2005.07-08 (008)

tytuł roboczy

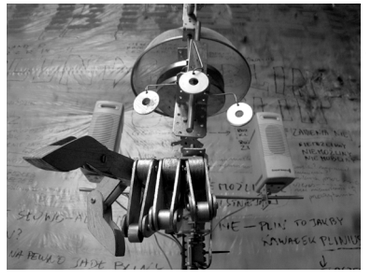
otwarty magazyn sztuki



Mieliśmy mały poślizg, numer ten ukazuje się więc później niż planowaliśmy.

Od wydania ostatniego „tytułu roboczego” do dziś wydarzyło się sporo: rozpoczęliśmy cykl wystaw „Łódź-Warszawa”, w tym numerze reprezentowany przez Rafała Chmielewskiego (który poszukuje kobiet) i Bartosza Sobańskiego (który z kolei poluje na dzieci na podwórkach).

Ogłosiliśmy akcję „Ikony zwycięstwa”, w ramach której zbieramy artystyczne i w ogóle wszelkie wizualne ślady lat 80. z zamiarem stworzenia sporej wystawy wiosną. Mała – „startowa” odbyła się latem z udziałem m.in. Janusza Kobylińskiego, Jana Pieniążka, Zygmunta Rytki, Krzysztofa Wojciechowskiego. Zobacz więcej na końcu tego numeru TR.



Zorganizowaliśmy wystawę reliefów Grażyny Bartnik,



wzięliśmy aktywny udział w weselu w Norblinie, gdzie rolę Chochoła odegrał Krzysztof Wrona z Wielokulturowego Zespołu Ludowego WIOHA (bo któż by inny).

Uruchomiliśmy nawet „działalność edukacyjną” – e-szkołę fotografii (www.e-szkolafotografii.pl).
Tyle w sprawach formalnych. >>





Nasza okładka

zdjęcia na 1 i 4 okładce
Józef Żuk Piwkowski

projekt Łódź – Warszawa
wystawa Bartosza Sobańskiego
DZIECIAKI
w Fabryce Norblina w Warszawie,
lipiec 2005

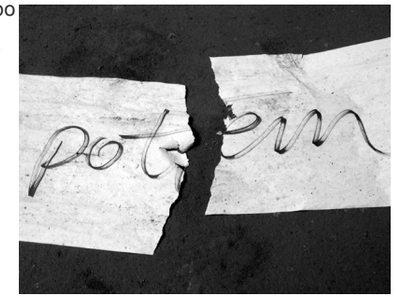
powitanie

Teraz coś o zawartości.

Większość z nas podróżuje w taki czy inny sposób. Jeśli silimy się na uogólniające refleksje na temat podróży, nieuchronnie popadamy w banał i stereotyp, bo ileż można porównywać ją do życia, odwoływać się do Odysei, zauważać, że podróże kształcą. No chyba, że jesteśmy Herbertem lub Kawafisem, których cytuję głębiej w numerze, obaj piszą praktycznie to samo, tylko nieco innymi słowami i nie jest to bynamniej obciachowo płytkie.

To, co jednak ma zawsze pewną siłę, to osobista refleksja z podróży. Widzimy, słyszymy, dotykamy, wąchamy, smakujemy, a potem chcemy komuś jeszcze o tym opowiedzieć, a przynajmniej pokazać zdjęcia. Namówiliśmy do tego kilku artystów.

Podróżą dla wytrwałych jest za to cały blok poświęcony figurom niemożliwym. To temat, wokół którego krążyliśmy wielokrotnie, a tym razem wykonaliśmy na nie wielki skok. To podróż w czasie (od powstania pierwszego tekstu minęło parędziesiąt lat), podróż po



świecie teorii, w dodatku jeszcze nie zakończona, ciąg dalszy nastąpi.

Swoistym wprowadzeniem w ten temat są wiersze Jacka Durskiego, którego zabieg, w sumie prosty, dosłownie zwalił mnie z nóg. Wielokrotnie myślałam o tym, że pewne początki tekstów czy wierszy są na tyle dobre, że można by do nich dopisać zupełnie różne „dalsze ciągi" i żałowałam, że zawsze trzeba się decydować tylko na jeden. Durski udowodnił, że wcale nie trzeba i odkąd przeczytałam cykl „Uderza ziemia" mam wrażenie, że jestem bardziej ograniczona niż to sobie w swoim samozadowoleniu wyobrażałam.

Jak widać kształcą nie tylko podróże, ale i lektury (niektóre).

Klara Kopcińska

tytuł roboczy

dwumiesięcznik 2005.07-08 (008)
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. (22) 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
Amber Graphic 130 g/m² (środek)
oraz 200 g/m² (okładka)
www.arcticpaper.com

Amber
BY ARCTIC PAPER



zdjęcie
Klara Kopcińska

Klara Kopcińska, podróż
Wojciech Bruszewski, fotograf
Teresa Gierzyńska, podróż
Klara Kopcińska, Krzysztof Wojciechowski: dwa zdjęcia
Krzysztof Wojciechowski, Wanda Michalak, world watching
Klara Kopcińska, Patricia Quilichini, mensaje del caribe
Andrzej Coryell, podróże
Rafał Chmielewski, kobiety oferujące
Bartosz Sobański, dzieciaki
Janusz Kozak, młodzi na warcie
Janusz Zagrodzki, Andrzej Łobodziński: naturalna organizacja form
Jacek Durski, uderza ziemia
Radosław Nowakowski, o teoretyzowaniu
Bruno Ernst, pierwszy rzut oka na tetrabar i dibar
Bruno Ernst, first glance at the tetrabar and the dibar
Zenon Kulpa, kolejne dwa rzuty oka na tetrabar i dibar
Zenon Kulpa, two more glances at the tetrabar and the dibar
Józef Żuk Piwkowski, 2b czyli być albo nie być dibara
Józef Żuk Piwkowski, 2b, or to be or not to be of the dibar
Zenon Kulpa, szalony konstruktor czyli jak zbudować coś, czego nie ma
podziękowania
Grażyna Bartnik

Materiałów nie zamówionych nie zwracamy. Zastrzegamy sobie prawo do robienia skrótów i redagowania nadesłanych tekstów. Nadesłanie materiałów do publikacji jest równoznaczne z oświadczeniem o posiadaniu praw do nich.


NATIONAL



podróż

Na >



tekst i zdjęcia
Klara Kopcińska

zdjęcie autorki
Józef Żuk Piwkowski

Jeżeli wyruszasz do Itaki,
proś, aby twoja podróż była długa,
obfita w przygody i nauki.
Lestrygoni, Cyklopi,
gniewny Posejdon
– nie, nie bój się ich:
nigdy nie znajdziesz takich
dziwotworów,
dopóki lotną masz myśl,
dopóki rzadkie wzruszenia
przenikać zdolne są twojego
ducha i ciało.

***Itaka*, Konstandinos Kawafis**
tłum. Czesław Miłosz

Nauki naukami (jeśli ktoś jeszcze nie przeczytał cytatów na czarnym, niech zrobi to teraz), częściej jednak przywozimy debet na karcie i suweniry. Zrobiliśmy się nadzwyczaj mobilni, więc i mniej z tej naszej podróży w nas wchodzi, a tym bardziej niewiele zostaje.

Ale może od początku. Od pół roku wiemy, że jedziemy – ja, Żuk Piwkowski i Tadeusz Sudnik – w maju do Manchesteru na festiwal sztuki ulicznej Eurocultured (www.eurocultured.com). W dniu wyjazdu nasza (znaczy Żuka i moja) córeczka wymiotuje, taksówka nie chce nawet drgnąć, druga zawezwana na ratunek o włos unika zderzenia z motocyklistą... Na znienawidzone schodki prowadzące do super taniego samolotu zaczynam wchodzić mając „nogi bardzo ciężkie – jak z waty", jak to powiedział pewien komentator sportowy, i nagle w połowie tej potwornej konstrukcji, na której wiatr próbuje uparcie oderwać mi zatroskaną głowę, dochodzę do wniosku (być może w efekcie przyspieszonej wiatroterapii), że teraz wszystko pójdzie jak z płatka i że z tej podróży, która tak bardzo chciała mi umknąć – nauki jakieś sobie do domu przywiozę.

Lądujemy na lotnisku Luton, którego główną misją dziejową jest chyba nobilitacja rodzimego Szopena i zaraz – prawie zaraz, biorąc pod uwagę fakt, że jest ono oddalone od Londynu o jakieś dwie godziny drogi, jeśli akurat przydarzy się większy ruch – mamy pierwszy kontakt z... suwenirami.

Z Londynu odbieramy jeszcze jednego uczestnika festiwalu, Josha Knowlesa (www.5thwheelprojects.com). Trochę się krygując, zaprasza nas na filiżankę herbaty z mlekiem. Niewiarygodnie wąskimi, purytańskimi wręcz schodkami (siniak jest karą niechybną, jeśli kto broń boże zanadto biodrem zarzuci) wchodzimy na drugie piętro i tu już przyczyna lekkiego zażenowania Josha objawia się nam w całej krasie. No, wydawało mi się, że u mnie zagracone, ale mikroskopijne mieszkanko, które młody artysta dzieli z dziewczyną, mieści tak nieproporcjonalną do swoich rozmiarów liczbę gadżetów wszelakich, że właściwie nie sposób się po nim poruszać. Gadające zabawki, dziwne pozytywki, barki-niespodzianki (mój faworyt w kształcie akordeonu), lampki z motywami zwierzęcymi – zalegają na szafkach i stolikach, ale i wyłażą z wszechobecnych toreb tzw. u nas „ruskich", choć kolorystycznie bardziej francuskich, czyli z biało-niebiesko-czerwonej rafii. Josh bierze w podróż ze cztery takie torby pełne właśnie pamiątek z podróży – niemal z całego świata; potrzebne mu są do instalacji, jakiej – przekonamy się za parę dni.

Podróż to przerwa w życiorysie, pozostają za nami niezapłacone rachunki, chorzy krewni, wyłącza się krytyczne myślenie i trzeba tylko brać, ile wlezie (jak Josh). Chyba dlatego przywożę zawsze tylko pozytywne wrażenia, bo na negatywne szkoda mi czasu.

Anglię znam dosyć dobrze, ale tę gdzieś sprzed dziesięciu lat, więc bacznie patrzę, co też nowego. Jeśli >>

przyjeżdża się z Polski, to ogólnie w krajach o dłuższym stażu unijnym – (tak to nazwijmy, choć nie tu pewnie tkwi przyczyna) rzuca się w oczy fakt, że prawie nie ma billboardów, a jak już są, to najczęściej reklamują akcje charytatywne. W Anglii poza miastem w ogóle są zakazane, bo odwracają uwagę od drogi, chociaż, żeby nie było już tak idealnie, w drodze z Londynu do Manchesteru widziałam z dziesięć przyczep do ciężarówek stojących na prywatnych działkach, z nieporadnie wypisanym telefonem i zwięzłym opisem oferowanej usługi.

Jeśli wybierasz się w podróż
niech będzie to podróż długa
wędrowanie pozornie bez celu
błądzenie po omacku
żebyś nie tylko oczami
ale także dotykiem
poznał szorstkość ziemi
i abyś całą skórą
zmierzył się ze światem

***Podróż*, Zbigniew Herbert**



przyjeżdża się z Polski, to ogólnie w krajach o dłuższym stażu unijnym – (tak to nazwijmy, choć nie tu pewnie tkwi przyczyna) rzuca się w oczy fakt, że prawie nie ma billboardów, a jak już są, to najczęściej reklamują akcje charytatywne. W Anglii poza miastem w ogóle są zakazane, bo odwracają uwagę od drogi, chociaż, żeby nie było już tak idealnie, w drodze z Londynu do Manchesteru widziałam z dziesięć przyczep do ciężarówek stojących na prywatnych działkach, z nieporadnie wypisanym telefonem i zwięzłym opisem oferowanej usługi.



Manchester, nie miałam pojęcia, że pocięty kanałami, to taka Łódź (jak już dawno zauważono), w którą w ostatnim dziesięcioleciu wsadzono kupę unijnej kasy. Stał się więc miastem kultury i innych miękkich dziedzin gospodarki. Dużo tu sztuki ulicznej, choć zasadniczo pogoda za tym nie przemawia – nie wiem, czy dzieci tkaczy tak się teraz realizują, czy też inne są po temu powody, dość, że robią to nieźle, czego Eurocultured jest swoistym podsumowaniem. Graficiarze z całej Europy, hip-hopowcy fristajlujący na dowolny temat, DJ-e, breakdancerzy, performerzy – i w tym wszystkim my próbujący w trzy dni zarejestrować opowieść o tym mieście i na żywo ją zmiksować, podczas koncertu Tadeusza (też na żywo) z dodatkiem – saksofonisty, Colina Chrichtona, który (o czym jeszcze nie wiemy) dołączy 15 minut przed występem.





Nasi główni bohaterowie to Barney Doodlebug (www.interdoodle.co.uk/frame74.htm), kultowa postać w tym mieście, ni to DJ, ni to graficiarz ni kurator młodej sztuki, pracujący w Contact Theatre (takim mniejszym Zamku Ujazdowskim, z naciskiem na formy teatralne, www.contact-theatre.org): jeździmy z nim prawie cały dzień, poznajemy artystów, sklep muzyczny w dzielnicy willowej, część części fabrycznej, gdzie jeszcze nic nie drgnęło. Drugi to Mike Mayhew, performer, artysta podróżujący, który pracuje w różnych miejscach świata, próbując stworzyć coś, co odpowiada danemu „tu i teraz". Po powrocie do Manchesteru odreagowuje jako rodzaj wykidajły w pubie. Może „wykidajło" nie jest właściwym słowem, bo jego rolą jest sprawić, by goście dobrze się bawili, serwuje więc piwo, krąży między gawiedzią, zabawia rozmową, zbiera puste szklanki, ale jak ktoś zaczyna rozrabiać, to go kulturalnie wyprowadza. Scena naszego filmu, gdzie Mike otoczony rozradowanymi kucharzami na tle tzw. zmywaka opowiada, czym dla niego jest sztuka, jest jedną z mocniejszych.





Na dobre pół dnia utknęliśmy w Science Museum, a raczej w ogromnej hali, gdzie stoi kilkadziesiąt, a działa non-stop kilkanaście różnych maszyn, głównie parowych (ale i wodny młyn) wydając z siebie – co zupełnie nie licuje z ich masą – łagodne, anielskie niemal dźwięki. Byłam w Manchesterze na kilku fajnych koncertach, ale ten przebił wszystkie. >>

Co mi się jeszcze podobało?

Galeria miejska, nieduża, z niewielką ilością ładnie eksponowanych prac, gdzie największa bodaj okazała się księgarnia, a w niej regał dwa na sześć pełen książeczek: „Królik Duduś i Mona Liza", „Myszka Kiszka poznaje Van Gogha" i dalej w ten deseń przez wszystkie klasy podstawówki i szkół średnich, z tytułami odpowiednimi do poziomu.

Tablica w pubie, na której starannie opisano, które drinki nie nadają się dla cukrzyków.



Co mi się jeszcze podobało?

Galeria miejska, nieduża, z niewielką ilością ładnie eksponowanych prac, gdzie największa bodaj okazała się księgarnia, a w niej regał dwa na sześć pełen książeczek: „Królik Duduś i Mona Liza", „Myszka Kiszka poznaje Van Gogha" i dalej w ten deseń przez wszystkie klasy podstawówki i szkół średnich, z tytułami odpowiednimi do poziomu.

Tablica w pubie, na której starannie opisano, które drinki nie nadają się dla cukrzyków.

Pocztówki tekstowe, z których moja ulubiona głosi: „Nie mogę się zdecydować, czy być dobrym przykładem czy potwornym ostrzeżeniem". Sama mam z tym spory problem.

