



M.

M. w bładoróżowej sukience wyszła z domu o 4:30. 4:35 wsiadła do autobusu linii E-2. W autobusie jak co dzień siedział już Pan w granatowym golfie, Pan w garniturze i Pan, który co dzień ubrany był inaczej. M. usiadła na swoim miejscu i otworzyła antologię poezji rumuńskiej XX w. na dwudziestej trzeciej stronie. Zazwyczaj udawało jej się zrobić tylko trzy pętle, gdyż przy czwartej w autobusie zaczynało robić się tłoczno. Wtedy wysiadła na przystanku pod swoim blokiem. Dziś postanowiła poznać sąsiada mieszkającego w piwnicy. Pan K. zamieszkał w tejże piwnicy mniej więcej siedem lat temu. Urządził sobie pokój z luster (trzy ściany plus sufit), w których odbijali się wchodzący i wychodzący z bloku. Aby dostać się do piwnicy, mieszkańcy musieli przejść przez ten szklany pokój – co nie zawsze było miłe, ze względu na nijaki wygląd zwykłych mieszkańców zwykłego bloku. Mieszkańcy zatem nie często schodzili do piwnicy, od czasu do czasu znosząc tam tylko niepotrzebne graty.

M. wchodząc z kajzerkami zobaczyła siebie w bładoróżowej sukience, z torbą na ramieniu i reklamówką w dłoni. Powoli pokonała trzy stopnie prowadzące w dół i usiadła na najniższym z nich. Zaczęła wyobrażać sobie odbicia innych twarzy w lustrze, naprzeciw którego siedziała. Nie mogły znaleźć dla siebie miejsca, wciskały się jedna na drugą rozciągając sobie policzki, które wchodząc na oczy lub zniekształcając linię ust tworzyły masę nieuformowanych ciałek. Oprócz tego twarze robiły grymasy skierowane ewidentnie do M., które mówiły:

– Ojej, co za paskudztwo!

M. patrzyła nie poruszona.

Myślała o potędze wyobraźni, którą stać na autonomię, gdy na tle grymaszących twarzy stanął lokator owego pokoju o twarzy szarej, zapadłej i powiedział:

– Nie lubią jak je ktoś ogląda. Między sobą żyją w zgodzie, bo nie widzą siebie nawzajem. Widzą tych, którzy na nie patrzą, i uważają podglądaczy za paskudztwa. Esteci. Denerwujesz ich.

M. wstała, podeszła do lokatora, wyciągnęła prawą dłoń, dygnęła i powiedziała :

– M.

Lokator jakby uznał tę sytuację za wciągnięty przez czas epizod. Kontynuował:

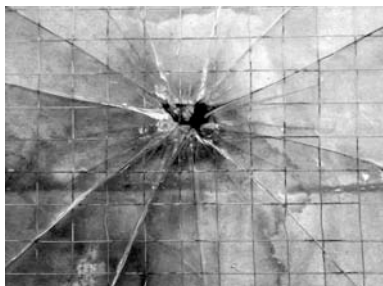
– Należą do ludzi, którzy niegdyś zachłannie przeglądali się w tych lustrach. Ich odbicia pozostały tu na zawsze. Minifotki ludzkich gęb.

– A czy moja też tam jest?

– Nikogo już nie przyjmują. Sama widzisz – nie ma już miejsca. Poza tym, odkąd przeczytałem na głos artykuł o możliwościach transgresury, nie chcą już nowych. Zdecydowali się istnieć jako ciała pneumatyczne. Istnieje zatem możliwość, że gdy tak patrzą na Ciebie, rzeczywiście stoją obok Ciebie i razem z Tobą wpatrują się w lustra. Są jednocześnie tu i tu.

Przechylił lekko głowę w prawo, odwrócił się i zniknął w głębi pokoju.

