



pomoc

projekt

pytanie

portret

praca

pamięć

początek

2005.01-02 (005/006)

tytuł roboczy
otwarty magazyn sztuki



Nasza okładka

Wojciech Bruszewski

Yyaa

film 35 mm

1974

zdjęcie na 4 okładce

Ireneusz Jaworski

Śmierć kopalni

2004

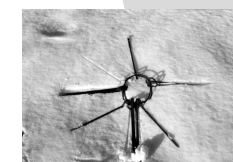
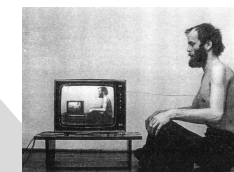
Jeśli ktoś chciałby doszukiwać się głębokiej symboliki naszej okładki, to spieszę donieść, że jest ona bardzo prosta: z jednej strony artysta Wojtek Bruszewski wykrzykuje gromko YYAA, z drugiej niewidzialny prawie robotnik wylania się (a może znika) z chmury pyłu wzniesionej wybuchem. A zatem człowiek może być podmiotem lub przedmiotem (to jasne), może mówić własnym głosem lub zostać pominięty i zlekceważony (lub – żeby nie podpaść feministkom – pominięta i zlekceważona) w kwiecistych elukubracjach osób trzecich. Może sam o sobie stanowić (czy chociaż próbować) lub być sprowadzonym do roli zdegradowanego niepotrzebnego nikomu bytu.

Siłą rzeczy to pierwsze częściej przypada w udziale artystom, którzy (przynajmniej niektórzy) z wyboru żyją trochę poza głównym obiegiem, dzięki czemu są odporniejsi na atak mniej lub bardziej sezonowych burz i naporów. Trochę gorzej – poza nielicznymi momentami dziejowymi – to „samostanowienie” wychodzi na przykład górnikom, czego dowodem katastroficzne zdjęcia Ireneusza Jaworskiego. Sam autor zresztą połączył w pewnym sensie oba warianty we własnej osobie – będąc pracownikiem likwidowanej kopalni chwycił za aparat fotograficzny, by dać wyraz swoim emocjom, ale i ocalić to, co z pewnością w inny sposób ocalone nie będzie. Swoją niemoc wobec administracyjno-rynkowej maszyny wyraził wyjątkowo mocną artystyczną deklaracją. Upodmiotowił się.

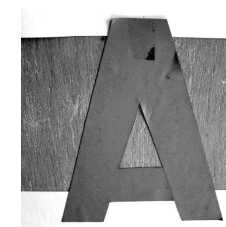
Choć, jak wspominałam wielokrotnie, szczególnym szacunkiem darzę tworzywo, warsztat, panowanie nad materią, to w gruncie rzeczy – gdy tak się nad tym zastanawiam pod prysznicem – stwierdzam, że najbardziej interesuje mnie coś, co nazwałabym spojrzeniem artysty. Takim spojrzeniem, które pozwala zobaczyć w rzeczach zwykłych, pospolitych, marnych coś wyjątkowego, skojarzyć obrazy lub myśli, których inni zajęci ważniejszymi sprawami nie kojarzą, wreszcie uczynić materią swojego działania rzeczy proste, wręcz banalne, których używamy w sposób automatyczny i nie podejrzewamy o jakikolwiek potencjał artystyczny.

Takiemu spojrzeniu poświęcony jest bieżący numer *tytułu roboczego*. Okazuje się, że sztukę robi się i z esemesów i z przypadkowych kombinacji liter, z zabaw ze słownikiem, z innego postawienia kamery, ze skierowania jej na siebie, z użycia czasowników jako rzeczowników i na odwrót, z kreślenia znaków na śniegu... Taka postawa, której efektem są niekiedy dzieła znaczące, wydaje mi się ogólnie godna polecenia. Każdą z wyżej wymienionych metod, a także niezliczone ilości tu nie wymienionych, można zastosować „dla zabicia czasu” albo choćby w celu oderwania nieletnich pociech od telewizora. Może niewinna zabawa w mówienie samymi rzeczownikami, rysowanie adresowanych do kosmitów znaków w śniegu (korzystajmy, póki zima trzyma) czy nawet nie odrywanie się od telewizora, ale robienie zdjęć pojawiającym się postaciom, tak by cały ten bełkot nabrał nowego sensu – pozwoli im w przyszłości łatwiej decydować o sobie i bez kompleksów mówić własnym głosem. YYAA.

Klara Kopcińska



sztujm sztujn
sztujt sztuju
sztuka sztukb
sztukh sztuki
sztuko sztukp



KAJON ODPOWIESZAL
**SZEROKIE
SPOJRZE-
NIE
OŚWIE-
CONYCH**



powitanie



miesięcznik 2005.01-02 (005/006)
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.2b.art.pl

honorowy patronat

Business Centre Club

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



Mieczysław Szczuka

Konstrukcja przestrzenna
(*Portret rewolucjonisty*), 1922-1975

drewno, metal (rekonstrukcja)

53 x 36 x 24

Muzeum Sztuki, Łódź

fot. Piotr Tomczyk

wystawa **Warszawa – Moskwa**

Why do you paint?
 For exactly the same reason I breathe.
 That's not an answer.
 There isn't any answer.
 How long hasn't there been any answer?
 As long as I can remember.
 And how long have you written?
 As long as I can remember.
 I mean poetry.
 So do I.
 Tell me, doesn't your painting interfere with your writing?
 Quite the contrary: they love each other dearly.
 They're very different. Very: one is painting and one is writing.
 But your poems are rather hard to understand, whereas your paintings are so easy.
 Easy?
 Of course--you paint flowers and girls and sunsets; things that everybody understands.
 I never met him.
 Who?
 Everybody.
 Did you ever hear of nonrepresentational painting?
 I am.
 Pardon me?
 I am a painter, and painting is nonrepresentational.
 Not all painting.
 No: housepainting is representational.
 And what does a housepainter represent?
 Ten dollars an hour.
 In other words, you don't want to be serious--
 It takes two to be serious.
 Well let me see...oh yes, one more question: where will you live after this war is over?
 In China; as usual. China? Of course.
 Whereabouts in China? Where a painter is a poet.



Why do you paint?
 For exactly the same reason I breathe.
 That's not an answer.
 There isn't any answer.
 How long hasn't there been any answer?
 As long as I can remember.
 And how long have you written?
 As long as I can remember.
 I mean poetry.
 So do I.
 Tell me, doesn't your painting interfere with your writing?
 Quite the contrary: they love each other dearly.
 They're very different. Very: one is painting and one is writing.
 But your poems are rather hard to understand, whereas your paintings are so easy.
 Easy?
 Of course--you paint flowers and girls and sunsets; things that everybody understands.
 I never met him.
 Who?
 Everybody.
 Did you ever hear of nonrepresentational painting?
 I am.
 Pardon me?
 I am a painter, and painting is nonrepresentational.
 Not all painting.
 No: housepainting is representational.
 And what does a housepainter represent?
 Ten dollars an hour.
 In other words, you don't want to be serious--
 It takes two to be serious.
 Well let me see...oh yes, one more question: where will you live after this war is over?
 In China; as usual. China? Of course.
 Whereabouts in China? Where a painter is a poet.

ee cummings
 według
 Stanisława Kroszczyńskiego

powitanie
Stanisław Kroszczyński, ee cummings
Ryszard Grzyb, esemesyfloresy
Klara Kopcińska, interaktywne dla ubogich 1: gdy się powiedziało A...
Paweł Pierściński: Ireneusz Jaworski, śmierć kopalni
Janusz Zagrodzki, warsztat formy filmowej wobec awangardy
Wojciech Bruszewski, opera
Wojciech Bruszewski, sonety
Wojciech Bruszewski, wstęp do słownika frazeologicznego
William Shakespeare, sonet XVII, w tłumaczeniu Tristana Koreckiego
Józef Zuk Piwkowski, księga słów wszystkich
Radosław Nowakowski, o mowie
ee cummings, mój ojciec, w tłumaczeniu Doroty Kosińskiej
Sylvia Libedinsky, historia Audrey
Nick Wadley, rysunki
Zenon Kulpa, czy diagramy są trudne, czyli czym skorupka za młodu...
krótka historia długiego związku, wystawa Warszawa – Moskwa
Marzena Turek-Gaś, swing
Jerzy Konrad Święc, reality
Natalia Rózycka, dzieło wspólne
wARTO, warszawskie otwarte targi sztuki
selected english articles
podziękowania



Ryszard Grzyb

ESEMESY FLORESY

EDYTORIAL

Ryszard Grzyb

ES FL

EDYTORIAL



Ryszard Grzyb

**CZASEM WYSYŁAM DO PRZYJACIOŁ
BLIŻSZYCH/DALSZYCH ESEMESY FLORESY
CZASEM WYSYŁAM DO ZNAJOMYCH
BLIŻSZYCH/DALSZYCH ESEMESY FLORESY
BO NIE WSZYSTKICH MOŻNA NAZYWAĆ
PRZYJACÓŁMI I TUTAJ WTRĘT:
AZALIŻ MOŻNA WIERZYĆ SWOIM PRZYJACIOŁOM
POWIEDZIAŁ ONEGDAJ STANISŁAW GROCHOWIAK
CZASEM OTRZYMUJĘ OD NICH ODPOWIEŚCI
KAŻDY MA SVOJĄ ODPOWIEŚĆ
JAK MÓWI DEZIDERATA Z MIASTA BALUTIMURA**

ESEMESFLORES 1

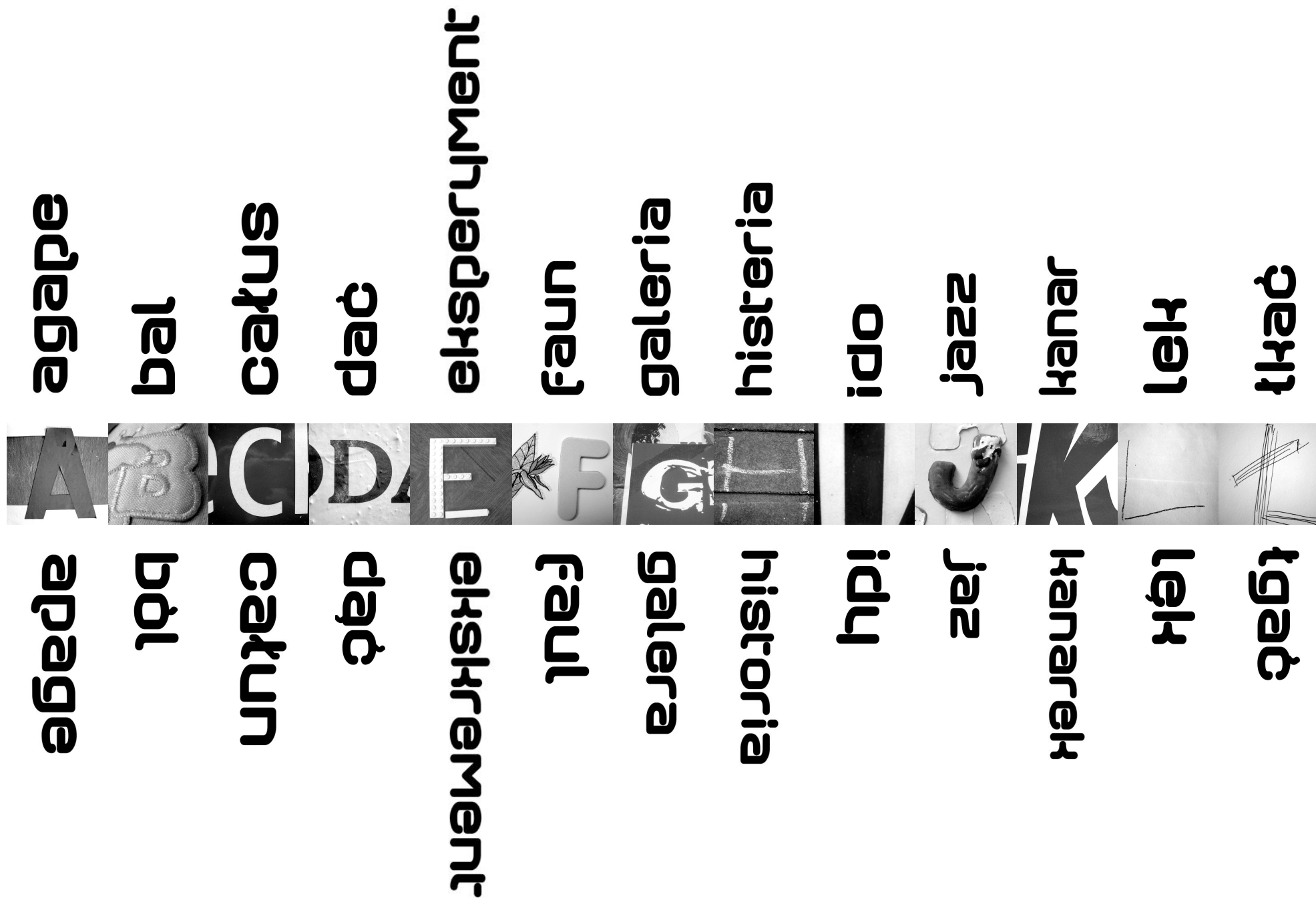
**esemesy
floresy**



**MOJA MAMUSIA ASYSTOWAŁA PRZY UMIERANIU
PEWNEJ OSOBY ROBIĄC JEJ ZASTRZYKI
PRZECIWBÓLOWE WTEDY CHYBA BO NIE MOGĘ
BYĆ TEGO PEWIEN W ZUPEŁNOŚCI WYSŁAŁEM
SWOJEGO PIERWSZEGO ESEMESA FLORESA
WYSŁAŁEM ESEMESA FLORESA STOJĄC POD
DACHEM CHOWAJĄC SIĘ PRZED DESZCZEM
BRZMIAŁ DOKŁADNIE TAK**

**ESEMESÓW FLORESÓW
szukaj w numerze**





gdy się
powiedziało
A...

Mięsko

nii

obrazo

pi

raj

sad

varanuela

urodzić

wicz

!hhyh

zaraza

żuć



mięsko

nii

obrazo

pi

raj

sad

varanuela

urodzić

wicz

!hhyh?

zaraza

żuć

Klara Kopcińska
Interaktif dla ubogich 1
Gdy się powiedziało A...
2003



zdjęcia

Ireneusz Jaworski

tekst

Paweł Pierściński

24 sierpnia 2004 r.

Ireneusz Jaworski

Od 1996 członek Jastrzębskiego
Klubu Fotograficznego „Niezależni”.

Od 2000 roku jest członkiem

Rady Klubu i pełni funkcję
skarbnika. Od wielu lat zajmuje się
dokumentowaniem życia miasta.

Działa w Polskim Towarzystwie
Turystyczno Krajoznawczym,
jest uhonorowany Złotą Odznaką
Fotografii Krajoznawczej.

Paweł Pierściński

ur. w Kielcach w 1938 r.,
autor Kieleckiej Szkoły Krajoznawstwa,
artysta fotografik
(ponad 150 wystaw zbiorowych),
honorowy członek ZPAF.

Ireneusz Jaworski jest klasykiem polskiej fotografii dokumentalnej przełomu XX i XXI wieku. Wystawa „Śmierć kopalni” miała kilka ekspozycji oraz przychylne opinie w pismach fotograficznych. Recenzenci zajmowali się okolicznościami prowadzącymi do jej powstania, wspomnieniami artysty z młodości, następnie jego dojrzałym życiem i pracą w wybudowanym w Moszczenicy zakładzie przemysłowym, aż do systematycznego obserwowania powolnej agonii likwidowanej kopalni i dokumentowania kataklizmu zniszczenia. Znakomita fabuła i gotowy scenariusz filmowy! Silnie związany z zakładem, Ireneusz Jaworski postanowił wykonać kilka pamiątkowych zdjęć z wyburzania „swojej” kopalni. Z czasem temat go wciągnął. Wiele razy przeskakiwał z aparatem przez kopalniane płoty, aż wreszcie otrzymał formalną zgodę na fotografowanie. Autor wyznaje, że „wycieczki” traktował jako pożegnanie miejsc, które do tej pory tętniły życiem, świeciły wzorowym porządkiem i teraz – przedwcześnie – umarły... Walory dokumentalne splatają się z estetycznymi, tworząc bogatą materię uzupełnioną odniesieniami symbolicznymi. Dokładna znajomość tematu pozwala autorowi przeprowadzić trafną ocenę ważności kolejnych ujęć. W planach ogólnych ukazuje pokryty śniegiem zakład w świetle zamglonym, bez słońca i bez nadziei. W kolejnych fotografiach dostrzegamy objawy bałaganu, który jest nie do pomyślenia przy prawidłowo funkcjonującym organizmie kopalni. Autor potęguje wymowę totalnej zagłady, układając fotografie w serie: przed, w trakcie i po wyburzeniu. Fotograf jest obecny i dokumentuje momenty decydujące: rozsypujący się mur, tumany kurzu i moment po odpaleniu materiału wybuchowego. Zwraca uwagę pietyzm w zarysowaniu szczegółów, a w tonacji przeważają żałobne czernie i szarości, na tle których połyskujące światła tworzą smaczny estetycznie obraz śmierci. W katastroficznej wizji krajobrazu obecność człowieka jest niemal niezauważalna. Niekiedy jest to otoczona pióropuszem iskier sylweta spawacza przecinającego elementy stalowej konstrukcji, czasem rozbite krzesło lub hełm na gruzowisku czy malutka postać robotnika. Ślady nieliczne i nic nie znaczące. Wymiar symboliczny tej przestrzeni określają pozostałości niegdyśszego gospodarowania. Autor z przenikliwością „człowieka z wewnątrz”, wydobywa przedmioty symbolizujące czasy świetności kopalni, przedmioty, których nie oszczędził trwający demontaż. W ponurej scenarii odnajdujemy napisy: „Harmonogram regularnej jazdy ludzi – szyb MOS I”, „Skorzystaj z szansy, jaką daje górniczy pakiet socjalny” z rozbitym lustrem i rozsypaną talią kart do gry w skata, czy „Rozmowa z sygnalistą zabroniona” oraz wymowny „Ostatni wóz z KWK Moszczenica-28.07. zm. IV”. Do bardziej rozbudowanych symboli należy pozbawiony wskazówek zegar leżący na torowisku w zniszczonej hali przy szczątkach ptaka, którego tutaj zaskoczyła śmierć, czy też sponiewierane godło państwa – orzeł, spoczywający na noszach pogotowia górniczego. Wystawa zyskuje wymiar uniwersalny. W częście rzeczywistości, niszczonej kopalni, przegląda się obecna sytuacja gospodarcza umierającego kraju. Wystawa Ireneusza Jaworskiego jest swoistym nekrologiem „własnego” zakładu, własnego życia, życia pokolenia, Ziemi Górnego Śląska, a także całego naszego kraju.

Wiele już napisano o postawie, strategii i dorobku Warsztatu Formy Filmowej. Jego działalność wywoływała skrajnie różne oceny. Początkowe zainteresowanie poszukiwaniami młodych artystów i ich wyjątkowymi sukcesami zarówno indywidualnymi jak i grupowymi, szybko przerodziło się w niechęć czy nawet poczucie zagrożenia ze strony grup decydujących o promocji sztuki, powiązanych z ośrodkami władzy politycznej, wywierających wpływ na obraz kultury polskiej, kształtowanej zarówno w kraju jak i zagranicą. Zgodnie ze ściśle określonymi kryteriami, według których dzieła eksponowane w galeriach muzealnych i przygotowywane wydawnictwa musiały odzwierciedlać istniejący układ interesów,

śmierć kopalni

eng. >>

**GOŁĘBIĘ
MOKNĄ
NA
KRAWĘDZI
DACHU**









KAISON ODPOWIEŚCIAŁ
**SŁOŃCE
WYJRZAŁO
ZZA CHMURY
GAŁĘZIE
PORUSZA
WIATR**





NERG ODPOWIEŚCIAŁ

CHOĆ KĄPAĆ

BY SIĘ CHCIAŁY

W MÓRZ

SŁONECZNYM

PIACHU POZDR





TOMA ODPOWIEŚCIAŁ

KURY SMĘTNIE ŁYPIĄ NA ŻURAWI KLUCZE



Józef Robakowski
Test I, film 35 mm
1971



Wi>

Wiele już napisano o postawie, strategii i dorobku Warsztatu Formy Filmowej. Jego działalność wywoływała skrajnie różne oceny. Początkowe zainteresowanie poszukiwaniami młodych artystów i ich wyjątkowymi sukcesami zarówno indywidualnymi jak i grupowymi, szybko przerodziło się w niechęć czy nawet poczucie zagrożenia ze strony grup decydujących o promocji sztuki, powiązanych z ośrodkami władzy politycznej, wywierających wpływ na obraz kultury polskiej, kształtowane zarówno w kraju jak i zagranicą. Zgodnie ze ściśle określonymi kryteriami, według których dzieła eksponowane w galeriach muzealnych i przygotowywane wydawnictwa musiały odzwierciedlać istniejący układ interesów, nie tylko politycznych, prace przeciwstawiające się swoją strukturą ułożonemu już schematowi zależności po prostu nie były ujawniane. Inną wykorzystywaną wówczas formą deprecjonowania niewygodnej sztuki było narzucanie jednoznacznie brzmiących etykietek jak np. *pseudoawangarda* i tworzenie w ten sposób negatywnych konotacji u odbiorców.

Moje związki z Warsztatem Formy Filmowej i jego założycielami istniały od momentu jego powstania, a nawet jeszcze wcześniej, w okresie wystąpień grupy Zero-61, z której się wyłonił. Pierwsze teksty o Warsztacie pisałem w roku 1973, o akcjach w ramach Kina Laboratorium na V Biennale Form Przestrzennych w Galerii EL w Elblągu (1973) i instalacji przygotowanej na XII Biennale Sztuki w Sao Paulo *Przekaz z Łodzi* (1973). W tym samym czasie opracowałem artykuł *Od zera do warsztatu*, podsumowujący pierwsze trzy lata wystąpień grupy, którego fragment chciałbym zacytować:

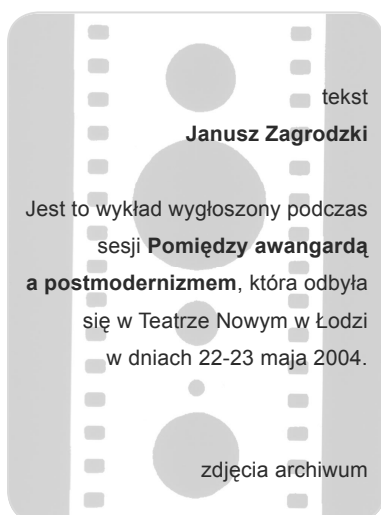
„W maju 1970 roku, dzięki przychylnemu stanowisku Rektora PWSFTviT prof. Jerzego Kotowskiego powstał Warsztat Formy Filmowej. Jego członkami stali się młodzi naukowcy i studenci PWSFTviT w Łodzi, zafascynowani możliwością wykorzystania filmu jako jeszcze jednej formy działań plastycznych. Materiałem do kształtowania wypowiedzi artystycznej była nie tylko taśma filmowa, dalej czerpano z różnorodnego arsenału środków oddziaływania wizualnego, form przestrzennych, przedmiotów gotowych, kolażu, fotografii, a nawet malarstwa. Nowym sposobem wyrażania postawy twórczej były spektakle audio-wizualne, akcje o przewadze elementów filmowych, dźwiękowych, scenicznych bądź fotograficznych. Stosowano wszelkie możliwe sposoby transmisji, nie wprowadzano żadnych ograniczeń w realizacji. Głównym polem działania było badanie otaczającej przestrzeni różnymi metodami zapisu, wykorzystywanie różnorodnego języka komunikacji wszelkimi dostępnymi środkami przekazu.”

Trzon Warsztatu stanowili Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Józef Robakowski i Ryszard Waśko, a członkami zespołu, w różnych okresach, byli także inni twórcy związani z teatrem, filmem i fotografią m.in.: Kazimierz Bendkowski, Tadeusz Junak, Ryszard Gajewski, Marek Koterski, Ryszard Lenczewski, Antoni Mikołajczyk, Janusz Polom, Andrzej Różycki, Zbigniew Rybczyński.

Grupa Warsztat organizowała pokazy filmów, spotkania, akcje, dyskusje, wystawy, interwencje na terenie całej Polski, wykorzystując każdą możliwość działania, każdego widza, każde miasto, wieś czy ośrodek, które chciało, mogło lub >>

ich zobaczyć i wysłuchać. Bezkompromisowe wypowiedzi, szarganie autorytetów zjednało spektaklom Warsztatu posmak skandalu, który podobnie jak u dadaistów wyprzedził poznanie ich pracy artystycznej. Od tej chwili nie było już tygodnia bez zaproszeń, wyjazdów, projekcji, działań otwartych, jednych zakończonych błyskotliwym sukcesem, innych kłopotami. Elbląg, Warszawa, Niechcice, Łódź, Zakopane, Warszawa, Nowa Ruda, Poznań, Warszawa, Rzeszów, Łągow, Toruń, Miastko, Gdańsk, Osieki, Kraków, Wrocław, Warszawa, Łódź – to rozkład działań i towarzyszących im wyjazdów z kilku zaledwie miesięcy, każdy połączony z pokazem, swobodną wymianą poglądów, podważaniem pewników i dyskutowaniem

warsztat formy filmowej wobec awangardy



eng. >>

TOMA ODPOWIEŚCIAŁ

**JAJA IM
OBRZYDŁY
DŁUBIĄ W
MOKRYM
PIACHU**



Józef Robakowski, Tadeusz Junak, Ryszard Meissner

Rynek, film 35 mm
1970

musiało ich zobaczyć i wysłuchać. Bezkompromisowe wypowiedzi, szarganie autorytetów zjednało spektakłom Warsztatu posmak skandalu, który podobnie jak u dadaistów wyprzedził poznanie ich pracy artystycznej. Od tej chwili nie było już tygodnia bez zaproszeń, wyjazdów, projekcji, działań otwartych, jednych zakończonych błyskotliwym sukcesem, innych kłopotami. Elbląg, Warszawa, Niechcice, Łódź, Zakopane, Warszawa, Nowa Ruda, Poznań, Warszawa, Rzeszów, Łągów, Toruń, Miastko, Gdańsk, Osieki, Kraków, Wrocław, Warszawa, Łódź – to rozkład działań i towarzyszących im wyjazdów z kilku zaledwie miesięcy, każdy połączony z pokazem, swobodną wymianą poglądów, podważaniem pewników i dyskutowaniem możliwości. Różnorodność przekazywanych idei rozszerzała krąg oddziaływania. Każdy z kilkunastu członków Warsztatu poruszał odmienne problemy. Wielość postaw artystycznych, często kontrastowo różnych, wielość metod rozwiązywania stawianych zagadnień zjednywała grupie zarówno coraz to nowych zwolenników, ale i zażartych przeciwników. Szczególną niechęć wzbudzały kontestacje imprez o uznanej renomie lecz niskim poziomie artystycznym, interwencje przeciw pozbawionym podstaw decyzjom jury, akcje na infantylnych festiwalach. W działaniach tych szczególnie zasłużył się współuczestnik wystąpień Warsztatu, nieżyjący już artysta ludowy, Wacław Antczak.

Ukoronowaniem wystąpień tego okresu była *Akcja Warsztat* w salach wystaw czasowych łódzkiego Muzeum Sztuki. Przez dwadzieścia trzy dni, od 31 stycznia do 23 lutego 1973 roku, trwały nieprzerwanie indywidualne i zespołowe realizacje artystyczne. Niektóre z nich ograniczały się tylko do badania, środkami wizualnego przekazu, otaczającej nas rzeczywistości, inne wciągały widza do uczestnictwa w improwizowanych działaniach. Wśród wielu pokazów autorskich upamiętniły się: *Fotografia astralna*, żart wizualny odnoszący się do możliwości rejestrowania energii magnetycznych umysłu, Józefa Robakowskiego; *Skrzyżowanie ul. Więckowskiego i Gdańskiej*, przeniesione przez Wojciecha Bruszewskiego do sali muzealnej jako przekaz akustyczny; *Identyfikacja pozorna trzech form istnienia*, zapisów fotograficznego i filmowego z postacią autora Andrzeja Różyckiego; *Konstrukcja wypełniona światłem* przez Antoniego Mikołajczyka; pierwszy pokaz *Teorii fotografii czterowymiarowej* Ryszarda Waśko; błyskotliwa akcja-relacja ze *Zwiadu artystycznego w Niechcicach*, działań Pawła Kwieka, przeprowadzonych w Zakładowym Domu Kultury Państwowego Gospodarstwa Rolnego, polegających na realizowaniu z młodzieżą jednonumitowych filmów. Warsztat był wówczas jedyną grupą artystyczną w Polsce o tak wszechstronnych zainteresowaniach i tak bogatym dorobku.