Fontanna na placu otoczonym przez domy towarowe, składająca się z kilkudziesięciu otworów w ziemi, z których w różnych rytmach i na różną wysokość tryska woda, a dzieci wracające ze szkoły ciskają tornistry i przy temperaturze 15 stopni, tak jak stoją, w mundurkach wbiegają do niej i czekają, kiedy wzniesie się trzymetrowy słup wody i zaleje je same oraz ich przeraźliwe piski.

Aha, Josh! Postawił podczas festiwalu drewnianą budkę, w której siedział w kudłatej peruce i oldskulowych okularach, a w ogromnej gablocie puszyły się jego pamiątki: łuczki triumfalne, wieżyczki w Pizie, Big Beniki, byczki, chodaczki, co tam sobie chcecie. Takie gadżety, które zbieramy niekiedy kompulsywnie, żeby ponapawać się ich ohydą. To wszystko nie byłoby takie znowu ważne, ale nad głową Josha na ścianie leciał sobie spokojnie fragment filmu ukazujący robotników wychodzących z jednej z tutejszych fabryk, gdzieś na początku dwudziestego wieku (takie nie znane nikomu „Wyjście robotników z fabryki"); zgnębione, zmęczone twarze nachodziły w kółko i w kółko na kamerę. Ciężka, wielogodzinna praca, a jej efekt możemy oglądać w gablocie. Smutne dość. Fajnie, że ktoś zauważył.

No dobrze, pogoda była do kitu. Kilkanaście stopni, nad miastem wisi bury glucior, a pani w radio radzi, by radować się tą miłą aurą, bo za chwilę znacznie się popsuje. Oto postawa, którą serdecznie radzę przybrać podczas zbliżających się zimowych miesięcy.

No i nie wiem właściwie, czego się nauczyłam i czy w ogóle się czegoś nauczyłam, czy coś zrozumiałam, na pewno nie rozmawiałam z żywiołami, ale może się z czymś pojednałam, może nawet sama ze sobą.



Jeżeli zobaczysz, że jest uboga,
nie zawiodła ciebie Itaka.
Tak mądry się stałeś,
tak bardzo doświadczony,
że już zrozumieć potrafisz,
co Itaki znaczą.

***Itaka*, Konstandinos Kawafis**
tłum. Czesław Miłosz

Więc jeśli będzie podróż
niech będzie to podróż długa
powtórka świata
elementarna podróż
rozmowa z żywiołami
pytanie bez odpowiedzi
pakt wymuszony po walce

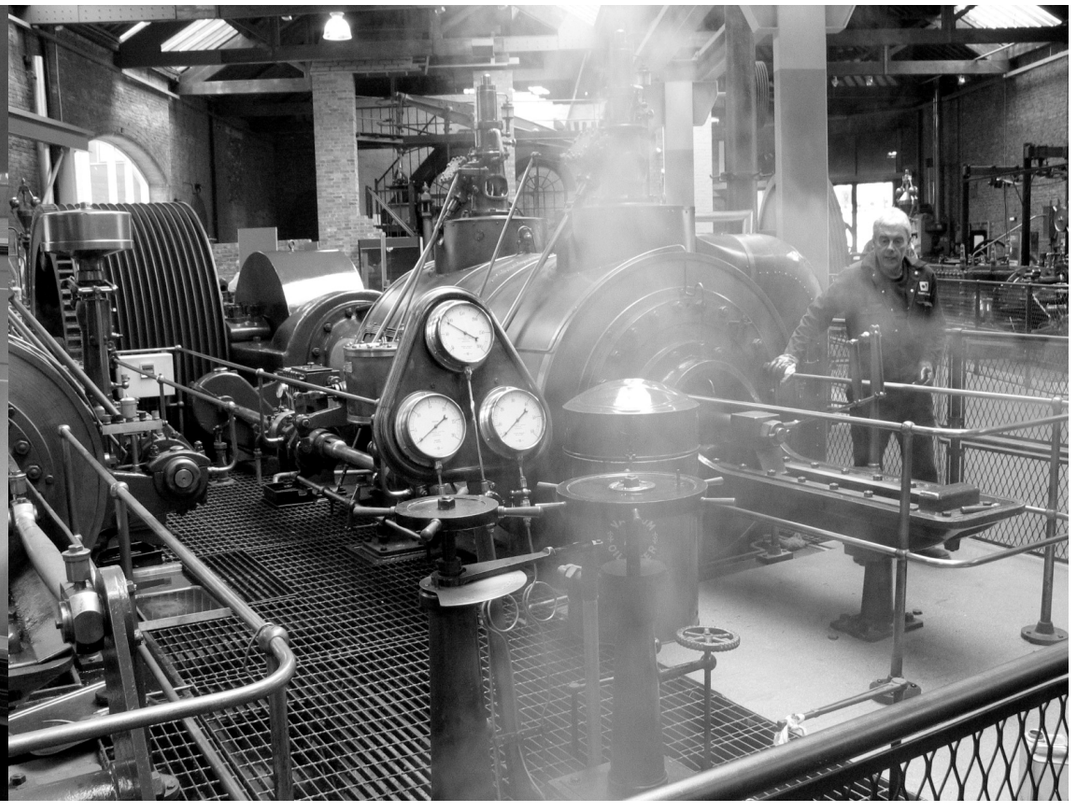
wielkie pojednanie

***Podróż*, Zbigniew Herbert**

(...) Akcja przebiega w jakimś uciśnionym, lecz nieposkromionym kraju: w Polsce, Irlandii, Republice Weneckiej, w którymś z państw bałkańskich czy Ameryki Południowej...

Tak rozpoczyna opowiadanie „Temat Bohatera i Zdrajcy" Jorge Luis Borges.
Na pierwszym miejscu argentyński pisarz wymienia Polskę. Bohaterowie i zdrajcy nieustannie uwikłani w walkę, w której nagrodą jest wolność, a karą – niewola. Siła przeciwnika i własna słabość kierowały walkę do podziemia. Polska to


WALL'S
MIND THAT CHILD
M158 KVV



fotograf

powieść para-dokumentalna (fragment)

(...) >

(...) Akcja przebiega w jakimś uciśnionym, lecz nieposkromionym kraju:w Polsce,

Irlandii, Republice Weneckiej, w którymś z państw bałkańskich czy Ameryki Południowej...

Tak rozpoczyna opowiadanie „Temat Bohatera i Zdrajcy" Jorge Luis Borges.
Na pierwszym miejscu argentyński pisarz wymienia Polskę. Bohaterowie i zdrajcy nieustannie uwikłani w walkę, w której nagrodą jest wolność, a karą – niewola. Siła przeciwnika i własna słabość kierowały walkę do podziemia. Polska to konspiracyjny number one na świecie. Wiedzą o tym nawet po drugiej stronie kuli ziemskiej, w Argentynie.

Kiedy zbliżało się Expo 2000 w Hanowerze, kolejny raz Polacy zakładają konspiracyjne peleryny. Zamiast pokazać światu, że to w Polsce wymyślono destylację ropy naftowej, że Polak, jak sama nazwa wskazuje, jest autorem Odwrotnej Notacji Polskiej, że algorytm Fujimoro, który legł u podstaw komputerowej grafiki trójwymiarowej, sformułował Fujimoro czyli Polak ze Szczecina, że w polskim mieście Lwów (nie w Szkocji) powstała Księga Szkocka – Polacy, jako mistrzowie kamuflażu postanawiają ukryć te fakty. Na Expo 2000 wystąpią jako oaza pięknej przyrody, skansen drewnianej architektury ludowej i raj dla myśliwych – jednym słowem chcą być postrzegani jako przytulna, cepeliowska wiocha.

Cepelia powstała w 1949 roku. Przez pół wieku handlowała wyrobami polskiego rzemiosła artystycznego. Tak jak sztuka ludowa w Cepelii jest kamuflażem autentycznej sztuki ludowej, tak Polska przez kolejne 50 lat, na arenie międzynarodowej (ze względu na upodobanie do kamuflażu), promować się będzie jako Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

W Hanowerze powstaje kolos ze stali i szkła. Na ścianie kolosa wielki napis POLSKA.
W środku zostaje zbudowana drewniana wioska góralska kryta gontem (tak jakby wioska góralska, jak każda wioska, nie mogła stać pod gołym niebem).

Tymczasem polski aptekarz, Ignacy Łukasiewicz, (być może mieszkał w domu krytym drewnianym gontem) w roku 1852 przeprowadził pierwszą na świecie destylację ropy naftowej. Wynalazł lampę naftową, która oświetliła połowę świata. Dwa lata później jako pierwszy na świecie uruchomił przemysłowe wydobycie ropy naftowej.
Cywilizacjo, która swą wspaniałość co kilka lat dumnie prezentujesz na wystawach Expo (często za pieniądze koncernów Shell czy Esso) – droga i być może jedyna w kosmosie Cywilizacjo – moi rodacy nie przyznają się, że niezłego benzynowego kopa, który diablo przyspieszył twój dzisiejszy gaz, otrzymałaś w Krośnie, w małym mieście na południu Polski.

Inny Łukasiewicz, filozof, logik i matematyk, Jan Łukasiewicz, w latach 1906-1915 profesor Uniwersytetu Lwowskiego, wymyślił sposób zapisu wyrażeń arytmetycznych, w których znak wykonywanej operacji umieszczony jest po operandach, a nie pomiędzy nimi jak w konwencjonalnym zapisie algebraicznym. Świat zna ten wynalazek pod nazwą Odwrotna Notacja Polska (Reverse Polish Notation). Zapis ten pozwala na całkowitą rezygnację z użycia >>





tekst i zdjęcia
Wojciech Bruszewski

nawiasów w wyrażeniach, jako że jednoznacznie określa kolejność wykonywanych działań. RPN jest używana w niektórych językach programowania (FORTH, Postscript) oraz w kalkulatorach naukowych firmy Hewlett-Packard. Programy komputerowe dokonując analizy wyrażeń arytmetycznych często przekształcają je na Odwrotną Notację Polską.

Wydana po angielsku Księga Szkocka (polskiego wydania nie było) może świadczyć o istnieniu szkockiej szkoły matematycznej, a profesorów Stefana Banacha, Stanisława Ulama (później, w Los Alamos postrzeganego jako



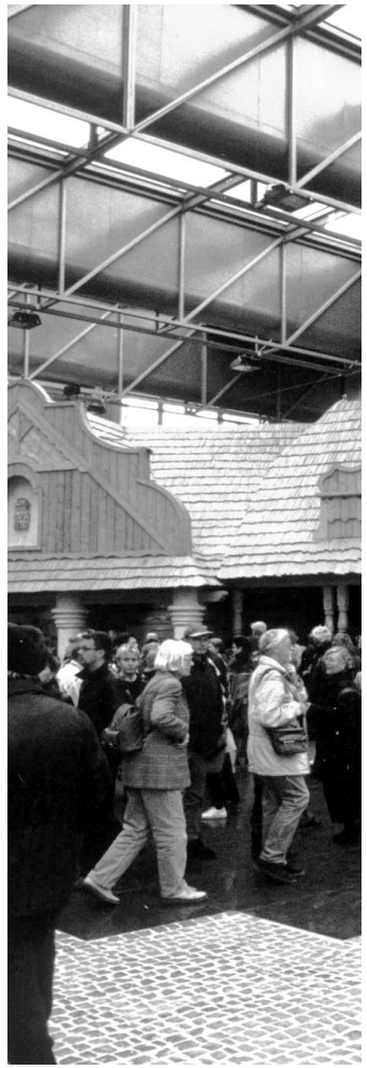
nawiasów w wyrażeniach, jako że jednoznacznie określa kolejność wykonywanych działań. RPN jest używana w niektórych językach programowania (FORTH, Postscript) oraz w kalkulatorach naukowych firmy Hewlett-Packard. Programy komputerowe dokonując analizy wyrażeń arytmetycznych często przekształcają je na Odwrotną Notację Polską.

Wydana po angielsku Księga Szkocka (polskiego wydania nie było) może świadczyć o istnieniu szkockiej szkoły matematycznej, a profesorów Stefana Banacha, Stanisława Ulama (później, w Los Alamos postrzeganego jako ojca bomby wodorowej), Stanisława Mazura, Karola Borsuka, Hugo Steinhausa, Hermana Auerbacha, Wacława Sierpińskiego, Kazimierza Kuratowskiego oraz Johna von Nuemana, uznać za Szkotów.

Gość Kawiarni Szkockiej, John von Neuman, współtwórca teorii gier i pierwszego komputera, być może był Szkotem. Ale reszta to polscy matematycy, którzy przy winku i wódeczce spotykali się w Kawiarni Szkockiej we Lwowie. Nad stolikiem fruwały idee matematyczne, które wraz z kacem znikały z kuli ziemskiej na zawsze.

Profesor Stefan Banach postanowił choć część tych genialności uratować dla Cywilizacji. Kelnerowi Kawiarni Szkockiej kazał przechowywać zeszyt, w którym zapisywano zadania matematyczne, a czasem i ich rozwiązania. Rekordowe posiedzenie kwiatu polskiej matematyki w Kawiarni Szkockiej trwało 17 godzin. Wpis do Księgi musiał być zaakceptowany przez wszystkich uczestników posiedzenia. Matematycznych zadań w Księdze Szkockiej zebrano 193. Za rozwiązanie niektórych z nich obiecywano nagrody. Najczęściej była to butelka wina. Za rozwiązanie zadania nr 153 można było wygrać żywą gęś. Gęś musiała czekać na laureata nagrody aż 40 lat. Otrzymał ją Per Enflo, szwedzki matematyk, autor „On the non-existence of uniform homeomorphisms between L_p-spaces”. Ostatnie zadanie w Księdze Szkockiej pochodzi z roku 1941. Część z nich do dziś czeka na rozwiązanie.

Jest pierwsza połowa lat osiemdziesiątych. Młody naukowiec ze Szczecina, dobrze rokujący informatyk, ląduje na międzynarodowym lotnisku New Tokyo International Airport. Jest stypendystą rządu Japonii. Z egzotyczną rzeczywistością próbuje porozumiewać się po angielsku, ale po pierwszych niepowodzeniach bierze się za japoński. Po paru miesiącach perfekcyjnie opanowuje język, którego kwintesencją (wbrew europejskim mniemaniom) jest kombinatoryka sylab i ich subtelna intonacja. W przeciwieństwie do Japończyków, którym hierarchicznie zorganizowana termitiera społeczna musi ograniczać poetyckie horyzonty; on pochodzi z kraju, gdzie bałagan cieszy się większym uznaniem niż dyscyplina. Chaos jest przyczyną narodowych klęsk, ale jednocześnie jest motorem napędzającym intelektualne sukcesy jednostkom. Żywiołem naszego bohatera jest nie tylko kombinatoryka (w końcu jest informatykiem), ale i zdolność do przekraczania mentalnych barier. Pewnego dnia, w Kraju Kwitnącej Wiśni, on – Polak znad Odry – w języku japońskim wygrywa konkurs krasomówczy. Wśród nagród jest prawo do używania japońskiego nazwiska. Nazywa siebie (tu Fotograf ma wątpliwości czy dobrze zapamiętał) Fujimoro. >>



Fujimoro spędza kilka lat w Japonii. Jest jednym z pierwszych teoretyków, którzy interesują się komputerową grafiką trójwymiarową. Wymyśla sposób, który umożliwia pierwsze realizacje grafiki 3D. Recepta ta obecnie należy do klasyków gatunku i jest znana na światowych uczelniach technicznych jako „algorytm Fujimoro”.