M. podeszła do jednego z luster. Dotknęła go i usłyszała nasilające się szepty i szmery. Spojrzała w stronę, skąd dochodziły, i zobaczyła wiele malutkich twarzy patrzących na nią z lustra znajdującego się na suficie. Główni wielkości koralików krzyczały coś ze wszystkich sił do M. >>



M.

tekst i zdjęcia
Anna Karwat

Wydawało jej się, że słyszy:

– ... abra... abra

Widziała, jak koralikowe główki miazdzą niczym plastelinę odbicie jej twarzy, jak masowo wpadają w jej oczodoły i w dziurki od nosa, aż zupełnie zasłoniły jej twarz, wciąż coś wykrzykując. Usłyszała głos lokatora, który stanął za nią:

– Powtarzają mi to codziennie.

Odwróciła się do niego. Stał z głową uniesioną do góry.

– Co one krzyczą?

– Krzyczą, żebyśmy uciekali, że zły pan w każdej chwili może nas ośmieszyć. Zrobi coś takiego, co sprawi, że będą się śmiali.

– Kto się będzie śmiał?

– Ludzie. Ci z parady.

M. wykrzywiła twarz.

– Poza tym trzyściennym pokojem odbywa się niekończąca parada. Wszyscy paradują – rodzą się, umierają. Zarabiają pieniądze, rodzą dzieci, robią różne niezrozumiałe dla nich pierdoły, które nagłaśniają paradę. Przez to są śmieszni.

Ale ponieważ Ci tam widzą siebie nawzajem i widzą, że wszyscy podlegają podobnym schematom, nie widzą jacy są śmieszni. Wielki zły pan może zrobić coś takiego, że wśród tych nieświadomych swej śmieszności ludzi ktoś zostanie ośmieszony podczas parady.

– To dokąd mamy uciec?

– Tego nie wiem. Nie wiem czym może być ucieczka. Niezgoda na paradowanie? Musisz już iść. Zirytowałaś je. Nie będę mógł ich uciszyć.

M. pokiwała głową, spojrzała lokatorowi w oczy i wyszła.

Wróciła do mieszkania.

Odsłuchiwała wiadomości na sekretarce, proszono ją by wcześniej przysłała do pracy. Na Woronicza okazało się, że dziś będzie emitowane specjalne wydanie wiadomości, gdzie zostanie pokazana półgodzinna relacja z porodu następcy tronu. M. musiała mieć przymiarkę stroju siostry położnej, w którym będzie relacjonować poród. W gabinecie szefa, gdzie odbywało się zebranie, patrzyła na twarze swoich kolegów i koleżanek z redakcji tak podobnych do tych z luster. Gdyby zaczęli robić do niej takie grymasy jak tamte twarze, obrazek byłby identyczny.

Strój był obcisły, za obcisły, ale M. nie myślała o tym. Po kolei odczytywała napisy z telewizorka, aż do zdania „Królowna Maestra nie będzie mogła pełnić roli następcy tronu, chyba że lekarze opracują terapię hormonalną, która pozwoli na identyfikowanie przez media Maestry jako Maestra.” Wymawiając dźwięk – „maj” w męskiej odmianie imienia dziecka, M. poczuła że pęka jej gumka w majtkach. Zdażyła dopowiedzieć imię do końca – gumka pękła ostatecznie, a M. od stóp i czubka głowy jednocześnie, błyskawicznie zwinęła się w rulonik, i w kształcie białej karimaty poturlała się pod jedną ze szpitalnych szafek.

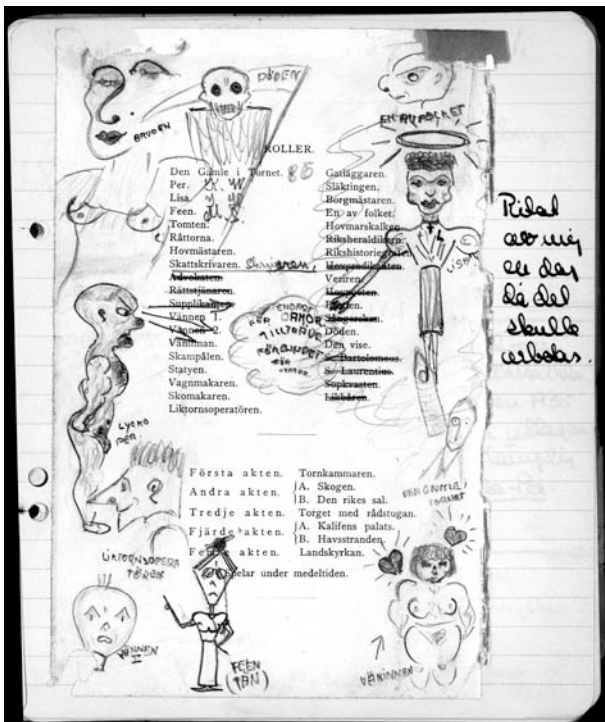
Dalsze wiadomości przekazywał już ktoś inny.