Niestety sukces wystawy łódzkiej przerósł oczekiwania organizatorów. Przygotowany do druku katalog nie został wydany. Odtąd wystąpienia Warsztatu zarówno w kraju jak i zagranicą wynikały już tylko z osobistych kontaktów, indywidualnych zaproszeń. Dzięki nim stał się możliwy udział Warsztatu w V Międzynarodowym Festiwalu Filmów Eksperymentalnych w Knokke (1975), w najważniejszej międzynarodowej retrospektywie sztuki współczesnej Documenta 6 w Kassel (1977) >>

w wystawie *Film jako Film* w Kolonii, Berlinie, Essen i Stuttgarcie (1977-1978). Gdzie twórcy Warsztatu występowali na równych prawach z mistrzami awangardy międzynarodowej, obok pionierów filmu eksperymentalnego: Henri Chomette, Marcela Duchampa, Vikinga Eggelinga, Oskara Fischingera, Fernanda Legera, László Moholy-Nagy, Man Raya, Hansa Richtera, Waltera Ruttmanna, Dzigi Wiertowa i przedstawicieli polskiej awangardy dwudziestolecia międzywojennego: Mieczysława Szczuki, Franciszki i Stefana Themersonów. Wśród najwybitniejszych autorów reprezentujących współczesny, światowy film artystyczny m.in.: Valie Export, Wilhelm i Birgit Hein, Taka Imura, Peter Kubelka, Werner



Wojciech Bruszewski

*Eksperyment audiowizualny/
Pudełko zapalek*
film 35 mm
1967

oraz w wystawie *Film jako Film* w Kolonii, Berlinie, Essen i Stuttgarcie (1977-1978), gdzie twórcy Warsztatu występowali na równych prawach z mistrzami awangardy międzynarodowej, obok pionierów filmu eksperymentalnego: Henri Chomette, Marcela Duchampa, Vikinga Eggelinga, Oskara Fischingera, Fernanda Legera, Laszlo Moholy-Nagy, Man Raya, Hansa Richtera, Waltera Ruttmanna, Dzigi Wiertowa i przedstawicieli polskiej awangardy dwudziestolecia międzywojennego: Mieczysława Szczuki, Franciszki i Stefana Themersonów. Wśród najwybitniejszych autorów reprezentujących współczesny światowy film artystyczny takich jak: Valie Export, Wilhelm i Birgit Hein, Taka Imura, Peter Kubelka, Werner Nekas, Nam June Paik, Paul Scharis, Michel Snow, Andy Warhol, Peter Weibel, było aż trzech przedstawicieli Warsztatu Formy Filmowej: Bruszewski, Robakowski i Waśko.

W nawiązaniu do tych wystąpień, przedstawienia nowego *Modelu kina*, a zarazem założeń twórczości Warsztatu Formy Filmowej, podjął się Jan Świdziński (Jan Świdziński, *Model kina, Warsztat Formy Filmowej 7*, Łódź 1975). Jego tekst był pierwszym opracowaniem działań łódzkiego ugrupowania w kontekście dokonania światowej awangardy. Później zapadło długoletnie milczenie. Kolejne ważne prace ukazały się dopiero po ponad dwudziestu latach. Lechosław Olszewski rozważał *Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce lat siedemdziesiątych* (1998), a Ryszard Kluszczyński ustosunkowywał się do *Mechanicznej wyobraźni – kreatywności maszyn*, w tekście towarzyszącym wystawie Warsztatu Formy Filmowej w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim (2000). Wszyscy autorzy zgodnie podkreślali konstruktywistyczne korzenie grupy, a zarazem *anarchistyczny, neodadaistyczny* stosunek do współczesności, wskazując jednocześnie na *analityczno-konceptualny i demaskatorsko-dekonstrukcyjny* charakter poszczególnych instalacji, fotografii i filmów.

O obrazie sztuki współczesnej zawsze decydowała realność. W kubizmie, konstruktywizmie i sztuce konkretnej realność zaczerpnięta z natury istniała równolegle jako konstrukcja. Później drogą stopniowego definiowania zależności, w nawiązaniu do strukturalnego porządku, podstawy wszystkich zjawisk ziemskich, artyści wracają do świata form rzeczywistych. Przedmiot i jego odbicie znowu mogą spotkać się w określonym dziele sztuki. Nową realność analizowaną językiem fotografii, filmu, a później wideo, jak również bezpośrednio – postawą i akcjami z uczestnictwem widzów, przybliżyła działalność Warsztatu Formy Filmowej. W ich pracy twórczej można zauważyć wszechstronną dyspozycję dotyczącą wizualnych i dźwiękowych metod gromadzenia danych, uczenie się poznawania rzeczywistości. Wykorzystując zarówno wiedzę wrodzoną jak i naśladowując naturę osiągnięcia techniki, można nie tylko rozszerzyć zakres odbieranych sygnałów, lecz świadomie rozwijać je dalej, wypełniając kolejne pola, przybliżając hipotetyczny obraz ciągle jeszcze nierozpoznanego świata. Założeniem było konstruowanie innego obrazu rzeczywistości niż ten, który wpoila nam szkoła i wychowanie. *Uznając rzeczywistość jako daną, podejmujemy jej badanie poprzez analizę funkcjonowania środków komunikowania się z nią* – głosili artyści (Warsztat Formy Filmowej 7, Łódź 1975). >>

Wątpliwości nasuwające się przy tak sformułowanych założeniach to przede wszystkim pytanie, czy komponowanie dzieł strukturalnych, precyzyjnie uporządkowanych, organiczno-mechanicznych, nie wykluczało działań spontanicznych, wynikających z indywidualnych predyspozycji artysty? Jako odpowiedź może posłużyć relacja Pawła Kwieka z 22 grudnia 1972 roku, spisana w czasie przygotowywania Akcji Warsztat. Przytaczam tę wypowiedź dlatego, że nie zobaczymy dzisiaj filmów Kwieka, nie ma nawet pewności, czy w ogóle jeszcze istnieją:

Dostałem od Ryszarda Waśki 90 m. taśmy TF-7. Ładuję ją do kasety kamery pożyczonej na pół godziny od kolegi



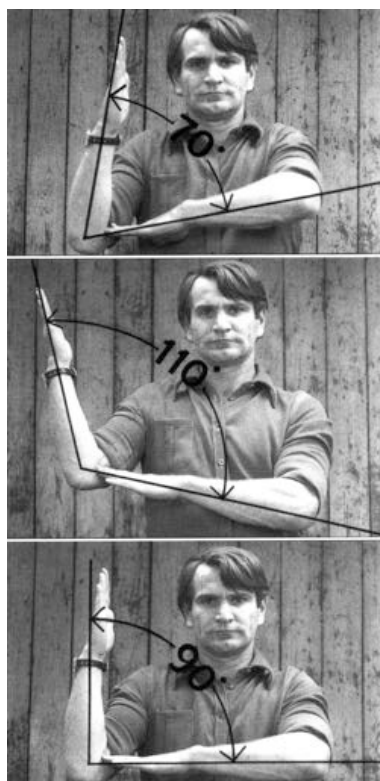
Paweł Kwiek
Sytuacja studia
1974



Andrzej Różycki
Fotografia warunkowa
1973



Wątpliwości nasuwające się przy tak sformułowanych założeniach to przede wszystkim pytanie, czy komponowanie dzieł strukturalnych, precyzyjnie uporządkowanych, organiczno-mechanicznych, nie wykluczało działań spontanicznych, wynikających z indywidualnych predyspozycji artysty? Jako odpowiedź może posłużyć relacja Pawła Kwieka z 22 grudnia 1972 roku, spisana w czasie przygotowywania Akcji Warsztat. Przytaczam tę wypowiedź dlatego, że nie zobaczymy dzisiaj filmów Kwieka, nie ma nawet pewności, czy w ogóle jeszcze istnieją:



Józef Robakowski

Relacje

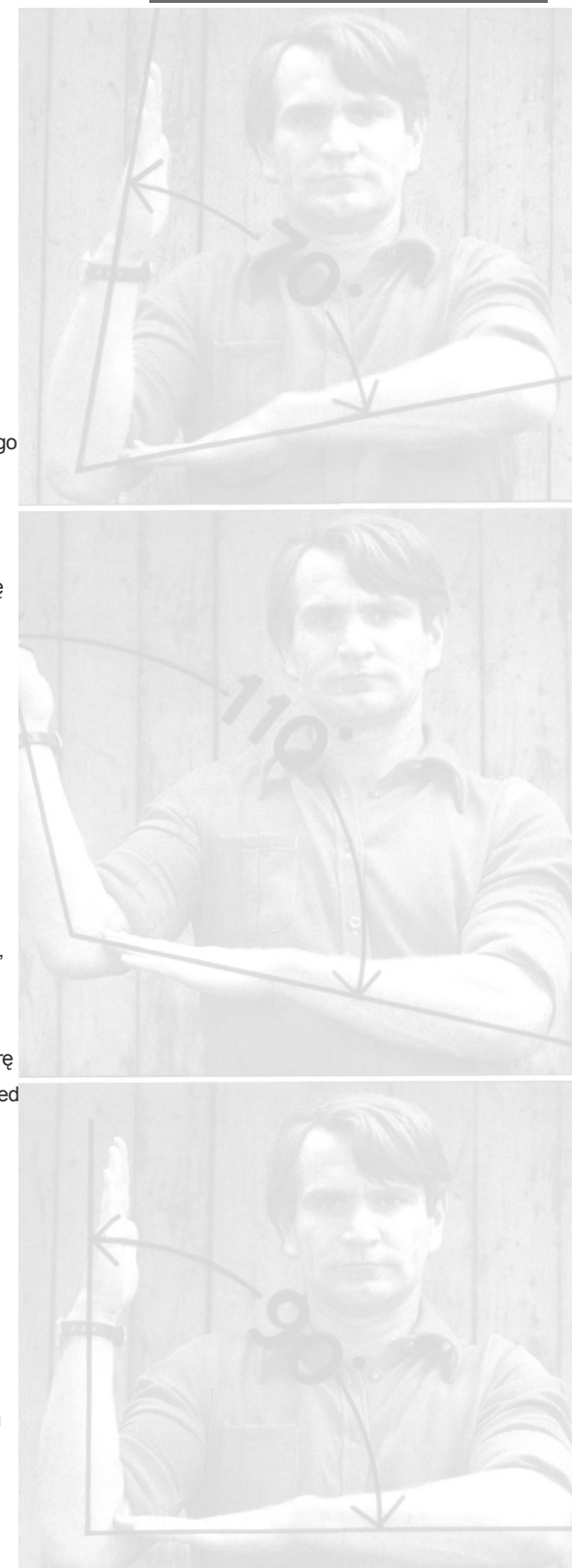
1975

„Dostałem od Ryszarda Waśki 90 m. taśmy TF-7. Ładuję ją do kasety kamery pożyczonej na pół godziny od kolegi realizującego ćwiczenie operatorskie. Wychodzę na podwórko szkoły z kamerą gotową do pracy i ustawiam ekspozycję („prawidłowy negatyw”). Świeci słońce, nie mam problemów. 90 m. – 3 min. Przechodzi jakiś student Wydz. Operatorskiego – daję mu kamerę w rękę i mówię – skieruj na mnie i nie wyłączaj aż się taśma skończy. Stoję przodem do słońca na tle muru. Student Wydz. Operatorskiego stoi ok. 1,5 m. ode mnie – półzbliżenie. Nie wiem, co będzie. Kamera rusza i idzie nierówno. Wychodzę z kadru, reguluję szybkość pracy kamery i wracam do kadru. Palę papierosa. Czuję, że muszę coś zrobić. W rękach mam jakąś gałąź podniesioną z ziemi – podobala mi się, bo miała ładny szron. Podnoszę ją powoli do góry przed twarzą i tak samo opuszczam. Co dalej? Rozglądam się. Po lewej widzę stojącego fiata. Mówię: prowadź panoramą za mną i idź ze mną. Dochodzę do samochodu, zaglądam do środka. Mówię mu – zostań tu – i przechodzę na drugą stronę samochodu tak, że jest między nami. Mówię – zaraz kucnę, zobacz mnie przez szyby samochodu – kucam, widzę przez okna kamerę, wstaję, widzimy się z kamerą ponad dachem samochodu. Myślę – ma ładny kadr. Koniec taśmy. Nakręciłem – sam nie wiem co. Czuję się bardzo zadowolony. Zaczynam się zastanawiać, co będzie na ekranie, o czym będzie ten film. Myślę, że w gruncie rzeczy będzie o niczym. Akceptuję brak znaczenia, a raczej ważkości tego filmu, tak jak w gruncie rzeczy nie miały znaczenia, te 3 min. mojego życia i to, co zrobiłem pod wpływem kamery. Postanawiam uagresywnić ten film, tak żeby każdy doszukiwał się znaczenia jak ja teraz. Postanawiam powtórnie naeksponować taśmę znaczącym elementem, jednakże niekonsekwentnie, sugerując zależność powtórnej ekspozycji z pierwszą. W Pracowni Zdjęć Specjalnych zastanawiam się, jaki konkretnie obraz powtórnie naeksponować. Kamera z przewiniętą taśmą leży na stole na wprost parapetu okna z telefonem. A więc telefon. Wkopiowuję go kilkakrotnie: z przenikania, ostrym wejściem, z ręką podnoszącą słuchawkę itd. Starając się, aby było to w miarę rytmiczne i następowało w odpowiednich momentach – pierwsze pojawienie się telefonu po podniesieniu gałęzi, ostatnie – przed zaglądaniem kamery w okno samochodu. Dobrze wymierzyłem (Warsztat 1, Łódź 1974).”

Przedstawione w ten sposób dążenie do zobrazowania istniejącej rzeczywistości, poprzez samego siebie spełniało jeszcze wiele innych założeń. Było nie tylko próbą swobodnego, niemal automatycznego zapisu, lecz także badaniem języka przekazu. Filmy Warsztatu, realizowane kamerą Arriflex 35 mm., poprzez najprostsze środki wyrazu ujawniały widzom, w jakiej rzeczywistości żyją. To, że nie wszyscy byli tego świadomi, wynikało z wielu wypowiedzi uczestników spotkań stanowiących integralną część pokazów, projekcji z interwencjami. Filmy umożliwiły obiektywne rozpoznanie rzeczywistości, >>

bez tworzenia wyodrębnionych ikon, ograniczając się do modelowej syntezy symbolicznej, przyjmując jako podstawę aparaturę poznawczą zawartą w organizmie ludzkim, składającą się na odbiór zmysłowy (wzrok i słuch). Kolejny problem badawczy dotyczył metod wizualnego i dźwiękowego oddziaływania na psychikę odbiorcy.

Moje rozważania nad twórczością Warsztatu dotyczą przede wszystkim prac Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Józefa Robakowskiego, Ryszarda Waśki. Nie zajmuję się analizą poszczególnych dzieł, zwracając uwagę tylko na niektóre aspekty przekazu szczególnie mnie interesujące. Co można zobaczyć na filmach Warsztatu? W dużej mierze



bez tworzenia wyodrębnionych ikon, ograniczając się do modelowej syntezy symbolicznej, przyjmując jako podstawę aparaturę poznawczą zawartą w organizmie ludzkim, składającą się na odbiór zmysłowy (wzrok i słuch). Kolejny problem badawczy dotyczył metod wizualnego i dźwiękowego oddziaływania na psychikę odbiorcy.

Moje rozważania nad twórczością Warsztatu dotyczą przede wszystkim prac Wojciecha Bruszewskiego, Pawła Kwieka, Józefa Robakowskiego, Ryszarda Waśko. Nie zajmuję się analizą poszczególnych dzieł, zwracając uwagę tylko na niektóre aspekty przekazu szczególnie mnie interesujące. Co można zobaczyć na filmach Warsztatu? W dużej mierze materialną rzeczywistość lat siedemdziesiątych w Polsce, a konkretnie w Łodzi, przybliżaną przez liczne, wzajemnie dopełniające się relacje, obserwacje społeczne. Zawarty w filmach obiektywny zapis czasu nie dotyczy historii politycznej, choć nie ogranicza się tylko do podstawowych informacji określających przestrzeń istnienia poszczególnych obiektów, przedstawia również opis wyodrębnionych zdarzeń. Można w nich odnaleźć ontologię rzeczywistości, połączoną z badaniem zachowań człowieka, jego odczuć estetycznych, prywatności, dążeń, stanów wewnętrznych i możliwości motorycznych. Pozornie czas rozpatrywany był jako jednokierunkowy proces obserwacji związanej z ruchem przedmiotów, światła, kamery. Oglądane po trzydziestu latach prace ujawniają jednak przekazaną poprzez zapis filmowy asymetrię czasu, możliwość swobodnej interpretacji, indywidualnych przekształceń struktury, rozszczerzonej równowagi obrazu i dźwięku, czasu wizualnego i czasu akustycznego (filmy autorstwa Wojciecha Bruszewskiego). Tak pojęta asymetria czasu może być wyróżnikiem dzieła, w którym ślady przeszłości, teraźniejszości i przyszłości wzajemnie się przenikają. Czas, który został podporządkowany widzeniu artysty, stanowi zestaw wybranych, dowolnie ułożonych momentów abstrakcyjnych, niekiedy opatrzonych numerami. Automatyczne przyjmowanie następujących po sobie zdarzeń nie odpowiada budowie naszego umysłu, jego zdolności do gromadzenia śladów utrwalonych w pamięci, umożliwiających inne równie przekonujące ułożenie kolejności zdarzeń. Przeszłość, teraźniejszość, a także przyszłość widzenia koegzystują w strukturze dzieła, jesteśmy tego żywym dowodem. Czas zdarzeń może być mierzony naturalnie, istnieje jednak czas subiektywny, narzucony niegdyś przez autora, którego właściwości podlegają ciągłym zmianom; tak pojęty czas jest podstawą naszego świadomego i nieświadomego odczuwania.

Głoszone przez twórców Warsztatu tezy, że filmy nie mają ambicji konstruowania obrazu świata, że ich budowa, wynikająca z licznych ograniczeń narzuconych przez czynniki zewnętrzne, jest subiektywna i przypadkowa, z dzisiejszego punktu widzenia są nie do utrzymania. Można je przyjąć jedynie jako rodzaj artystycznej strategii autorów, gry prowadzonej z widzami. Przeczy temu analiza zależności między znakiem i jego formą użycia, podjęcie badań o charakterze lingwistycznym. Powstaje język obrazowy, w którym budowa formalna składa się ze znaków dobranych według indywidualnych decyzji, bez wizualnych związków z kodowanym przekazem. Zapis i tutaj przybiera często formę zabawy z odbiorcą, przedstawione wizualnie słowa i zdania nie wyrażają żadnych ważnych tez programowych, przekazując ironiczny tekst dezawuuujący wysiłki interpretatorów dążących do odczytania ukrytych w obrazie treści. Trwający w czasie ruchomy znak, naturalny obiekt stanowiący odpowiednik >>

litery (przykładowo drzwi i dźwięk ich zatrzaskiwania), został wyrwany z kontekstu naszego otoczenia, aby spełnić warunki istnienia takiego języka, przesadnie podkreślającego abstrakcyjną formę ironicznego zapisu. Kiedy indziej umowny znak (uderzenia dwoma deszczkami), w połączeniu z postacią autora, odgrywa rolę, umieszczonej w miejscu i czasie, wizualnej, a zarazem akustycznej sygnatury, jak na przykład w przypadku 30 sytuacji dźwiękowych (filmu autorstwa Ryszarda Waśko).

Jeszcze inną formę przekazu przybliżają badania możliwości obrazowego przedstawiania wszelkiego rodzaju

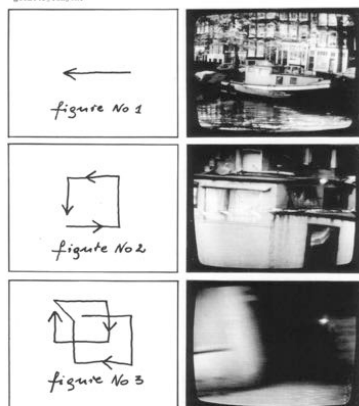


Andrzej Różycki

Video Duo, STK Łódź

1976

OPEN PRESENTATION
Video, Galeria "De Appel" - Amsterdam, wrzesień 1979
SPATIAL FIGURES
Video recording, Gallery "De Appel" - Amsterdam, September 1979
Kamera video opisuje rzeczywistość przy pomocy przestrzennych figur geometrycznych.



The video camera traced the parameters of spatial geometric figures.

Antoni Mikołajczyk

Opis przestrzeni

1979

GATEBA ODPOWIEŚCIAŁA

**MÓJ
SENSORZE
GOŁĘBIE
MOGA
DOSTAĆ
ZAPALENIA
PŁUC**



Paweł Kwiek

Video i oddech, instalacja wideo
1978



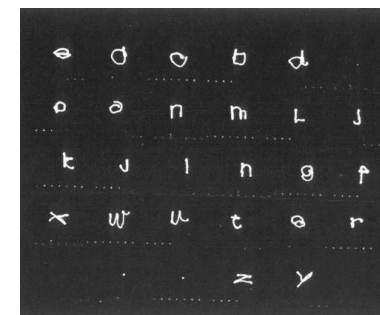
lity (przykładowo drzwi i dźwięk ich zatraskiwania), został wyrwany z kontekstu naszego otoczenia, aby spełnić warunki istnienia takiego języka, przesadnie podkreślającego abstrakcyjną formę ironicznego zapisu. Kiedy indziej umowny znak (uderzenia dwiema deseczkami), w połączeniu z postacią autora, odgrywa rolę umieszczonej w miejscu i czasie, wizualnej, a zarazem akustycznej sygnatury, jak na przykład w przypadku *30 sytuacji dźwiękowych* (filmu autorstwa Ryszarda Waśko).

Jeszcze inną formę przekazu przybliżają badania możliwości obrazowego przedstawiania wszelkiego rodzaju promieniowania, kosmicznego, ziemskiego, zawartego w różnych rodzajach światła, w tym ultrafioletowego i infraczerwonego. Również oddziaływanie energii termicznych czy elektromagnetycznych może przybrać formę zapisu, choć zawsze zależy od warunków panujących w danym czasie i miejscu. Wszystko w przyrodzie obdarzone jest siłą radioaktywną, a szczególnie ważne są właściwości energetyczne mózgu człowieka. Te najmniej znane, trudne do zmysłowego odbioru sygnały biologicznej rzeczywistości nie będą istniały wiecznie, wszystkie ziemskie energie, czasowo podległe artyście i w równym stopniu jego odbiorcy, kolejno uwalniają się. Tylko od nas samych zależy, czy potrafimy je właściwie wykorzystać. Psychofizyczna natura człowieka zmienia się pod wpływem stawianych zadań wymagających dużej odporności. Poznanie samego siebie, swego ciała, swego umysłu, swojego wnętrza (jak np. w filmach Józefa Robakowskiego) jest częścią poszukiwania sensu istnienia, organiczności tworzonej sztuki i przyszłych losów zarejestrowanych zapisów.

Rozwój wiedzy i technologii, także artystycznych, zapoczątkowany sto tysięcy lat temu, postępował niesłychanie wolno, dopiero współczesne, ciągle zwiększające się przyspieszenie doprowadziło do obecnych sytuacji, zaskakujących szybkością i zasięgiem. Poznanie zdroworozsądkowe, z którego wyrosła sztuka awangardy i związana z nią forma przekazu artystycznego odchodzi już do historii. Coraz trudniej za pomocą systemu wartości przyjmowanego aktem indywidualnej woli określić sens ludzkiej, wielorakiej, a jednak bardzo ograniczonej rzeczywistości. Sztuka jest częścią systemu społeczno-kulturowego, obciążonego negatywnymi skutkami wynikającymi z przekazów masowej kultury, gdzie trudno wyznaczyć linię między pracami tradycyjnie uważanymi za dzieła, a tymi, które już nimi nie są. Technologia masmediów stała się zagrożeniem dla sztuki, a prawie na pewno dla człowieczej natury. Znowu zaczyna być aktualne pytanie Marcela Duchampa o granice tolerancji, granice sztuki. Skutki społeczne nowych globalnych możliwości są tak nie przewidywalne, że nie sposób jeszcze wyobrazić sobie przyszłych spotkań między artystą, dziełem a odbiorcą. Człowiek musi nauczyć się żyć ze sztuką w nowy sposób, używać jej owoców, nie starać się panować nad nią, lecz z nią współdziałać, posługując się swoją wrażliwością, wiedzą, dojrzałością. Z tego, że pograżamy się w chaosie, nie wynika jeszcze zniszczenie kultury. Wprawdzie obecna ewolucja twórcza jest procesem budzącym wiele wątpliwości, ale nie osiągnęliśmy jeszcze stanu rozpadu masy krytycznej – masy sztuki krytycznej, którą kumulują artyści. Jaka będzie ta odradzająca się sztuka, dopiero zobaczymy. Może nastąpi wielki wybuch.

W okolicach Gołdapi jest most z nikąd do nikąd. Przerzucony jest pomiędzy dwoma wzgórzami. Fantastyczna, potężna budowla konkurująca wielkością i pięknem z rzymskimi akweduktami. Ważny i niezbędny element na trasie Od Do. Nagle straciła swoje strategiczne znaczenie. Coś się skończyło. Roszanie rozkradli szynę, a miejscowa ludność podkłada kolejowe. Został nikomu niepotrzebny, absurdalny most.

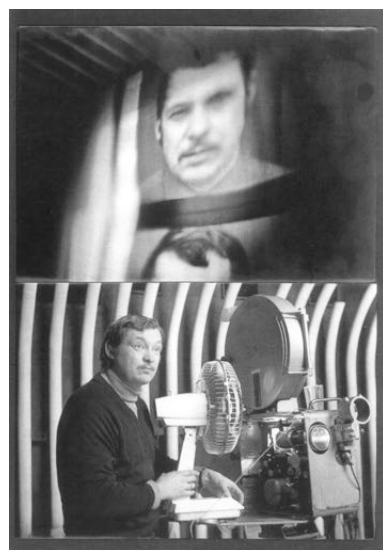
W dziedzinie sztuki idee mamotrawstwa ludzkiej energii utrwalały magazyny wyższych uczelni artystycznych, a w nich porastające kurzem prace studentów. Szczególnie zaś maderskich prac dyplomowych. Niesamowity potencjał



Janusz Polom

Kamera – pióro. Alfabet

cykl 3 serii złożonych z 25 fotografii
1978



Andrzej Różycki

Żywa projekcja

1975

NIEGA ODPOWIEŚCIAŁA
**ZAWSZE
MOGA
SIĘ
PRZE-
SIĄŚĆ**



Janusz Krysztop

W

W okolicach Goldapi jest most z nikąd do nikąd. Przerzucony jest pomiędzy dwoma wzgórzami. Fantastyczna, potężna budowla konkurująca wielkością i pięknem z rzymskimi akweduktami. Ważny i niezbędny element na trasie Od Do. Nagle straciła swoje strategiczne znaczenie. Coś się skończyło. Rosjanie rozkradli szyny, a miejscowa ludność podkłada kolejowe. Został nikomu niepotrzebny, absurdalny most.

W dziedzinie sztuki ideę marnotrawstwa ludzkiej energii utrwalają magazyny wyższych uczelni artystycznych, a w nich porastające kurzem prace studentów. Szczególnie żal magisterskich prac dyplomowych. Niesamowity potencjał intelektualny, który drzemie jak Śpiąca Królewna w oczekiwaniu na odkrycie i przywrócenie do życia.

Jestem profesorem na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, gdzie prowadzę Pracownię Multimediów. Prace studentów zapisuję na dyskach DVD. Czasami włączam do zestawu własną pracę jako znak wspólnoty celów. Wspólny sukces lub wspólna klęska. Taki krążek chcę pokazać podczas Festiwalu wARTo.

OPERA jest wyborem najlepszych prac, jakie powstały w mojej Pracowni w roku akademickim 2001/2002. Dwie prace z III roku, sześć prac z roku IV i jeden dyplom. Moim wkładem w OPERĘ jest estradowe wykonanie SONETU przy współudziale wybitnego aktora, Leona Niemczyka.

Boom w dziedzinie multimediów robi się nieznośny. Organizatorzy festiwalu MM i krytycy MM robią wszystko, aby MM były łatwo rozpoznawalnym stereotypem. Osobnik inteligentny i obdarzony techniczną smykalką dość łatwo jest w stanie przewidzieć oczekiwania specjalistów od MM. Osobnik gardzący sztuką, osobnik chodzący własnymi ścieżkami (czytaj: artysta) spychany jest na boczny tor. Nie pasuje do powszechnie akceptowanego schematu MM.

Boczny tor na międzynarodowych festiwalach sztuki w Polsce nazywa się „Sekcją Polską”. Świadczy, że Polaków też się zaprasza, ale w obawie, że zaniżą poziom wystawy głównej, trzyma się z boku jako alibi dla sponsorów. Jest oczywiście kilku wybrańców z polskiej pierwszej ligi, którzy dostępują zaszczytu uczestnictwa w „Sekcji Międzynarodowej”. „Sekcja Polska” w grze interesów towarzystwa międzynarodowej adoracji nie stanowi istotnego elementu. „Sekcja Polska” ma najczęściej te same godziny projekcji co „Sekcja Międzynarodowa”, a zatem na sali projekcyjnej siedzą samotni autorzy i jedna do dwóch osób, które pomyliły sale.