Fujimoro zakłada w Japonii firmę informatyczną, w której zdalnie zatrudnia kolegów ze Szczecina. Chłopaki piszą komputerowy program o nazwie Digital Knife. Program steruje tokarką o niezwykłej precyzji toczenia. Tokarki takiej



Fujimoro spędza kilka lat w Japonii. Jest jednym z pierwszych teoretyków, którzy interesują się komputerową grafiką trójwymiarową. Wymyśla sposób, który umożliwia pierwsze realizacje grafiki 3D. Recepta ta obecnie należy do klasyków gatunku i jest znana na światowych uczelniach technicznych jako „algorytm Fujimoro".

Fujimoro zakłada w Japonii firmę informatyczną, w której zdalnie zatrudnia kolegów ze Szczecina. Chłopaki piszą komputerowy program o nazwie Digital Knife. Program steruje tokarką o niezwykłej precyzji toczenia. Tokarki takiej nie ma w Polsce, ponieważ Polska jest częścią Układu Warszawskiego, a nowoczesna, numerycznie sterowana tokarka jest na liście COCOMu. Komitet Koordynacyjny Wielostronnej Kontroli Eksportu (Coordinating Committee for Multilateral Export Controls) skupiający 17 państw, w tym i Japonię, stara się nie dopuścić do przecieku zaawansowanej technologii do Bloku Wschodniego. Chodzi o to, aby zachodnia technologia nie mogła być militarnie wykorzystana przeciwko Zachodowi.

Szczecinianie testując Digital Knife są zmuszeni symulować istnienie spec-tokarki na PeCecie. Warto dodać, że w tym czasie komputery PC także są na embargu COCOMu.

Fujimoro sprzedaje Digital Knife Toshibie. Toshiba sprzedaje go Rosjanom. Dzięki Digital Knife Rosjanie poprawiają jakość wałów napędowych, które dotychczas hałaśliwie kręciły śrubami atomowych okrętów podwodnych. Na jakiś czas radziecka flota podwodna znika z amerykańskich urządzeń nasłuchowych. W bezsilnym proteście amerykańscy kongresmeni, w obecności mediów, demonstracyjnie (młotkami) rozbijają urządzenia Toshiby.

Gdyby władza radziecka wiedziała, że Cyfrowy Kozik powstał w „zacofanym" kraju socjalistycznym, walizki dolarów przeznaczyłaby na jakiś inny szczytny cel, ale za to chłopaki ze Szczecina musieliby przenieść się do Gwiezdnego Miasteczka za Uralem i kto wie, z kim dzisiaj mieliby dzieci. Gwiezdne Miasteczka, których próżno szukać na oficjalnych mapach, zapewniają znacznie lepszą atmosferę do pracy na rzecz potęgi Kraju Rad niż jakiś tam Szczecin.

W 1939 roku, realizując postanowienia paktu Ribbentrop-Mołotow, bez udziału łodzi podwodnych, ale za to na gąsienicach sześciu tysięcy czołgów, Związek Radziecki kolejny raz wkracza na ziemie polskie. Polskie miasto Lwów „na zawsze" (jak się później okazało) przestaje być polskie. Bywalcy Kawiarni Szkockiej w ciągu kilku lat zmieniają adresy. Część z nich przenosi Lwowską Szkołę Matematyki na tak zwane Ziemie Odzyskane do miasta, które w 1945 „na zawsze" przestaje być niemieckie. Wrocławska Szkoła Matematyki rozwija się pod opiekuńczymi skrzydłami profesora Hugo Steinhausa, autora ostatniego zapisu w Księdze Szkockiej.

Jest rok 1965. Styczeń. Godzina szósta trzydzieści. Fotograf jedzie przepełnionym do granic wytrzymałości tramwajem linii 16. Mija ponurą Halę Ludową, mija przyprószony śniegiem, niedokończony budynek Panoramy >>



Racławickiej. Gdy tramwaj jedzie okrężną trasą, mija również przeniesiony ze Lwowa, odlany z brązu, pomnik Aleksandra Fredry.

Codziennie jeździ do Energetyka na siódmą. Jest to jedyna w tym mieście szkoła średnia, która rozpoczyna lekcje o siódmej. W tym samym czasie do pracy na siódmą jadą absolutnie wszyscy dorośli mieszkańcy Wrocławia. W lecie publiczność zatłoczonego tramwaju wypełza na stopnie. Są to czasy, gdy drzwi do tramwaju otwierają



Racławickiej. Gdy tramwaj jedzie okrężną trasą, mija również przeniesiony ze Lwowa, odlany z brązu, pomnik Aleksandra Fredry.

Codziennie jeździ do Energetyka na siódmą. Jest to jedyna w tym mieście szkoła średnia, która rozpoczyna lekcje o siódmej. W tym samym czasie do pracy na siódmą jadą absolutnie wszyscy dorośli mieszkańcy Wrocławia. W lecie publiczność zatłoczonego tramwaju wypełza na stopnie. Są to czasy, gdy drzwi do tramwaju otwierają sami pasażerowie. I od zewnątrz i od wewnątrz robi się to szarpiąc za klamkę. Motorniczy nie ma żadnego wpływu na stan otwarcia czy zamknięcia drzwi. Na stopniu ledwie daje się znaleźć powierzchnię odpowiadającą połowie zelówki. Chłopaki wiszą trzymając się jedną ręką drewnianego drążka. W drugiej ściska się teczkę. Ręka na drążku ledwie wytrzymuje do najbliższego przystanku. Tam ma 30 sekund na odnowę biologiczną i znów musi zdzierżyć do kolejnego przystanku. Zjawisko to w żargonie nazywa się winogronami. Wiatr gwiżdże w uszach, słupy trakcyjne, latarnie, znaki drogowe przelatują niebezpiecznie blisko głów i pleców wiszących. Czasami motorniczy wysiada, podchodzi do winogron i szantażuje, że dalej nie pojedzie.

Ale dziś jest mroźna zima i trzeba gnieść się w środku w zaduchu, z trudem łapiąc oddech. Biorąc pod uwagę możliwy tłok w chlewni lub na nowoczesnej fermie drobiarskiej, Fotograf zastanawia się nad zasadniczą różnicą, jaka dzieli ludzi od zwierząt. Dochodzi do wniosku, że różnic nie ma za wyjątkiem jednej – zdolności do tworzenia abstrakcji. Po maturze postanawia pójść na matematykę.

Na cztery miesiące przed otwarciem wystawy Expo 2000 w Hanowerze, Fotograf, dzięki protekcji sąsiada, który jest posłem na Sejm, dociera do vice-Ministra Gospodarki. Przedstawia Ministrowi własną wizję udziału Polski na wystawie Expo 2000.

– Panie Ministrze.
(przekazuje pozdrowienia od wspólnego znajomego, posła na Sejm Rzeczpospolitej Polskiej. Minister każe pozdrowić znajomego posła z Betonowej Łodzi).

– Panie Ministrze. Skończmy raz na zawsze z tą wiochą – ofensywnie przechodzi do rzeczy Fotograf. – Na Expo w Sewilli w polskim pawilonie dominowała wiklina. Może zamiast wikliny wystawić algorytm Fujimoro? Zamiast udawać wiochę może lepiej być mylonym z Japonią? – ironizuje Fotograf i w skrócie przedstawia projekt elektronicznych słupów milowych.

Przy okazji zauważa, że polski minister ma w gabinecie błyszczące, wykonane ze szlachetnego drewna, ogromne ciemno brązowe biurko i ani jednego na nim papierka. Ani papierka ani długopisu. Absolutnie nic. Nawet telefon >>



(narzędzie pracy ministra) stoi na innym małym biureczku. W wyglansowanej na błysk tafli biurka odbija się odwrócony do góry nogami vice-Minister.

Fotograf już wie, że nigdy nie będzie ministrem. Bałagan na biurku to jego specjalność. Vice-Minister Gospodarki jest odpowiedzialny za wizerunek Polski na Expo w Hanowerze. Poza konkursem na projekt i wykonanie budynku polskiego pawilonu oraz uruchomieniem wszystkich procedur jego osobistym pomysłem jest rozdawnictwo laleczek-



(narzędzie pracy ministra) stoi na innym małym biureczku. W wyglansowanej na błysk tafli biurka odbija się odwrócony do góry nogami vice-Minister.

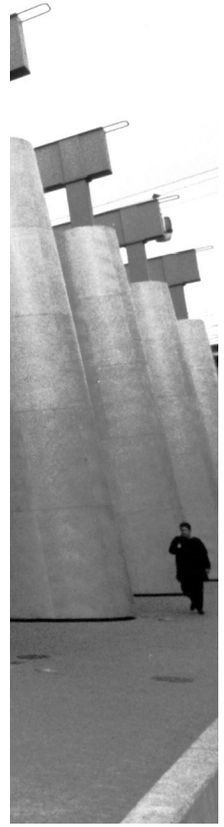
Fotograf już wie, że nigdy nie będzie ministrem. Bałagan na biurku to jego specjalność. Vice-Minister Gospodarki jest odpowiedzialny za wizerunek Polski na Expo w Hanowerze. Poza konkursem na projekt i wykonanie budynku polskiego pawilonu oraz uruchomieniem wszystkich procedur, jego osobistym pomysłem jest rozdawnictwo laleczek-maskotek. Żabka czy krasnoludek w krakowskim ludowym stroju. Maskotkę powieloną w setkach tysięcy, a może nawet w milionach egzemplarzy mają dostawać dzieci wizytorów Expo. Minister myśli o promocji Polski w dalekiej perspektywie. Niemieckie, japońskie czy francuskie dziecko, które otrzyma żabkę lub krasnoludka, zarejestruje ten fakt w maleńkich, szarych komóreczkach, a jak dojrzeje i będzie ministrem, premierem czy prezydentem swojej ojczyzny, to przypomni sobie, że Polska to klawy kraj. Poza tym (tego już Minister nie mówi) jest to niezły biznes dla kogoś, kto te żabki w krakowskich strojach będzie robił i całymi wagonami dostarczał do Hanoweru.

Vice-Minister odsyła Fotografa (wraz ze swoją przychylną rekomendacją) do Dyrektora Polskiego Pawilonu. Dyrektor przyjmuje Fotografa z otwartymi ramionami. Jest młody, błyskotliwy i niezwykle sympatyczny. Mówi, że propozycja jest interesująca, ale jest już za późno. Właśnie zamówili quasi-teatralne dekoracje u najlepszych polskich scenografów. Zaczęli też robić atrapę polskiego żubra, który stanie w sztucznej Puszczy Białowieskiej na terenie polskiego pawilonu. Poza tym pawilon jest ze szkła, a projekt Fotografa wymaga wyciemnienia sali. Fotograf orientuje się, że banknoty zostały już rozdane i nikt nie jest zainteresowany inną wizją Polski jak tylko wiochą. Nikt nie jest zainteresowany pomysłem, którego na Expo nigdy jeszcze nie było. Nie są, mówiąc krótko zainteresowani, aby o Polsce z zachwytem trąbiły międzynarodowe media. Więc po co to całe Expo?

Fotograf nie daje za wygraną. Dzięki protekcji sąsiada, który jest posłem na Sejm, dociera do wiceprezesa najbogatszej firmy w Polsce, do Telekomunikacji Polskiej SA. Trzeba przyznać, że sąsiadowi najwyraźniej zależy na wizerunku Polski jako kraju nowoczesnego. Fotograf zostaje przyjęty przez Wiceprezesa w asyście jego ekspertów. Wiceprezes już zna projekt i jest przychylnie ustosunkowany do jego realizacji. Pozwala Fotografowi zrelacjonować jego ideę swoim specjalistom.

Fotograf robi ideologiczno-historyczną podgatowkę. Mówi o idei słupów milowych. Ludzie stawiali słupy milowe, aby zaznaczyć swoje terytorium. Słupy milowe ustawiane wzdłuż drogi pozwalały trafić do celu. Mogły mieć również znaczenie magiczne. Słupy milowe w postaci kamiennych obelisków stawiano w wyjątkowych, specjalnych, kultowych miejscach. Ekspert od transmisji zaczyna ziewać.

Fotograf widzi, że musi walić do celu najkrótszą drogą. >>



– Panowie. Chodzi o transmisję jednego kraju do innego kraju.
Polska i Niemcy to sąsiedzi. Z najdalej na wschód usytuowanego punktu Polski, na przykład z Puszczy Białowieskiej do Hanoweru, w globalnej czy choćby europejskiej skali, i przy dzisiejszych środkach technicznych, jest niedaleko. Mamy rok 2000.

Fotograf proponuje umieścić na terytorium Polski 400 miniaturowych kamer telewizyjnych. Mają być zainstalowane w pancernych, wandaloodpornych słupkach. Można je nazwać elektronicznymi „słupami milowymi”. Każda z 400

– Panowie. Chodzi o transmisję jednego kraju do innego kraju.
Polska i Niemcy to sąsiedzi. Z najdalej na wschód usytuowanego punktu Polski, na przykład z Puszczy Białowieskiej do Hanoweru, w globalnej czy choćby europejskiej skali, i przy dzisiejszych środkach technicznych, jest niedaleko. Mamy rok 2000.

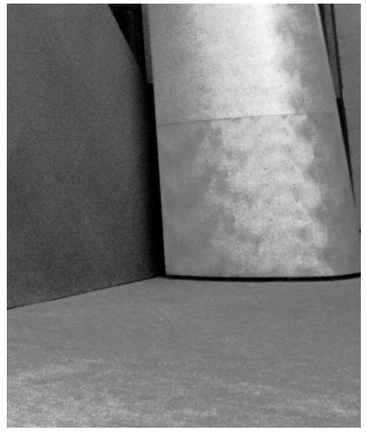
Fotograf proponuje umieścić na terytorium Polski 400 miniaturowych kamer telewizyjnych. Mają być zainstalowane w pancernych, wandaloodpornych słupkach. Można je nazwać elektronicznymi „słupami milowymi". Każda z 400 kamer i każdy z 400 mikrofonów to miniaturowa, telewizyjna stacja nadawcza. Ma być włączona i zasilana non stop. 400 cyfrowych linii transmisyjnych ISDN ma przekazywać obraz i dźwięk live do polskiego pawilonu w Hanowerze. Konsekwentnie, przez trzy miesiące, od godziny 9.00 do 21.00. Obiektem wystawowym ma być polskie TERAZ wysyłane do Hanoweru w czasie rzeczywistym nowoczesnym strumieniem telekomunikacyjnym i wyświetlane na panoramicznej ścianie złożonej z 400 monitorów.

Pozostaje pytanie, GDZIE zainstalować kamery. Czy umieszczenie jednej z kamer w sypialni Lecha Wałęsy jest dobrym pomysłem? A czy kamera stojąca vis a vis napisu „Arbeit macht frei" jest dobrym pomysłem na Niemcy? Napis wisi nad wejściem do obozu zagłady w Oświęcimiu. Niemcom do dziś jest trochę głupio z tego powodu. A jeżeli Polska koniecznie chce się pochwalić żubrami, to jeden ze „słupków" można postawić w Puszczy Białowieskiej.
Fotograf ma parę pomysłów (a właściwie długą listę), ale chce wywołać ogólnonarodową dyskusję i w ten sposób wytypować 399 miejsc w Polsce, które są godne wyemitowania w świat. Miejsce nr 400 (jako autor) rezerwuje na sielski obrazek swojego maleńkiego ogródka. Nie mówi, że w tym ogródku często bawi się lokalna bohema. Siwucha, Chopin, Polonez, Extra Żytnia, a czasami nawet Żubrówka, na koszt TP SA miałaby darmowy serial reklamowy.

Wiceprezes TP SA prosi ekspertów o opinię. Specjalista od reklamy ma własne pomysły na rozdawanie banknotów, ale przyznaje, że projekt jest super. Ma tylko jedną wątpliwość. >>









– A co będzie, gdy do takiego „słupka” podejdzie jakiś podpity rodak i wrzaśnie: „A h.. wam wszystkim w d..!”?