Trzy wieczory
Wybór tytułów
dopiero zaczy

Gościem Muranowa będzie wielka aktorka, Harriet Andersson, znana z obrazów szwedzkiego twórcy, dla której specjalnie napisał on rolę w filmie „Wakacje z Moniką”. Muranów odwiedzi również Torbjörn Ehrnvall, reżyser wspomagający filmu „Sarabanda”. Spotkanie z gośćmi poprowadzą Tadeusz Sobolewski („Gazeta Wyborcza”) i Tadeusz Szczepański (znawca twórczości Bergmana).

W Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki w dniach 3-26 grudnia 2004 r. publiczność polska, jako pierwsza spośród krajów Unii Europejskiej, będzie mogła zobaczyć całą wystawę *Zanim Ingmar stał się Bergmanem*, na którą złożyły się m.in. materiały z prywatnych zbiorów reżysera. Jest to początek światowego tournée wystawy przygotowanej przez nowopowstałą Fundację im. Ingmara Bergmana.



Zanim Ingmar stał się Bergmanem to pierwsza wystawa zorganizowana przez Fundację Ingmara Bergmana, założoną w celu zarządzania przekazany przez reżysera w darze archiwum. Składa się ono z odręcznych manuskryptów, notatek, dzienników oraz skoroszytów i obejmuje 65 lat pracy artystycznej tego wielkiego szwedzkiego twórcy w dziedzinie filmu, teatru i literatury.

Wystawa jest ciekawą prezentacją pierwszych kroków młodego mężczyzny na drodze do międzynarodowej sławy. Ekspozycja, za pomocą nawiązań do klasycznych filmów Bergmana, jak i do późniejszej jego kariery, przedstawia okres „zanim” Ingmar został Bergmanem. Po raz pierwszy ta wstępna faza drogi artystycznej reżysera została zaprezentowana szerszej publiczności.

Na wystawę składają się manuskrypty, notatki robocze, cytaty, rysunki i fotografie z jego pierwszych produkcji teatralnych i filmowych. Epilogiem zaś jest ostatni film Bergmana „Sarabanda” oraz ostatnia wystawiona przez niego sztuka teatralna „Duchy Ibsena”. Można także obejrzeć fotoplastikon, który 10-letni Ingmar dostał na gwiazdkę i który stał się jego ulubioną zabawką, oraz zrealizowany przez niego krótkometrażowy film pod tytułem „Twarz Karin” (*Karins Ansikte*), składający się z fotografii jego matki zaczerpniętych z rodzinnych albumów.



zanim Ingmar stał się Bergmanem

3-5 grudnia 2004

kino Muranów, ul. Gen. Andersa 1

3-26 grudnia 2004

Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki

Galeria Elektor, ul. Elektoralna 12

tekst i zdjęcia

Gutek Film



ON WRITING

by Radosław Nowakowski

How do I write?

Why do I write the way I do?

What do I write for?

Analogies, metaphors, paraphrases, symbols, pictograms, reflections, distortions, literalness

Here is my head. A head earth globe. A sphere headoid. Jungle of the hair, clearings of the bald spots, lakes of eyes, caves of ears, mountain of the nose, abyss of the mouth

Somebody somewhen used to paint such landscapes. They seem to be a joke. A puzzle. A filthy pun. Yet crowds of creatures swarm in the wilderness of my eyebrows

Somebody somewhen showed me a picture of a tropical forest climbing the mountain slope, trying to cover the meander wound of glittering river. Was I a bird then? Or was I on a board of a plane? Or maybe I was only looking into an electronic microscope to see a very small part of cell membrane, some lipid particles