Taką strategię stosują Festiwal WRO i Łódź Biennale.

Moi studenci i ja najczęściej trafiamy do „Sekcji Polskiej” jako że

1. jesteśmy Polakami,
2. organizatorom wystawy nie mamy do zaoferowania rewizyty w USA, Niemczech, Izraelu lub Japonii. >>

Na początku roku akademickiego 2001/2002, studentom IV roku powiedziałem:

w sztuce MM jest nadmiar interaktywnych guziczków, nadmiar dętych konferencji i niejasnych interesów. Natomiast brakuje w niej żywych ludzi, sopranów, tenorów, kurtyny, ukłonów, oklasków i kwiatów. Zróbmy OPERĘ.

Podstawą realizacji kolejnych aktów OPERY była lektura operowych libretto. Scenografia, kostiumy, a co najdziwniejsze – kompozycja muzyki, nagrania i śpiew są dziełem studentów wydziału sztuk wizualnych. Prowadzący Pracownię, poza pierwszym impulsem nadającym kierunek prac, był w dalszej części wydarzeń zdumionym obserwatorem poczynają

opera



tekst
prof. Wojciech Bruszewski
www.voytek.pl



Łukasz Romanow

Na początku roku akademickiego 2001/2002, studentom IV roku powiedziałem:

w sztuce MM jest nadmiar interaktywnych guziczków, nadmiar dętych konferencji i niejasnych interesów. Natomiast brakuje w niej żywych ludzi, sopranów, tenorów, kurtyny, ukłonów, oklasków i kwiatów. Zróbmy OPERĘ.

Podstawą realizacji kolejnych aktów OPERY była lektura operowych libretto. Scenografia, kostiumy, a co najdziwniejsze – kompozycja muzyki, nagrania i śpiew są dziełem studentów wydziału sztuk wizualnych. Prowadzący Pracownię, poza pierwszym impulsem nadającym kierunek prac, był w dalszej części wydarzeń zdumionym obserwatorem poczynąń zdolnej grupy młodych artystów wykraczających poza obszar zadań dydaktycznych uczelni.

Patrzę na „tytuł roboczy”, który szczęśliwie nie ma „Sekcji Międzynarodowej” i myślę sobie: być może jest to dobre miejsce na promocję artystów właśnie wkraczających na scenę i być może dobre miejsce prezentacji autorskich pracowni na wyższych uczelniach artystycznych.



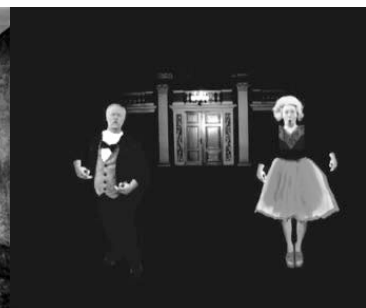
Jacek Kościuszko



Magdalena Jurgielewicz



Łukasz Romanow



Krystyna Drozd

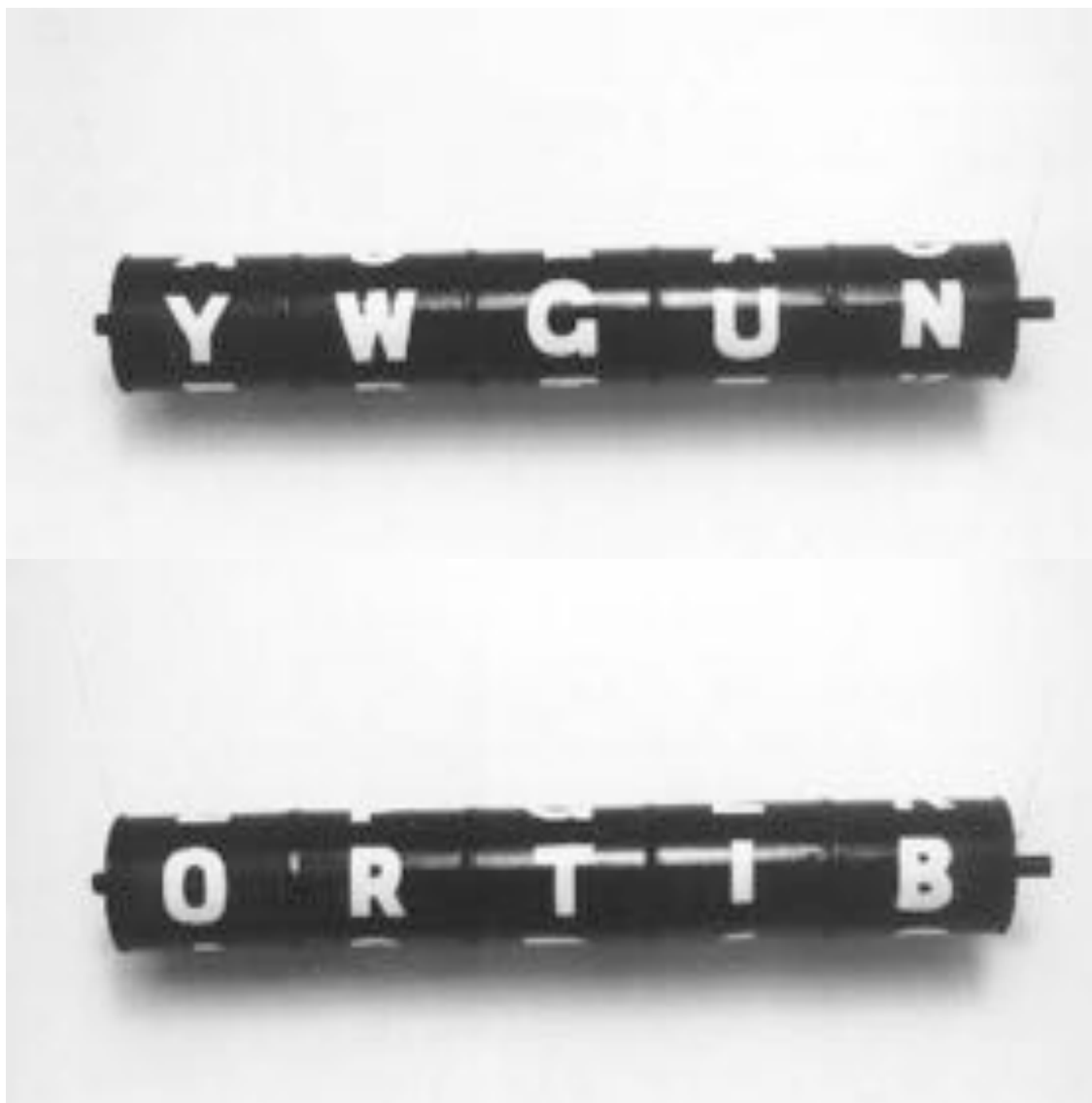


Łukasz Wiese

Na początku roku akademickiego 2001/2002, studentom IV roku powiedziałem: w sztuce MM jest nadmiar interaktywnych guziczków, nadmiar dętych konferencji i niejasnych interesów. Natomiast brakuje w niej żywych ludzi, sopranów, tenorów, kurtyny, ukłonów, oklasków i kwiatów. Zróbmy OPERĘ.

Podstawą realizacji kolejnych aktów OPERY była lektura operowych libretto.

Scenografia, kostiumy, a co najdziwniejsze – kompozycja muzyki, nagrania i śpiew są dziełem studentów wydziału sztuk wizualnych. Prowadzący Pracownię, poza pierwszym impulsem nadającym kierunek prac, był w dalszej części wydarzeń zdumionym obserwatorem poczynąń zdolnej grupy młodych artystów wykraczających poza obszar zadań dydaktycznych uczelni.



Nowe słowa
Wojciech Bruszewski
1972

SONETY

SONETY mają swój początek w małym urządzeniu, które nazwałem Maszyną Do Produkcji Słów; „urządzenie” natomiast ma swój początek w metafizycznym pytaniu:

czy na początku było słowo?

Jeśli tak, jeśli słowo (idea) „krzesło”, zmaterializowało się w postaci mebla do siadania, to nowe kombinacje liter mogą być kreowaniem nowych światów.

Ha! powie Uznany Autorytet Literacki. Niech 100 małp wali bełładnie w 100 maszyn do pisania, a po pewnym czasie napiszą „Hamleta”. Autor tej złośliwej anegdoty odwraca się z pogardą od bełkotu wiedząc, że tą „metodą” na drugiego „Hamleta” przysłoby czekać miliony lat. A tymczasem William S. – człowiek z krwi i kości – machnął „Hamleta” w parę nieprzespanych nocy. Oto triumf umysłu ludzkiego.

Tak, tak. Jednak z punktu widzenia małpy, „Hamlet” to bełkot...

Mając do wyboru naturalny bałagan i kulturalny porządek, miotam się pomiędzy tymi skrajnościami, ale skłaniam się raczej w kierunku bałaganu zwanego czasem szumem, chaosem lub przypadkiem. Chodzi nie tylko o wieczny bałagan na moim biurku i w jego szufladach, ale również o materię i metodę artystyczną.

Przypomnę film YYAA, który powstał w oparciu o procedury losowe, a sam autor po prostu wyje; pierwszą artystyczną video-tape w Polsce zrealizowaną przy współpracy poety Piotra Bernackiego; było to „tłumaczenie” instrukcji o przechowywaniu bagażu w przedsiębiorstwie LOT na ruch czterech kamer telewizyjnych ustawionych w wiejskim pejzażu; inny film – TEKST-DRZWI, który był „tłumaczeniem” nieprzystojnego wierszyka na ruch i kąt otwarcia drzwi; BEZDECH – film wybitnie dialogowy, gdzie cztery kopie ujęć czterech rozmówców pozwoliły montażowo zbudować rozmowę każdego z każdym i doprowadzić „akcję” do dramatycznej kulminacji; STERNMUSIK – maszynę „tłumaczącą” strony pisma „Der Stern” na muzykę; TELEWIZYJNĄ KURĘ – urządzenie konsumujące program telewizyjny na poziomie inteligencji kury; czteroramienny GRAMOFON, na którym (między innymi) testowałem aktorskie interpretacje poezji Norwida; MASZYNĘ POETYCKĄ zaplanowaną do realizacji w erze przedkomputerowej, a zrealizowaną później jako komputerowy model; RADIO RUINY SZTUKI w Zachodnim Berlinie, które przez 5 lat nadawało non-stop filozoficzny dyskurs o nieskończoności.

SONETY to doświadczanie chaosu.

Aby w miejsce zwierzęcego skowytu wydawać dźwięki godne człowieka, aby nie popaść w fonetyczną paranoję, która akceptuje spółgłoski, a wyklucza samogłoski lub odwrotnie, chaosowi (na który składa się kombinatoryczna otchłań dwudziestu kilku znaków) zakładałam kulturowy kaganiec, krępuję go klasyczną formą i zasadą wymawialności słów. Ponieważ jestem Polakiem, po dwóch kolejnych spółgłoskach musi wystąpić samogłoska. Gdybym urodził się >>

Czechem, dopuściłbym możliwość wystąpienia czterech spółgłosek jedna po drugiej.

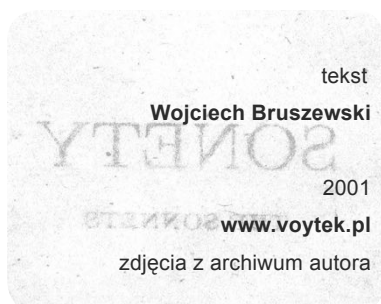
Klasyczna forma to ABBA ABBA AA BB CC lub ABBA ABBA ABC ABC.

Maszyna losuje jedną z dwóch struktur, następnie losuje serie liter o długości od jednego do ośmiu znaków, sprawdza wymawialność słów, tworzy rym przez kopiowanie trzech ostatnich znaków w linii, tworzy tytuł przez skopiowanie trzech pierwszych słów i dodanie trzech kropek..., a na koniec notuje datę i godzinę kreacji.

Tą metodą wygenerowałem 8 tomów po 359 sonetów w każdym.



Kura telewizyjna



sonety



Radio ruiny sztuki

ESEMESFLORES 2

PATRZĄC PRZEZ OTWARTE OKNO WIDZIAŁEM ŻE
PRZESTAŁ PADAĆ ŚNIEG SPOJRZAŁEM NA
ZEGAREK ZOBACZYŁEM ŻE BYŁO PO SZESNASTEJ
DZIESIEĆ WTEDY WŁASNIE ZDECYDOWAŁEM SIĘ
WYŚLAĆ ESEMESA FLORESA NIE WIADOMO
DLACZEGO BYŁ TO TYTUŁ KSIĄŻKI O KTÓREJ NIC
MI NIE WIADOMO OPRÓCZ TEGO ŻE POCHODZI
Z 1220 ROKU Z JAPONII

Czechem, dopuściłbym możliwość wystąpienia czterech spółgłosek jedna po drugiej.

Klasyczna forma to ABBA ABBA AA BB CC lub ABBA ABBA ABC ABC.

Maszyna losuje jedną z dwóch struktur, następnie losuje serie liter o długości od jednego do ośmiu znaków, sprawdza wymawialność słów, tworzy rym przez kopiowanie trzech ostatnich znaków w linii, tworzy tytuł przez skopiowanie trzech pierwszych słów i dodanie trzech kropek..., a na koniec notuje datę i godzinę kreacji.

Tą metodą wygenerowałem 8 tomów po 359 sonetów w każdym.

Ole e zucejki ...

Zuplukh osafuda a ...

W roku 1992 posługiwałem się dość powolną maszyną – komputerem Amiga 2000. Generowała dwa sonety na minutę. Automatycznie pisała nie tylko poszczególne utwory, ale również automatycznie tworzyła projekt poligraficzny

książki w języku TeX oraz wersję mówioną w oparciu o cyfrową syntezę mowy. Amiga 2000 jeden tom generowała przez całą noc. Rano tom był drukowany, a po południu szedł do oprawy introligatorskiej.

Później, gdy w pracy pomagała mi Amiga 4000, jeden tom SONETÓW powstawał w dwie godziny.

Kilka lat temu Maria Waśko zrealizowała film o legendarnej łódzkiej Grupie Warsztat. Czterem dinozaurom stworzyła szansę nakręcenia współczesnej sekwencji filmowej.

Zaproponowałem (jako jeden z dinozaurów), aby w mojej sekwencji wystąpiła Nina Andrycz i w sobie właściwy,

mistrzowski sposób zinterpretowała jeden z moich SONETÓW. Uważam, że deklamacja wiersza napisanego

w nieistniejącym języku jest ambitnym, żeby nie powiedzieć karkołomnym wyzwaniem dla aktora.

Ku mojemu wielkiemu rozczarowaniu Nina Andrycz odmówiła.

Miała powiedzieć producentowi filmu: nie mogę mówić czegoś, czego nie rozumiem.

Nie odmówił Tibor Kristóf, aktor węgierski, który na otwarciu wystawy „The Butterfly Effect” w Budapeszcie, dał popis

klasycznej interpretacji czterech SONETÓW.

Muszę podkreślić, że kategorycznie wykluczam wykonywanie SONETÓW przez aktorów kojarzonych z kabaretem

czy heca – krótko mówiąc wykluczam wesołków. Chodzi mi o interpretację na serio, a aktor powinien cieszyć się

wysokim, zawodowym autorytetem. W Polsce, po sympatycznej rozmowie przy kawie i zaprezentowaniu moich tytułów naukowych, które powinny zaświadczyć, że nie jestem wariatem, odważył się znany i ceniony Leon Niemczyk. Słynny Łódzianin pokazał prawdziwą klasę recytując „Yk dog fudc...”, mój ulubiony, pierwszy SONET z pierwszego tomu.

Tym co widzieli film, wyjaśniam, że co prawda ja siedzę przy fortepianie i „gram” jako akompaniator, ale sumienie

każe mi wspomnieć laureata jednego z Konkursów Chopinowskich w Warszawie, ś.p. Karola Nicze. Dźwięki

z fortepianu wydobywały jego palce, a „chopinowska” improwizacja była dziełem jego talentu. >>



Sonety ujrzaly również światło dzienne w postaci tak zwanej instalacji.

Maszyna ustawiona w galerii sztuki generuje SONETY live, mówi i drukuje na wstędze papieru bez końca. SONETY

WROCŁAWSKIE, LIPSKIE, BUDAPESZTEŃSKIE lub WARSZAWSKIE, (odpowiednio do miejsca ich wystawienia)

widziała jedna Pani, krytyk sztuki z Ameryki. Wiadomość o interesującym dziele przekazała innym Paniom, które prowadzą

w Wiedniu instytucję pod nazwą Art & Literature.

Panie z Wiednia zapytały o SONETY; wywiązała się ożywiona korespondencja. Nareszcie – pomyślałem – zainteresowało

SONETY

Tom 1

Tom 1

SONETY

Sonety ujrzały również światło dzienne w postaci tak zwanej instalacji.

Maszyna ustawiona w galerii sztuki generuje SONETY live, mówi i drukuje na wstędze papieru bez końca. SONETY WROCŁAWSKIE, LIPSKIE, BUDAPESZTEŃSKIE lub WARSZAWSKIE, (odpowiednio do miejsca ich wystawienia) widziała jedna Pani, krytyk sztuki z Ameryki. Wiadomość o interesującym dziele przekazała innym Paniom, które prowadzą w Wiedniu instytucję pod nazwą Art & Literature.

Panie z Wiednia zapytały o SONETY; wywiązała się ożywiona korespondencja. Nareszcie – pomyślałem – zainteresowało się mną jakieś inne towarzystwo – nareszcie ludzie związani ze słowem, a nie z „czystymi” fine arts. W którychś z kolejnych listów Panie postanowiły zaprosić mnie na doroczną imprezę/ zjazd. Kiedyś ich gościem była Laurie Anderson. Pomyślałem, że pojawię się nie tylko w ciekawym, ale i we właściwym miejscu. Dokonuję przecież przewrotu w literaturze, a nie w sztukach plastycznych. Kiedy wszystkie szczegóły mojego wystąpienia były dopięte, a ja zacząłem odkurzać walizki, w przedostatnim liście Panie zapytały: w jakim języku napisane są SONETY? Wydawało mi się, że sprawa jest jasna od początku – a tu, na koniec – takie pytanie. Odpowiedziałem dość pokrętnie, trochę obcesowo, trochę śmiesznie, licząc na nagłe olśnienie liderów Art & Literature.

W ostatnim liście zaproszenie (ze względu na chwilowy brak funduszy) zostało odwołane.



Myśl opracowania
Słownika Frazeologicznego
[19 Marca, 1992] [0.44]
upływie roku od chwili
Tych 365 dni jest cy-
przypadkową.

- 362 -
Wspominam o tym, aby nie być posądzonym
o próbę „wyjaśnienia” kolejnych utworów.
Gdyby tak było, rok istnienia sześciu
tomów Sonetów bez Słownika byłby rokiem
czytelniczego bezsensu.

Języka Tomu Pierwszego.

Fakt powstania Słownika ani nie wzbogaca
Tomu 1 ani nie zabiera pozostałych Tomów
ponieważ Sonety istnieją jako byty
Poezji Absolutnej.

Sonetów Krymskich Adama Mickiewicza
od samego Krymu.

Nieznajomość Krymu nie przeszkadza
w przeżywaniu Sonetów Krymskich;
ale również nic nie przeszkadza,
aby udać się w podróż na Krym celem



M>

Myśl opracowania

Słownika Frazeologicznego powstała po upływie roku od chwili wydania Sonetów. Tych 365 dni jest cyfrą całkowicie przypadkową.

Wspominam o tym, aby nie być posądzonym o próbę „wyjaśnienia” kolejnych utworów. Gdyby tak było, rok istnienia sześciu tomów Sonetów bez Słownika byłby rokiem czytelniczego bezsensu.

Słownik Frazeologiczny nie obejmuje wszystkich Sonetów.

Odnosi się wprost tylko do Tomu Pierwszego. Innymi słowy jest Słownikiem Języka Tomu Pierwszego.

Fakt powstania Słownika ani nie wzbogaca Tomu 1 ani nie zubaża pozostałych Tomów ponieważ Sonety istnieją jako były Poezji Absolutnej.

Słownik Frazeologiczny jest NIEZALEŻNYM dziełem poetyckim.

Niezależność Słownika jest z natury każdego słownika względna.

Jest to „zależność” dokładnie taka jak Sonetów Krymskich Adama Mickiewicza od samego Krymu.

Nieznajomość Krymu nie przeszkadza w przeżywaniu Sonetów Krymskich;

Szukając ANA znajdujemy trzy zwroty
Wybieramy oczywiście konstrukcję
ana iffulci
ponieważ (przypomnę) analizujemy wiersz
Yk dog fudc ana iffulci faz re ztyw...

ale również nic nie przeszkadza,
aby udać się w podróż na Krym celem
przeczytania tam Sonetów Krymskich.
Terytorium moich Sonetów jest Poezja
Absolutna; stopień abstrakcji
przedmiotów poetyckich jest najwyższy
z możliwych do pomyślenia;
stąd można mówić o niezależności
Słownika Frazeologicznego i mylić się
w niewielkim stopniu.

Wzmianka o NIEZALEŻNOŚCI Słownika
jest konieczna z uwagi na nieznane
dalsze losy tej książki.
Jednakże to, co stanowi o istnieniu
Poezji, to nie same słowa, a związki
słów. Stąd, przy lekturze Słownika,
dobrze jest mieć wgląd w Tom 1 Sonetów
lub odwrotnie – czytając Sonety,
mieć Słownik pod ręką.

W tym drugim wypadku dobrze jest
wiedzieć, że KAŻDE słowo Pierwszego
Tomu Sonetów znajduje się w Słowniku,
ale nie każde przypadkowo wzięte słowo
jest początkiem alfabetycznie
uporządkowanych haseł Słownika.
To chyba oczywiste, że niektóre słowa
wyrwane z kontekstu są pozbawione
znaczenia, a niektóre związki słów mogą
być poza obszarem zainteresowania autora.

A więc ana iffulci można rozumieć jako
...bezwiednie robiła
natomiast szukając IFFULCI znajdziemy:
iffulci faz
co oznacza... tak zawieszona u
natomiast zamiast FA> znajdziemy:

FUDC

Na przykład:

Poszukując słowa DOG, nie znajdziemy go
w Słowniku jako niezależnego pojęcia.
Znajdziemy jedynie dwa różne znaczeniowo
zwroty rozpoczynające się od słowa DOG:
dog fudc ana i dog uda.
Jeżeli impulsem pobudzającym
zainteresowanie czytelnika słowem DOG,
był sonet Yk dog fudc... (str. 5 tom 1)
zwrot dog fudc ana jest wyborem właściwym
ale nie wyjaśnia rzeczy do końca:
dog fudc ana
oznacza... pochlebcy, lizusy.

Konieczne wydaje się sprawdzenie jednego
z 20 zwrotów rozpoczynających się od
słowa YK:
yk dog fudc
jest tłumaczone jako... jeżeli ktoś rzuci
Aby w pełni zrozumieć wpływ słowa DOG na
poetyckie otoczenie, warto również
sprawdzić w Słowniku hasło rozpoczynające
się od FUDC;
okazuje się, że nie ma takiego hasła.
Nawiasem mówiąc, nie ma nawet słowa FUDC
występującego gdziekolwiek w innym
kontekście.
A zatem DOG FUDC stanowi mocną zbitkę
znaczeniową, niezależnie od silnych
dewiacji, jakie wprowadzają w znaczenia tej
konstrukcji słowa YK i ANA. >>

faz re, co można tłumaczyć jako...
ślicznymi białymi lub
faz re ztyw, co odpowiada polskiemu...
strażacy dopadli. I tak dalej.

Przykład ten wzięty z pierwszego

ANA

Szukając ANA znajdujemy trzy zwroty
Wybieramy oczywiście konstrukcję
ana iffulci
ponieważ (przypomnę) analizujemy wiersz
Yk dog fudc ana iffulci faz re ztyw...

A więc ana iffulci można rozumieć jako
...bezwiednie robiła
natomiast szukając IFFULCI znajdziemy:
iffulci faz
co oznacza... tak zawieszona u
natomiast zamiast FAZ znajdziemy:
faz re, co można tłumaczyć jako...
ślicznymi białymi lub
faz re ztyw, co odpowiada polskiemu...
strażacy dopadli. I tak dalej.

Przykład ten wzięty z pierwszego
sonetu Yk dog fudc... wskazuje w jak
skomplikowany proces fluktuacji znaczeń
wmieszane jest abstrakcyjne,
przypuszczalnie pozbawione indywidualnego
desygnatu słowo DOG.

Dodam, że nie należy trzymać się tych
interpretacji w sposób niewolniczy.

Tak ja (!) rozumiem Język Tomu Pierwszego
i w ten sposób, opracowując 29.319 haseł,
sprowadzam Poezję Absolutną na ziemię.
Warto jedynie wspomnieć, że w Tomie 1
Sonetów, w 359 utworach DOG występuje
zaledwie pięć razy:
dog uda

qi zom dog
uwipuvt dog
zom dog ceniku
oraz jednocześnie w dwóch zwrotach
yk dog fudc
i dog fudc ana

DOG, jako słowo trzyliterowe, może
wystąpić z niewielką częstotliwością.
Częstotliwość pojawiania się tych samych
słów w Sonetach jest odwrotnie
proporcjonalna do ich długości.
Słowa czteroliterowe powtarzają się
sporadycznie, a pięcioliterowe i dłuższe
praktycznie występują tylko jeden raz.
Jest to niezwykła cecha Języka Pierwszego
Tomu, zupełnie nieznaną w językach
naturalnych.

Poezja, nazwijmy ją NORMALNA, jest
w istocie kombinatoryką ubogiej ilości
słów.

Poezja Absolutna żongluje wprost
oszałamiającym słownictwem.

W przeciwieństwie do Sonetów,
Słownik Frazeologiczny jest kroplą
w oceanie znaczeń.

Prawa strona Słownika na wieki pozostanie
błędym echem strony lewej.

Na dodatek prawa strona Słownika zawsze
będzie napisana w jakimś języku naturalnym

– w tym wypadku po polsku.
Wersje językowe otoczy dodatkowa mgiełka
znaczeń wprowadzona przez giętkość
warsztatu tłumacza.

Staję więc przed poważnym dylematem.
Czy rzucić czytelnika „na głęboką wodę”
nie dbając o konsekwencje, czy też rzucić
mu dodatkowo „koło ratunkowe”, jakim
może być Słownik Frazeologiczny?

wstęp do słownika frazeolo- gicznego

Wojciech Bruszewski
Skoki, Kwiecień 1993

Nie pamiętam, kiedy wymyśliłem Księgę słów Wszystkich, ale jej pierwszy materialny ślad pochodzi z około roku 1975, kiedy to w jej realizacji pomógł mi – tworząc odpowiedni algorytm – kolega z pracy, Mieczysław Gryglik. Wówczas stronę KSW dopasowaliśmy do możliwości drukarki igłowej z perforacją boczną. Drukowała ona jednocześnie 2 strony, z których każda miała 69 znaków na 60 linii, czyli 4140 znaków. Wówczas słowo SZTUKA znajdowało się na stronie nr 381512.

Kolejny projekt KSIĘGI SŁÓW WSZYSTKICH powstał w 1987 roku jako część międzynarodowej wystawy Art & Communication, która miała się odbyć równocześnie w Muzeum Sztuki w Łodzi w Polsce i w Massachusetts Institute

Yk dog fude ...

Yk dog fude ana ifulci far re styw,
 Pa dygi pa al tnap payqar is ygofabe,
 Ga yemopy apoles gacqyaz pobornaj vfnabe,
 Teda amqaci obe e dyjneb e ul urnatyw.

Ejmajeru chgyrb pa boe a eqod dcakeva,
 Ilwy taev lrythac adh hpédach myzihik,
 Cálpeia cwamoyy tlawo ij doctocq jhujik,
 Akelco u oqbotin tpe o sphet i eeva.

Gib vzarom atlyhra edo qevaihe yrhewo,
 Wme deryv gly inijaty fajafo didywo,
 Ykengho jase ytko i abap aga y vuh.

Min ino a sti tnylegk qyrgu aja kukanhr,
 Farn pehc iqvarva iqikhy jacy garwoh,
 Ze naav mqihamo lryfama ijc edg obhawoh.

[19 Marca, 1992] [21.40]

Who will believe my verse in time to come
 If it were filled with your most high deserts?
 Though yet heav'n knows it is but as a tomb
 Which hides your life, and shows not half your parts.
 If I could write the beauty of your eyes,
 And in fresh numbers number all your graces,
 The age to come would say, "This poet lies –
 Such heav'nly touches ne'er touched earthly faces."
 So should my papers, yellowed with their age,
 Be scorned, like old men of less truth than tongue,
 And your true rights be termed a poet's rage
 And stretch'd meter of an antique song:

But were some child of yours alive that time,
 You should live twice in it and in my rhyme.

Sonet XVII

© Copyright by Wojciech BRUSZEWSKI, 1992
 Williama Shakespeare'aVolume 1
 (1564-1616)published and printed in one copy
 w tłumaczeniu by the author.