– No cóż – statystycznie (Fotograf wyjmuje kieszonkowy kalkulator) będzie to zaledwie 0,000000257 % obrazu Polski, przy założeniu, że wypowiedź ta trwa 4 sekundy na jednym z czterystu monitorów, a Expo trwa trzy miesiące po 12 godzin dziennie, czyli 3 miliony i 888 tysięcy sekund.



Inżynier od transmisji ISDN nie widzi problemów technicznych. Specjalista od finansów szybko szacuje przybliżony koszt transmisji sygnału przez Niemcy. Wychodzi mu 12 milionów dolarów. TP SA, najbogatsza firma w Polsce, nie takie pieniądze topiła w reklamowych bzdetach. Są gotowi projekt zrealizować.

Ale w „Polskim Biurze EXPO 2000” nikt tego nie chce słuchać. Skutecznie forsują ideę Polski jako Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

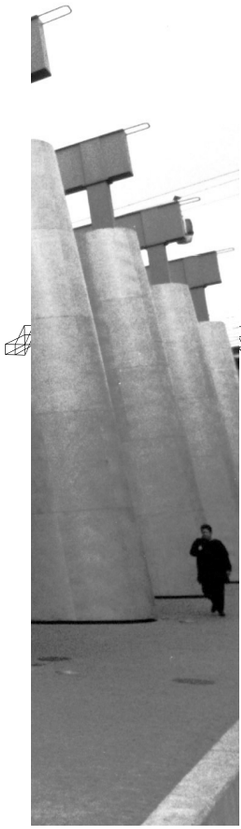
W polskim pawilonie w Hanowerze szumi sztuczna puszcza, a w niej ryczy atrapa polskiego żubra. Obok replika fragmentu historycznej kopalni soli w Wieliczce. Wszystko wciśnięte w drewniane chatki kryte gontem – puszcza, kopalnia i restauracja. W jednej z chatek wyświetla się stare (żeby nie powiedzieć zużyte) filmy na temat piękna polskiej przyrody. W latach siedemdziesiątych wyprodukowała je polska prababcia kanału National Geographic, Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi. Przed polskim pawilonem wielki plakat z fotografią bociana stojącego w bocianim gnieździe. Karmi młode w pobliżu dachu wiejskiej chałupy. Na plakacie napis w egzotycznym języku europejskim: Kocham Polskę.

Jakieś zdolne, hiszpańskie, niemieckie czy japońskie dziecko o fotograficznej pamięci, może ten fascynujący widok zarejestrować w małej główce na całe życie.

Fotograf spacerując po terenie Expo 2000 jest zafascynowany pawilonem Estonii. (...)















W podróży odradzamy się. Dla mnie wyprawa jest zwycięstwem nad samą sobą: lenistwem, przyzwyczajeniami, nawykami. Stawiam



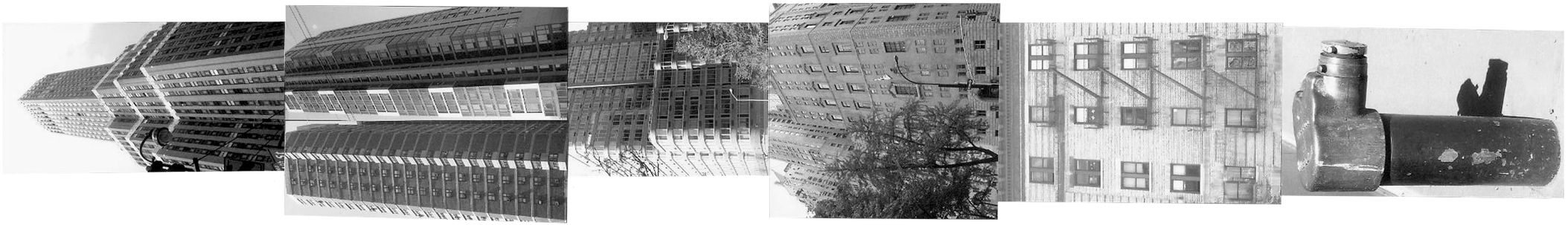
tekst i zdjęcia
Teresa Gierzyńska

Studiowała grafikę i rzeźbę, ale fotografuje „od zawsze”. Jej dziadek architekt robił zdjęcia, ojciec fotografował, w domu zawsze była lustrzanka pod ręką i bardzo szybko sama zaczęła robić z niej użytek. Pierwsze aranżowane fotografie powstały, kiedy była jeszcze w szkole podstawowej. Uważa, że jeśli ma się zbyt duże nabożeństwo do techniki, to nie można sobie na pewne rzeczy pozwolić, bo są „zakazane” i że ona sama zachowuje się trochę jak barbarzyńca, ma niezbyt ortodoksyjny stosunek do fotografii. Podchodzi do niej jak plastyk, może ją drzeć, naklejać, przetwarzać...

podróż

Podróżuję mentalnie cały czas: wspominając, porównując, wybiegając w przyszłość i prognozując, monologując lub dialogując z samą sobą. (Z tego też powodu mam potrzebę więcej przebywać sama. Muszę mieć czas na porządkowanie chaosu, który nas otacza).

Podróż w dzieciństwo odbywa się przy pomocy negatywów, robionych głównie przez ojca, ponieważ on sam nie lubi być fotografowany. Z tego zapisu wiem, jak wyglądał pokój i otoczenie, w którym wzrastałam. Tamte zdjęcia pomagają przypomnieć sobie zapachy i kolory, nastrój. >>



się w sytuacji przymusowej i sprawdzam swoją elastyczność. W takich momentach pozbawiamy się złudzeń, że już wszystko wiemy.

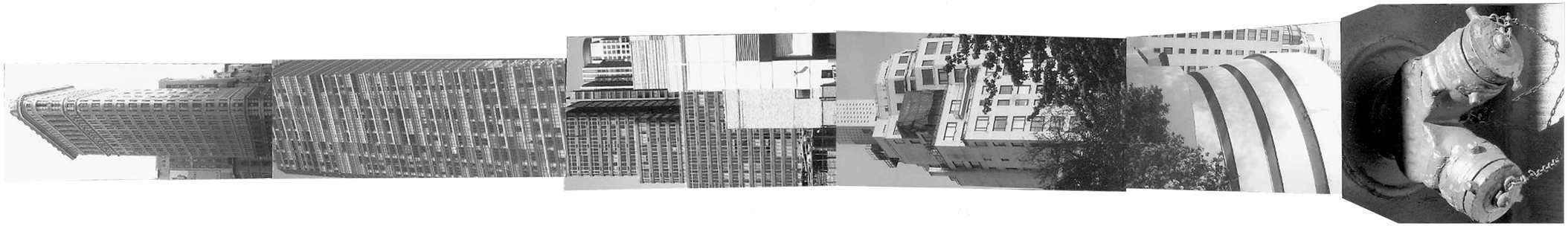








Potem była moja podróż statkiem Batory do Kanady – to była prawdziwa podróż w czasie i przestrzeni i w inną mentalność – wtedy zrobiłam swój pierwszy „reportaż”. Płacze i okrzyki, orkiestra na lądzie grająca nam na pożegnanie, tłum machający do nas. Na pokładzie stało mnóstwo ludzi, z których część, z całym swoim dorobkiem odpływała do „Kanady pachnącej żywicą”... Scena była rozdzierająca serce, ja miałam wtedy 17 lat i płynęłam zupełnie w nieznane, z malutkiej miejscowości do Toronto, do nieznanych mi osobiście dziadków. Jakież to było fascynujące, a także przerażające! >>



Robimy się bardziej pokorni, co jest dla nas zbawienne. • Postanowiłam, że się ograniczę do Manhattanu. Od razu miałam pomysł,

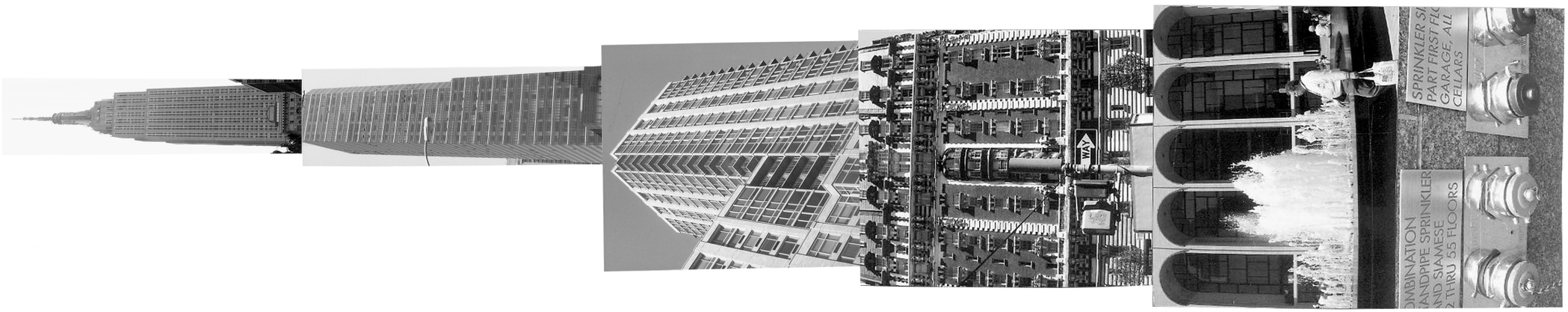








Moje zdjęcia robione odtąd w różnych miejscach nie są jednak czystym reportażem – raczej porusza mnie światło, kolor, nastrój, detal, coś specyficznego. A najlepiej, kiedy znajdę się w mieście. Mam taką swoja metodę, aby skorzystać ze świeżego spojrzenia na nowe miejsce, zrobić zdjęcia w pierwszych chwilach pobytu, z całym impetem. W miarę kręcenia się w danym miejscu coraz mniej zauważamy, i coraz mniej rzeczy nas zadziwia, w końcu dochodzimy do wniosku, że wszędzie jest to samo. A więc staram się korzystać z pierwszego zadziwienia. >>



żeby robić zdjęcia poszczególnym domom, hydrantom, żeby z tych poszczególnych elementów zbudować potem coś w rodzaju

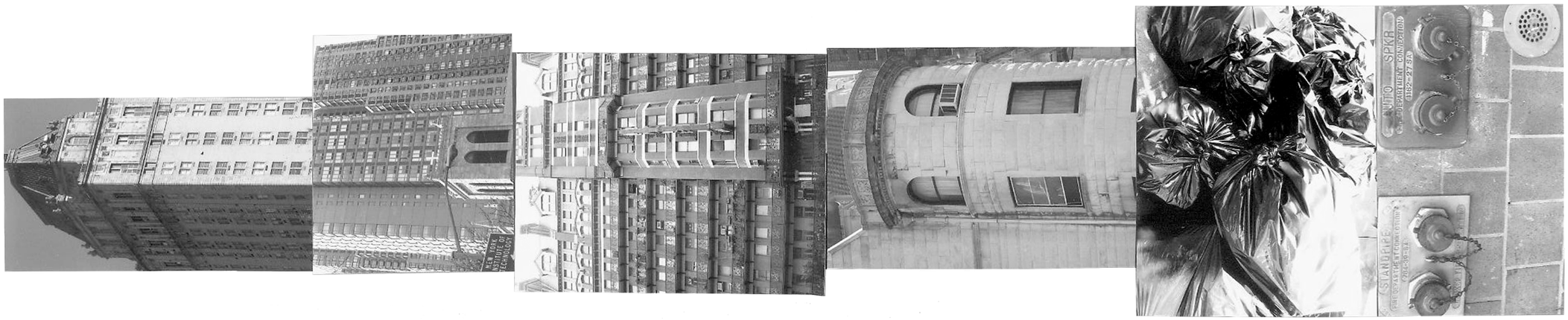








Ale kiedy patrzę na te swoje relacje z miast, miejsc, widzę powtarzalność motywów. Mogę więc zrobić własną kolekcję rzeźb i płaskorzeźb – zbiór gestów, grymasów, wdzięcznych póz, wyrzeźbionych twarzy, fasad domów – i to jest moja podróż w świat sztuki przeszłości. Mam kolekcję lapidariów, starych cmentarzy. Staram się być otwarta na to, co zastanę, i zdjęcia robię intuicyjnie. Nie jestem też fotograficznym pedantem z torbą pełną obiektywów, polującym na ekstra sytuacje. Staram się raczej gdzieś być i patrzeć, odczuć dane miejsce. >>



makiety Manhattanu. • Na Ukrainie największe wrażenie zrobiła na mnie nietknięta przyroda. Wygląda na to, że ten kraj oparł się



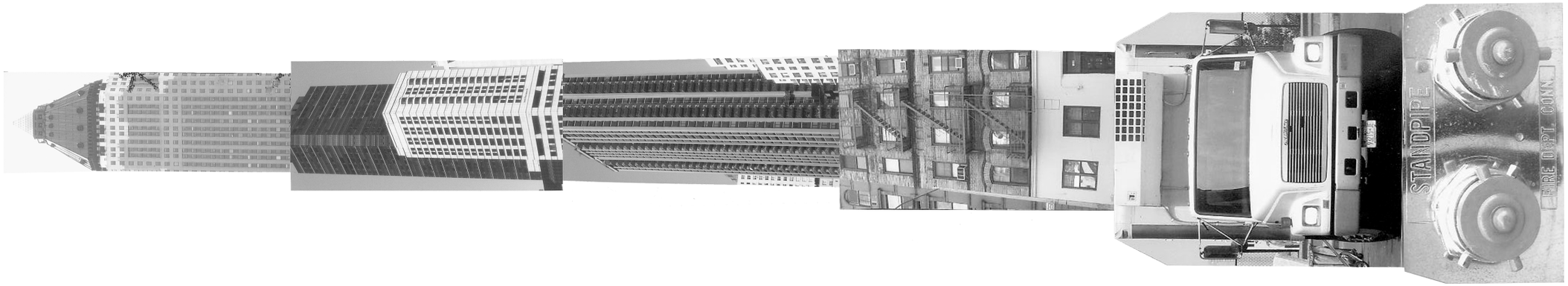






Nigdy nie interesowałam się historią, raczej męczyła mnie, ale siłą rzeczy, w czasie ostatniej wyprawy na Ukrainę podróż wgłąb historii stała się nieunikniona. Namacalność naszej bytności tam była dla mnie dotkliwa, wśród tego bezkresnego malarskiego pejzażu co rusz – ruiny, resztki polskiej świetności, kultury, ale też agresji i buty. Wokół tych miejsc dzisiejsza ludność chodzi na ogół obojętnie i bezradnie, zajęta swoją egzystencją; właściwie te cegły, ruiny, zdają się im przeszkadzać.

PODRÓŻ wywołuje uczucie niepokoju i tęsknoty. I najbardziej mnie intryguje utrwalanie takich stanów – bardzo oszczędnymi środkami, najlepiej gdyby na zdjęciu była pustka i nic się nie działo, tylko atmosfera.



przynajmniej w tym sensie niszczącej mocy Związku Radzieckiego. Czułam, że oni jeszcze mają szansę zrobić wszystko od nowa.