How many strata must a book have! What a multibottom suitcase, drawer or trunk must a book be! Each sign, each letter should be a multipage book. A book in a book in a book in a book Like a world in a world in a world in a world

And each world having different expression, colours, textures

And each book different

In my head-world, like inside the Earth, convection of thoughts. Swarms and whirls. Strata. Mantles. Core And everything, almost everything is going on in the same time: memories, imagining, impressions, sounds, notions, ideas, colours, synthesising, analysing And nothing, almost nothing is going on by turns: the thoughts don't stream like talking and writing do - they are a huge tsunami wave

And talking is never as smooth as straight rows of neat letters. Rhythms, intonations, gestures, accents, grimaces

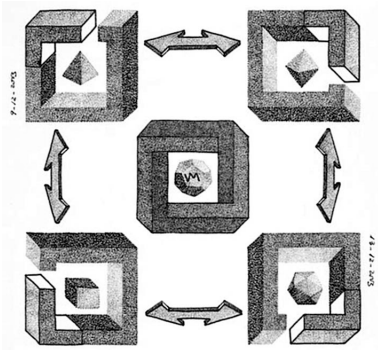
A book should be like the world is. So should be the writing. Should the world be like a book is?

A bird is flying across the empty sky - a word is flying across the empty page. They're fluttering their wings. They are flying right. They are flying left. Up and down. They are making circles. They are perching on a branch. The branch is changing into a trunk. The trunk is merging into the ground, is becoming loose sand. The sand of letters is covering the sky. The sky is changing into a rock. Thus up is becoming down and hard (or a soft) cover shouldn't cover anything, shouldn't separate, isolate; it should join, create a bridge. Nothing in our life has the beginning or end. Our life is not composed of well defined segments. Thus literalness is becoming the most profound metaphor.

I'm writing to learn what this world is like and why.

And what for?

**english
abstracts**



**“El quinto elemento?” – a diagrammatic philosophical argument
by Zenon Kulpa, drawing by Vincente Meavilla Seguí**

In my humble opinion, the art that deserves to be called true and valuable must communicate something important. Generally, there are two types of important messages – that appealing to emotions and that appealing to thought. Different forms of art and different artistic motifs are usually more fitting to either one or the other type of message, though distinctions are not razor sharp and usually a mixture of both elements is present in any particular artwork. The motifs like geometrical constructions, impossible figures, perceptual puzzles, etc., are usually best suited for communicating intellectual messages. That such motifs and type of message may lead to great art was demonstrated by many artists, the greatest of which being probably Maurits C. Escher. The drawing “El quinto elemento?” by Vicente Meavilla Seguí shows that as well.

Ancient Greeks considered the world as consisting of four elements – *fire*, *air*, *water*, and *earth*. Plato in *Timaeus* ascribed to the four elements four of the five most regular solids, thence named *Platonic solids*. The lightest one, with prickly sharp vertices and edges – tetrahedron – obviously fitted the fire. The next, also light-looking but more regularly symmetric and smooth – octahedron – symbolised the air. The icosahedron, the last of the three triangular-faced ones, with its almost spherically smooth look and feel was obviously enough fitting the smoothly flowing water. The fourth, stolid square-faced cube was clearly best for the solid earth. But the fifth solid – dodecahedron – with its curious symmetry of twelve pentagonal faces, did not fit that scheme. Plato had his answer, as we will see below, but Seguí has its own, possibly better. In “El quinto elemento?” he shows all the four elements with their associated solids enclosed in square frames – actually, the all four possible views of the same square frame. Every such view is a different cyclical arrangement of four different corners. He takes then one of the corners from every frame and builds from them the fifth frame – quite different, though using the elements of the four. It is bizarre, imaginary, one may say – impossible. But it has a beautiful and full symmetry, seemingly a necessary addition to the other quite mundane views of the frame. That new frame contains, expectedly, the fifth, most unusual solid – dodecahedron. According to Plato, the symbol for the Universe. Here, the dodecahedron bears the signature of Seguí. Is it then the Universe of the artist? But the Universe, though built of the elements, itself is hardly an element. So, possibly Plato was wrong, as Seguí suggests, and this last Platonic solid should be reconsidered as the fifth element – *mind*, or *thought*, or *spirit*, the organizing force of all other elements?