Tristana Koreckiego

Tom 1

SONETY

sonet
XVII

Któż w czasie, co nastanie, da wiarę wierszowi,
 Jeśli w nim zawrzeć zasług twych portret najwyższych?
 Niebiosą widzą: on wszak podobny grobowi,
 Życia kryjówce, szczątków zasłonie najlichszych.
 Gdybym umiał pisać o oczu twych piękności,
 W strofach licznych zliczyć, co śliczne masz – bez mała
 Łgarzem byłbym się wydał nędznym potomności:
 „Nie zna – rzekną – ziemskiego, w Niebie szuka ciała”.
 Czyż więc moje szpargały, żółtkłe wszystkie razem,
 Mają być jak gderliwi starcy pogardzane,
 Zaś poety szaleństwem – to, co twym obrazem
 Jest prawdziwym, lub odą nudną być nazwane?
 Lecz gdy czasów tych dotrwa któreś z twoich dzieci,
 Żyć w nim będziesz dwoiście, bo i w swym poecie.

[18 Marca, 1992] [21.46]

- 5 -

[illegible]

N

Nie pamiętam, kiedy wymyśliłem KSIĘGĘ SŁÓW WSZYSTKICH, ale jej pierwszy materialny ślad pochodzi z około roku 1975, kiedy to w jej realizacji pomógł mi – tworząc odpowiedni algorytm – kolega z pracy, Mieczysław Gryglik. Wówczas stronę KSW dopasowaliśmy do możliwości drukarki igłowej z perforacją boczną. Drukowała ona jednocześnie 2 strony, z których każda miała 69 znaków na 60 linii, czyli 4140 znaków. Wówczas słowo SZTUKA znajdowało się na stronie nr 381512.

Kolejny projekt KSIĘGI SŁÓW WSZYSTKICH powstał w 1987 roku jako część międzynarodowej wystawy Art & Communication, która miała się odbyć równocześnie w Muzeum Sztuki w Łodzi w Polsce i w Massachusetts Institute of Technology w Cambridge (MA), USA. Dzięki telefonicznemu połączeniu komputerów współpracować mieli na odległość widzowie i artyści w Polsce i w Stanach Zjednoczonych. Niedoskonałość ówczesnych środków komunikacji uniemożliwiła realizację projektu – polsko-amerykańskie komputery nie przewidywały pośrednictwa polskiej telefonistki.

Dopiero po 13 latach, w roku 2000 algorytm przeszukiwania KSW i oprogramowanie do jej obsługi stworzył od nowa Karol Rosłaniec. Obecnie odpowiada ona stronie standardowej – 1800 znaków, a słowo SZTUKA znajduje się na stronie 936703.

KSIĘGA SŁÓW WSZYSTKICH w tej ostatniej, ciągle jeszcze roboczej wersji, istnieje w Internecie. Prezentowałem ją podczas Targów Książki we Frankfurcie, w październiku 2000, a także w Galerii Wschodniej w Łodzi w lipcu-sierpniu 2002.

KSIĘGA SŁÓW WSZYSTKICH istnieje wyłącznie dzięki komputerom i sieci. Nie można jej wydrukować w całości, ilość jej stron jest nieskończona. Można natomiast na życzenie czytelnika-widza „wyrwać” z niej – wydrukować dowolną stronę.

Program generuje wszystkie kombinacje liter w słowach o długości od jednej litery do nieskończoności i ustawia je w układzie alfabetycznym.

Rozdział pierwszy zawiera słowa jednoliterowe:

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z.

Rozdział drugi zawiera słowa dwuliterowe:

aa ab ac ad ... do ... in ... on ... zx zy zz.

Kolejne numery rozdziałów odpowiadają ilościom liter w słowach. Ilość rozdziałów jest nieskończona – „słowa” mogą składać się z dowolnej liczby liter.

Każdy czytelnik-internauta może zamówić sobie stronę z konkretnym słowem. Program drukuje „wyrwaną” stronę zawierającą żądane słowo i słowa sąsiadujące. Strona opatrzona jest prawdziwym kolejnym numerem oraz imieniem zamawiającego.

Aby otrzymać stronę, jej nabywca podać musi krótki opis-definicję żadanego słowa (w dowolnym języku). W ten sposób każdy kolejny czytelnik stanie się jednocześnie współautorem KSIĘGI. Opisy-definicje istnieć będą tylko w Internecie.

Projekt odnosi się do strukturalnego nurtu w sztuce współczesnej. Obrazy składające się z ciągów kolejnych liczb Opalki czy mapa w skali 1:1 Borgesa, to bliskie KSIĘDZE SŁÓW WSZYSTKICH próby opisanie świata.

mój ojciec przebrnął wyroki kochania,
tożsamość bycia i mienie dawania,
każdy poranek wyśpiewując z nocy,
mój ojciec przebrnął głębiny wysoczyzn.

my father moved through dooms of love
through sames of am through haves of give
singing each morning out of each night
my father moved through dephts of height

to 'adzie' zmartwiałe. pełne zapomnienia.

this motionless fortaetful where

księga słów wszystkich

OGRANI-
CZONE
SPOJRZE-
NIE
GŁUPCA



tekst i wydruki

Józef Żuk Piwkowski

oprogramowanie

Mieczysław Gryglik

i Karol Rosłaniec

KSW w internecie www.2b.art.pl



Rozdział / Chapter: 1

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y
z

Rozdział / Chapter: 2

aa ab ac ad ae af ag ah ai aj ak al am an ao ap aq
ar as at au av aw ax ay az ba bb bc bd be bf bg bh
bi bj bk bl bm bn bo bp bq br bs bt bu bv bw bx by
bz ca cb cc cd ce cf cg ch ci cj ck cl cm cn co cp
cq cr cs ct cu cv cw cx cy cz da db dc dd de df dg
dh di dj dk dl dm dn do dp dq dr ds dt du dv dw dx
dy dz ea eb ec ed ee ef eg eh ei ej ek el em en eo
ep eq er es et eu ev ew ex ey ez fa fb fc fd fe ff
fg fh fi fj fk fl fm fn fo fp fq fr fs ft fu fv fw
fx fy fz ga gb gc gd ge gf gg gh gi gj gk gl gm gn
go gp gq gr gs gt gu gv gw gx gy gz ha hb hc hd he
hf hg hh hi hj hk hl hm hn ho hp hq hr hs ht hu hv
hw hx hy hz ia ib ic id ie if ig ih ii ij ik il im
in io ip iq ir is it iu iv iw ix iy iz ja jb jc jd
je jf jg jh ji jj jk jl jm jn jo jp jq jr js jt ju
jv jw jx jy jz ka kb kc kd ke kf kg kh ki kj kk kl
km kn ko kp kq kr ks kt ku kv kw kx ky kz la lb lc
ld le lf lg lh li lj lk ll lm ln lo lp lq lr ls lt
lu lv lw lx ly lz ma mb mc md me mf mg mh mi mj mk
ml nm nn no np nq nr ns nt nu nv nw nx ny nz oa ob oc od oe of og oh oi oj
ok ol om on oo op oq or os ot ou ov ow ox oy oz pa
pb pc pd pe pf pg ph pi pj pk pl pm pn po pp pq pr
ps pt pu pv pw px py pz qa qb qc qd qe qf qg qh qi
qj qk ql qm qn qo qp qq qr qs qt qu qv qw qx qy qz
ra rb rc rd re rf rg rh ri rj rk rl rm rn ro rp rq
rr rs rt ru rv rw rx ry rz sa sb sc sd se sf sg sh
si sj sk sl sm sn so sp sq sr ss st su sv sw sx sy
sz ta tb tc td te tf tg th ti tj tk tl tm tn to tp
tq tr ts tt tu tv tw tx ty tz ua ub uc ud ue uf ug
uh ui uj uk ul um un uo up uq ur us ut uu uv uw ux
uy uz va vb vc vd ve vf vg vh vi vj vk vl vm vn vo
vp vq vr vs vt vu vv vw vx vy vz wa wb wc wd we wf
wg wh wi wj wk wl wm wn wo wp wq wr ws wt wu ww wx
wy wz xa xb xc xd xe xf xg xh xi xj xk xl xm xn

sztufg	sztufh	sztufi	sztufj	sztufk	sztufl	sztufm
sztufn	sztufo	sztufp	sztufq	sztufr	sztufs	sztuft
sztufu	sztufv	sztufw	sztufx	sztufy	sztufz	sztuga
sztugb	sztugc	sztugd	sztuge	sztugf	sztugg	sztugh
sztugi	sztugj	sztugk	sztugl	sztugm	sztugn	sztugo
sztugp	sztugq	sztugr	sztugs	sztugt	sztugu	sztugv
sztugw	sztugx	sztugy	sztugz	sztuha	sztuhb	sztuhc
sztuhd	sztuhe	sztuhf	sztuhg	sztuhh	sztuhi	sztuhj
sztuhk	sztuhl	sztuhm	sztuhn	sztuho	sztuhp	sztuhq
sztuhr	sztuhs	sztuht	sztuhu	sztuhv	sztuhw	sztuhx
sztuhy	sztuhz	sztuia	sztuib	sztuic	sztuid	sztuie
sztuif	sztuig	sztuih	sztuii	sztuij	sztuik	sztuil
sztuim	sztuin	sztuio	sztuip	sztuiq	sztuir	sztuis
sztuit	sztuiu	sztuiv	sztuiw	sztuix	sztuiy	sztuiz
sztuja	sztujb	sztujc	sztujd	sztuje	sztujf	sztujg
sztujh	sztuji	sztujj	sztujk	sztujl	sztujm	sztujn
sztujo	sztujp	sztujq	sztujr	sztuj s	sztujt	sztuju
sztujv	sztujw	sztujx	sztujy	sztujz	sztuka	sztukb
sztukc	sztukd	sztuke	sztukf	sztukg	sztukh	sztuki
sztukj	sztukk	sztukl	sztukm	sztukn	sztuko	sztukp
sztukq	sztukr	sztuks	sztukt	sztuku	sztukv	sztukw
sztukx	sztuky	sztukz	sztula	sztulb	sztulc	sztuld
sztule	sztulf	sztulg	sztulh	sztuli	sztulj	sztulk
sztull	sztulm	sztuln	sztulo	sztulp	sztulq	sztulr
sztuls	sztult	sztulu	sztulv	sztulw	sztulx	sztuly
sztulz	sztuma	sztumb	sztumc	sztumd	sztume	sztumf
sztumg	sztumh	sztumi	sztumj	sztumk	sztuml	sztumn
sztumn	sztumo	sztump	sztumq	sztumr	sztums	sztumt
sztumu	sztumv	sztumw	sztumx	sztumy	sztumz	sztuna
sztunb	sztunc	sztund	sztune	sztunf	sztung	sztunh
sztuni	sztunj	sztunk	sztunl	sztunm	sztunn	sztuno
sztunp	sztunq	sztunr	sztuns	sztunt	sztunu	sztunv
sztunw	sztunx	sztuny	sztunz	sztuoa	sztuob	sztuoc
sztuod	sztuoe	sztuof	sztuog	sztuoh	sztuoi	sztuoj
sztuok	sztuol	sztuom	sztuon	sztuoo	sztuop	sztuog
sztuor	sztuos	sztuot	sztuou	sztuov	sztuow	sztuoo

bocxd tytułrobocxe tytułrobocxf tytułrobocxg tytu-
lrobocxh tytułrobocxi tytułrobocxj tytułrobocxk t-
ytułrobocxi tytułrobocxm tytułrobocxn tytułrobocxo
tytułrobocxp tytułrobocxq tytułrobocxr tytułroboc-
xs tytułrobocxt tytułrobocxu tytułrobocxv tytułro-
bocxw tytułrobocxx tytułrobocxy tytułrobocxz tytu-
lrobocya tytułrobocyb tytułrobocy c tytułrobocyd t-
ytułrobocy e tytułrobocyf tytułrobocyg tytułrobocyh
tytułrobocyi tytułrobocyj tytułrobocyk tytułroboc-
yl tytułrobocym tytułrobocyn tytułrobocy o tytułro-
bocyp tytułrobocyq tytułrobocy r tytułrobocys tytu-
lrobocyt tytułrobocyu tytułrobocyv tytułrobocyw t-
ytułrobocyx tytułrobocy y tytułrobocy z tytułrobocza
tytułroboczb tytułroboczc tytułroboczd tytułroboc-
ze tytułroboczf tytułroboczg tytułroboczh tytułro-
boczi tytułroboczj tytułrobocz k tytułroboczi tytu-
lroboczm tytułroboczn tytułroboczo tytułrobocz p t-
ytułroboczq tytułrobocz r tytułrobocz s tytułroboczt
tytułroboczu tytułrobocz v tytułrobocz w tytułroboc-
zx tytułroboczy tytułrobocz z tytułrobodaa tytułro-
bodab tytułrobodac tytułrobodad tytułrobodae tytu-
lrobodaf tytułrobodag tytułrobodah tytułrobodai t-
ytułrobodaj tytułrobodak tytułrobodai tytułrobodam
tytułrobodan tytułrobodao tytułrobodap tytułrobod-
aq tytułrobodar tytułrobodas tytułrobodat tytułro-
bodau tytułrobodav tytułrobodaw tytułrobodax tytu-
lroboday tytułrobodaz tytułrobodba tytułrobodbb t-
ytułrobodbc tytułrobodbd tytułrobodbe tytułrobodbf
tytułrobodbg tytułrobodbh tytułrobodbi tytułrobod-
bj tytułrobodbk tytułrobodbi tytułrobodbm tytułro-
bodbn tytułrobodbo tytułrobodbp tytułrobodbq tytu-
lrobodbr tytułrobodbs tytułrobodbt tytułrobodbu t-
ytułrobodbv tytułrobodbw tytułrobodbx tytułrobodby
tytułrobodbz tytułrobodca tytułrobodcb tytułrobod-
cc tytułroboded tytułrobodce tytułrobodcf tytułro-
bodeg tytułrobodch tytułrobodci tytułrobodej tytu-



O mowie



tekst i typografia
Radosław Nowakowski

eng. >>

KAISON ODPOWIEŚCIAŁ

**SZEROKIE
SPOJRZE-
NIE
OŚWIE-
CONYCH**



Spróbuj znaleźć w języku polskim słowo (oczywiście polskie; oczywiście możesz też szukać wśród słów spolszczonych takich jak dach, spacer, rycerz, klub, sport, kawaler, pałac), które zaczynałoby się od dwóch spółgłosek: nosowej m i zwartej wybuchowej b. Taką zbitkę można co prawda spotkać w spolszczonym słowie bomba (lub samba, rumba, mamba), lecz w środku. Na początku - nigdy. Albowiem wzorzec fonetyczny języka polskiego nie toleruje zbitki mb na początku wyrazu. Nadzwyczaj zaś dla niej tolerancyjny jest wzorzec fonetyczny języka swahili należącego do rodziny bantu. Słowo sturba brzmi bardzo polsko, choć nie znajdziesz go w żadnym słowniku, chyba że w słowniku witkacowskim, bowiem w pełni podlega regułom polskiego wzorca fonetycznego. Takich reguł jest dosyć sporo i określają one precyzyjnie, które i jakie dźwięki mogą występować obok siebie. Dodajmy do tego jeszcze akcentowanie, intonację, ewentualnie tonalność... O tak, tonalność jest zjawiskiem ciekawym. Ton górny, dolny, wznoszący, opadający, czasami jeszcze kilka innych. Ta sama sylaba lub słowo mogą mieć zupełnie inne znaczenie w zależności od tonu. Języki bantu kiedyś były tonalne..... Lecz nie to jest najważniejsze. Ważna jest minimalna ilość informacji potrzebna do rekonstrukcji słowa. Jeśli grający potrafi ją przekazać (ot choćby informację o tonie, akcencie, niektórych fonemach, początku, końcu, może o ilości sylab) to słuchający potrafi to słowo odtworzyć. Z bębna można wydobyć zadziwiająco wiele zadziwiająco różnych dźwięków, te zaś można wystukiwać zadziwiająco szybko i zręcznie, niczym telegrafista kod Morse'a.

Lecz nie o nadawanie telegramów tu chodzi. Nawet nie o odgrywanie całych poematów (co czyniono w niektórych społecznościach afrykańskich). Można by przecież przy pomocy iluś tam dźwięków gamy chromatycznej zaszyfrować ileś tam fonemów, po cóż jednak było to robić, skoro dużo prościej to powiedzieć lub napisać list.

O inną mowę tu chodzi.

A jednak granie jest w pewnym sensie mowy naśladowaniem. Bowiem tak musisz grać, jakbyś opowiadał. Historię intrygującą, pełną napięcia, zwrotów, przyspieszeń, zatrzymań. Historię nudną, rozwlekłą, usypiającą, plątającą się we własnych meandrach, fałdach i zakrętach. Historię fascynującego odkrycia. Historię niespodziewanego spotkania. Historię mozolnego wleczenia się zakurzoną drogą przez całkowicie nieciekawej pejzaż..... Lecz przecież nie o parodię mowy tu chodzi, o imitację będącą nieznośnym bełkotem.

A kiedy grasz z kimś, w duecie, trio, kwartecie i tak dalej, to zaczyna się rozmowa. Uroczą, beztłona, pospieszną, bezsensowną, przydługą, nudną, zajmującą, wciągającą, prowadzącą do awantury, prowadzącą do wniosków, o karabinach, o siedmiu zbójcach..... och, w każdym razie rozmowa żywa, inaczej wasze granie będzie jedynie odgrywaniem, marnym recytowaniem, udawaniem.... a przecież nie o udawanie tu chodzi.

O czym rozmawiają grający?

No właśnie. Co może znaczyć akord C7 lub pentatonika bezpółtonowa? Co jest treścią kwarty lub szybkiego (wolnego) pasażu? Wszystko i nic. Wszystko, bowiem pod dźwięki można podłożyć dowolne znaczenia, dowolne symbole, dowolną interpretację, możemy domyślać się i dosłuchiwać niebywałych konotacji, wznosić ogromne gmachy skojarzeń, budować mistyczno-allegoryczne teorie. Kółko może być głową, słońcem, doskonałością, pełnią, nie będzie jednak nogą, rzeką czy gniewem, tak jak niebieska plama nie będzie symbolizowała ognia. Kwarta zaś może być niebem, piekłem, drzewem, ziemią, wodą, kretem, miłością, obojętnością, zupą ogórkową..... A jeśli tak, jeśli wszystkim - to i niczym. Kwarta jest tylko i aż kwarta.

Lecz przecież nie o to chodzi, by mowę zastępować. Chodzi o to, by powiedzieć to, czego żadna mowa nie powie. Tam się zaczyna muzyka, tam się rodzi sztuka (granie, malowanie, pisanie - tak, tak, nie pomyliłem się, pisanie...), gdzie kończy się język (to znaczy, gdzie kończą się możliwości języka, nie zaś na końcu języka). To inny poziom komunikacji. Nie wiem, czy wyższy, czy niższy - po prostu inny. To inna mowa. Inna rozmowa.

Może więc nie warto męczyć się z przekładem.

Może wystarczy tylko słuchać.

I słucham wiatru szarpiącego się w gałęziach przekwitających jabłoni. Słucham niestyszanego szelestu białoróżowych płatków tonących we wzburzonej, ciemnej trawie.

mój

mój ojciec przebrnął wyroki kochania,
tożsamość bycia i mienie dawania,
każdy poranek wyśpiewując z nocy,
mój ojciec przebrnął głębiny wysoczyzn.

to 'gdzie' zmartwiałe, pełne zapomnienia,
rzut jego oka w 'tam' lśniące przemieniał;
tamtó 'jeżeli' (ileż sił w mdłym tchnieniu)
pod jego wzrokiem wilo się w cierpieniu.

jak z 'których' świeżo zmarłych wciąż od nowa
pierwsze 'kto' płynie, jego dłoń kwietniowa
los swój podźwignąć śpiącym jaźniom dała,
aż po głębi duszy ze snu je wyrwała.

każde tonące w gorzkich łzach 'dlaczego'
wnet zasypiało w rękach ojca mego:
nawet najcichszy płacz się nie zmarnował,
bo ojciec czuł, jak góra rośnie nowa.

pnąc się mozolnie po morza dolinach,
mój ojciec przebrnął przez szczęścia gorycze;
twarz opiewając, którą zwą księżycem,
nucąc pragnienie, tam gdzie się zaczyna.

jego pieśń radość, a radość tak czysta,
że serce gwiazdy by z nim prowadziła,
czysta tak teraz, a to teraz tak, że
nadgarstki zmierzchu by rozweseliła. >>

jak w pełni lata słoneczne promienie
trwają nad wszelkie słońca rozumienie,
tak i sen ojca (ta moc niebywała
przerosła nawet jego) trwał jak skała.

jego krew była z krwi. kość była z kości:

my father moved through dooms of love
through sames of am through haves of give
singing each morning out of each night
my father moved through dephts of height

this motionless fortgetful where
turned at his glance to shining there
that if (so timid air is firm)
under his eyes would stir and squirm

newly as from unburied which
floats the first who, his april touch
drove sleeping selves to swarm their fates
woke dreamers to their ghostly roots.

and should some why completely weep
my father's fingers brought her sleep:
vainly no smallest voice might cry
for he could feel the mountains grow.

lifting the valleys of the sea
my father moved through griefs of joy;
praising a forehead called the moon
singing desire into begin

joy was his song and joy so pure
a heart of star by him could steer
and pure so now and now so yes
the wrists of twilight would rejoice >>

keen as midsummer's keen beyond
conceiving mind of sun will stand
so strictly (over utmost him
so hugely) stood my father's dream

mój ojciec





ee cummings
rysunek
Marzena Turek-Gaś



jego krew
była z krwi
kość była
z kości
his flesh
was fle
his bloc
was blc

jak w pełni lata słoneczne promienie
trwają nad wszelkie słońca rozumienie,
tak i sen ojca (ta moc niebywała
przerosła nawet jego) trwał jak skała.

jego krew była z krwi, kość była z kości;
każdy mu życzył strawy, choć sam pościł;
nawet i milę płaz się płozić ważył,
byleby spijać uśmiech z jego twarzy.

gardząc przepychem 'muszę' i 'tak będzie',
mój ojciec przebrnął wyroki doznania;
gniew mego ojca jak deszcz upragniony,
a jego litość jak jęczmień zielony.

na przyjaciela i na wroga głowę
rok kładł mniej szczodrze ramiona wrześniowe
niż ojciec, kiedy głupcom i uczonym
ofiarowywał skarb 'jest' niezmierny.

dumnie, jak ziemia (październikującym
ogniom posłuszna), w dół się z trudem pnąca,
do wiecznotrwałej pracy obnażone
szły jego barki w mrok nieprzenikniony.

jak chleb prawdziwe ojcowskie zmartwienia:
do jego myśli kłamca wstępu nie miał;
znalazłszy druhów we wrogim szeregu,
ze śmiechem wzniołby nowy świat ze śniegu. >>

mój ojciec przebrnął ukrytych w nas onych,
każdy liść z drzewa przezeń wynucony
(jeden w drugiego dzieciak się zaklinał,
że wiosna tańczy, gdy on śpiew zaczyna).

co niepodzielne, niech ludzie zabijają,

keen as midsummer's keen beyond
conceiving mind of sun will stand
so strictly (over utmost him
so hugely) stood my father's dream

his flesh was flesh his blood was blood:
no hungry man but wished him food;
no cripple wouldn't creep one mile
uphill to only see him smile.

scorning the pomp of must and shall
my father moved through dooms of feel;
his anger was as right as rain
his pity was as green as grain

septembering arms of year extended
less humbly wealth to foe and friend
than he to foolish and to wise
offered immeasurable is

proudly and (by octobering flame
beckoned) as earth will downward climb,
so naked for immortal work
his shoulders marched against the dark

his sorrow was as true as bread:
no liar looked him in the head;
if every friend became his foe
he'd laugh and build a world with snow. >>

my father moved through theys of we
singing each new leaf out of each tree
(and every child was sure that spring
danced when she heard my father sing

then let men kill which cannot share,



Dorota Kosińska
z ojcem
Leonem Urbańskim

Warszawa, 1964

zdjęcie z archiwum rodzinnego

ee cummings urodził się w 1894 roku. Leon Urbański urodził się w roku 1926. cummings zmarł w 1962, Urbański w 1998.

Na tym kończą się niepodobieństwa, a zaczynają podobieństwa. cummings był poetą rozkochanym w literze, Urbański typografem rozkochanym w słowie.

Obydwu fascynował Apollinaire. Mnie w dzieciństwie fascynowała książka o złowrogim tytule „Apollinaire i teoretycy kubizmu”, która stała w niedostępnym dla moich brudnych łap księgozbiornie ojca.

Kiedy w przeszłość odszedł nie tylko cummings, ale i mój ojciec, coś mnie pchnęło do przetłumaczenia tego wiersza. Przeczuwam, dlaczego to zrobiłam. Może czytelnicy też się domyślą. Jedynymi, którzy wiedzą na pewno, są cummings i Urbański.

mój ojciec przebrnął ukrytych w nas onych,
każdy liść z drzewa przezeń wynucony
(jeden w drugiego dzieciak się zaklinał,
że wiosna tańczy, gdy on śpiew zaczyna).

co niepodzielne, niech ludzie zabijają,
niech krew i kości błotem się okryją,
miłość w pakt zmieńcie, sny zmieńcie w knowania,
wolność w narkotyk do wytargowania,

na pastwę stali, na okrutną mękę,
myślom zwątpienie, a sercu udrękę,
aby kłam zadać chorobie jedności,
uwiarygodnić tryumf tożsamości.

wszystko, co jasne, mętne przecież było,
to, co najśłodsze, w gorycz się zmieniło,
zmurszała nicość, tępe umieranie –
taką wzięliśmy schedę w posiadanie

prawdy w tym świecie prawie wcale nie ma
– choć to nienawiść nas przy życiu trzyma –
skoro mój ojciec żył ze sobą blisko,
miłość jest całym i więcej niż wszystko.

my father moved through theys of we
singing each new leaf out of each tree
(and every child was sure that spring
danced when she heard my father sing

then let men kill which cannot share,
let blood and flesh be mud and mire,
scheming imagine, passion willed,
freedom a drug that's bought and sold

giving a steel and cruel kind
a heart to fear, to doubt a mind,
to differ a disease of same
conform the pinnacle of am

though dull were all we taste as bright,
bitter all utterly things sweet,
maggoty minus and dumb death
all we inherit, all bequeath

and nothing quite so least as truth
– i say though hate were why men breathe -
because my father lived his soul
love is the whole and more than all

Użycie diagramów jako narzędzia wnioskowania spotyka się z krytyką,¹ między innymi z powodu ich rzekomej trudności. Wielu twierdzi, że łatwiej jest formułować problemy, interpretować ich zapis lub sprawdzać poprawność rozumowania za pomocą języka (naturalnego lub sztucznego, jak np. formuł matematycznych), niż za pomocą diagramów. Natomiast zwolennicy diagramów twierdzą zwykle, że dla nich właśnie posługiwanie się diagramami jest łatwiejsze. Co ciekawe, zdarza się, że niektórzy prominentni naukowcy używający diagramów wyrażają czasem opinię o trudności ich stosowania. „Nie jest łatwo dokonwać odkryć metoda geometryczna” – elegancja takiego wводу. adw iuz przebrniemv przez

TOMA ODPOWIEŚCIAŁ

ZDROWY

ROZSĄDEK

GRANICZY Z

GENIUSZEM

Audrey's progress from bad to worse follows a Cinderella formula, the exploitation of underprivileged heroines who then make good, live happily ever after. Except that in Audrey's case, the hope turns to decline in a series of improbable encounters with undesirable people.

This might seem more Hogarth than fairy-story, but it is essentially an excuse to show the sort of criminals I like drawing.

Some of them are plausible (a drink problem), some improbable (a shoe problem), most absurd.

Obviously my heroine is gifted: beautiful, charming, she becomes successively a microbiologist, cameraman, political leader, cabaret dancer.

How can life be so cruel to her?

Will she succeed?... that might spoil the plot.

so the story doesn't end, leaving Audrey pondering cures, spiritual and metaphysical.



Życie Audrey biegnie od złego do gorszego zgodnie z syndromem prześladowanego Kopciuszka. Jednak los bajkowych bohaterów w końcu się odменя i żyją długo i szczęśliwie. W przypadku Audrey nadzieja na takie zakończenie maleje w wyniku serii nieprawdopodobnych spotkań z nieprzyjawnymi ludźmi.

To raczej przypomina Hogartha niż bajkę, ale w zasadzie jest dobrym pretekstem do pokazania pewnego rodzaju kryminalistów, których lubię rysować.

Niektórzy z nich są wiarygodni (problem alkoholowy), inni mniej (problem obuwniczy), większość niedorzeczna.

Wydaje się oczywiste, że moja bohaterka została szczerze obdarowana: posiada urodę i wdzięk, zrobiła karierę naukową w dziedzinie mikrobiologii, była kamerzystką, przywódczynią polityczną i tancerką kabaretową.

Dlaczego życie obchodziło się z nią tak okrutnie? Czy w przyszłości odniesie sukces?... to mogłoby zepsuć fabułę opowieści. Więc historia nie ma zakończenia, zostawiając Audrey w poszukiwaniu dróg wyjścia – duchowych i metafizycznych.