Moja mama zwykle sprząta tuż przed wyjściem z domu, żeby – jeśli zdarzy jej się nieszczęśliwy wypadek – potomni nie powiedzieli, że była „fleją”. Przypomniało mi się to, gdy zobaczyłam dwa zdjęcia mieszkania w Sebastian na Florydzie, zrobione przez Krzysztofa Wojciechowskiego. Sprawiają wrażenie, że właściciele opuścili w pośpiechu domostwo nie podejrzewając, że ktoś podejrzy, a nawet uwieczni ich zabałaganiony mikro**kosmos**. Ale przecież słowo „**kosmos**” oznacza **ład**, po**rząd**ek i jest przeciwieństwem chaosu. A zatem i to wnętrze – niezbyt **ład**ne i niezbyt po**rząd**ne – **rząd**zi się swoją własną wewnętrzną harmonią. Nieposłane łóżko, puszki awansowane do sprawowania wyższych funkcji, koperty po dawno przeczytanych listach, fiolki zapewne pozbawione już leków, inne nie zidentyfikowane, niegdyś funkcjonalne przedmioty... **Ład** narastania, po**rząd**ek pokrywania się kurzem. I lustro po środku, w którym odbija się dalsza część tego świata – autor ma sam skojarzenia z drugą stroną lustra, myślę jednak, że to, co odkrył po tej jego stronie, jest równie absurdalne i bardzo o nas wszystkich.





Krzysztof Wojciechowski: dwa zdjęcia

kosmos

kosmos

ład rząd

ład rząd rząd

Ład rząd

zdjęcia
Krzysztof Wojciechowski
tekst
Klara Kopcińska



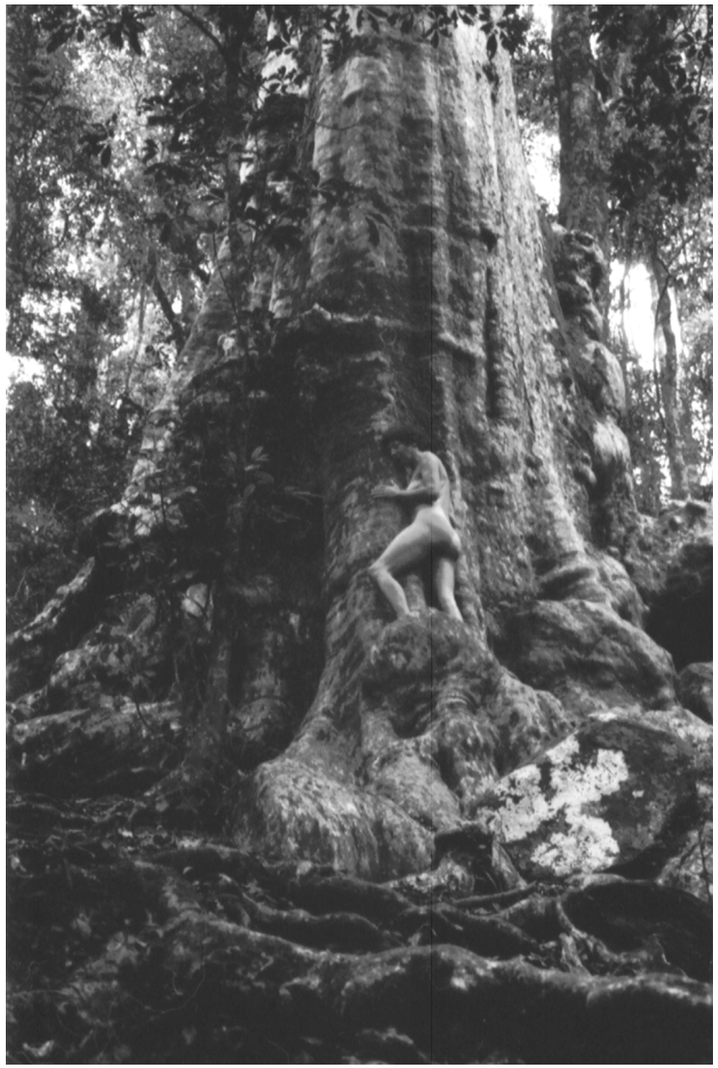
Wanda Michalak: world watching

Wanda Michalak, namiętna fotografka i podróżniczka od lat łączy te dwie swoje pasje w cyklu „World Watching" – „Obserwowanie świata". Zdjęcia składające się na tę serię fotografii robione są w sytuacjach i miejscach, w których jeden świat (ten, od którego pochodzi słowo światowość) nie może jej obserwować i pozostaje jedynie ten drugi, świat przyrody – kamieni, wody, roślin, zwierząt. Na zdjęciach widzimy jedynie nagą postać artystki i bezludny pejzaż. Absolutna harmonia, całkowity brak napięć i agresji. Pierwotna rajska niewinność osiągnięta na chwilę – *when the world is not watching*.

Prezentowane tutaj zdjęcia stanowią podzbiór tego obszernego cyklu zatytułowany „Tree and Me" – „Drzewo i ja". Zderzenie flory z najwyżej postawionym przedstawicielem fauny, jak chcą niektórzy. Erotyczna niemal relacja ze światem żywym, ale bezbronnym wskutek swojej ułomności – braku mobilności. Relacja niewinna, chociaż może czasami przywodząca na myśl figlarne uwagi licealistów przy lekturze „Laury i Filona".

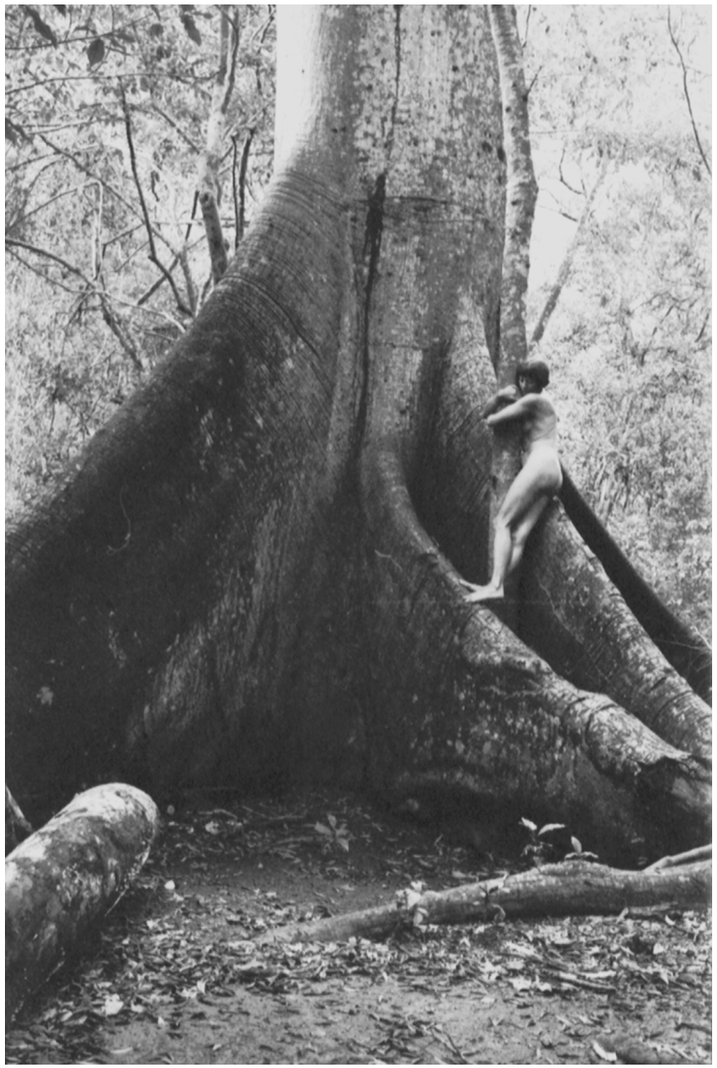
Obecny jest w tych zdjęciach także element ekologii, świadomości tego wszystkiego, co zawdzięczamy roślinności, tego, że świat jest tak urządzony, że bez niej nasze życie nie byłoby możliwe. Ale jest to oczywistość, która jednak nie dominuje w tych fotografiach, dzięki wprowadzeniu (czy raczej wkroczeniu) pierwiastka osobistego, intymnego. I to właśnie stanowi o szczególnej wartości tego zbioru.

zdjęcia
Wanda Michalak
tekst
Krzysztof Wojciechowski

















Patricia Quilichini:

mensaje del caribe

Moje prace, prowokując do zmiany świadomości, mają spowodować, by wszyscy widzowie: niewidomi i widzący, młodzi i już-nie-tak-młodzi, poczuli, jak ich myśli zastygają w ciszy i zaczęli odbierają sygnały z przyszłości; by oddali się po cichu chwilowym przemyśleniom i obudzili umysły z obecnego snu.

Zapraszam widza w samotną podróż wśród tych eklektycznych, abstrakcyjnych – karaibskich z ducha prac.



rzeźby
Patricia Quilichini
tekst
Patricia Quilichini
i Klara Kopcińska
współpraca
Anna Karwat

Giving grounds for a transformation of consciousness, my work will provoke sensations where all spectators: the blind, the sighted, the young and not-so-young, will experience the freezing of the minds into silence to create intimations of the future, to have a secret moment of thought, to awaken minds from their present sleep.

I invite the spectator to a journey of their own through these eclectic abstract works with a Caribbean flair.

Patricię Quilichini poznałam przy okazji naszych działań w fabryce Norblina w Warszawie. Przyszła przypadkiem na wernisaż „Libro2N" Radosława Nowakowskiego i... już nie chciała wyjść. Miejsce ją uwiodło, jak wiele osób przedtem, ale tym razem – kiedy zobaczyłam jej prace – ta jej fascynacja postindustrialnym otoczeniem Norblina nieco mnie zdziwiła. Jej rzeźby, ze szkła, marmuru, alabastru, żelaza, gliny, drewna czy brązu, o których sama mówi, że mają w sobie ducha Karaibów, są bardzo organiczne, związane z naturą i sprawiają wrażenie, jak gdyby tkwiły już od dawna w powierzonym artystce materiale, a ona tylko – niczym archeolog – „obtłukła" z nich zbędny, narosły przez tysiąclecia osad.

Nie jest to szczególne dziwne, zważywszy na jej biografię. Urodziła się i wychowała w Puerto Rico. Architektura, nauki społeczne i humanistyczne, właśnie wspomniana wyżej archeologia, a także muzyka i taniec – to kierunki, które studiowała, zanim zajęła się pracą artystyczną.

Sztukę rzeźby w kamieniu opanowała pod okiem Barbary Rheingrover w Georgia Institute of Technology, a pracę z marmurem podjęła podczas pobytu w Toskanii w 1998 roku.

Jest osoba pogodną, otwartą na świat, chętnie podróżującą, aby w nowych miejscach szukać nowych wrażeń i odkrywać nieznane sobie formy. Wyznała, że marzy o stworzeniu serii iluzjonistycznych rzeźb przedstawiających... figury niemożliwe i wówczas twierdziłam, że jednak łączy nas z nią więcej niż podejrzewałam.

Patricia mieszka w Stanach Zjednoczonych, w Alpharetta, w Georgii i jak na Amerykankę przystało jest bardzo uwrażliwiona na sprawy społeczne i tradycję wielokulturowości. Łączy działalność artystyczną, społeczną i edukacyjną, uczestnicząc w wielu aukcjach charytatywnych, jest jedną z założycielek Latin American Art Circle, organizacji pozarządowej działającej przy Kennesaw State University. Prowadzi też warsztaty rzeźbiarskie i wykłada na studiach podyplomowych.



Brała udział w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych, głównie w Stanach Zjednoczonych, ale też w Kanadzie i Europie. Jej prace znajdują się w prywatnych kolekcjach w Puerto Rico, Mexico City, Paryżu, na Hawajach, w Atlancie i Los Angeles.

W sierpniu tego roku w ramach międzynarodowego programu wymiany artystów Patricia pracowała w Polsce. W Orońsku pozostawiła, wykonaną podczas pobytu, marmurową rzeźbę „Mensaje del Caribe".

I met Patricia Quilichini at the old Norblin Factory in Warsaw, where we organize fringe art events. She came with some friends to the opening of „Libro 2N", an installation by Radek Nowakowski, and... she stayed for a while. Maybe she was seduced by this place, as so many artists before, but in her case – when I saw her works – I was surprised she liked this postindustrial site so much. Her sculptures (made of glass, marble, alabaster, iron, clay, wood or copper – often combined), which – as she claims – have a Caribbean flare, are very organic, very close to nature and they seem to be hidden deeply in the used material, whereas the role of the artist is to rediscover their shapes – as an archeologist – under the layers which have grown through the ages.

This is of no surprise, given the artist's biography. She was born and raised in Puerto Rico. Before beginning her artistic career she studied architecture, social science and humanities, the mentioned above archeology, music and dance.

To complement her artistic skills, Patricia took courses at the Atlanta College of Art and courses in stone sculpting with the internationally acclaimed sculptor Barbara Rheingrover at Georgia Institute of Technology. She also took a course in marble sculpting in Tuscany, Italy in 1998.

She is a warm and open person, traveling around the world to look for inspiration and to discover new, site-related forms. She told me she dreams of making a series of illusionist sculptures representing... pseudosolids and this made me believe we have a lot in common.

Patricia lives in the USA, in Alpharetta, Georgia, and as typical of Americans, is very sensitive to social and multicultural issues. She combines artistic and charitable activities, participating in charity auctions; she's also one of the founders of Latin American Art Circle, (a non-profit organization) at Kennesaw State University.

She gave several stone sculpting workshops at the Georgia Institute of Technology 2003. In the summer of 2004 she gave courses at Kennesaw State University Continuing Education. Her name is on file in the Atlanta Art Registry.



She took part in dozens of individual and one-person shows, mainly in the USA, but also in Canada and Europe. Her work may be found in private collections in Puerto Rico City, Paris, Hawaii, Atlanta, Los Angeles.

Last summer Patricia worked in Poland, as an artist in residency. In The Center of Polish Sculpture in Oronsko she left a piece sculpted in Polish marble "Mensaje del Caribe".