(From the book: V.M. Seguí, “Figuras Imposibles: geometría para heterodoxos”. Proyecto Sur de Ediciones, S.L., Granada 2004.)

**Amicus Plato,
sed magis amica veritas.**



Stefan Gierowski and the Krzywe Koło Club **by Janusz Zagrodzki**

The revival of art in Poland in the late 1950s was a long expected process. It was both a continuation of the avant-garde tradition of the 1930s and a reaction to the Communist struggle against modern art, which had place in the turn of the 1940s and 1950s. For contemporary artists creating everything again – from scratch – became the meaning of art. It was an attempt to create a universal language with many nuances, and to define new values.

Inspired by those changes the Krzywego Koła Club was created – it was a sort of an open university for the Warsaw intelligentsia, unprecedented in Polish culture of that period.

Stefan Gierowski participated in exhibitions organized by the Club, beginning of 1957. His early works were referred to as „strongly emotional”. In 1960, together with Aleksander Wojciechowski and Marian Bogusz, he created the organizational committee of the Konfrontacje 1960 art exhibition. In the following years he withdraws from group activities and concentrates on his own paintings.

Since 1957, he gives his Paintings consequent numbers. He is trying to make his art an autonomous being. His works, mainly black and white, have a deep sense of internal light. In his later works he introduces new, more bright colours. His art allows the viewer to perceive new qualities, to become more aware of the nature of colour.

Light and colour are the main elements of Gierowski's paintings. It is his own way of expressing deep, important messages through forms and colours. He goes beyond visual perception and his record of the nature of the universe can be compared to a Tibetan mandala.

opracowanie/ edited by

Maria Białek

tłumaczenia

autorzy i redakcja



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 bibliotece, domowi kultury lub innej placówce 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 przyjaciołom **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.
Małgorzata Barczyk
Maria Białek
Ewa Bielińska
Dorota Binkiewicz
Business Centre Club
Zbigniew Chmielewski
Szymon Cygielski
Biało Czerwona
Centrum Sztuki STUDIO im. St. I. Witkiewicza
Marek Dąbrowski
Wiera Ditchen
Adam Gut
Wika Husarzewska
Galeria Zaoczna
Green Gallery
Gutek Film
Marek Jeżewski
Piotr Joël

Robert Kawka
Robert Kłos
Janusz Kobyliński
Zuzanna Krygiel
Eryk Kulm
Magda Lipska
Maga
Jarosław Niewodzki
Joanna Pawluśkiewicz
Katarzyna Rozmuszcz
SPEC S.A.
Paulina Styczeń
Dawid Szablewski
Teatr Scena Prezentacje
Joanna Urbanek
Borys Więzowski
Iza Wojciechowska
Krzysztof Wojciechowski
ZREW S.A.

podziękowania dla firmy Press-Service
Ogólnopolska sieć dystrybucji i promocji prasy
www.press-service.pl
biuro@press-service.pl



podziękowania

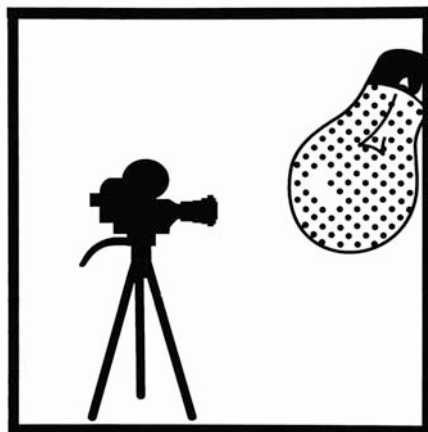


**twórcze sny
w obcym mieście
okidoki.pl**

creative dreams away from home: www.okidoki.pl

montujesz? darmowy program do montażu filmów

znajdziesz na 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, przystawianie, 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



media group  **P O I N T**

ALE OKAZJA MEDIA

reklama wielkoformatowa

02-605 Warszawa
ul. Ursynowska 44
Tel./ fax 022 844 38 36,
844 37 07
e-mail: robert@mgp.pl
www.mgp.pl



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)

krystynka

dubel

klaps

praktikabel

baterflaj

szwenk

zoom