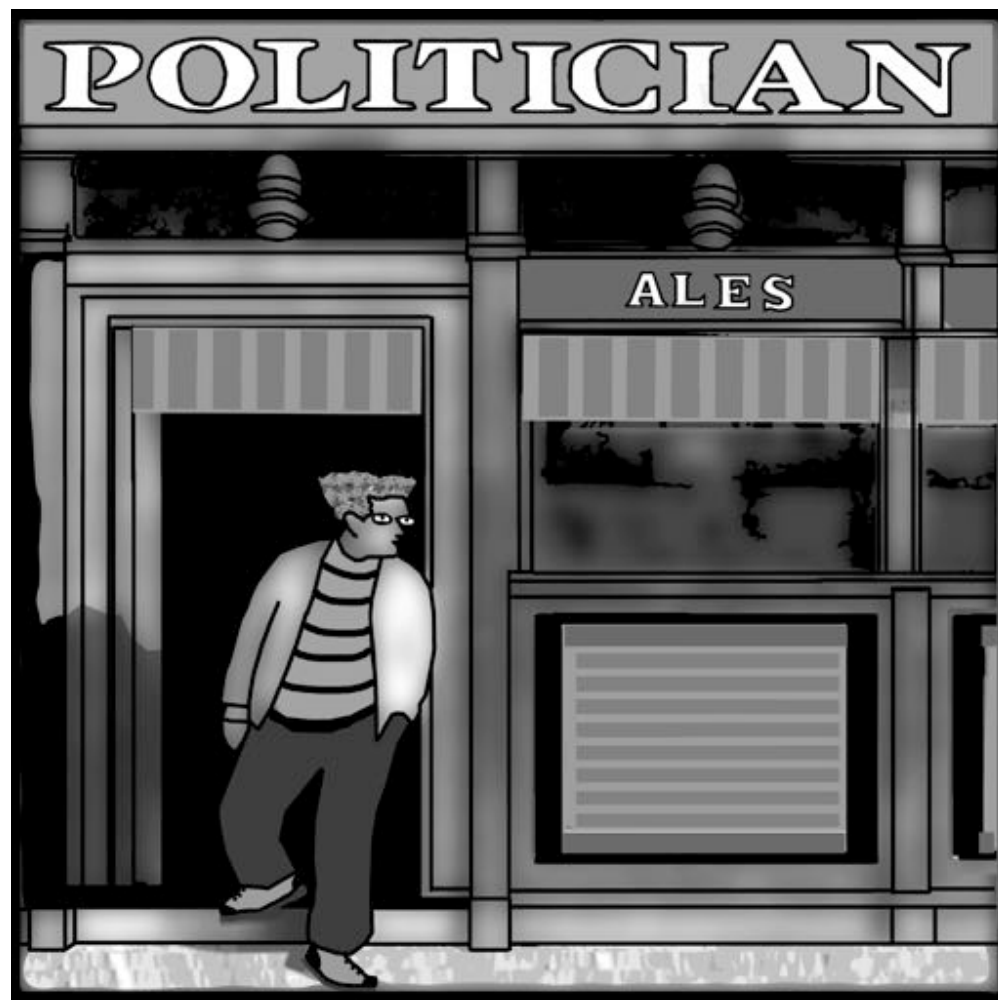


historia Audrey



tekst i rysunki
Sylvia Libedinsky

KAISON ODPOWIEŚCIAŁ
ZDROWY
GENIUSZ
JEST
ROZSĄDNY





pomoc

projekt

pytanie

portret

praca

pamięć

początek





Sylvia Libedinsky i Nick Wadley

współpracują ze sobą sporadycznie
od około 10 lat, tworząc razem
obrazy, filmy animowane i realizując
inne wspólne cele artystyczne.

Oprócz malarstwa, Sylvia
Libedinsky zajmuje się architekturą
i projektowaniem, a Nick Wadley
pisze teksty z dziedziny krytyki
i historii sztuki. Jej dziełem są
budynki – jego dziełami książki.

Kiedy każde z nich pracuje osobno,
tworzą zupełnie różne obiekty, ale
również kiedy pracują razem...
tworzą zupełnie różne obiekty.

Lubią pracować samotnie,
ale sprawia im też przyjemność
wspólna praca.

Ona tworzy jedne rzeczy z innych.

On stale patrzy, marzy i rysuje.

Ale śmieszą ich te same dowcipy.

Ona jest Argentynką, on Anglikiem

– oboje mieszkają w Londynie.



Beach Stories

mw09



Sylvia Libedinsky and Nick Wadley

have been working together
intermittently
for the last ten years or so, making
pictures, cartoons, and objects.
As well as making pictures, she is an
architect/designer, and he writes
about art and the history of art.
She has built buildings,
he has written books.
When they work separately, their work
is quite different. When they work
together, their work is quite different.
They enjoy working together
and separately.
She makes things from other things.
He looks and dreams and draws
all the time. They laugh at similar
things, a lot. She is Argentine, he is
English. They both live in London.

tekst i rysunki
Nick Wadley

na tej stronie: *Stag Party*

**rysunki**

ESEMESFLORES 3

ZARAZ POTEM PRZESŁAŁEM MOJĄ MYŚL



To są po prostu rysunki.
Rysuję prawie cały czas. Pisanie
w porównaniu z rysowaniem
wydaje się niezwykle trudne. Nie
dalej jak tydzień temu przyjaciele
powiedzieli, że moje rysunki są
w gruncie rzeczy jak pisanie,
ponieważ opowiadają historie.

Przeważnie o ludziach –
widzianych i/ lub zapamiętanych,
takich, których można dotknąć,
ale i takich, których widziałem
tylko we śnie.

Ludzie z moich rysunków
są podobni do swoich
pierwowzorów.

Podobieństwo jest ważne.

They're just drawings.

I draw all the time now.

Writing seem such hard work
by comparison.

A friend of mine said last week
that they are like writing anyway,
because they tell stories.

They're mostly about people --
seen and/or remembered
or felt or dreamed.

They're what it's like.

Likeness is important.

Death of Drawing





pomoc

projekt

pytanie

portret

praca

pamięć

początek



big man
dancing



Big man dancing

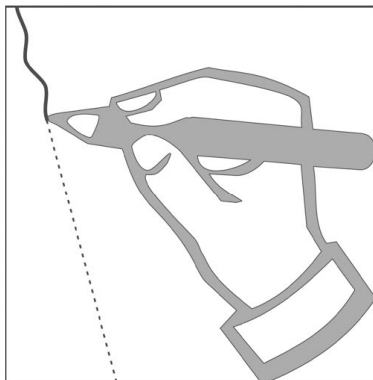
Man looking





Trainer





U

Użycie diagramów jako narzędzia wnioskowania spotyka się z krytyką,¹ między innymi z powodu ich rzekomej trudności. Wielu twierdzi, że łatwiej jest formułować problemy, interpretować ich zapis lub sprawdzać poprawność rozumowania za pomocą języka (naturalnego lub sztucznego, jak np. formuł matematycznych), niż za pomocą diagramów. Natomiast zwolennicy diagramów twierdzą zwykle, że dla nich właśnie posługiwanie się diagramami jest łatwiejsze. Co ciekawe, zdarza się, że niektórzy prominentni naukowcy używający diagramów wyrażają czasem opinię o trudności ich stosowania. „Nie jest łatwo dokonywać odkryć metodą geometryczną, ale elegancja takiego wywodu, gdy już przebrniemy przez trudności, jest naprawdę niezwykła.” – pisał Ryszard Feynman,² komentując swój wykład, w którym dokonał (podobnie jak Newton³) diagramowego wyprowadzenia praw Keplera⁴ ruchu planet wokół Słońca z prawa powszechnego ciążenia. Także Tristan Needham w swojej książce, będącej w dużym stopniu diagramowym wykładem matematycznej teorii liczb zespolonych, pisze:⁵ „...podczas gdy często trzeba więcej wyobraźni i wysiłku, by znaleźć odpowiedni obraz niż by wykonać obliczenie, obraz zawsze nam to wynagrodzi, przybliżając nas bardziej do Prawdy.” Oba cytaty świadczą o tym, że obaj uczeni wysoce sobie cenią rezultaty rozumowania diagramowego, narzekają jednak na trudności, jakie im ono sprawia. Mogłoby się więc wydawać, że diagramy ze swej natury są rzeczywiście trudniejsze w użyciu niż inne narzędzia rozumowania. Przy bliższej analizie okazuje się jednak, że wcale nie musi to być prawdą. Można podać trzy uzupełniające się wyjaśnienia tego problemu: >>

tekst i rysunki
Zenon Kulpa

<http://www.ippt.gov.pl/~zkulpa>

czy diagramy są trudne czyli czym skorupka za młodu...

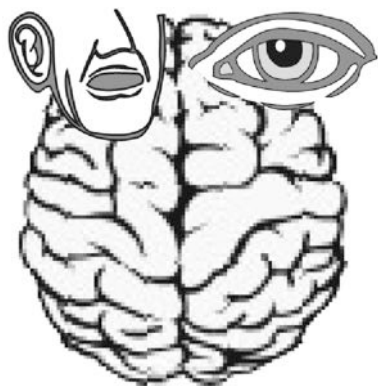
Może pan być spokojny.
Na pewno znajdziemy jakieś
wyjście z pańskich trudności.

Artur Conan Doyle

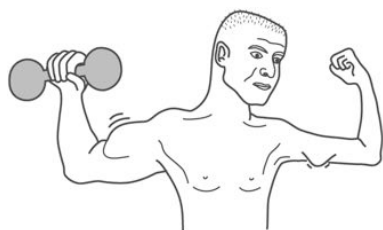
Trzej studenci

1905

Predyspozycje indywidualne. Ludzie są wyposażeni w rozmaite umiejętności w różnym stopniu. Jednym myślenie obrazowe sprawia trudność, podczas gdy innym przychodzi znacznie łatwiej niż myślenie językowe. Jak wynika z badań psychologów, pod tym względem populacja ludzka dzieli się mniej więcej na pół – jedna połowa jest sprawniejsza w myśleniu werbalnym, druga w obrazowym. Wiąże się to z dominacją jednej z półkul mózgu – albo lewej, poświęconej głównie myśleniu językowemu (tylko w niej znajduje się ośrodek mowy), szeregowemu i analitycznemu, albo prawej, odpowiadającej za myślenie obrazowe, równoległe i syntetyczne. Jednakże, na skutek oddziaływania naszego systemu



Predyspozycje indywidualne. Ludzie są wyposażeni w rozmaite umiejętności w różnym stopniu. Jednym myślenie obrazowe sprawia trudność, podczas gdy innym przychodzi znacznie łatwiej niż myślenie językowe. Jak wynika z badań psychologów, pod tym względem populacja ludzka dzieli się mniej więcej na pół – jedna połowa jest sprawniejsza w myśleniu werbalnym, druga w obrazowym. Wiąże się to z dominacją jednej z półkul mózgu – albo lewej, poświęconej głównie myśleniu językowemu (tylko w niej znajduje się ośrodek mowy), szeregowemu i analitycznemu, albo prawej, odpowiadającej za myślenie obrazowe, równoległe i syntetyczne. Jednakże, na skutek oddziaływania naszego systemu edukacyjnego (o czym więcej poniżej), osoby myślące obrazowo nie mają łatwego życia w szkole i po jej ukończeniu. W rezultacie ich umiejętności wizualne rzadko są należycie rozwijane i używane w pełnym możliwym zakresie. Dotyczy to szczególnie osób szukających kariery w nauce. Ponieważ, ze zrozumiałych skądinąd względów, podstawą edukacji tradycyjnie była zawsze umiejętność czytania i pisania, językowe myślenie i umiejętność wypowiadania się stały się synonimem wykształcenia i poziomu intelektualnego. Przez kontrast, osoby myślące głównie obrazowo i mające z tego powodu trudności z operowaniem informacją w postaci językowej, są traktowane jako niezdolne, nie nadające się do zajęć intelektualnych, co najwyżej do rzemiosła, a w najlepszym wypadku do sztuk plastycznych. Symptomatyczne, choć smutne, że jako reakcja na tę dyskryminację, wśród artystów oskarżenie o „intelektualizm” czy „literackość” do dziś stanowi ciężką obelgę. Był to np. koronny zarzut krytyków sztuki w stosunku do twórczości Eschera.⁶ Tymczasem myślenie obrazowe, pod warunkiem, że spełnia wymogi klarowności i ścisłości, jest tak samo wartościowe, jak myślenie za pomocą języka czy formuł matematycznych. Jednakże, na skutek tego negatywnego doboru, proporcja osób, dla których myślenie obrazowe czy diagramowe jest stosunkowo łatwe, jest wyraźnie mniejsza wśród naukowców niż w pozostałej populacji.



Ćwiczenie umiejętności. Podobnie jak każda umiejętność, zdolność do tworzenia i manipulowania diagramową postacią informacji jest w dużej mierze kwestią treningu – jeśli się daną czynność intensywnie uprawia, staje się ona coraz łatwiejsza i przynosi coraz lepsze rezultaty. Nie można się więc zbyt dziwić, że ludzie w naszych czasach, mimo rzekomo wielkiego rozwoju „cywilizacji obrazkowej”, mają problemy z myśleniem diagramowym, zwłaszcza jeśli wymagamy, by było ono ścisłe i klarowne. Nasz system edukacyjny, od zawsze nakierowany na uczenie przede wszystkim werbalne i ćwiczenie głównie umiejętności językowych, nie tylko nie ćwiczy umiejętności myślenia obrazowego, ale wręcz do niego aktywnie zniechęca, zwłaszcza we wczesnych latach nauki, gdy dzieci, jak wynika z prac Piageta,⁷ przejawiają wielkie zainteresowanie myśleniem wizualnym oraz dużą wyobraźnię wizualną.⁸

Symptomatyczny w tej kwestii może być przypadek szwajcarskiego matematyka Jakoba Steinera, uważanego za największego geometrę od czasów Apoloniusza.⁹ Nauczył się czytać i pisać dopiero w wieku 14 lat, a do szkoły poszedł >>

jako osiemnastolatek. Nie będąc zmuszanym w młodym wieku w szkole do oduczenia się nawyków myślenia obrazowego, wykazywał się niezwykłą intuicją geometryczną, co w rezultacie dało mu tak wysoką pozycję w tej dziedzinie. Jak zaświadcza mu współcześni, nie cierpiał algebry i analizy matematycznej (dziedzin uprawianych prawie wyłącznie za pomocą formuł i obliczeń), powiadając, że obliczanie zastępuje myślenie, podczas gdy geometria je stymuluje.

jako osiemnastolatek. Nie będąc zmuszanym w młodym wieku w szkole do oduczenia się nawyków myślenia obrazowego, wykazywał się niezwykłą intuicją geometryczną, co w rezultacie dało mu tak wysoką pozycję w tej dziedzinie. Jak zaświadcza mu współcześni, nie cierpiał algebry i analizy matematycznej (dziedzin uprawianych prawie wyłącznie za pomocą formuł i obliczeń), powiadając, że obliczanie zastępuje myślenie, podczas gdy geometria je stymuluje.

Nie oznacza to oczywiście, byśmy mieli zrezygnować ze szkolnej edukacji dzieci w ogóle, czy też z kształcenia w szkole umiejętności językowych. Powinniśmy się jednak zastanowić, czy obecny werbalny styl nauczania i ignorowanie lub wręcz oduczanie umiejętności myślenia obrazowego nie czyni zbyt wielkiej szkody rozwojowi intelektualnemu uczniów.

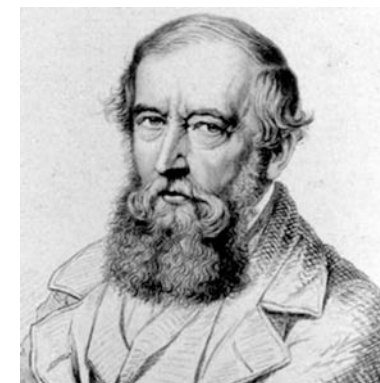
Warto tu także zauważyć, że w niektórych kulturach na przestrzeni dziejów istniały ostro przestrzegane zakazy używania przedstawień obrazowych, które znalazły również pewne odbicie w obrębie cywilizacji chrześcijańskiej.¹⁰ Paradoksalnie, jednym ze skutków tych zakazów w cywilizacji arabskiej był wielki rozkwit abstrakcyjnych przedstawień graficznych – ornamentów, mozaik, posadzek, oraz „obrazowej” kaligrafii. Mozaiki Alhambry zainspirowały potem jeden z nurtów twórczości Eschera.¹¹

Podsumowując ten wątek, można z powodzeniem stwierdzić, że o ile tylko umiejętności myślenia za pomocą diagramów staną się przedmiotem nauczania w szkołach i zaczną być bez zahamowań używane w dziedzinach o charakterze intelektualnym (do tych zadań, w których mogą być użyteczne), to stworzenie odpowiedniego obrazu nie będzie wymagało od wykształconego człowieka więcej wyobraźni i wysiłku niż skomponowanie sensownego tekstu z tysiąca słów...

Efektor obrazowy. Jeśli chcemy nie tylko postrzegać (interpretować) i wyobrażać sobie diagramy, lecz także efektywne ich używać, zwłaszcza do komunikacji między ludźmi, niezbędne są nam fizyczne możliwości rysowania konkretnych diagramów, często licznych i skomplikowanych. Napotykamy tu na rzeczywistą trudność spowodowaną ograniczeniami budowy naszego ciała, które przeszkadzają nam w tworzeniu dostatecznie precyzyjnych i złożonych diagramów. Natura dała nam różne narzędzia, ogólnie zwane *efektorami*, które służą do wykonywania rozmaitych czynności w świecie zewnętrznym, takich jak poruszanie się, manipulowanie przedmiotami, wytwarzanie dźwięków, itp. Do języka mówionego posiadamy bardzo sprawny *efektor mowy*, natomiast diagramy możemy produkować tylko za pomocą rąk wyposażonych ewentualnie w dodatkowe sztuczne narzędzia – brak nam wyspecjalizowanego i sprawnego *efektora obrazowego*. Powoduje to istotną dysproporcję między naszymi zdolnościami odbierania informacji w postaci obrazowej, a możliwościami jej produkowania. Wiedząc, jak wielki wpływ na rozwój człowieka miało opanowanie >>

umiejętności posługiwania się bogatym językiem mówionym, możemy spróbować sobie wyobrazić, jak sytuacja mogłaby wyglądać, gdybyśmy byli wyposażeni w równie efektywny organ produkowania złożonych obrazów...

Na szczęście diagramy są zazwyczaj znacznie łatwiejsze do narysowania niż inne rodzaje przedstawień obrazowych, a odpowiedni trening pozwala osiągnąć istotną poprawę sprawności w tym zakresie. Przy tym, dla wielu rozmowań o charakterze jakościowym, które przeważają w zastosowaniach diagramowych, wielka precyzja rysunku nie jest



Jakob Steiner (1796-1863)

**NIE MUSZĘ
WSPINAĆ SIĘ
NA GÓRĘ
WYSTARCZY
ŻE NA NIĄ
SPOJRZĘ**





umiejętności posługiwania się bogatym językiem mówionym, możemy spróbować sobie wyobrazić, jak sytuacja mogłaby wyglądać, gdybyśmy byli wyposażeni w równie efektywny organ produkowania złożonych obrazów...

Na szczęście diagramy są zazwyczaj znacznie łatwiejsze do narysowania niż inne rodzaje przedstawień obrazowych, a odpowiedni trening pozwala osiągnąć istotną poprawę sprawności w tym zakresie. Przy tym, dla wielu rozumowań o charakterze jakościowym, które przeważają w zastosowaniach diagramowych, wielka precyzja rysunku nie jest wymagana. Ponadto w większości wypadków posługujemy się nie samym diagramem, lecz połączeniem diagramu i reprezentacji typu językowego,¹² dzięki czemu ewentualne braki diagramu można skompensować odpowiednim opisem. Sytuację dodatkowo poprawia fakt, że raz wykonany dobry diagram może być wielokrotnie odczytywany i posłużyć wielu odbiorcom do wielu różnych rozumowań, jak się przekonamy na przykładach w następnych odcinkach.

Możemy pokonać te trudności i umożliwić szerokie wykorzystanie reprezentacji diagramowych dzięki pojawieniu się technicznych warunków bardzo sprawnego tworzenia złożonych obrazów. Techniki grafiki komputerowej pozwalają nie tylko z dużą precyzją produkować złożone diagramy, ale także z dużą wiernością naśladować obrazy otaczającej nas rzeczywistości, o czym wie każdy telewizz i kinoman. Pozwalają one także na tworzenie i używanie nowych rodzajów diagramów, tzw. *dynamicznych*, mianowicie *animowanych* i *interaktywnych*. W rezultacie możemy używać komputerów jako bardzo sprawnej *protezy* brakującego nam efektoru obrazowego. Dzięki nim diagramowe metody reprezentacji wiedzy i wnioskowania mogą stać się dostępne dla wszystkich potencjalnych „myślicieli diagramowych.”

Podsumowując ten odcinek, tezy o zasadniczej trudności posługiwania się diagramami nie da się sensownie obronić. Ewentualne trudności w tej materii należy raczej traktować jako wyzwanie do stworzenia warunków – mentalnych, edukacyjnych i technicznych – w których wielki, a w większości nieużywany, potencjał myślenia obrazowego ludzkiej populacji zostanie w końcu uwolniony i wdrożony do efektywnego użytku.>>

Przypisy

1 Zob. pierwszy odcinek cyklu: Zenon Kulpa: Obraz jest wart tysiąca słów, czyli tysiąc i trochę słów o diagramach. tytuł roboczy, 2004.11 (003).

2 Ryszard Feynman (1918-1988), fizyk amerykański, laureat nagrody Nobla z fizyki w r. 1965, wynalazca diagramów Feynmana, ważnego narzędzia badań w teorii kwantów.

Przypisy

- 1 Zob. pierwszy odcinek cyklu: Zenon Kulpa: Obraz jest wart tysiąca słów, czyli tysiąc i trochę słów o diagramach. *tytuł roboczy*, 2004.11 (003).
- 2 Ryszard Feynman (1918-1988), fizyk amerykański, laureat nagrody Nobla z fizyki w r. 1965, wynalazca *diagramów Feynmana*, ważnego narzędzia badań w teorii kwantów.
- 3 Izaak Newton (1642-1727), fizyk i matematyk angielski, m.in. odkrywca prawa powszechnego ciążenia.
- 4 Jan [Johannes] Kepler (1571-1630), astronom niemiecko-austriacki, sformułował trzy *prawa Keplera* ruchu planet wokół Słońca.
- 5 Tristan Needham: *Visual Complex Analysis*, Clarendon Press, Oxford 1997.
- 6 Maurycy Korneliusz Escher (1898-1972), sławny grafik holenderski.
- 7 Jean Piaget (1896-1980), wielki psycholog, filozof i pedagog szwajcarski, szczególnie zasłużony na polu badań rozwoju myślenia u dzieci.
- 8 Np. Jean Piaget: *The Origin of Intelligence in Children*. International Universities Press, New York 1951. (Wyd. polskie: *Narodziny inteligencji dziecka*. PWN, Warszawa 1966)
- 9 Apoloniusz z Pergii (ok. 262-190 p.n.e.), starożytny matematyk grecki, po Euklidesie największy geometra starożytności.
- 10 Ruch *obrazoburców (ikonoklastów)* sprzeciwiających się oddawaniu czci obrazom religijnym w Bizancjum w VIII-IX w., potem także wśród husytów w Czechach w XV w. i protestantów w Niderlandach w XVI w.
- 11 Zob. np. Caroline MacGillavry: *Fantasy & Symmetry: The Periodic Drawings of. M.C. Escher*. Harry N. Abrams, Inc., New York 1976. Bruno Ernst, *The Magic Mirror of M.C. Escher*. Ballantine Books, New York 1976.
- 12 Zenon Kulpa, op. cit.

JŻP: Po co się robi takie duże wystawy?

JŻ: Ta wystawa wpisuje się w cykl ekspozycji, który rozpoczął Paryż, a konkretnie Centre Pompidou wystawą Paryż – Nowy Jork (potem był Paryż – Berlin, Paryż – Paryż, Paryż – Moskwa i już w Berlinie, Berlin – Moskwa). Wystawy przenoszono potem do „zainteresowanych” miast – Nowego Jorku, Berlina. W Moskwie organizowano już inne wystawy, o zmienionym zestawie dzieł.

GATEBA ODPOWIEŚCIAŁA

TRA
LA
LA
LA

энергии! укрепляйте
топливную и энерге-
тическую базу СССР!



Wacław Łukin

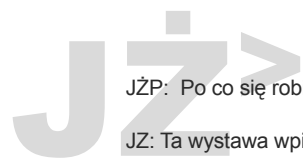
Węgiel z Zagłębia Kuźnieckiego

1938

olej, płótno, 50 x 66,5

ROSIZO Państwowe Centrum

Muzealno-Wystawiennicze, Moskwa



JŻP: Po co się robi takie duże wystawy?

JZ: Ta wystawa wpisuje się w cykl ekspozycji, który rozpoczął Paryż, a konkretnie Centre Pompidou wystawą Paryż – Nowy Jork (potem był Paryż – Berlin, Paryż – Paryż, Paryż – Moskwa i już w Berlinie, Berlin – Moskwa). Wystawy przenoszono potem do „zainteresowanych” miast – Nowego Jorku, Berlina. W Moskwie organizowano już inne wystawy, o zmienionym zestawie dzieł.

Paryż – Nowy Jork, to była bardzo ważna wystawa, logicznie skonstruowana, bo Paryż przez całe dziesięciolecie stanowił centrum sztuki światowej, z którego promieniowały dokonania artystów na cały świat, a w latach 40. takim centrum stał się Nowy Jork. Paryż przez pewien czas nawet nie był tego świadom, że to się już dokonało. W Nowym Jorku nastąpiło zainteresowanie sztuką awangardy na niespotykaną dotąd skalę. Wielkie zwycięstwo ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Ogromny potencjał twórczy Pollocka, Rothki, Stilla, de Kooninga.

KK: Czyli rozumiem, że chodzi o pokazanie pewnych analogii, a może wzajemnych wpływów?

JZ: Głównym celem wystaw było wskazanie narodzin postaw i tendencji decydujących o obliczu sztuki XX wieku, nie tyle szukanie podobieństw, co podkreślanie najwybitniejszych dokonań i współzależności. Uważam, że cel wystawy Warszawa – Moskwa był podobny, ujawnienie KTO i CO miał do zaproponowania, kto był dla kogo w jakim okresie inspiracją.

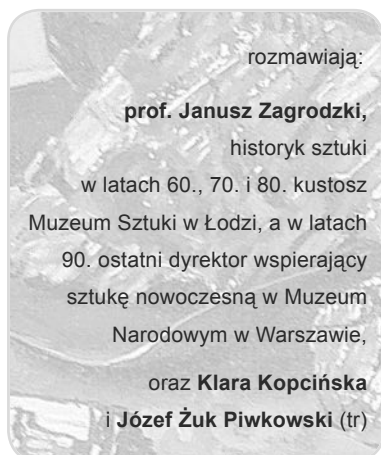
Sztuka polska początku XX wieku, przesiąknięta była ideą odrodzenia państwa. Dla artystów Młodej Polski używanie symboli było często spowodowane koniecznością ukrywania narodowych treści. W dwudziestolecie międzywojennym symbolizm pozostał nadal najbardziej popularną formą pojmowania sztuki. Nawet wyjazdy artystów do Paryża niczego nie zmieniły. Dokonania wybitnych twórców awangardy w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Łodzi, Lwowie i Wilnie, pozostały zjawiskiem izolowanym.

Rosjanie częściej bywali w Paryżu, więcej uczyli się i przekazywali to w swoich niezwykle interesujących dziełach już w dziesięciolecie poprzedzającym I wojnę światową. Mieli swój ekspresjonizm i własną odmianę kubizmu i futuryzmu, którą nazywali kubofuturyzmem. To był kierunek inny i od tego, co się działo we Francji, i tego, co się działo we Włoszech, łączący w sobie nawet elementy sztuki dada. W latach 1917-1922 nastąpił wielki wybuch tendencji konstruktywistycznych, stłumiony potem przez socrealizm.

W latach 20. nawet przy trudnym kontakcie wielu artystów polskich uznawało, doceniało, a nawet kontynuowało problemy, które w sztuce okresu rewolucji były ważne.