Tej nocy noc świętowała noc
Jej zapach przypominał woń
Zmęczonej długim lotem szarańczy

Te>

Tej nocy noc świętowała noc
Jej zapach przypominał woń
Zmęczonej długim lotem szarańczy

Tej nocy noc poznała noc
A zapach gwiazd był jak
Ziemia

I przeszły dwie karawany
Obie w tym samym kierunku
Jak gdyby tak było umówione

Jedna wiozła zapachy krain
Gdzie deszcze nie spadły ani razu
Zamknięte w skórzane bukłaki
Bukłaki na wino
Może nieco bardziej podłużne
A może skóra nieco ciemniejsza

Ta druga niosła ludzi
Tak nawykłych do podróży
Iż wydawało się że nie wyruszyli
Z domu
Nigdy

Tej nocy noc świętowała noc
Jej zapach przypominał woń
Zmęczonej długim lotem szarańczy

Tej nocy noc poznała noc
A zapach gwiazd był jak
Ziemia

I przeszły dwie karawany
Obie w tym samym kierunku
Jak gdyby tak było umówione

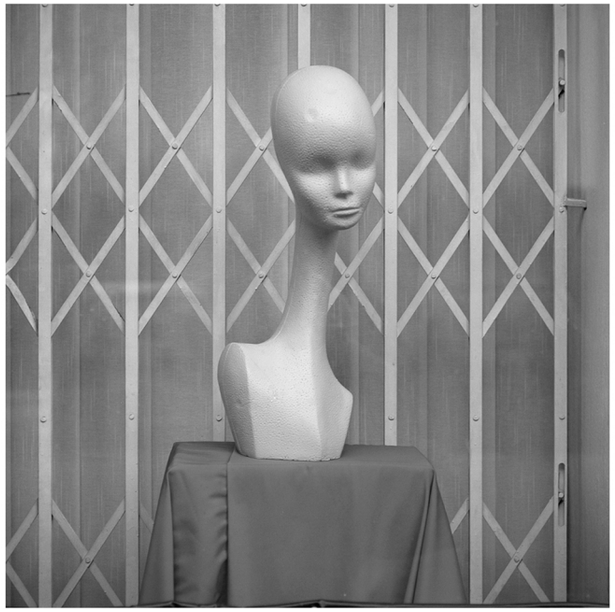
Jedna wiozła zapachy krain
Gdzie deszcze nie spadły ani razu
Zamknięte w skórzane bukłaki
Bukłaki na wino
Może nieco bardziej podłużne
A może skóra nieco ciemniejsza

Ta druga niosła ludzi
Tak nawykłych do podróży
Iż wydawało się że nie wyruszyli
Z domu
Nigdy

podróże

tekst
Andrzej Coryell

Kobiety stają się coraz bardziej podobne do siebie – identyczne. Klonowane i masowo rozrzucane po miejskim krajobrazie, chcą nas zachęcić do chwycenia okazji, bycia modnym. Nie mają kiedy się zestarzeć, w kolejnym sezonie zastępowane są przez konkurentki. Autobusy, przystanki, domy, sklepy, słupy – wszędzie nalepione są wizerunki pań, które możemy znaleźć w pierwszej lepszej agencji stockowej, kupić i wykorzystać. Ich powtarzalne, przesadnie









Floriańska, Warszawa
Piotrkowska, Łódź
Piotrkowska, Łódź
Targowa, Warszawa

kobiety oferujące

Kobiety stają się coraz bardziej podobne do siebie – identyczne. Klonowane i masowo rozrzucane po miejskim krajobrazie, chcą nas zachęcić do chwycenia okazji, bycia modnym. Nie mają kiedy się zestarzeć, w kolejnym sezonie zastępowane przez konkurentki. Autobusy, przystanki, domy, sklepy, słupy – wszędzie nalepione są wizerunki pań, które możemy znaleźć w pierwszej lepszej agencji stockowej, kupić i wykorzystać. Ich powtarzalne, przesadnie wygładzone oblicza, symbolizują szczęście wynikające z posiadania i używania. Obowiązkowo uśmiechają się bądź przybierając wyzywające pozy rozwierają pożądliwe usta. Pokazują, jakimi środkami zaspokoić potrzeby wykreowane przez wielkie koncerny. Są nudne i w sposób drażniący typowe. Na szczęście można jeszcze spotkać kobiety jedyne w swoim rodzaju, nadające niepowtarzalny charakter miejscom, w których wiodą swe długoletnie, zasłużone żywoty, oferujące kapelusze, pamięć lub odrobinę nadziei.



tekst i zdjęcia
Rafał Chmielewski

Targowa, Warszawa









Lubelska, Chełm
Piotrkowska, Łódź
Brazylijska, Warszawa
Aleja Stanów Zjednoczonych, Warszawa



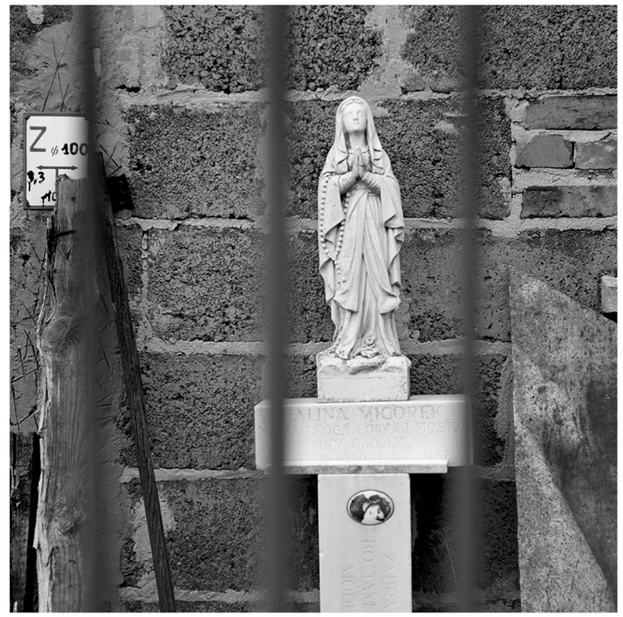






Waszyngtona, Warszawa
Bora-Komorowskiego, Warszawa
Bytom
Piłsudskiego, Łódź









Zamoyskiego, Warszawa

Katowice

Piotrkowska, Łódź

Grochowska, Warszawa









Piotrkowska, Łódź
Magiera, Warszawa
Grenadierów, Warszawa
Wschodnia, Łódź



dzieciaki

Projekt fotograficzny „Dzieciaki: Łódź Fabryczna-Wrocław Nadodrze” Bartosza Sobańskiego – 30 czarno-białych portretów dzieci na tle ich podwórek, można by było uznać za ciekawy reportaż o najmłodszych mieszkańcach biednych dzielnic. Problem tkwi jednak w tym, że fotografie te są tylko pozornie dokumentalne.

Bartosz Sobański, fotografując dzieci, w pewnym sensie „wyjmuje” je z ich świata – ustawia w pozy: sztuczne, statyczne. Dzieci wciągnięte w tę grę grają, niczym aktorzy w teatrze czy modele w zamkniętej przestrzeni studia. Z drugiej strony, autor fotografuje je na tle ścian podwórek – ich podwórek, miejsca codziennych zabaw. Ściana podwórka przestaje być częścią otoczenia, a staje się sceną, tłem fotograficznym. I to właśnie ten zabieg sprawia, że ów osobliwy reportaż nie jest właściwie dokumentem, lecz rodzajem opowieści, którą tworzą: fotograf i dzieci.

Kiedy podobnego sformułowania użyłam w notatce do wystawy Bartosza, autor zarzucił mi, że brzmi ono nielogicznie. Jakże fotografia (figuratywna) może nie być dokumentem i jakże reportaż (nawet osobliwy) może nim nie być? Pojęłam wtedy, iż moja teza wymaga głębszego wyjaśnienia.

Oczywiście nie mogę, ani nie chcę zaprzeczyć temu, że każda fotografia jest zawsze w pewnym sensie dokumentem, co wynika z immanentnej cechy tworzenia obrazu fotograficznego. Co więcej, w „Dzieciakach...” wszystkie elementy rzeczywistości (postaci, ich ubiór, otoczenie) oddane są z całym kunsztem i precyzją dokumentalisty. Jednakże z elementów tych tworzony jest obraz, który nie opisuje rzeczywistości zastanej, lecz wykreowaną, stworzoną na nowo.

Mamy oto dzieci – modeli – aktorów, którzy ustawiają się przed obiektywem w pozach nienaturalnie statycznych, jakby właśnie pozowali do dagerotypów w atelier dawnego mistrza. Te portrety kojarzą się ze swoistym katalogowaniem lub nawet z jakimś przedziwnym zbieractwem – kolekcjonowaniem kolejnych twarzy, obrazów.

Mamy także specyficzną relację, która tworzona jest między dziećmi a fotografem – twórcą tej sztucznej sytuacji – wymagającym od modeli, by nie byli sobą. Dzieci są boleśnie wręcz poważne. Boleśnie, gdyż nienaturalnie. Nie śmiem twierdzić, że tylko beztroska czy radość przypisane są dzieciństwu, bo smutek często nie jest mu obcy, ale na twarzach modeli Bartosza Sobańskiego maluje się powaga ludzi dorosłych i ta powaga kontrastuje z ich dziecinnością.

Do tego mamy otoczenie, które zostaje całkowicie przeistoczone – „wyjęte”, „wykrojone”, a przez to wręcz odrealnione.

I mamy wreszcie fotografa, którego ta cała rzeczywistość zastana „nic nie obchodzi”. Swobodnie żongluje jej elementami, przebiera w nich, dobiera je sobie, niczym klocki, z których można zbudować dowolny obiekt, wedle swojej wyobraźni. Estetycznie chaotyczny obraz zaniedbanego podwórka zostaje przeobrażony w piękne, wyestetyzowane kompozycje: tło dla modeli. >>





zdjęcia
Bartosz Sobański

tekst
Patrycja Dołowy

Właśnie w tym specyficznym dualizmie – z jednej strony w zaprzeczeniu „dokumentacji”, a z drugiej w kunsztownym realistycznym, pseudo-reporterskim oddaniu obrazu – tkwi, moim zdaniem, cała moc cyklu. To, w jakiś sposób niepokojące, zaprzeczenie sprawia, że zdjęcia Bartosza Sobańskiego są tak intrygujące.

Bartosz w jakimś sensie jest „obwoźnym fotografem” podróżującym z własnym studiem. Studio to jednak istnieje w jego głowie – stwarza je za każdym razem od nowa. Tworzy je z otoczenia.





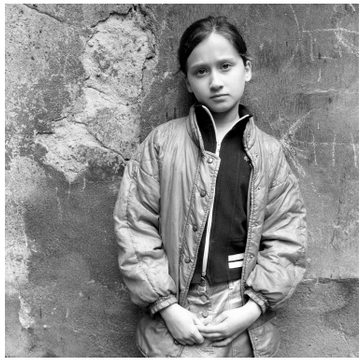
Właśnie w tym specyficznym dualizmie – z jednej strony w zaprzeczeniu „dokumentacji”, a z drugiej w kunsztownym realistycznym, pseudo-reporterskim oddaniu obrazu – tkwi, moim zdaniem, cała moc cyklu. To, w jakiś sposób niepokojące zaprzeczenie sprawia, że zdjęcia Bartosza Sobańskiego są tak intrygujące.

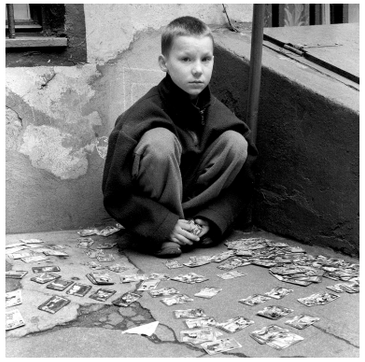
Bartosz w jakimś sensie jest „obwoźnym fotografem” podróżującym z własnym studiem. Studio to jednak istnieje w jego głowie – stwarza je za każdym razem od nowa. Tworzy je z otoczenia.

Irving Penn, wybitny amerykański portrecista, który swoje płócienne studio woził ze sobą, mówił: „Kiedy robię zdjęcia ludziom, poza ich normalnym otoczeniem i stawiam ich przed obiektywem w moim studio, to nie tylko izoluję ich, ale całkowicie przeistaczam”. Bartosz Sobański dokonuje podobnego zabiegu, ale co interesujące, stawia modeli przed obiektywem w samym środku ich normalnego otoczenia – tyle, że zamienionego na ten jeden moment w coś całkowicie obcego. Autor nie tylko zmienia napotkane dziecko w modela, ale też przeistacza otoczenie (zastane przypadkiem) w prywatną fotograficzną przestrzeń działań.

Gdy myślimy o fotografii „inscenizowanej”, jakoś nieodłącznie kojarzy nam się ona z pracownią fotograficzną, swoistym substytutem teatru i sceny. Tu teatr i scena przeniesione są na ulicę, gdzie scenografia i rekwizyty w rzeczywistości stanowią nieodłączną część życia „aktorów”, a „reżyser” jest tylko przygodnym gościem.

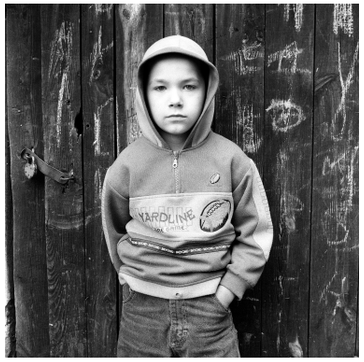













EXECUTOR

młodzi na warcie

refleksje po...



W dniach 18-19 czerwca 2005 w ramach 7. Warszawskich Otwartych Targów Sztuki, odbywających się w dawnej fabryce Norblina, miała miejsce wystawa p.t. „Młodzi na Warcie". Wzięli w niej udział: Aleksandra Urbańska, Bożena Klimek, Michał Strugarski, Aneta Ziomkowska, Magdalena Wołoszyn, Janusz Kozak – wszyscy związani z Poznańską ASP i Michał Kurkowski z Radomia.

Emocje towarzyszące nam w przygotowaniu do wystawy można chyba porównać z tymi, które panują raczej na polu bitwy niż na „Warcie". Rzeczywiście stoczyliśmy batalię z przestrzenią Norblina, ale co najważniejsze – batalię przez nas wygraną.

Osobiście, po moim pierwszym kontakcie z przestrzenią Muzeum Przemysłu, mieszczącym się na dawnych terenach fabryki Norblina, a w szczególności z salą przeznaczoną na naszą wystawę, pomyślałem, że jest to przestrzeń „skończona". Będąc pod wielkim wrażeniem zgromadzonych maszyn, które nawiasem mówiąc mimo swego wieku wyglądały jak gotowe do pracy, poczułem się jak nieproszony gość. Gość, którego zamiarem jest uczynienie z tej przestrzeni sali wystawowej.

Kluczem do wystawy nie była chęć wtopienia się w pofabryczne miejsce, zaistnienie jako integralna, nierozerwalna część industrialnego wnętrza, ale właśnie przełamanie odhumanizowanego klimatu lub uczynienie go tłem, osłabienie go na tyle, aby zszedł na drugi plan. Żadna z prezentowanych prac nie powstawała w oparciu o konkretną przestrzeń, a już na pewno nie w oparciu o takie wnętrza jak Norblin.

Najliczniej prezentowane było malarstwo. W różnych odsłonach, bo tworzone przez różnych autorów, traktujących materię malarską na swój sposób. Co ważne, każdy z autorów na swój sposób rozprawił się z przestrzenią. Aleksandra Urbańska zaprezentowała swoje obrazy wykorzystując prawie niezauważalny, czysty fragment ściany, dystansując się wobec maszyn i otoczenia. Ograniczone w kolorystyce, abstrakcyjne malarstwo dystansujące się nie tylko wobec przestrzeni, ale również wobec oglądającego. Przeciwwagą była prezentowana obok tkanina wykonana również przez Aleksandrę. Ta zawieszona w przestrzeni praca epatowała formalnymi rozwiązaniami, technicznymi niuansami, rozmiarem, kolorem.

Magdalena Wołoszyn rozprawiła się z klimatem Norblina najbardziej radykalnie, traktując zgromadzone eksponaty w sposób jak najbardziej przedmiotowy. Posłużyła się maszynami niemal jak sztalugami umieszczając swoje obrazy bezpośrednio na lub w przestrzeni pomiędzy nimi. Malarstwo Magdy poruszające się w industrialno-mechaniczno-lotniczej tematyce, ocierające się momentami o estetykę bezdusznej instrukcji obsługi zyskało jeszcze na bezduszności. Magda prezentowała również kilka małoformatowych litografii, będących częścią jej pracy dyplomowej. >>

tekst
Janusz Kozak

zdjęcia
archiwum



Malarstwo Anety Ziomkowskiej tchnęło w przemysłową przestrzeń ducha. Nie ma w tym stwierdzeniu, w moim przekonaniu przesady. Obrazy, które według autorki pozbawione są ideologicznej warstwy, mówiąc wprost treści, już dawno wymknęły się Anecie spod jej nieprzejednanego stanowiska o wyższości formy jako takiej nad treścią. W jej obrazach wszystko wydaje się mieć ideologiczny kontekst. Począwszy od formaty, a skończywszy na kolorze.

Ja, czyli Janusz Kozak prezentowałem prace, które były bardzo a propos wnętrza. Cykl 10 obrazów, które przedstawiały



Malarstwo Anety Ziomkowskiej tchnęło w przemysłową przestrzeń ducha. Nie ma w tym stwierdzeniu, w moim przekonaniu, przesady. Obrazy, które według autorki pozbawione są ideologicznej warstwy, mówiąc wprost, treści, już dawno wymknęły się Anecie spod jej nieprzejednanego stanowiska o wyższości formy jako takiej nad treścią. W jej obrazach wszystko wydaje się mieć ideologiczny kontekst. Począwszy od formatu, a skończywszy na kolorze.

Ja, czyli Janusz Kozak, prezentowałem prace, które były bardzo a propos w tym wnętrzu. Cykl 10 obrazów, które przedstawiały ludzką czaszkę w formie piktogramu, rozsiane w przestrzeni pofabrycznego wnętrza. Mimo, że zagubiły swą malarskość, materię, fakturę, a czasami nawet i kolor, stały się, chociaż na chwilę, integralną częścią przemysłowej hali.

Michał Strugarski prezentował swoje grafiki bezpośrednio w otworach okiennych małej salki, która kiedyś pewnie służyła jakiemuś brygadziście lub innym majstrom jako przysłowiowy „kantorek". Prace Michała znalazły wspólny kontekst z otoczeniem, ze świeżo naoliwionymi maszynami, z przestrzenią, w której powietrze przesiąknięte było zapachem smaru. Spiętrzona materia graficzna, niezliczone ilości warstw farby drukarskiej na pracach Michała w dziwny sposób korespondowały z ociekającymi od niezliczonych warstw smaru i oliwy maszynami.

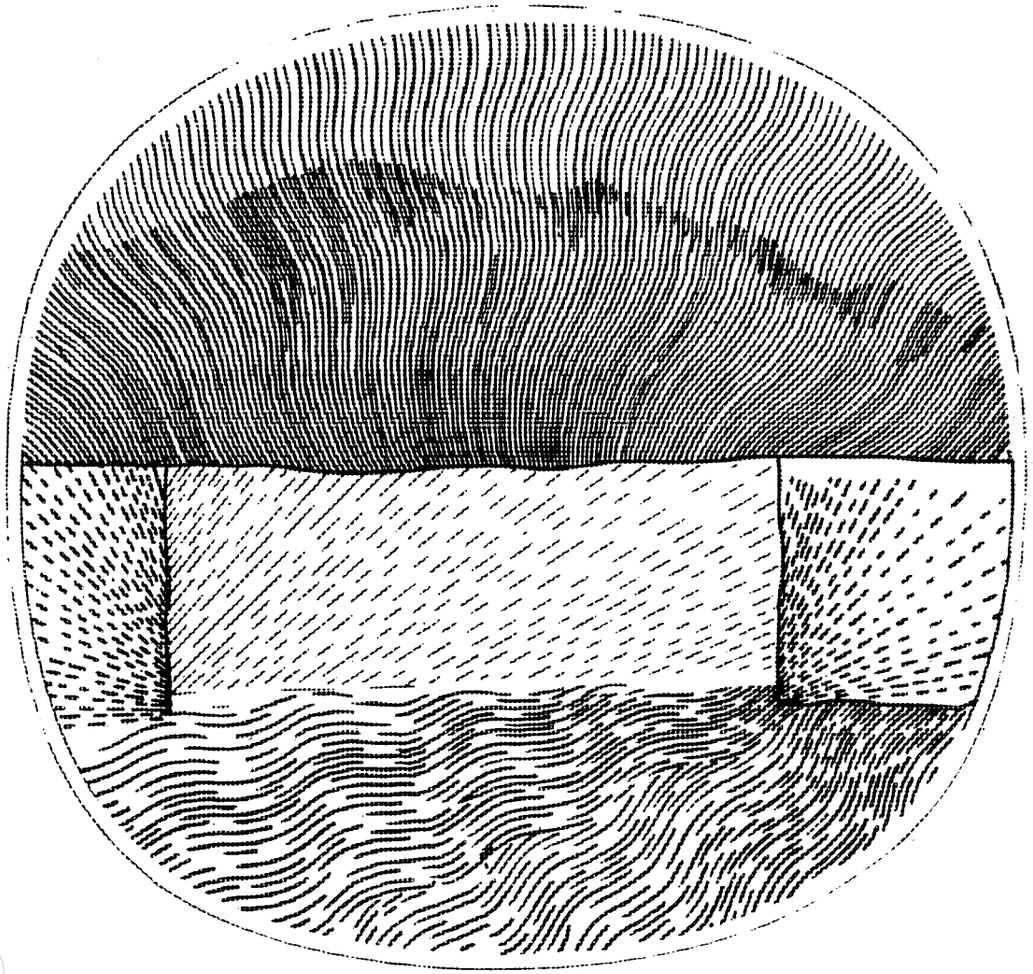
Bożenie Klimek i Michałowi Kurkowskiemu udało się natomiast wciągnąć oglądających wystawę do swoistej zabawy. Bożena prezentowała prace, p.t. „Wańki". Zaanektowała do swoich potrzeb jeden z narożników sali i jedną z maszyn. Ustawiła tam swoje ceramiczne formy, które kształtem nawiązywały do dziecięcych zabawek. Intrygowały nie tylko dorosłych, ale także dzieci. Niespodziewanie dochodziło do interakcji między artefaktem a oglądającymi. Michał Kurkowski prezentował prace wykonane w technikach wklęsłodruku. Największe zainteresowanie wzbudziła jedna z nich, podzielona na elementy i prezentowana w formie puzzli. Zachęcała (i to bardzo skutecznie) do udziału w tworzeniu graficznego obrazu.

Udało się nam stworzyć ciekawą, zróżnicowaną wystawę w tak nietypowym wnętrzu. Udało się nam ujarzmić przestrzeń, która na pierwszy rzut oka wydawała się nam nieprzychylna. Krótko mówiąc: sukces, było „warto".



Twórczość Andrzeja Łobodzińskiego, wśród wielu sprzecznych dążeń, rozbudowanych nieprzystępnych teorii, wyróżnia się prostotą zorganizowanej struktury. Połączenie działań racjonalnych i intuicyjnych, dociekań filozoficznych i podstawowych zasad rządzących prawami kompozycji, pozwala odbierać jego sztukę jako logiczny zbiór, rodzinę utworów pochodnych, w której wrażliwie konstruowane obrazy, wynik kojarzenia różnorodnych pojęć i znaków, stają się spójnymi cząstkami subtelnego języka, wymagającego równie wrażliwego odbioru. Doświadczenia pierwszej połowy XX wieku nauczyły nas,





Most 6
linoryt, 1979

Andrzej Łobodziński: naturalna organizacja form

Warszawa, czerwiec 1991 roku

...Każde wykonanie spełnia dane dzieło, nie wyczerpując jego możliwości, każda realizacja nadaje dziełu kształt, uzupełniając szereg realizacji dotychczasowych, każde odczytanie wyraża dzieło w sposób kompletny i zadawalający, ale zarazem niekompletny i niepełny, gdyż nie daje nam symultanicznego obrazu wszystkich możliwych jego interpretacji. *

Umberto Eco

tekst
Janusz Zagrodzki

zdjęcia
archiwum

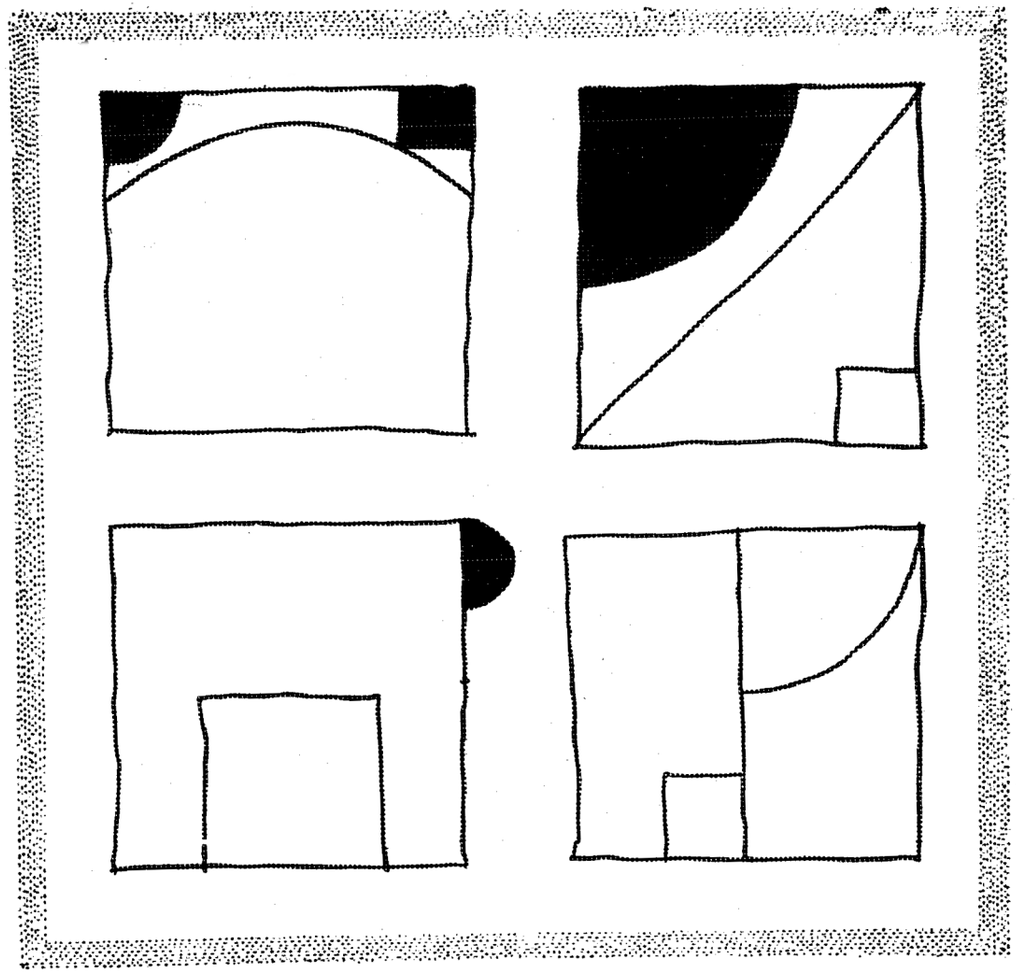
Twórczość Andrzeja Łobodzińskiego, wśród wielu sprzecznych dążeń, rozbudowanych nieprzystępnych teorii, wyróżnia się prostotą zorganizowanej struktury. Połączenie działań racjonalnych i intuicyjnych, dociekań filozoficznych i podstawowych zasad rządzących prawami kompozycji, pozwala odbierać jego sztukę jako logiczny zbiór, rodzinę utworów pochodnych, w której wrażliwie konstruowane obrazy, wynik kojarzenia różnorodnych pojęć i znaków, stają się spójnymi cząstkami subtelnego języka, wymagającego równie wrażliwego odbioru. Doświadczenia pierwszej połowy XX wieku nauczyły nas, że sztuka w swojej warstwie obrazowej jest jedynie pretekstem, za którym ukryte są prawdziwe znaczenia, a jedynym walorem, zawsze wysuwającym się na plan pierwszy, jest malarstwo czy rzeźba same w sobie. Idąc za tym, logiczną konsekwencją wszystkich „izmów" jest wolność wartości czystej sztuki takiej, jak ją widzi artysta. Idea sztuki czystej pojawia się zawsze wtedy, gdy odrzucamy treść jako wiodące kryterium wartości dzieła. Obrazy abstrakcyjne tworzą własny, odrębny świat, same wypełniają się sobą i nie wyrażają niczego poza swoją zadziwiającą naturą. Właśnie dlatego są tak pełne wyrazu, duchowości, uczuciowości. Sztuka abstrakcyjna cieszy się wolnością i niezależnością, sama dyktuje sobie własne prawa, tworzy fantazje pozornie bez celu, a jednak niemal instynktownie, niemal poprzez igraszki – wyraża coś najistotniejszego, spełnia i osiąga cel najwyższy.

Łobodziński zawdzięcza swój specyficzny charakter budowy obrazów, swój indywidualny sposób zapisu wyjątkowej zdolności abstrakcyjnego myślenia, umiejętności łączenia, wydawałoby się, odległych od siebie znaków i odnoszenia się do wynikających z tych związków konsekwencji. Jeśliby szukać pokrewnych dróg myślowych, pokrewnych systemów organizacji dzieła wśród jego wielkich poprzedników należałoby wspomnieć Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego. Nie ma tu oczywiście bezpośrednich zależności, jedynie wspólnota postawy wobec istoty tworzenia, całkowite podporządkowanie się sztuce, która jakby samoistnie osiąga prawa organiczności i pełną autonomię.

Okres swobody twórczej połowy lał pięćdziesiątych znajduje swoje odbicie w zmysłowych, ekspresyjnych obrazach Łobodzińskiego, gdzie każde działanie pozostawia ślad, a formowana intuicyjnie materia malarska posiada cechy niemal żywej istoty. Ukształtowany w tym czasie, luźny związek twórczy „Malarstwo – poezja. Piąte koło" skupia indywidualności łódzkiego środowiska plastycznego i literackiego. Obrazy stają się odbieraną wizualnie liryką, której z trudem starają się dorównać tradycyjnie zapisywane teksty. Spośród tej grupy działających w Łodzi twórców wyróżniają się postaci związane pokrewieństwem duchowym: Jerzy Nowosielski, Stanisław Fijałkowski i Andrzej Łobodziński.

Malarstwo Łobodzińskiego końca lat pięćdziesiątych nie jest już emocjonalnie rozdrobnione; artysta stara się doprowadzić do syntezy płaszczyzny barwnej i znaku, osiągnąć między nimi consensus – pełną jedność. Te uproszczone obrazy, niebieskie, czerwone czy białe, antycypują założenia, z których wyrosła jego dojrzała twórczość. Połowa lat sześćdziesiątych przynosi zwątpienie w znaczenie obrazu jako wiodącego w sztuce środka >>

przekazu. Łobodziński rozbudowuje filozoficzną sferę swojej działalności artystycznej, wobec której malarskie dokonania wydają mu się znikome. Podstawową część aktywności wypełniają twory rozwijające się poza obrazem. Ciągle doklejane, uzupełniane, niemal puste papiery posiadają tylko ślady dawnej materii malarskiej, wyczyszczonej i zminimalizowanej. Marzenia o sztuce czystej przenoszą się w sferę wizualnego dźwięku. Rysowanie linii i kontynuowanie jej biegu w formie dźwiękowej stało się podstawą akcji artystycznych – realizowanych wspólnie z Krystynem Zielińskim – „Audycji", w których

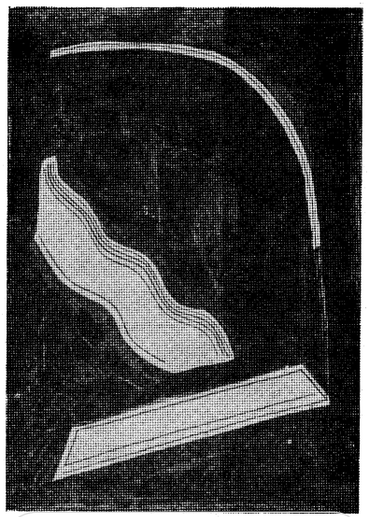


Zbudowane na piasku,
linoryt, 1978

marzenia oszuce j czystej

...W ten sam sposób w służbie muzyki, jak w każdej działalności ludzkiej, myśl naukowa i matematyczna musi stapiać się dialektycznie z intuicją. Człowiek stanowi jedność niepodzielną, totalną. Myśli swym brzuchem i odczuwa myślą... *

Iannis Xenakis



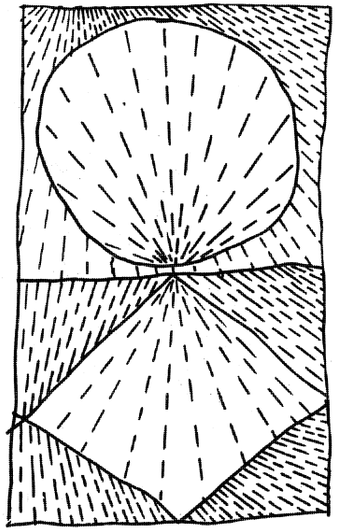
Port 4,
1977

przekazu. Łobodziński rozbudowuje filozoficzną sferę swojej działalności artystycznej, wobec której malarskie dokonania wydają mu się znikome. Podstawową część aktywności wypełniają twory rozwijające się poza obrazem. Ciągle doklejane, uzupełniane, niemal puste papiery posiadają tylko ślady dawnej materii malarskiej, wyczyszczonej i zminimalizowanej. Marzenia o sztuce czystej przenoszą się w sferę wizualnego dźwięku. Rysowanie linii i kontynuowanie jej biegu w formie dźwiękowej stało się podstawą akcji artystycznych – realizowanych wspólnie z Krystynem Zielińskim – „Audycji", w których urządzenia wytwarzające dźwięki, bodźce akustyczne, wykreślały wybrane sytuacje przestrzenne.