Natomiast po śmierci Stalina, sztuka polska i rosyjska mają już inne zależności i w innym kierunku artyści przekazują >>

sobie ważne idee. Po 1956 roku to Rosjanie uczyli się od artystów polskich. Rosjanie chodzili na wystawy polskiej sztuki nowoczesnej w Warszawie, bo tam mogli dowiedzieć się chociaż trochę, co w kulturze europejskiej się zmieniło. Były i polskie wystawy w Moskwie, mimo że cenzurowane, ograniczane, dobierane tematami do widza rosyjskiego, a połowa obrazów o zbyt skrajnych „formalistycznych”, jak to wtedy mówiono, tendencjach była przez jury odrzucana, to i tak zarówno widz jak i artysta mogli w nich odnaleźć interesujące przesłania. A przede wszystkim, nowy język artystycznej wypowiedzi.



krótka historia długiego związku

wystawa
Warszawa – Moskwa

GALOM ODPOWIEŚCIAŁ

CHCIAŁBYM

POJECHAĆ

NA KNOP-

PIXKALIA



Józef Pankiewicz (1866-1940)
Przed lustrem (Czesząca się), 1911
 olej, płótno, 66 x 78,5
 Muzeum Narodowe, Kraków



Piotr Konczałowski
Przed lustrem, 1923, olej, płótno, 125 x 101
 Państwowa Galeria Tretiakowska,
 Moskwa

sobie ważne idee. Po 1956 roku to Rosjanie uczyli się od artystów polskich. Rosjanie chodzili na wystawy polskiej sztuki nowoczesnej w Warszawie, bo tam mogli dowiedzieć się chociaż trochę, co w kulturze europejskiej się zmieniło. Były i polskie wystawy w Moskwie, mimo że cenzurowane, ograniczane, dobierane tematami do widza rosyjskiego, a połowa obrazów o zbyt skrajnych „formalistycznych”, jak to wtedy mówiono, tendencjach była przez jury odrzucana, to i tak zarówno widz jak i artysta mogli w nich odnaleźć interesujące przesłania. A przede wszystkim, nowy język artystycznej wypowiedzi.

KK: Tego nie widać na wystawie... Tutaj skupiono się na podobieństwach, i to nawet nie tyle na formalnych, co tematycznych, są one bardzo eksponowane. Mnie nie przeszkadza specjalnie prezentacja według tematów, ale dzięki takiemu zabiegowi wydaje się, że te dwie narracje przez całe prezentowane sto lat biegly zupełnie równolegle. Nawet prace współczesne są zadziwiająco do siebie zbliżone. To trochę niepokoi, bo wygląda na nieco tendencyjny dobór dzieł. Jestem pewna, że można by też tak zestawiać prace, żeby wykazać, że żadne analogie nie istniały, np. pokazać Malewicza z 1915 roku, a z drugiej strony jakiegoś akademickiego gniota...

JŻP: Poprzez dobór prac można udowodnić dowolną tezę. Zastanawiam się, jaka teza przyświecała autorom wystawy.

JZ: Nieco zaskakujące są w swoim założeniu zestawienia poza głównym artystycznym przesłaniem, gdzie jedynym elementem wspólnym pokazanych dzieł jest sposób ułożenia piersi czy profili żeńskich ciał, żadnej innej logicznej nici tu nie widzę. Co ma np. praca Nachta Samborskiego, który w tym czasie był związany z École de Paris z dziełami artystów rosyjskich, którzy nawiązują do sztuki ludowej. Albo, co wiąże malarstwo figuratywne Kazimierza Malewicza, który po powrocie do Rosji został spacyfikowany i jego twórczość podlegała bardzo silnym naciskom politycznym, z dość swobodnie rozwijającym się, działającym z pełnym poparciem, wileńskim klasycystą Ludomirem Śleńdzińskim?

KK: No, kołnierzyk. Kołnierzyk jest podobny...

JŻP: Przygotowania trwały, jak wiemy, ponad 8 lat, pomysłodawcą wystawy był Piotr Nowicki, działający z błogosławieństwem wielkiego znawcy tematu Andrzeja Drawicza, a wśród inicjatorów znalazł się Stanisław Zadora z Centre Pompidou, współautor wielu poprzednich wystaw tego typu. Jestem przekonany, że ogromną stratą dla wystawy i w końcu dla nas, widzów, był fakt, że nie współpracował on przy jej ostatecznej wersji.

KK: O tej wystawie napisano sporo, doceniając ogrom pracy, jaki został w nią włożony. Ale choć ostrożne – padają też zarzuty: np. że sposób eksponowania prac jest delikatnie mówiąc kontrowersyjny. Ja mam wrażenie, że scenariusz wystawy został opracowany w oderwaniu od przestrzeni, w jakiej ma być eksponowana – być może bardziej pod, z pewnością obszerniejsze, wnętrza rosyjskie. W Zachęcie ma się wrażenie, że prace dopychano kolanem, żeby się >>

wszystkie pomieścić. Ale może w Warszawie nie ma odpowiedniej przestrzeni do tak dużej ekspozycji.

JŻP: Pałac Kultury...

KK: Rzeczywiście. Nawet by to było dość symboliczne...

JŻP: Pierwotnie wystawa była planowana w kilku obiektach i to z pewnością by jej pomogło.

JZ: Problem. Jak ja mam z odbiorem tej wystawy, to że wiele bardzo ważnych obrazów, pomijając już jakiegokolwiek



Kazimierz Malewicz
Portret Nikołaja Punina, 1933
 olej, płótno, 69 x 57
 Państwowe Muzeum Rosyjskie,
 Petersburg



Ludomir Śleńdziński
Autoportret, 1926
 deska polichromowana, 89 x 77
 Muzeum Narodowe, Warszawa, fot.
 Piotr Ligier

wszystkie pomieścić. Ale może w Warszawie nie ma odpowiedniej przestrzeni do tak dużej ekspozycji.

JŻP: Pałac Kultury...

KK: Rzeczywiście. Nawet by to było dość symboliczne...

JŻP: Pierwotnie wystawa była planowana w kilku obiektach i to z pewnością by jej pomogło.

JZ: Problem, jaki ja mam z odbiorem tej wystawy, to że wiele bardzo ważnych obrazów, pomijając już jakiekolwiek zależności artystyczne, eksponowanych w korytarzach, wynikających ze specjalnie wybudowanej scenografii, w ogóle nie da się obejrzeć, bo wiszą tak blisko, że niewiele widać, nie można odejść, bo za plecami jest ściana, a jeśli nawet da się cofnąć, to są tak oświetlone, że odbijają tylko światło.

Jeśli przywołuje się obrazy takich indywidualności, jak np. Wrubel, a zobaczyć ich nie można, to cel ich eksponowania jest zupełnie niejasny. Ja miałem niewątpliwą przyjemność spotkania obrazów, które sam wybierałem do zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi czy Muzeum Narodowego w Warszawie, ale i pewną przykrość, bo tych obrazów nie można było dobrze zobaczyć.

Byłem nota bene bardzo zainteresowany, jak będzie pokazany Wrubel, bo Wrubel jest artystą, z którego proveniencją można prowadzić byłą ciekawą dyskusję. Jego ojciec „Wróbel” był Polakiem działającym oczywiście na terenie Rosji, tak jak większość Polaków urodzonych pod zaborem rosyjskim, matką była Dunka. Sam Wrubel nawet się podpisywał przez „ó” na niektórych obrazach. Na wystawie ich nie było. W katalogu, w tekście, który mówi o życiu Wrubla, nie ma ani słowa o jego polskim pochodzeniu – „zapadnim roźdieniu”, które zresztą przez historyków rosyjskich na początku wieku było często uwypuklane. Wielki artysta rosyjski, który wpłynął w sposób niezwykle istotny na rozwój symbolizmu rosyjskiego, ma konseksje z Polską, interesuje się obrazami Matejki, można nawet w niektórych obrazach Wrubla znaleźć podobieństwo do dzieł Matejki, nie tych już fotograficznie ukształtowanych, w wielkim formacie, tylko swobodnych, ekspresyjnych, bardzo interesujących z punktu widzenia kładzenia materii malarskiej wykonanych szkiców.

KK: Czy ten wybór prac, który pokazano na wystawie, uznałbyś za reprezentatywny i rzeczywiście ukazujący skomplikowane zależności między tymi – jednak pod wieloma względami – różnymi kulturami?

JZ: Jeśli spojrzymy jeszcze raz na okres najstarszy, czyli początek XX wieku, to zestawienie Mehoffer – Sierow nie tak wiele nam mówi, jak np. zestawienie Krzyżanowskiego, Ruszczyca i Ciaglińskiego z artystami z Petersburga, bo akurat i Ferdynand Ruszczyk, Konrad Krzyżanowski i Jan Ciagliński byli uczniami szkoły petersburskiej, związanymi z „Mirem Isskustwa” – grupą symbolistów, która wówczas działała. Można tu było ujawnić cytaty znaczące, tym bardziej, że akurat >>

Krzyżanowski, Ruszczyk i Ciagliński są w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie reprezentowani licznymi dziełami. Jeśli chodziłoby o podkreślenie różnic, można było nawiązać do artystów krakowskich związanych z Secesją Wiedeńską.

Natomiast sztuka po 1956 roku została pokazana zbyt pobieżnie. Zrezygnowano z możliwości ujawnienia dokonań Galerii Krzywe Koło, prawdziwie niezależnej galerii, która wiele zdziałała dla promocji sztuki nowoczesnej w Rosji, Czechosłowacji i na Węgrzech, w latach 1956–1964. Dzieła niektórych artystów pokazano w sposób absolutnie mylący. Zestawiono na przykład ze sobą dwa obrazy, pozornie podobne, dzieło Weronowa z roku 1960 i „Obraz CXXXVIII” Stefana Gierowskiego



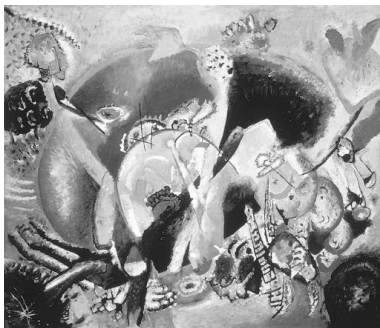
Ferdynand Ruszczyk
Wiosna, 1897
olej, płótno, 152 x 103
Państwowa Galeria
Tretiakowska, Moskwa



Michail Wrubel
Pan, 1899
olej, płótno, 124 x 106,3.
Państwowa Galeria Tretiakowska,
Moskwa

ESEMESFLORES 4

W NASTĘPNYM ROKU PODZIELIŁEM SIĘ RADOSNĄ
NOWINĄ



Wassily Kandinsky
 Improwizacja zimnych form, 1914
 olej, płótno, 119 x 139
 Państwowa Galeria
 Tretiakowska, Moskwa

Krzyżanowski, Ruszczyc i Ciagliński są w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie reprezentowani licznymi dziełami. Jeśli chodziłoby o podkreślenie różnic, można było nawiązać do artystów krakowskich związanych z Secesją Wiedeńską.

Natomiast sztuka po 1956 roku została pokazana zbyt pobieżnie. Zrezygnowano z możliwości ujawnienia dokonań Galerii Krzywe Koło, prawdziwie niezależnej galerii, która wiele zdziałała dla promocji sztuki nowoczesnej w Rosji, Czechosłowacji i na Węgrzech, w latach 1956–1964. Dzieła niektórych artystów pokazano w sposób absolutnie mylący. Zestawiono na przykład ze sobą dwa obrazy, pozornie podobne, dzieło Woronowa z roku 1960 i „Obraz CXXXVIII” Stefana Gierowskiego z 1963 roku. Jak już widać po numerze, jest to 138 praca Gierowskiego z tej serii, więc równie dobrze można by pokazać obrazy z 1957 czy nawet 1959 roku. Mamy z tego wyciągnąć wniosek, że Gierowski oglądał obrazy Woronowa, a było dokładnie odwrotnie.

KK: Niektóre wielkie nazwiska uykają wręcz w natłoku prac...

JZ: Cały szereg twórców takich jak Kandinsky, Chagall, pokazanych jest pojedynczymi dziełami. Jest jeden obraz Chagalla z 1918 roku, kiedy był on już jedną nogą w Berlinie, natomiast nie ma obrazów „Szagała”, a nie Chagalla, które były realizowane w Witebsku w 1912, 1913, 1914 roku. Również, jeśli by ktoś chciał na podstawie tej wystawy dostrzec wielkość Kazimierza Malewicza, to miałby z tym ogromny kłopot. Przeważają figuralne obrazy z późnych lat dwudziestych. Po obejrzeniu „Czarnego kwadratu”, widz przeczyta, że obraz został namalowany w 1929 roku i nikt mu nie wyjaśni, że jest to replika dzieła powstałego dużo wcześniej, które z różnych powodów na wystawie nie mogło się znaleźć. W 1929 roku ten typ ikonického przesłania był już poza znaczeniem, jakie miał w roku 1915.

KK: A malarstwo polskie?

JZ: Jeśli chodzi o dzieła artystów polskich, to też można mieć wiele zastrzeżeń. Niektóre prace budzą wątpliwości co do ich autorstwa, np. obraz Szczuki czy projekt reklamowy Stażewskiego. Z kolei obraz Stażewskiego ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi jest eksponowany do góry nogami, mimo, że istnieją fotografie z lat 30. pokazujące właściwy, autorski sposób prezentacji. Takich dziwnych wyborów jest niestety dużo więcej.

Trzeba też pamiętać, że jeśli chodzi o polską awangardę, wiele dzieł stworzonych przed lub w czasie I wojny światowej, zostało zniszczonych, zapomnianych, wręcz wyrugowanych z oficjalnej, polskiej historii sztuki. Myślę tu przede wszystkim o obrazach wielopłaszczyznowych Tytusa Czyżewskiego, niezwykle istotnych dla rozwoju myśli awangardowej. Nie przetrwały wojny, ostatni został zniszczony w Łodzi w latach 40., ale mamy ich fotografie. Jeżeli tytuł Warszawa – Moskwa mamy traktować symbolicznie, to powinniśmy pokazać wszystko co najlepsze, czyli Czyżewski nie powinien być prezentowany trzema obrazami, które szczęśliwie przetrwały w Muzeum Sztuki w Łodzi, ale pełną dokumentacją wczesnych futurystyczno-dadaistycznych rozwiązań, z lat 1914-1916, równoległych, a nawet wyprzedzających to, co się wówczas działo na świecie. >>

Rażą też pewne nieścisłości: przykładem może być obraz Włodzimierza Pawlaka, któremu autor nadał tytuł „Witkiewicz popełniający samobójstwo w momencie wkroczenia Niemców do Polski, 17 września 1939 roku”. Na wystawie wyrzucono datę, pozbawiając metaforyczny tytuł zawartej w nim, wynikającej z wieloletniego zakłamania i przeinaczania faktów historycznych, ironii, po to być może, by nie drażnić strony rosyjskiej.

JŻP: Trudno organizatorów posądzać o niewiedzę i myślę, że jest to po prostu zła spuścizna naszej ostatniej historii. Po 1989 roku nie ma mowy o strachu czy wasalstwie w oficjalnych stosunkach między Polską i Rosją. Natomiast, jak widać,



Kazimierz Malewicz
Kobieta z grabiami, 1930
 olej, płótno, 100 x 75
 Państwowa Galeria Tretiakowska,
 Moskwa

Rażą też pewne nieścisłości: przykładem może być obraz Włodzimierza Pawlaka, któremu autor nadał tytuł „Witkiewicz popełniający samobójstwo w momencie wkroczenia Niemców do Polski, 17 września 1939 roku”. Na wystawie wyrzucono datę, pozbawiając metaforyczny tytuł zawartej w nim, wynikającej z wieloletniego zakłamania i przeinaczania faktów historycznych, ironii, po to być może, by nie drażnić strony rosyjskiej.

JŻP: Trudno organizatorów posądzać o niewiedzę i myślę, że jest to po prostu zła spuścizna naszej ostatniej historii. Po 1989 roku nie ma mowy o strachu czy wasalstwie w oficjalnych stosunkach między Polską i Rosją. Natomiast, jak widać, w niektórych siedzi to głęboko.

KK: A co myślicie o edukacyjnym wymiarze tej wystawy? Jego brak – to podstawowy zarzut, z którym się spotkałam czytając recenzje. I czy wystawa taka musi mieć wymiar edukacyjny, czy może chodzi o to, żebyśmy przyszli i stwierdzili „boskie te obrazy” i uznali, że dzieła tłumaczą się same. Z kolei pamiętam kilka wystaw z np. Centre Pompidou, które widziałam będąc jeszcze bardzo młodą osobą i które poprowadzone były tak, że wszystko układało się w jakąś logiczną całość, wykraczając poza samą tylko sztukę, bo był tam kontekst historyczny, społeczny, technologiczny nawet...

JZ: Taka obszerna wystawa powinna mieć siłą rzeczy wymiar edukacyjny...

JŻP: Ja porównuję sobie tę wystawę z inną, która odbyła się w również Zachęcie prawie 20 lat temu. Myślę tu o „4 razy Paryż”. Znam ją bardzo dobrze, bo tak się składa, że robiłem o niej film, i wydaje mi się, że ona poprzez swoją logikę, konstrukcję, użycie multimediów, jak na tamte czasy (głównie telewizorów, na których pokazywane były filmy) miała właśnie taki wymiar, że człowiek to rozumiał.

Istnieje w Polsce mnóstwo świetnych filmów i innych materiałów medialnych o sztuce XX wieku i jest olbrzymią stratą, że przy tak świetnej okazji po raz kolejny nie zostały udostępnione publiczności.

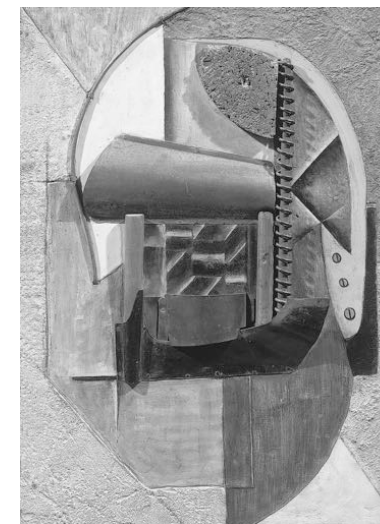
KK: Ja chętnie zobaczyłabym o połowę mniej obrazów, za to właśnie więcej zdjęć, jakieś fragmenty filmów...

JŻP: Jeśli nie było środków na realizację takich programów edukacyjnych, to można było ograniczyć się do przedstawienia już istniejących dokumentów, kolażu epoki, wykonanego najprostszą, niezbyt kosztowną technologią, np. jako prezentacja komputerowa.

KK: A zatem jak powinna wyglądać edukacyjna wystawa? Na czym miałyby polegać edukacyjność tej właśnie wystawy?

JZ: Edukacyjność powinna polegać na wytłumaczeniu każdego zestawu dzieł, każdego ich układu w przestrzeni, sale powinny być zaopatrzone w przewodnik wizualny, może nim być telewizor lub komputer, ze specjalnie przygotowanym programem, który zawierałby dokumentację epoki, zarówno polityczną jak i artystyczną, a przy okazji inne nie prezentowane na wystawie prace. >>

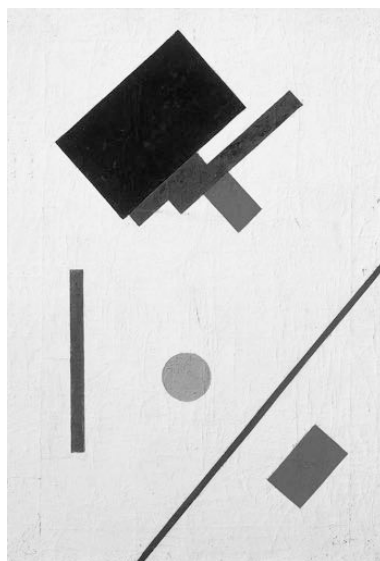
JŻP: I to samo – poszerzenie zbioru prac i informacji – powinno dotyczyć katalogu. Zresztą noblesse oblige, a tu tytuł zobowiązuje do utrzymania poziomu świetnych prekursorów. Katalogi towarzyszące wystawom z cyklu Paryż – Nowy Jork to prawie prace naukowe, które stały się swoistym kompendium wiedzy o sztuce i historii. Można powiedzieć, że właściwie wystawy były pretekstem do wydania katalogów, które znacznie szerzej i dogłębniej przedstawiały sztukę, artystów, dokumenty i historię. Przy dzisiejszych możliwościach nie wydanie – taniej – wersji multimedialnej katalogu dla szerszych kręgów widzów czy brak strony www z prawdziwego zdarzenia to i lekceważenie widza i po prostu marnotrawstwo



Władysław Strzemiński

Narzędzia i wytwory produkcji, 1920
olej, gipsowy grys, drewno, korek,
metal, emalia, deska, 44,5 x 33
Państwowe Muzeum Rosyjskie,
Petersburg

**JUŻ PONAD
MILION
UŚMIECHÓW
ZAREJE-
STROWANO
W KOSMOSIE**



Kazimierz Malewicz
Suprematystyczna kompozycja,
1920
olej, płótno, 70 x 48
Muzeum Sztuk Pięknych, Tule

JŻP: I to samo – poszerzenie zbioru prac i informacji – powinno dotyczyć katalogu. Zresztą *noblesse oblige*, a tu tytuł zobowiązuje do utrzymania poziomu świetnych prekursorów. Katalogi towarzyszące wystawom z cyklu Paryż – Nowy Jork to prawie prace naukowe, które stały się swoistym kompendium wiedzy o sztuce i historii. Można powiedzieć, że właściwie wystawy były pretekstem do wydania katalogów, które znacznie szerzej i dogłębniej przedstawiały sztukę, artystów, dokumenty i historię. Przy dzisiejszych możliwościach nie wydanie – taniej – wersji multimedialnej katalogu dla szerszych kręgów widzów czy brak strony www z prawdziwego zdarzenia to i lekceważenie widza i po prostu marnotrawstwo naszych pieniędzy.

JZ: Punktem wyjścia takiej wystawy powinna być bardzo dokładnie i specjalistycznie przygotowana konstrukcja poszczególnych działów z doбором dzieł najwyższej jakości. Dobór prac musi wynikać z precyzyjnie opracowanego scenariusza, do którego potem dopasowano by właściwą dla niego przestrzeń. Inną koncepcja to najpierw określić przestrzeń, a potem do niej stworzyć scenariusz, który nie starałby się zaprezentować wszystkiego w jednej sali, tylko pokazać tyle, ile w określonej przestrzeni można pokazać bez straty dla wystawianych dzieł.

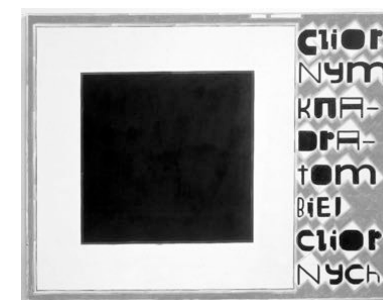
KK: Trzeba by się zastanowić, jaki jest naprawdę temat. Który zresztą zapewne zupełnie inaczej wygląda ze strony polskiej, a inaczej z rosyjskiej. Przy całej sympatii, inny jest punkt widzenia kopiącego i kopanego. Oczywiście świetnie, że ta wystawa obala pewne dawne, a może i całkiem nowe stereotypy pokutujące w stosunkach polsko-rosyjskich, ale szkoda, że robi to w sposób nieco ahistoryczny. Ja akurat nie należę do miłośników historii, ani do osób, które szczególnie wnikliwie czytają podpisy pod obrazami, ale tutaj miałam wrażenie, że coś jest nie tak, że to jakaś taka nowa odmiana propagandy sukcesu.

JZ: Skoro mowa o propagandzie. Dobrze, jeśli z wystawy wynikają znaczące tezy: pamiętam, że na wystawie Berlin – Moskwa, pokazanej oczywiście w Berlinie, bardzo ważną częścią ekspozycji było jednoznaczne udowodnienie nieśmiało wcześniej stawianej tezy, że rozwiązania sztuki nazistowskiej i komunistycznej były niemalże identyczne, pojawiały się niemal dokładnie te same projekty plakatów, monumentalnej architektury, sposobów przedstawiania wodzów w ich życiu codziennym.

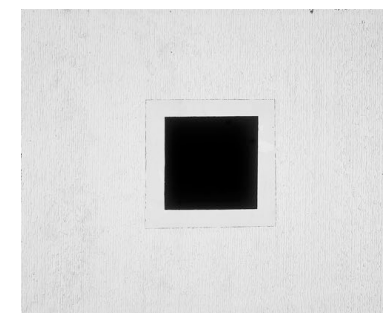
KK: No, tu też były plakaty przedstawiające Stalina i Piłsudskiego w bardzo podobnych pozach. Co przypomina mi opowieść kolegi, jak to jego młodsza siostra poszła dokądś tam na wycieczkę z klasą i pani pokazała młodym ludziom portret Piłsudskiego, pytając, czy wiedzą, kto to jest, a dzieci chórem odpowiedziały: „Stalin”. Tym bardziej mnie martwi, że jak ktoś nieprzygotowany zobaczy na tej wystawie dwóch dużych panów w czapkach i z wąsami zestawionych razem – gdzie nie jest to opatrzone żadnym komentarzem – to może wysnuć zupełnie niewłaściwe wnioski...

JZ: Może lepiej byłoby zestawiać Stalina z Bierutem jednak... Jest jeszcze kwestia, jak będzie wyglądał odpowiednik rosyjski tej wystawy... Warto by je porównać. >>

JŻP: Myślę, że to, co nastraja optymizmem, to ogromne zainteresowanie publiczności. To znaczy, że ludziom sztuka nie jest jednak obojętna. Dlatego sądzę, że warto krytycznie rozmawiać o takich przedsięwzięciach jak wystawa Warszawa – Moskwa i wyciągać z tego wnioski dotyczące przyszłych działań – w różnej skali, nie tylko tych największych i najbardziej nagłośnionych medialnie. Tym bardziej zapraszamy wszystkich chętnych do kontynuowania tego tematu (i innych też) na łamach „tytułu roboczego”. Na miarę skromnych środków oferujemy możliwość publikacji w numerze drukowanym lub w wersji internetowej.



Marek Sobczyk (1955)
Co? Ironia. Czym? Dystansem.
[Malewicz], 2000
empera jajkowa, płótno, 180 x 230,
CSW Łaźnia, Gdańsk
fot. D. Kulaszewicz



Włodzimierz Pawlak (1957)
K. Malewicz i W. Strzemiński, 1991
olej, płótno, 165,6 x 135
Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz
fot. Ł. Maklakiewicz, W. Woźniak

JŻP: Myślę, że to, co nastraja optymizmem, to ogromne zainteresowanie publiczności. To znaczy, że ludziom sztuka nie jest jednak obojętna. Dlatego sądzę, że warto krytycznie rozmawiać o takich przedsięwzięciach jak wystawa Warszawa – Moskwa i wyciągać z tego wnioski dotyczące przyszłych działań – w różnej skali, nie tylko tych największych i najbardziej nagłośnionych medialnie. Tym bardziej zapraszamy wszystkich chętnych do kontynuowania tego tematu (i innych też) na łamach „tytułu roboczego”. Na miarę skromnych środków oferujemy możliwość publikacji w numerze drukowanym lub w wersji internetowej.

KK: Cieszę się, że jakieś jednak podsumowanie konstruktywne udało się stworzyć...

A zatem bardzo dziękujemy autorom wystawy za dostarczenie pożywki do dyskusji, a Januszowi Zagrodzkiemu za interesującą rozmowę.

WARSZAWA – MOSKWA

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
listopad 2004 – styczeń 2005

Państwowa Galeria Trietiaowska
marzec – czerwiec 2005

Kuratorzy wystawy

Anda Rottenberg,
Walentin Rodionow,
Lidia Jowlewa

Komisarze wystawy

Piotr Nowicki,
Natalia Lijewina,
Wiktoria Zubrawska



Jarosław Modzelewski

Strzemiński oplakujący Malewicza,
1985

olej, płótno, 134 x 214
Muzeum Narodowe, Warszawa,
fot. Piotr Ligier

na następnej stronie

Władysław Strzemiński

Martwa natura (Talerz), 1918
olej, tempera, emalia, płótno, deska,
29,3 x 40,3
Okręgowe Muzeum Sztuki, Iwanowo

Doświadczenia, uczucia, nastroje i sposób, w jaki się je interpretuje, mogą pojawić się w formach, których istnienia nawet nie podejrzewa się u siebie. Tworząc dzieło sztuki odkrywa się całkiem nowy wszechświat, ale siłą rzeczy do nadania kształtu swojej sztuce i nadania jej siły korzysta się z doświadczenia codziennego życia. Każdy dzień niesie coś nowego: emocje, napięcia, nastroje, zdarzenia, które pozostawiają po sobie brzmienie jak po skończonym przed chwilą utworze.

Obserwacja zjawisk w naturze jest już aktem twórczym, a także impulsem, dzięki któremu mogą iść dalej (rozвивać się). Dlatego krocząc ulicami miasta nigdy nie przechodzę obojętnie obok czegoś, co może znaleźć wyraz w moich działaniach.



D

Doświadczenia, uczucia, nastroje i sposób, w jaki się je interpretuje, mogą pojawić się w formach, których istnienia nawet nie podejrzewa się u siebie. Tworząc dzieło sztuki odkrywa się całkiem nowy wszechświat, ale siłą rzeczy do nadania kształtu swojej sztuce i nadania jej siły korzysta się z doświadczenia codziennego życia. Każdy dzień niesie coś nowego: emocje, napięcia, zdarzenia, które pozostawiają po sobie brzmienie jak po skończonym przed chwilą utworze.

Obserwacja zjawisk w naturze jest już aktem twórczym, a także impulsem, dzięki któremu mogę iść dalej (rozwijać się). Dlatego krocząc ulicami miasta nigdy nie przechodzę obojętnie obok czegoś, co może znaleźć wyraz w moich działaniach. Obrazy, które mijam, odbijają się jak pieczęcie w mojej świadomości. Kilka sekund znaczy wtedy więcej niż całe godziny. Moje oko funkcjonuje na zasadzie aparatu fotograficznego. Zatrzymuję się, żeby dotknąć rąbka tajemnicy, gdy wokół mnie przechodnie pędzą obojętnie. Sytuacja prozaiczna nabiera wartości duchowych. Staje się symbolem, balladą, przedziwną, nostalgiczną pieśnią. Wszystko jest nastrojone, każdy ton gdzieś już jest, trzeba tylko pozwolić mu się wydobyć.

Odkąd pamiętam, zawsze lubiłam muzykę, ponieważ była dla mnie czymś nieodgadnionym. Chciałam więc ją poznawać. W dzieciństwie duży wpływ wywarło na mnie oglądanie koncertu fortepianowego, odbitego w drzwiach szafy o wysokim połysku, ponieważ obraz telewizyjny integrował się z rzeczywistością wokół mnie i do tego dochodził dźwięk.

Kiedy podróżuję, myślę obrazem, zamieniam zastaną rzeczywistość w moją własną. Sama podróż jest dla mnie niezwykle kreatywna, kiedy się kończy, jestem wyczerpana fizycznie jak po namalowaniu obrazu, ale czuję satysfakcję z dotknięcia nowego. Niekiedy nowe miejsca sprawiają, że przyjmuję postawę reżysera. Montuję w swojej głowie etiudy filmowe.

Za doskonały materiał do tego typu działania posłużyło mi nowojorskie metro. Wchodząc do niego mija się niklowane kolumny, gdzie odbicia ludzkie zmieniają się nagle w smukłe postacie. Dalej – podwójne strome, ruchome schody sunące naprzemiennie. Po lewej stronie spływający w dół strumień postaci w otoczeniu dziko czerwono kafelkowanych ścian prowadzi jak do jakiegoś piekła. Po prawej – nurt osób wylaniających się ku górze, biegnących w nieskończoność. Ja teraz zjeżdżam niżej w tę przedziwną, futurystyczną przestrzeń. Ekscytujące kontrasty, dźwięk i fuzja ostrych w kolorze znaków ostrzegawczych, aluminiowych odgłosów, jaskrawych żółtych linii wzmagają napięcie. Wysoka temperatura powietrza kontrastuje z chłodem wydobywającym się z wnętrza pociągu.....

Kolorowi ludzie, którzy przez chwilę na mnie patrzą przez okna srebrzystej maszyny, nagle wraz z jej pędem mieszają się już tylko w jedno pasmo barwne. Pauza....., która jest brzmieniem tego, co było, i zapowiedzią następnego, jest syntezą przemijalności, swoistym kosmosem.

.....znów nadjechał! Następni, nowi podróżni, jedno spojrzenie, ruch, napięcie, błysk, zgrzyt, jedna myśl i odjazd w nieskończoność. Czekam dalej na swój pociąg.

Życie posiada dynamikę i rytm – wszystko nieustannie swinguje! Ów swing przenoszę ze świata akcji (czasu) w sferę interpretacji (pamięci).

Procesy, w których powstaje to, co można nazwać „dziełem sztuki”, reprezentują żywotność. A swing to element >>

z którego jazz czerpie napięcie znajdujące odbicie przede wszystkim we właściwej jazzowi pulsacji rytmicznej. Tę pulsację zwykło się określać mianem drive, czyli motor swingu każdego muzyka z osobna, a także całego zespołu, całej orkiestry. Jazz jest fenomenem muzycznym, gdyż ten typ muzyki charakteryzuje improwizacja i jest ona najbogatszym źródłem energii. Muzyk jazzowy opiera się na znajomości harmonii i na intuicji, dzięki której improwizuje oraz reaguje na pytania zadawane przez kolegów z zespołu, musi być czujny, ale rozluźniony.

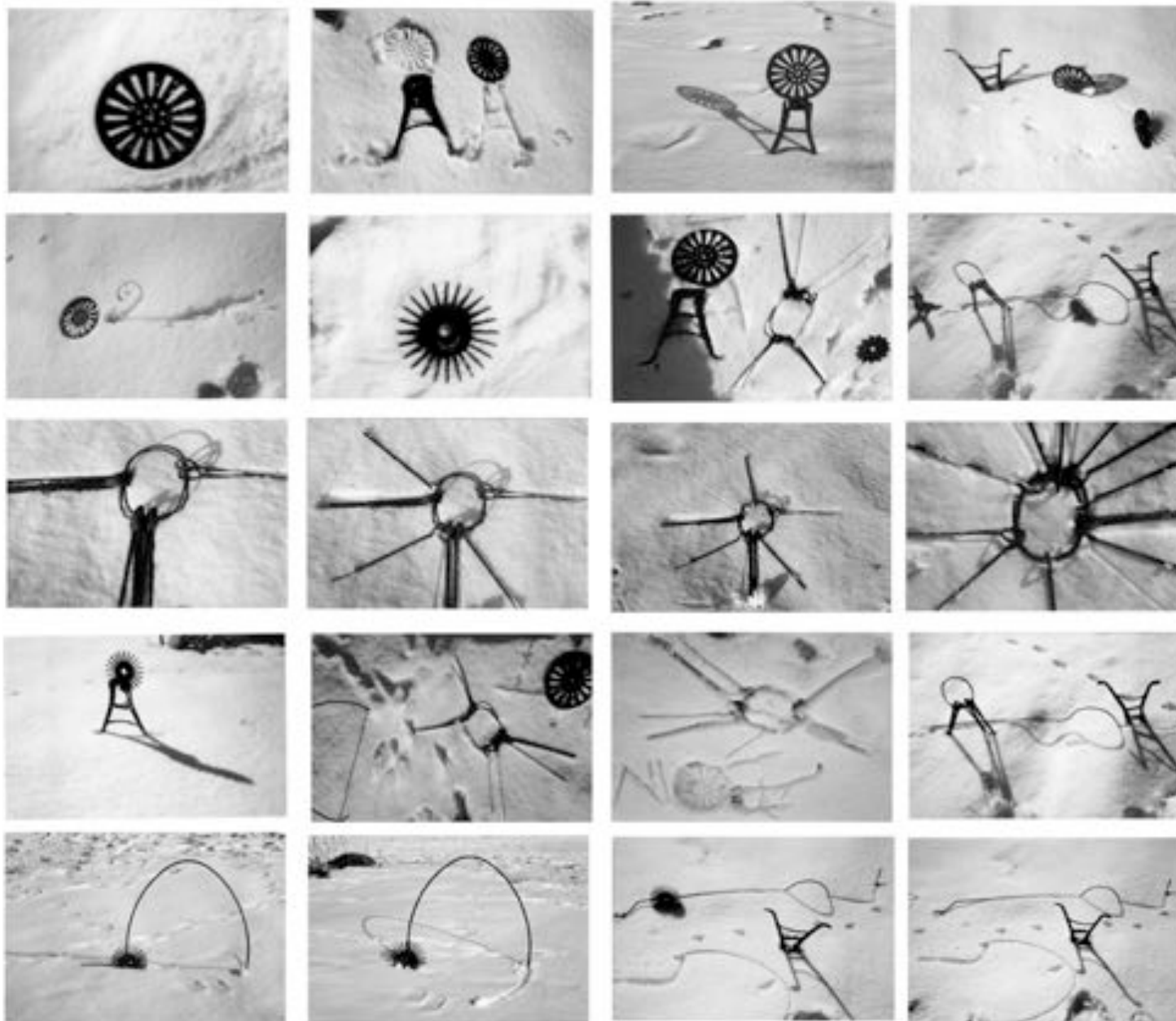
Po I wojnie światowej mniej więcej wtedy, gdy Swing panował jako styl w muzyce lat dwudziestych i trzydziestych,

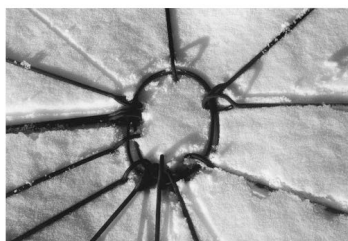
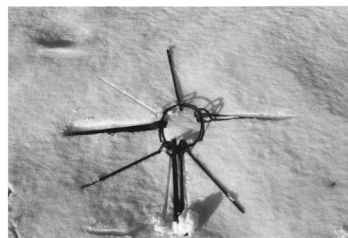
swing



tekst i zdjęcie
Marzena Turek-Gaś







rytmiczny, z którego jazz czerpie napięcie znajdujące odbicie przede wszystkim we właściwej jazzowi pulsacji rytmicznej. Tę pulsację zwykle się określał mianem drive, czyli motor swingu każdego muzyka z osobna, a także całego zespołu, całej orkiestry. Jazz jest fenomenem muzycznym, gdyż ten typ muzyki charakteryzuje improwizacja i jest ona najbogatszym źródłem energii. Muzyk jazzowy opiera się na znajomości harmonii i na intuicji, dzięki której improwizuje oraz reaguje na pytania zadawane przez kolegów z zespołu, musi być czujny, ale rozluźniony.

Po I wojnie światowej mniej więcej wtedy, gdy Swing panował jako styl w muzyce lat dwudziestych i trzydziestych, nowoczesność w większym stopniu wyrażała się poprzez gwałtowną reakcję przeciwko tradycji na polu sztuk plastycznych. Były to takie formy sztuki awangardowej jak: kolaże i fotomontaże, nowa rzeczowość czy abstrakcja. Dla surrealistów fotograficzna banalność mogła nieoczekiwanie stawać się źródłem rewelacji poznawczych, inspirowania wyobraźni i nadrealnej poetyckości.

Awangarda wypracowała więc własną wersję teorii decydującego „momentu”, jakkolwiek jej wizytówką były działania burzące przestrzenne i czasowe reguły, akcentowanie symultaniczności, zmiany dynamizmu życia.

Raoul Hausmann, dadaista i konstruktywista, uważany za jednego z pionierów awangardowego fotomontażu w końcu lat dwudziestych, wcześniej pisał na temat fotografii, a wreszcie zaczął sam fotografować i stał się wybitnym twórcą i w tej dziedzinie. Podsumowując swoje doświadczenia w tekście „Współczesna fotografia jako proces mentalny”, napisał m.in.: Prawdziwy fotograf nie „myśli”. Ekscytują go kontrasty światła, masy, ruch form, które postrzega i obserwuje. Wnika w materialny stan swojego widzialnego otoczenia z pomocą samych tylko ograniczonych środków techniki fotograficznej, a stan jego umysłu czy duszy składa się wyłącznie z uważności reagowania, intencji. Jego stan psychiczny opiera się wyłącznie na ambiwalencji pomiędzy napięciem wiążącym się z tym, co go pociąga, a pełnym rozluźnieniem, umożliwiającym mu wybranie ze „swojego” własnego punktu widzenia z maksymalnie możliwym poczuciem pewności – tego decydującego momentu, któremu jednocześnie musi się podporządkować. Raoul Hausmann prawdopodobnie nie zdawał sobie sprawy, że w owych słowach zawarł cały ten „jazz”.

Jazz jest bliski mojemu procesowi twórczemu. Kiedy tworzę, mogę śmiało powiedzieć, że swinguję. Mój warsztat to „laboratorium”, to studio nagraniowe z olbrzymimi pokładami taśm, obrazów, myśli i dźwięków.

Od najmłodszych lat uczestniczę w procesie tworzenia się obrazu. Wykonywałam mnóstwo rysunków chińskimi kredkami, które miały tę zaletę, że mogły się ze sobą mieszać na papierze jak farby. Spędzałam całe godziny w ciemni fotograficznej, gdyż fascynowało mnie wydobywanie się obrazu przy czerwonym świetle i tak dalej. Następnie poznawałam tajniki malarstwa, uczyłam się od wielkich mistrzów, zwracając uwagę na światło, kolor i relatywizm między barwami, co, uważam, wywarło ogromny wpływ na moje malarstwo.

Nigdy nie chciałam zamykać się w jednej tylko specjalizacji. Lubię tworzyć „tu i teraz”, gdy tylko znajduję obiekt fascynacji. Zazwyczaj pierwotny zamysł twórczy nadaje wyobrażenie efektu danej pracy, ale w sztuce nie powinno być moim >>

zdaniem żelaznych z góry ustaleń, dlatego pozwalałam również kreować się pewnym rzeczom w trakcie procesu (improwizacja). Po drodze napotykałam wciąż nowe i lepsze rozwiązania, niekiedy okazuje się jednak, że można zakończyć pracę wcześniej. Zjawisko nieprzewidzianej puenty jest tym, co mnie w sztuce pociąga.

Lubię działać szybko, żeby nie zgubić tego, co mam do powiedzenia. W moim działaniu występuje ów moment napięcia (kulminacji), moment oderwania się od ziemi i powrotu na nią.

Kiedy coś wypatrzę, natychmiast się tam wybieram, na miejscu montuję obiekty, projektuję ustawiając przedmioty

KOSYWA ODPOWIEŚCIAŁ

A DOKŁADNIE 1 289 305

UŚMIECHÓW - ŚLEDZĘ TO

DOKŁADNIE ALE ZWAŻ ŻE

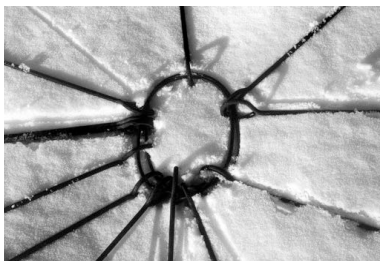
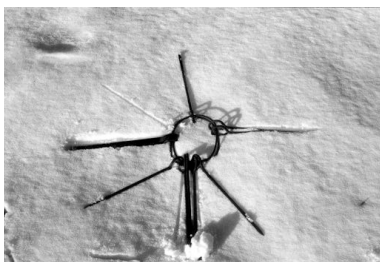
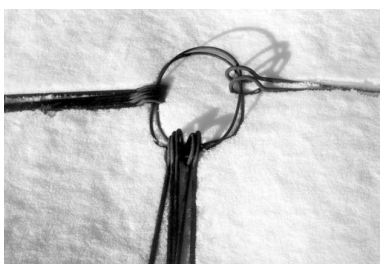
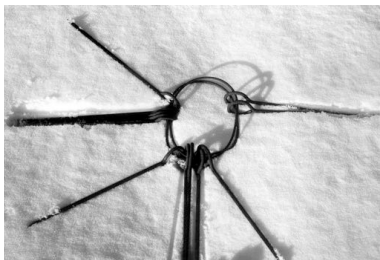
W TYM SAMYM CZASIE

KAŻDY STATYSTYCZNY

CZŁOWIEK DOSTAŁ

0,0239 JOBÓW - CZYLI

PONAD 4 M W SUMIE



zdaniem żelaznych z góry ustaleń, dlatego pozwalam również kreować się pewnym rzeczom w trakcie procesu (improwizacja). Po drodze napotykam wciąż nowe i lepsze rozwiązania, niekiedy okazuje się jednak, że można zakończyć pracę wcześniej. Zjawisko nieprzewidzianej puenty jest tym, co mnie w sztuce pociąga.

Lubię działać szybko, żeby nie zgubić tego, co mam do powiedzenia. W moim działaniu występuje ów moment napięcia (kulminacji), moment oderwania się od ziemi i powrotu na nią.

Kiedy coś wypatrzę, natychmiast się tam wybieram, na miejscu montuję obiekty, projektuję ustawiając przedmioty w różnych konfiguracjach i utrwalam je metodą fotograficzną. Jestem skoncentrowana na tym, co robię. W kilka godzin mogę uzyskać kilkadziesiąt obrazów. Zapisuję je w moim „szkicowniku z obiektywem”, nie pozwalam wiatrowi zmieść ich z powierzchni ziemi. Ingeruję w to, co wynajduję, i uwieczniam dany moment. Początkowo fotografowałam kałuże na „czarnym” asfalcie parkingów, które odbijały błękit nieba, a z ciemnego asfaltu w swojej barwnej odbicie uzyskiwałam złote faktury. Później blachy, dachówki, zębaki i części silników, przy czym dawna funkcja tych elementów stała się dla mnie wyłącznie metaforą. Czteroskrzydłowy wentylator z chłodnicy samochodu to symbol kwartetu jazzowego – analogia do czterech „rozkręconych” muzyków, dających w efekcie współbrzmienia jeden potężny wir.

Malowanie i grafika niewątpliwie wymagają błysku talentu, natchnienia i wyobraźni, ale to nie wszystko. Malarstwo to złożony i ciężki proces wymagający również wysiłku intelektualnego oraz fizycznego, to pole walki, zmagania się z materią. Trzeba mieć coś frapującego w zanadru, żeby walczyć (tzn. być otwartym na nowe zjawiska nie tylko w sztuce, ale w życiu w ogóle i posiadać umiejętność wyciągania wniosków). Dzięki temu poznaje się bardziej siebie. Człowiek ma szansę być bardziej człowiekiem.

Sztuka to nie imitacja, to coś głębszego, czego chce się dotknąć, to ustosunkowanie się do świata. Dlatego lubię ową multimedialność w sztuce.

Między moim malarstwem, grafiką i projektowaniem, a nawet fotografią granice się zacierają. Nieustannie, z pełną świadomością balansuję między nimi, przenosząc doświadczenia z jednego na drugie.

Mam więc czas, gdy buduję drewniane obrazy, czasami coś doklejam albo zrywam, to co zbędne, by powstał oszczędny znak, cykl znaków. Są one wynikiem moich przeżyć, emocji i zadawanych nieustannie pytań.

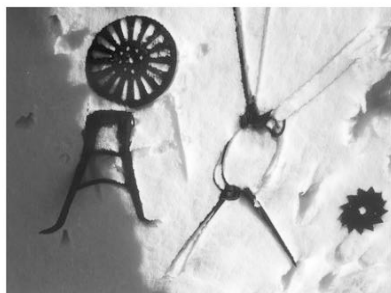
Maluję coraz większe obrazy, a kiedy przestaje mi wystarczać powierzchnia płótna, wychodzę na zewnątrz i pracuję na ziemi. Rysuję na piachu, tworzę instalacje, a „biel” kartki zamieniam na „biel” śniegu. Zima jest fenomenem, ponieważ przykrywa to, co zbędne, dzięki temu mam swobodę manewrowania. W sposób dla siebie naturalny rozrywam istniejące ograniczenia malarstwa sztalugowego.

Nigdy nie uważałam, aby moje projektowanie miało zaczynać się i kończyć na papierze, ponieważ wyjście z projektem na zewnątrz daje możliwość swobodnego poruszania się po płaszczyźnie projektowanej i w ogóle bycia w niej.

Mogę wybrać sobie na przykład zasypane śniegiem pole, zakreślić na nim jeden łuk, zrobić ogromny znak, napisać literę, >>

a lecący nad nimi ludzie w samolocie mogą być odbiorcami mojego działania, mogą stać się widzami jak zwiedzając galerię. Ta jedna chwila staje się najwartościowsza. Może wzbudzić niezapomniane emocje nie tylko we mnie, ale w odbiorcach.

Wszyscy jesteśmy znieczuleni zalewem obrazów pochodzących z różnych zakątków świata. Potrzebujemy więc jakiegoś konkretnego powodu, silnego bodźca, by zainteresować się kolejnym obrazem. We współczesnym świecie, w którym równie mocno dają o sobie znać głód obrazu oraz zmęczenie i przesyty nim, trzeba zadać sobie wiele trudu, by wykraść



a lecący nad nimi ludzie w samolocie mogą być odbiorcami mojego działania, mogą stać się widzami jak zwiedzający galerię. Ta jedna chwila staje się najwartościowsza. Może wzbudzić niezapomniane emocje nie tylko we mnie, ale też w odbiorcach.

Wszyscy jesteśmy znieczuleni zalewem obrazów pochodzących z różnych zakątków świata. Potrzebujemy więc jakiegoś konkretnego powodu, silnego bodźca, by zainteresować się kolejnym obrazem. We współczesnym świecie, w którym równie mocno dają o sobie znać głód obrazu oraz zmęczenie i przesyty nim, trzeba zadać sobie wiele trudu, by wykraść rzeczywistości ukryte zazwyczaj przed ludzkim okiem obrazy. Rzeczy znikają. „Trzeba się spieszyć, jeżeli chce się coś zobaczyć” – mówił na początku dwudziestego wieku Paul Cezanne.

Teraz na początku wieku dwudziestego pierwszego owe słowa nie straciły swojej aktualności. Na pewno wiele rzeczy się zmieniło (tempo życia znacznie wzrosło poprzez nagromadzenie informacji; internet, dzięki któremu można mieć świat blisko siebie; wynaleziono zapis cyfrowy dźwięku itd.) i wiele w sztuce już wypowiedziano. Jednak można jeszcze wiele tajemnic wyłowić z wytrzeszczonego w naszą stronę świata. Trzeba wykorzystać jego nieprawdopodobne tempo następstw. Zamiast uciekać od zgiełku codzienności z rezygnacją, w przeświadczeniu, że „wszystko już było”, lepiej podać mu rękę.

Współczesny język ulicy atakuje nas ze wszystkich stron ogromną siłą, ilością rozmaitych haseł. Powoduje to pulsację w percepcji, brak jednoznacznego skupienia. Kompensacja danych, błędy ksera, specyficzna lapidarność treściowa, gdzie jakość ma drugorzędne znaczenie, wymusza nowy rodzaj estetyki. Informacje, które wczoraj można było przeczytać, dziś już są zaklejone nowymi. Jak pieczątki współczesności funkcjonują na słupach, przystankach, tramwajach, klatkach schodowych, murach etc.

Mimo wszystko cenię na swój sposób tę bylejałość, ponieważ dzięki niej udało mi się stworzyć nową, wygrzyzoną, skorodowaną, nieco mniej czytelną literę – symbol współczesnego świata. Tę multiplikację danych można zamienić na esencjonalny, subiektywny język wypowiedzi artystycznej, którą nazywam kroniką chaosu, a tę można postrzegać jako rytm i swing (gdzie przypadek staje się porządkiem).

Brassaï, (który fotografował prace Picassa) twierdził, że graffiti ma takie znaczenie dla sztuki współczesnej jak malarstwo w grotach Dordogne dla prehistorii – należy je traktować jako ślad elementarnej ludzkiej kreacji, konieczności tworzenia. Graffiti to „twarz muru”, to manifestacja sztuki tworzonej przez mieszkańców miasta. Brassaï dokumentował tę sztukę, przeciwstawiając się jej nietrwałości.

Swing jest dla mnie symbolem współczesności: tego, co dzieje się tu, tam, teraz, dziś, jutro. Odwieczny, nieustający puls życia, rytm bicia serca, mantryczny, synkopowany taniec w nieskończoności. Swing jest we mnie, bo silnie go odczuwam, kiedy tworzę. Jest częścią mojego temperamentu. Dlatego, kiedy umiem czytać nuty, to gram, nie zastanawiając się, czy to na pewno ta nuta.



BORG ODPOWIEŚĆ

**NIESAMOWI-
TE JAK TO
MOŻLIWE
GDZIE
ZNALEŹĆ
WIĘCEJ
INFORMACJI**



drzewo

Jerzy Konrad Święc

Reality

fotografia/ technika własna/ instalacja

photo/ own technique/ installation



pomoc

projekt

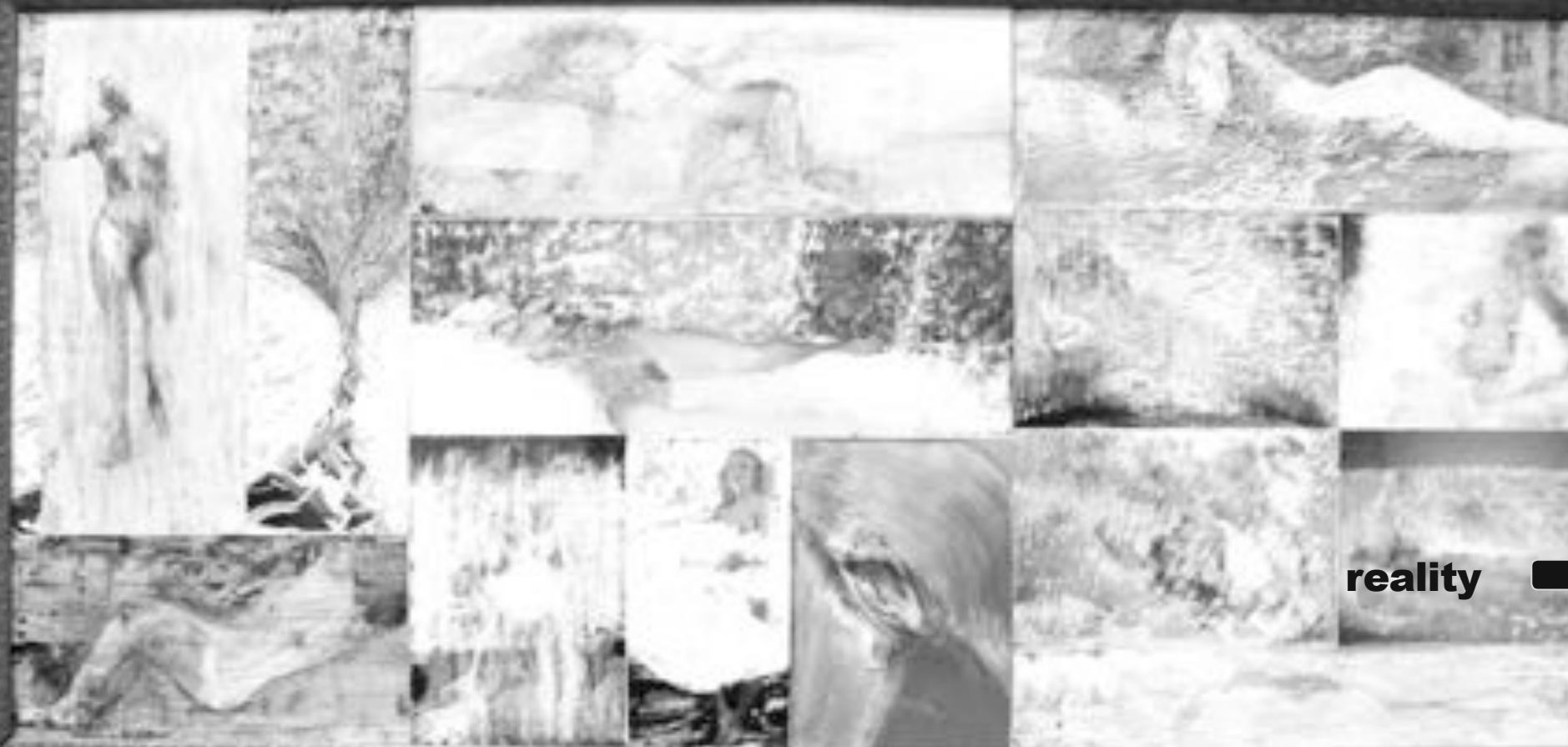
pytanie

portret

praca

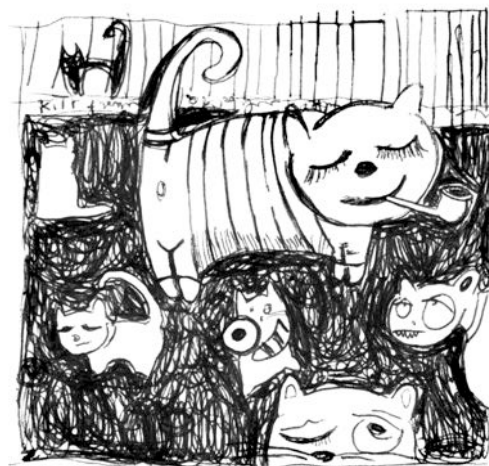
pamięć

początek



reality

kotek Miauczek kotek kłębek...
 szalony łapkami coś chwytą,
 Mruczek na kaloryferze.. świecące
 futerko. Błyszczoooczek piękny po
 fotelu skacze... ten pije z butelki
 lecz nie z mleczkiem... bo leży już,
 współprzymknięte ma oczka i język
 na wierzchu... jakiś suchy... Wacek
 w śmieciach kąpiel sobie sprawił
 i w rybie wczorajszej się
 balsamuje... kotka Rozbójka
 zamknięta w pokoju rzeźbiarka
 niesłychana – drzwi już dziełem
 sztuki powoli się stają...
 a Rozbójnik z drugiej do niej dostać
 się chce strony...
 DZIEŁO zatem jest WSPÓLNE.



dzieło wspólne



rysunki i tekst
Natalia Różycka

zdjęcie
Twiggins



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. Dotychczas **gośćmi specjalnymi** na wARTo byli m.in.: Bogdan Dziworski, Janusz Kobyliński, Ryszard Grzyb, Radosław Nowakowski, Jerzy Kośnik, Zespół WIOHA.

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.

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

www.zuk.neostrada.pl/warto

28 lutego 2005
w Teatrze Scena Prezentacje
na terenie Norblina
odbędzie się
Festiwal wARTo.

Pokazane zostaną na nim
prace filmowe i multimedialne,
m.in. prezentowana w tym
numerze *Opera* zrealizowana
przez studentów Wojciecha
Bruszelewskiego.

Jeśli zima ustąpi, najbliższe
wARTo odbędą się **19-20 marca**



współpraca
Muzeum Techniki

wARTo

DRASŁAW ODPOWIEŚCIAŁ

**WSZECHŚWIAT
JEST RADOSNY
I OTWARTY
SPRAWIEDLIWY
DLA WSZY-
STKICH
FORM ŻYCIA
TRZEBA SIĘ
TYLKO
OTWORZYĆ**



Death of a Coalmine, photos by Ireneusz Jaworski, text by Paweł Pierściński

Ireneusz Jaworski is a classic figure among documentary photographers. His “Death of a Coalmine” has become a part of the Polish landscape at the turn of the 21st century. The exhibition was shown in several locations, gathering favorable reviews in photography magazines. Reviewers talked about the circumstances leading to the exhibition, the reminiscences from his youth and his mature life and work in the industrial plant in Moszczenica, right through the systematic observation of the slow agony of the mine and documentation of the cataclysm of destruction. It was a great plot and a ready-made film script! Strongly connected with the plant, Ireneusz Jaworski decided to take some pictures of “his” mine being torn down. In time, the theme drew him in. He repeatedly jumped the mine’s fence with his camera, until he finally got formal permission to photograph it. He admits that he treated the “trips” as a farewell to places that until then brimmed with life and shone with exemplary order, and now were dead before their time... It is good to take time out to photograph and to make full use of appropriate moments – the most valuable assets in photography. Documentary features interweave with esthetic ones, creating a wealth of material supplemented with symbolic references. The author’s thorough knowledge of his subject allows him to accurately assess the importance of consecutive images. In his general views, he shows the snow-covered plant in hazy light, without sunlight or hope. In subsequent pictures, we can see signs of disorder, which would be unthinkable in a properly functioning mining operation. The author reinforces the expression of total destruction by ordering his pictures in series: before, during and after the demolition. The photographer is present at and documents decisive moments: a crumbling wall, billows of dust and the moment after the explosive charge is set off. Reverent attention to detail is one of the signatures of this projects, while funeral blacks and grays dominate the tonality, which with contrasting lights create an esthetically pleasing picture of death. In this catastrophic vision of the landscape, the presence of man remains nearly unnoticed. Sometimes it’s only a silhouette of a welder cutting elements of a steel construction against a fan of sparks, sometimes a broken chair or a helmet on a pile of rubble, or perhaps the figure of a worker. These signs are few and insignificant. The symbolic dimension of this space is defined by signs of its earlier upkeep. The author, with the sharp eye of an “insider”, explores items symbolizing the mine’s happier past, objects damaged in the continuing demolition. In this grim scenery, we find the “Schedule of regular employee transport – Shaft MOS I”, a sign encouraging workers to “Use the opportunities offered by the miner’s social packet” with a broken mirror and a scattered deck of playing cards, signs like “Do not talk to the signal operator” or the expressive “Last car from KWK Moszczenica – July 28, 4th shift”. More developed symbols include a handless clock lying on tracks inside a demolished hall, right by the remains of a dead bird, or a derelict national emblem resting on an emergency medical litter. The exhibition has a universal dimension. In this part of reality – a mine being demolished – there is a reflection of the present economic situation of a dying country. Ireneusz Jaworski’s exhibition is a kind of an obituary for his “own” plant, his own life, the life of a generation, for the Lower Silesian region and for our whole country.

tłumaczenia/ translated by
Szymon Cygielski,
Tristan Korecki
autorzy i redakcja

Simon Cygielski,
Tristan Korecki
the authors and the editor

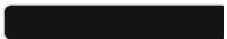


On talking



text and typography
Radosław Nowakowski

**selected
english
articles**



MASZYNA DO SKRAWANIA METALU ODPOWIEŚCIAŁ

00000000000000

00000000000000

00000000000000

00000000000000

00000000000000

00000000000000

0000 TYLE PISANIA

I NIC





There is a country where people can play on drum long poems. It's not that magic as it could seem. It's enough to play some suprasegmental elements of a language, give minimal amount of information (maybe about tone, stress, some phonemes, beginning and end of a word, maybe about the number of syllables....) to enable listeners reconstruct words. With a help of a drum one can produce surprisingly many surprisingly different sounds and tap them surprisingly skilfully and fast, like years ago a telegraphist tapped the signs of Morse code.

But sending telegrams is not the point here. Nor is playing long poems on drums in a distant country. Using a certain number of notes from chromatic scale we could code a certain number of phonemes - but has it any sense if we can so easily say the same or write a letter?

Another talking is here the point. Another speech.

However, playing somehow pretends talking. Because you have to play as if you were telling a story. An intriguing story, with suspensions, breaks, turning points, climaxes. A long, boring story making you sleepy, lost in its own windings and meanders. A story about fascinating discovery. A story about an unexpected meeting. A story of shuffling along dusty road across dull landscape..... But neither a parody of talking, nor an imitation of telling being an unbearable mumbling are the point.

And when you play with somebody, in duet, trio, quartet and so on, then a conversation begins. Charming, chaotic, nervous, quick, senseless, too long, interesting, attracting, coming to conclusions, coming to arguments, coming to fucking bullshit..... well, anyway a true conversation otherwise your playing will be only replaying, poor recitation, acting, pretending..... however pretending is not the point.

What are playing musicians talking about?

That's a good question. What does C7 chord or pentatonic scale mean? What is the content of the fourth or quick (or slow) passage? Everything and nothing. Everything, because sounds can be replaced with any meanings, any symbols, any interpretation, we can guess and hear the most fantastic associations and connotations, we can build enormous and gorgeous edifices of allegoric-mystic theories. A circle can be a head, sun, perfectness, fullness, but it can't be a leg, river or rage, like a blue patch will never symbolise fire. The fourth can be sky, heaven, hell, tree, earth, water, mole, love, indifference, as well as cucumber soup..... and if so, if everything - then nothing. The fourth is only and just the fourth.

But it's not the point to replace talking. The point is to say what no speech can say. The music starts, the art (playing, painting, writing - yes, I haven't made a mistake, writing.....) starts where the speech ends (where the possibilities of the speech, of the tongue end, but not at the tip of the tongue). This is a different level of communication. I don't know whether higher or lower - just different. This is another tongue. Another speech. Another talking. Another conversation.

Maybe it has no sense to try to translate.....

Maybe it's enough to listen.

And I am listening to the wind tossing in the branches of apple trees coming out of bloom. I'm listening to inaudible noise of white-pink petals drowning in the rough, dark grass.



Workshop of The Film Form [Warsztat Formy Filmowej] versus the Avant-garde

by Janusz Zagrodzki

Much has hitherto been written on the attitude, strategy, and heritage of the Workshop of The Film Form. Its activities have triggered some extremely varying opinions. The initial interest in the searches and quests of the young artists and their unique successes, both individual and as a team, has soon after turned into aversion, or even, a sense of threat on the part of groups whose voice on promotion of the arts was decisive. Such groups were interrelated with political power centres, and were influencing and affecting the picture of Polish culture, as shaped both at home and abroad. According to the strictly determined criteria, stating that any works being displayed in museum galleries or prepared for publication were supposed to reflect the then existing arranged system of interests, not only political ones, any works counteracting, by means of their structure, the by-then-established scheme of interdependencies were simply not revealed at all. Another form of deprecating unwelcome art was to impose some unambiguously worded labels, such as e.g. a 'pseudo avant-garde', thus evoking adverse connotation upon the recipient.

My own associations with the Workshop and its founders date back to the very moment it was being established, or to an even earlier date, namely, the time when the Zero-61 group, out of which the Workshop was to subsequently emerge, were making their appearances. I wrote my first essays on the Lab in 1973, the theme being the actions performed as part of the *Laboratory Cinema* at 5th Biennial of Spatial Forms at EL Gallery, Elbląg, 1973, and the installation titled *The Message from Łódź*, prepared for 12th Arts Biennial at Sao Paulo. It was at that same time that I prepared my article entitled *Od zera do warsztatu* [*From the scratch to the workshop*], being a summary of first three years of the group's appearances, a fragment of which I should now like to quote below:

„In May 1970, thanks to a favourable position of Professor Jerzy Kotowski, the Vice-chancellor of the State Higher School of Film, Television and Theatre [of Łódź], the Workshop of The Film Form was established. Its members were young researchers and students of the Łódź School, fascinated at the opportunity to use motion picture as one more form of visual activity. The material with which to shape artistic message was not only the film as such, as further, the group started drawing upon the varied armoury of means of visual influence, spatial forms, ready-made objects, collages, photographs, or even, painting. A new way to express creative attitude were audio-visual performances, actions with movie, sound, stage or photographic elements prevailing. In use were any and all methods of transmission; however, no limitations as to production were imposed. The main field of activity was to examine the surrounding area using various methods of recording, the use of a diversified language of communication, any means of messaging at hand.”

The Workshop's hard core was formed by Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Józef Robakowski and Ryszard Waśko, the team members in various periods including other artists of theatre, motion picture or photography, such as Kazimierz Bendkowski, Tadeusz Junak, Ryszard Gajewski, Marek Koterski, Ryszard Lenczewski, Antoni Mikołajczyk, Janusz Połom, Andrzej Różycki, Zbigniew Rybczyński.

The 'Warsztat' [Workshop] group held film shows, meetings, actions, discussions, exhibitions, interventions across Poland, making use of any opportunity for them to act, any single viewer, any town, village or hub which wanted, could or had to see them and listen to them. Their uncompromising utterance, besmirching any authorities, added to the Workshop spectacles a flavour of scandal which, as was the case with the dadaists, preceded the learning of their actual artistic work. Ever since then, there has been no single week without an invitation, trip, show, open action, some of them ending up with a brilliant success, others, with a trouble. The localities of Elbląg, Warsaw, Niechcice, Łódź, Zakopane, Warsaw again, Nowa-Ruda, Poznań, Warsaw again, Rzeszów, Łagów, Toruń, Miastko, Gdańsk, Osieki,



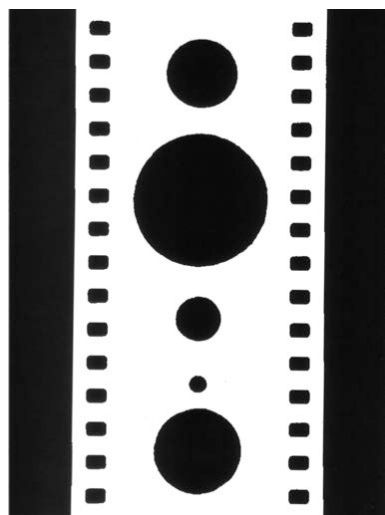


Cracow, Wrocław, Warsaw again, Łódź marked the group's timetable of actions and the accompanying trips over a few months, each including a show, unrestrained exchange of views, undermining of certainties and discussing the possibilities. The diversity of ideas disseminated was enlarging the circle of influence. Each of the dozen-of-so members of the Workshop was touching upon a different set of ideas. The large number of artistic attitudes, not infrequently contrasting with one another, and the diversity of methods with which to solve the issues put forward, caused that the group was acquiring its new advocates and adherents, as well as fierce enemies. Particular animosities were arousing by group's contesting some events of established renown but a rather low artistic standard, intervening against unjustified decisions of juries, or actions made on some infantile festivals. Special merits in such activities must be credited to Wadaw Antczak, a folk artist and contributing participant to the Workshop's appearances.

The period's appearances were eventually crowned with an action headed *Workshop Action*, held at the Temporary Exhibition rooms of the Łódź Museum of Art. For twenty-three days, between January 31 and February 23, 1973, individual and group artistic actions were being performed incessantly. Some of them were only limited to investigating, using the means of visual communication, into the reality surrounding us; others were attracting and involving the viewer in participation in the improvised actions. Among the several original shows, the following have made a name for themselves: Józef Robakowski's *Astral Photography*, a visual joke referring to the possibility of recording the human mind's magnetic energies; *The Junction of Więckowskiego St. and Gdańska St.*, transferred by Wojciech Bruszewski into a museum room as a sound message; an *Apparent Identification of three forms of existence*, of photographic and filming record with the author Andrzej Różycki in person; a *Construction filled with light* by Antoni Mikołajczyk; the first show in the *Theory of Four-dimensional Photography Series* by Ryszard Waśko; a brilliant combined action-and-report on the *Artistic Reconnaissance at Niechcice*; actions performed by Paweł Kwiek at a State-owned Farm's Community Centre, consisting in producing one-minute-long movies with a contribution from the young people. Workshop was then the only artistic group in Poland with so versatile interests and so rich an output.

Unfortunately, the success of the Łódź exhibition has gone well beyond its organisers' expectations. The event's catalogue, although prepared for printing, was never to be published. Ever since, Workshop's appearances, both in and outside Poland, become the result of the group's personal contacts or individual invitations. This has enabled them to take part in 5th International Experimental Films Festival in Knokke, Belgium, in 1975, as well as in Documenta 6 in Kassel, 1977, being the major international retrospective review of contemporary art, and in an exhibition headed *Film as a Film* in Köln, Berlin, Essen and Stuttgart, 1977-1978. There, the Workshop artists appeared on equal terms with international avant-garde masters, along with pioneers of experimental film, such as Henri Chomette, Marcel Duchamp, Viking Eggeling, Oskar Fischinger, Fernand Léger, László Moholy-Nagy, Man Ray, Hans Richter, Walter Ruttmann, Dziga Vertov, and some representatives of the Polish avant-garde of the 1918-1939 period: Mieczysław Szczuka, Franciszka and Stefan Themerson. Amongst the most outstanding authors representing international contemporary artistic film, such as: Valie Export, Wilhelm and Birgit Hein, Taka Imura, Peter Kubelka, Werner Nekas, Nam June Paik, Paul Scharis, Michel Snow, Andy Warhol, Peter Weibel, as many as three representatives Workshop of The Film Form appeared: Bruszewski, Robakowski, Waśko.

In reference to those appearances, Jan Świdziński embarked on a presentation of the new *Model of the Cinema*, and, at the same time, the assumptions of the Workshop itself, was the (in Jan Świdziński, *Model kina, Warsztat Formy Filmowej 7*, Łódź 1975). That text was the first study on the activities of the Łódź-based group, set in the context of the achievements of international avant-garde. This was to be followed by long years of silence. The next important studies were to appear only some twenty years later. Lechosław Olszewski considered the *Activities of Workshop of The Film Form as an example of strategy of arts against the authorities in Poland in the 1970s*, 1998, whereas Ryszard Kluszczyński was assuming a position against what he called a *Mechanical Imagination*: a creativity of machinery, in his



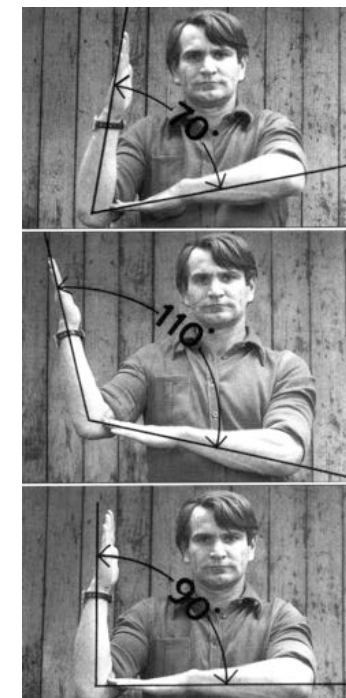


text accompanying the exhibition of the Workshop of The Film Form held in 2000 at the Centre for Contemporary Art, the Ujazdowski Castle, Warsaw. All those authors unanimously emphasised the group's constructivist roots, as well as their an anarchistic, neo-dadaistic attitude toward its contemporary epoch, whilst at the same time indicating an analytical-conceptual and exposing-and-deconstructive nature of Workshop's individual installations, photographs, and films.

The prevailing factor in the picture of contemporary art has always been reality. In cubism, constructivism and concrete art, reality, as drawn upon from the nature, existed in parallel, as a construction. Later, by way of a gradual defining of interdependencies, and in reference to a structural order, being the grounds of all the earthly phenomena, artists return to the world of real forms. Objects and their reflections can again meet in a specific work of art. The new reality, analysed through the language of photography, film, and later, also video, as well as directly – by the attitude and actions attended by spectators, renders the activities of the Workshop of The Film Form better explained or transparent. In the group's artistic work, one can see an extensive disposition concerning visual and sound-based data collection methods, a learning of how to explore the reality. Making use of one's inborn knowledge and of technological achievements imitating the nature, not only can you extend the scope of signals received but also, develop them further, by filling out the subsequent blanks, rendering closer a hypothetical image of a still-unrecognised world. The assumption was to “construct an image of the reality proving different that the one that our school and education have incultated into us. Having recognised the reality as a given entity, we embark on investigating into it through an analysis of the functioning of means of communicating with it”, as the artists put it (see *Warsztat Formy Filmowej 7, Łódź 1975*).

The doubts that may arise at the thus formulated assumptions primarily boil down to the question whether composing structural, precisely ordered works, organic-mechanical ones, has not precluded spontaneous action ensuing from the artist's individual predisposition? The reply might be found in Paweł Kwiek's report of December 22, 1972, recorded during the preparation of the *Workshop Action*. I am quoting this utterance because we cannot see any of the Kwiek films any more, and there is no certainty whether they still exist at all:

„Ryszard Waśko gave me 90 metres of a TF-7 tape. Then, I insert it into a cassette of a camera I borrowed for half an hour from a mate of mine who's doing a cameraman's exercise. So, I'm out to the schoolyard with my camera set ready for work, and I'm setting up the exposure (the 'correct negative'). The sun is shining, and I'm having no problems. 90 metres makes 3 minutes. A Cameramen's Department student is passing by, so I hand the camera on to him and say, 'Shot it right at me, and don't switch it off before the tape ends'. I'm facing the sun, against the background of a wall. The Cameramen's Dept. student is standing ca. 1.5m from me – half a close-up. I don't know what's going to happen. The camera is started and it goes not so softly. So, I get out of the frame, adjust the camera's operating speed, and then get back into the frame. I'm smoking a cigarette. I feel I have to do something. I hold some bough in my hands that I'd lifted from the ground; I liked it as it had such a nice frost on it. I'm lifting it now up and up, in front of my face, and then, lower it. What's next? I'm looking around. To the left, I can see a Fiat parked. So I say to him, 'lead it panoramically following me, and come with me'. I'm reaching the car, and look into it. 'Stay there', I tell the guy, and walk to the other side of the car so that the car is now between us. I say, 'I'm crouching in a moment, see me through the cars' windows', and I hunker, I can see the camera through the windows, then I'm stood up, me and camera can see each other above the car's roof. 'He's getting a nice display frame', thought I. End of tape. I've recorded something, not even knowing what it was. I feel very satisfied. Now I start considering what's going to be there on the screen; what the movie is supposed to be all about. I think it's going to be about nothing special, really. I can accept that the film lacks significance, or rather, importance, just like those three minutes of my little life were essentially unimportant, as was whatever I do when influenced by that camera. I decided to make that movie more aggressive, so that anyone might look for a meaning in it, just like I'm trying now. So, I definitely will re-expose the film with a significant element, doing it inconsistently, however, thus



TASZBY ODPOWIEŚCIAŁ

**NIECH MÓJ
BĘDZIE MILION
PIERWSZY
ZAREJESTRO-
WANY
W TWOJEJ
PAMIĘCI**



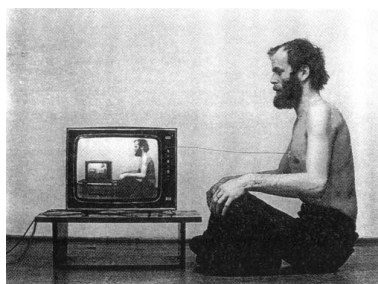


suggesting that the re-exposure is interdependent with the initial exposure. At the Special Effects Laboratory, I consider which specific image I should re-expose. The camera, with its tape rewound, lies on the table right opposite the windowsill with a telephone set. Then, the telephone set. I'm copying it into several times: by infiltration, by rapid entry, with a hand lifting the receiver, etc. Doing it carefully enough to make it somewhat rhythmical, appearing in appropriate moments: the phone first appears after the bought is lifted, and appears last before the camera looks into the car's window. Perfect measuring. (Warsztat 1, Łódź 1974)."

The thus presented striving for imaging the existing reality, through one's self, could fulfil several other assumptions too. Not only was it an attempt at an unrestrained, almost automated, record, but also, an investigation into the message's language. The Workshop's films, made with an Arriflex 35mm camera, revealed to the audiences, through their simplest means of expression, what is the reality they lived in. That not everyone was even aware of it was made clear based on several utterances of participants of meetings being an integral part of the shows, of those 'showings with interventions'. The movies rendered feasible an objective recognition of the reality, without creating any singled-out icons, and being limited to a model symbolical synthesis, assuming as a basis the cognitive synthesis comprised in the human organism, forming the sensory reception (i.e. the sight and the hearing). The next research issue concerned the methods of visual and sonic influence on the recipient's psyche.

My reflections on the Workshop's artistic output have primarily concerned the works of Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Józef Robakowski, Ryszard Waśko. I am not analysing the individual works, drawing the reader's attention only to some aspects of artistic communication being of special interest to me. What, namely, can you see in the Workshop movies? To a considerable extent, this is the material reality of the 1970s in Poland, specifically, in Łódź, which is made better and better known by the several mutually complementary reports and social observations. The objective record of the time as contained in those films does not concern the political history, although it does not limit itself to the basic information describing the space in which the individual objects exist; it also presents a description of certain separated events. One can find in them an ontology of reality, as merged with examination of various human behaviours, aesthetic feelings, intimacy, strivings, inner states, and motor capacities. Apparently, time was being considered as a one-way observation process related to movement of objects, lights, or the camera. Watched thirty years after, those works reveal, however, an asymmetry of time communicated by the filmed message, an option to unrestrainedly interpret or individually transform the structure, a dispersed balance of sound and image, of the visual time and the acoustic time (as in Wojciech Bruszewski's movies). The thus understood asymmetry of time may be the distinguishing feature of a work wherein tracks of the present and the future penetrate one another. Time, once submitted to an artist's way of seeing, constitutes a set of selected freely arranged abstract moments, sometimes marked with numbers. Automatic acceptance of a sequence of events that happen is not correspondent with the structure of our mind, with its capacity to accumulate tracks recorded in the memory, and making it possible to rearrange the sequence, in an equally convincing manner. The past, the present, and the future of seeing coexist within the work's structure, and we are a living proof of it. The time of events occurring can be measured naturally, but there also exists a subjective time as once superimposed by the author, whose properties incessantly undergo changes; the thus construed time is the basis of our conscious and non-conscious sensing.

The theses advocated by the Workshop artists, having it that films are deprived of an ambition to shape the world's image; that their structure, ensuing, as it is, from several limits imposed by external factors, is subjective and casual, cannot stand today's criticism. They could only be accepted as their author's artistic strategy if a sort, maybe a game they played with the viewers. But those statements are contradicted by an analysis of interdependencies between the sign and the form of its use; by embarking on studies of a linguistic nature. An imaging language emerges where the formal construction consists of signs, selected and matched by way





of individual decisions, without a visual relation with the message encoded. But even at this stage, a record would not infrequently assume the form of a play with the recipient; words and phrases, presented visually, cannot express any important programming theses, only communicating an ironical text disparaging the efforts of interpreters striving for getting the messages concealed in an image deciphered. A moving sign, existing in time, a natural object constituting a counterpart of letter (door and the sound of its being latched/slammed, as an example), has been ripped out of the context of our environment, so that it could meet the conditions of such a language, exaggeratedly emphasising the abstract form of an ironical message. In other cases, an arbitrary sign (claps with two small boards), as combined with the author in person, play the role of a visual and simultaneously, sound signature, set in a place and time, as is the case with Ryszard Waśko's movie *30 sytuacji dźwiękowych* [*Thirty Sound Situations*].

Yet another form of messaging or communication is better explained by research into the possibilities of a picture-related presentation of radiation of any kind, be it cosmic, earthly, comprised in various types of light, including ultraviolet and infrared. Also, the impacts exerted by thermal and electromagnetic energies may assume the form of a record, although it would always be conditional upon the conditions prevalent in a given time and venue. Everything in the nature is endowed with a radioactive power, the energetic properties of the human mind being of special import there. Those least known signals of a biological reality, proving hard to receive by the senses, will not exist for ever; all the earthly energies, which for the time being may be subject to the artist and, to an equal extent, to the recipient of his or her work, get released one by one. It is only our own responsibility that we can be capable of making a proper use of them. The psycho-physical nature of the human being becomes altered when affected by the tasks set forth for it, requiring extreme resistance. Getting to know one's self, one's own body and mind, one's inside (like in Józef Robakowski's movies) is part of a quest for the sense of existence, the organic nature of art being created, and the future fate of communications being recorded.

The developments of knowledge and technologies, including artistic ones, as commenced a hundred thousand years ago, was progressing at a very slow pace, and it was only our contemporary acceleration, gaining speed continuously, that has led to the situations we are facing today, ones that astonish, if not shock, us with their speed and range. Commonsensical cognition, which has become the soil for the avant-garde art and its associated form of artistic communication, is becoming history. One finds it harder and harder to determine the meaning of human reality, manifold yet very limited as it is, using a system of values accepted by an individual act of will. Art is part of a social-cultural system, encumbered with any negative effects ensuing from mass culture messages where it is really difficult to identify the border between pieces traditionally deemed to be 'works of art' and those apparently lacking the status. The mass-media technology has become a peril to arts, and almost certainly, to the human nature. Marcel Duchamp's question about the borderlines for tolerance and for the art is regaining its validity. Social effects of the new global opportunities are so unpredictable that one cannot possibly figure out any future meetings between the artist, his/her work, and the recipient. Man has to learn how to live with art in a new way, using its fruits and not attempting at seizing control over it but rather, co-operate with it, utilising his own sensitivity, knowledge, and maturity for the purpose. Our getting drowned in a chaos does not necessarily entail our culture getting destroyed. Although today's artistic revolution is a process which triggers some doubts, we have not as yet arrived at a state of decomposition of the critical mass – of the *mass of critical art* having been accumulated by artists. What shape will be assumed by this art getting reborn, we shall 'live to see'; perhaps, some Big Bang will occur one day.



CALT ODPOWIEŚCIAŁ

**MAM NADZIEJĘ ŻE
WSZYSTCY
UŚMIECHNIĘCI
KOSMICI ZOSTALI-
NAPIĘTNOWANI
CZERWONYM
SERCEM BO JEŚLI
NIE TO MAJĄ
FATALNĄ SYTUACJĘ
PSYCHOLOGICZNĄ**

wszystko jest edukacją

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

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

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

sztuka krąży!

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

Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP

ul. Radziłowska 5 m. 1

03-943 Warszawa

NIP 113-23-13-765

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

(w tytule wpłaty: „sztuka krąży”)

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

Wysyłka pocztą zwykłą w cenie numeru. Zamówienie można złożyć mejlowo: zuk@zuk.neostrada.pl lub telefonicznie (22) 617 68 06, 0 601 39 02 05

wARTo otworzyć się na sztukę!

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

szczególne podziękowania dla
Muzeum Techniki
i Pana Dyrektora Jerzego Jasiuka

ALE OKAZJA MEDIA
Arctic Paper Polska Sp. z o.o.
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 Kobylński
Zuzanna Krygiel
Eryk Kulm
Magda Lipska
Maga
Jarosław Niewodzki
Joanna Pawluśkiewicz
Press-Service
SPEC S.A.
Studio Dźwięków Niemożliwych
Paulina Styczeń
Tadeusz Sudnik
Dawid Szablewski
Teatr Scena Prezentacje
Joanna Urbanek
Borys Więzowski
Iza Wojciechowska
Krzysztof Wojciechowski
ZREW S.A.

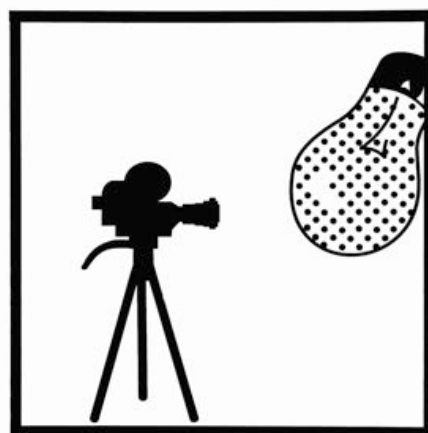
RENALTO ODPOWIEŚCIAŁ

**NIE MOGĘ
ODPOWIE-
DZIEĆ
BO JESTEM
W TRAKCIE
CAŁOWANIA**



aaaaaaby pomontować, pobierz po prostu program

z 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, przystanianie, doświetlanie,
białe i czarne ramki, sepiowanie, usługi specjalistyczne
oprawa zdjęć na wystawy i do prac dyplomowych:
podklejanie i laminowanie

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

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

CZARNO
BIAŁE