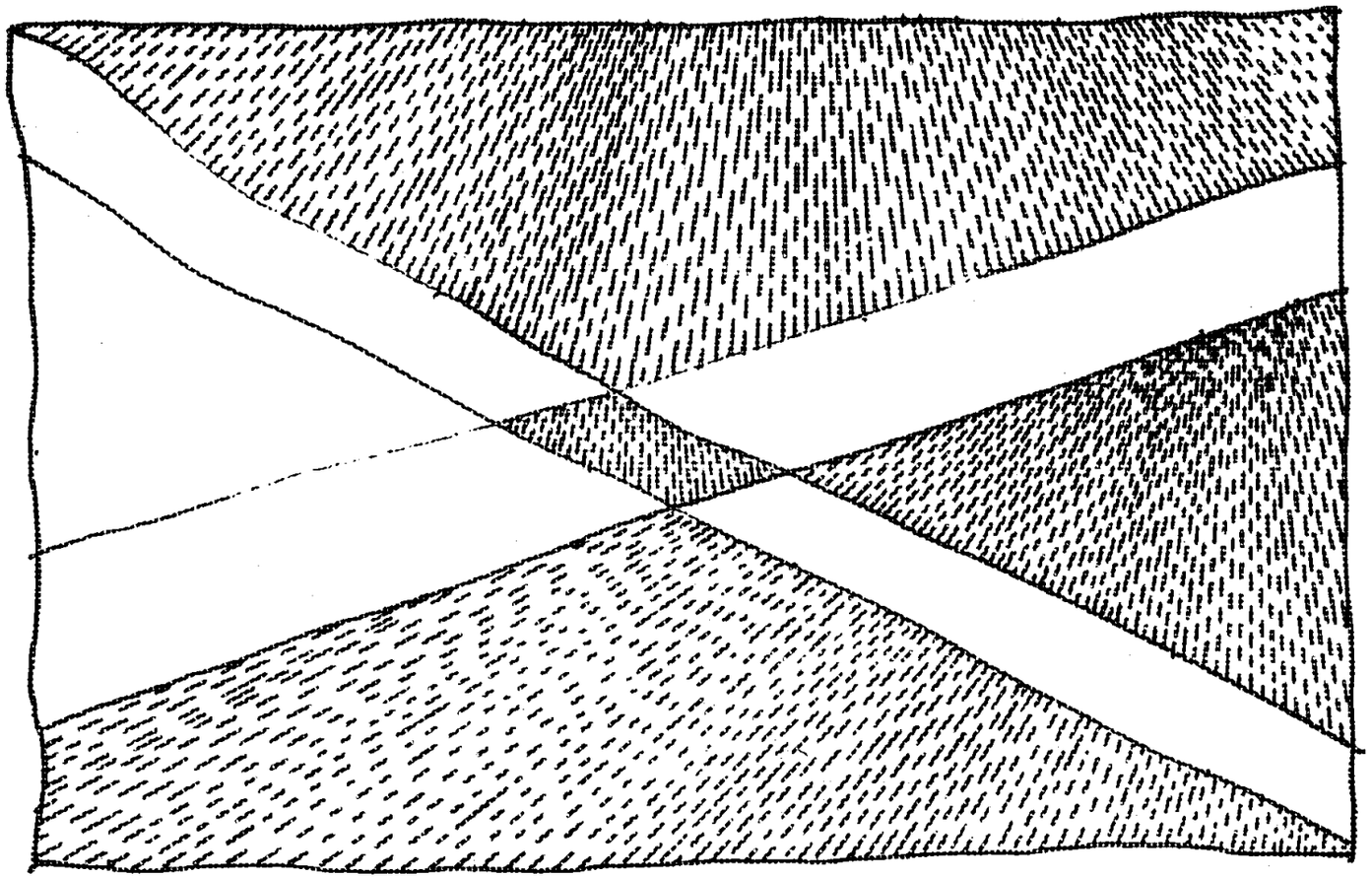
Powrót do płaszczyzny, początkowo rysunku i grafiki, a później znowu obrazu, łączy Łobodziński z podjęciem pracy pedagogicznej w Pracowni Podstaw Kompozycji w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Opracowuje system reguł rządzących prawami kompozycji, którego podstawą jest teoria mnogości. Zaczątkiem nowych układów staje się energia wyodrębnionych przez twórcę kształtów, zestawianych w określonym porządku według wartościowania form i barwy. System konstruowania, wytyczanie kierunków, określanie linii granicznych między materialnie istniejącymi plamami, formami czy płaszczyznami, wynika z decyzji podejmowanych intuicyjnie, ale też opartych na wiedzy, uwarunkowanych indywidualnością autora. Łobodziński przedstawia aspekty świata widzianego, świata odczuwalnego, łączy je ze sobą przez system cząstek elementarnych. System staje się ośrodkiem ustalającym zależności bytu podmiotowego z rzeczywistością, przedmiotową, konfrontowanie reguł z przypadkiem, kształtowanie się znaku i stałości związków kojarzonych intuicyjnie elementów, naturalnej natury i formalnej formy. System ten jest również narzędziem poznania obejmującym zarówno podmiot jak i cel, treści teoretyczne i praktyczne. Obrazy Łobodzińskiego wyrażają ciągle tę samą myśl, odwołują się do harmonii budowanego świata, głoszą jego jedność, określają podstawy. Barwy łączą się w gamy i akordy, uzyskując coraz to nowe brzmienia. Przekształcanie zasad budowy nie zmienia znaczeń, wskazuje jedynie na ich nowe funkcje. Każdy obraz może stać się punktem wyjścia do dalszej interpretacji. Konsekwentne kojarzenie, analizowanie oddziaływania wprowadzonych elementów, uruchamia proces myślowy, choć również może być przyczyną niespodziewanych działań instynktownych. Można zadać pytanie, skąd bierze się życie obrazu? Język artystyczny jest czymś więcej niż tylko zbiorem sygnałów, jest odbiciem nieuchwytnych przemian wewnętrznych, pozazmysłowego świata ducha, objawia sens zawarty w intencjach twórcy. Odkrywa kształtowanie się świadomego i nieświadomego. Obraz jako istnienie rodzi się w umyśle artysty, s t a j e s i ę, przekształca z abstrakcyjnego pojęcia w materialną strukturę, reaguje niemal na każde dotknięcie. Przeradza się w żywy organizm, tym pełniej odczuwalny przez artystę, im bardziej celowe były jego intencje. Zamiera lub ożywa w wyniku wprowadzenia drobnych, niemal niedostrzegalnych zmian. Reaguje na każdy bodziec zewnętrzny, a czasem zmusza do przekształceń już istniejące w określonej >>

przestrzeni znaki. Układy wydawałoby się martwe istnieją w czymś na kształt snu i mogą być z niego obudzone, wystarczy minimalna ingerencja, aby struktura stała się aktywna, przerodziła się w twór żywy.

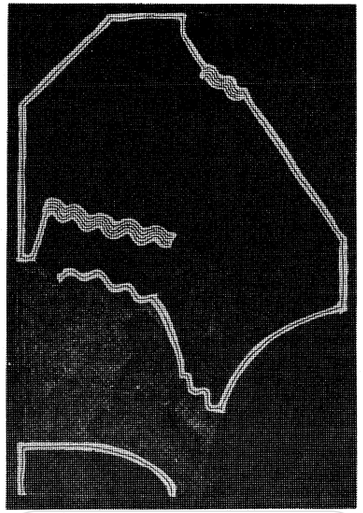
Napięcia między formami, powstające wewnątrz i na zewnątrz dzieła, zmieniają się, przemieszczają aż do pełnej materializacji na płaszczyźnie obrazu. Wyprowadzona z bezwładu materia malarska tworzy coraz to nowe, coraz bardziej jednorodne układy. Kierunki działań, rozbłyski koloru stają się zaczątkiem, zarodkiem koncepcji, wokół nich kształtują



Odbicie,
linoryt, 1979



Skrzyżowanie 3,
linoryt, 1979



Port 1,
1977

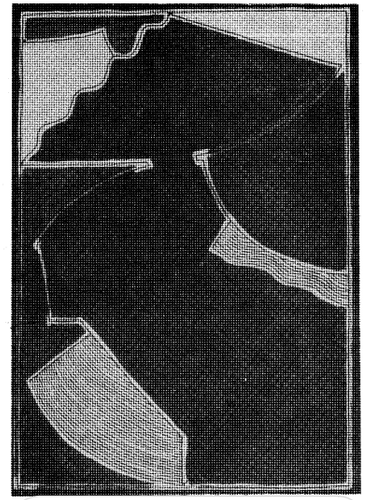
przestrzeni znaki. Układy wydawałoby się martwe istnieją w czymś na kształt snu i mogą być z niego obudzone, wystarczy minimalna ingerencja, aby struktura stała się aktywna, przerodziła się w twór żywy.

Napięcia między formami, powstające wewnątrz i na zewnątrz dzieła, zmieniają się, przemieszczają aż do pełnej materializacji na płaszczyźnie obrazu. Wyprowadzona z bezwładu materia malarska tworzy coraz to nowe, coraz bardziej jednorodne układy. Kierunki działań, rozbłyski koloru stają się zaczątkiem, zarodkiem koncepcji, wokół nich kształtują się formy, plamy i linie stale dążące do dalszych przemian. Wywołujące nowe układy, tak jakby mogły żyć samodzielnie, przeistaczać się, być przejawem życia sztuki w najbardziej ogólnym znaczeniu. Przedmioty zredukowane do drobnych elementów przeradzają się w znaki, a przez nieustanny wpływ na siebie, krzyżowy rozwój, powstają coraz to nowe związki koloru i formy, zdolne rodzić następne i następne...

Prostota struktury, otwartość koncepcji, zmienne relacje i zderzenia, ciągła możliwość interwencji umożliwiają budowanie dzieł niemal w ruchu. Powstawanie nowych struktur wizualnych, w obrębie pokrewnych organizacji, zależy od swobody, jaką artysta zostawia poszczególnym cząstkom związanym przez wewnętrzny układ napięć i zależności barwnych. Mimo pozornych podobieństw, każdy obraz, rysunek czy grafika ma swój własny specyficzny układ, swą własną organizację. Dziedziczy, niemal genetycznie, cechy poprzednich związków, ale jednocześnie, każdorazowo sumując jednostkowe przesłania, staje się następnym ogniwem linii rozwoju, wypadkową doświadczeń procesu twórczego, w którym wpływy i decyzje powstają drogą samoistnych przemian. Artysta studiuje cechy zachodzących zmian, podatność na wpływy pokrewnych układów, oblicza stosunki przestrzenne, bada zagęszczenie elementów na ograniczonych powierzchniach, określa podziały i porządki. Organizacja jego obrazów jest tym doskonalsza, im większą swobodę mają ich cząstki elementarne, im mocniejsza jest siła, która wiąże je w harmonijną całość. Ta nadrzędna organizacja łączy elementy w zestawy, a przez utrzymywane między nimi napięcia energii, tworzy bogate materialnie, łatwe do zidentyfikowania odmiany.

Obrazy Łobodzińskiego stanowią głębokie odbicie myśli, wniosków i postanowień. Promieniują stałością i mimo różnorodności cząstek i podziałów, zmiennej sile gradacji barwnych, powodują wrażenie nadrzędnego trwania. Zależności pomiędzy poszczególnymi formami tym bardziej są czytelne, im większa jest dominacja sił wiążących kompozycję. Uzależnienie to nie zatrzymuje procesu przemian, stwarza możliwość dalszego rozwoju, narodzin nowych wartości, dążenia do wykształcenia coraz to innych związków wszechobecnej materii, odniesienia się do najistotniejszych problemów egzystencjalnych. Między abstrakcją a symboliką form zawarta jest jedność bytu, swoisty uniwersalizm.

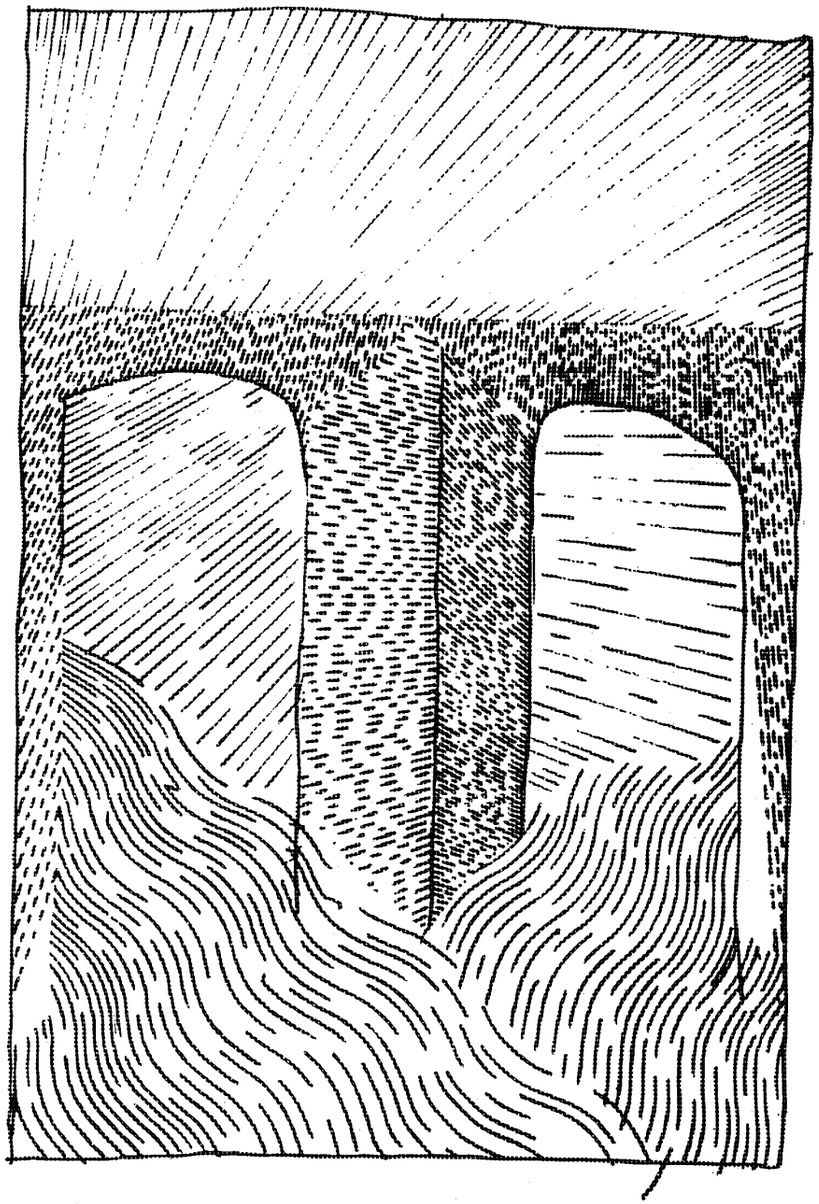
* Cytaty zaczerpnąłem z rozprawy Andrzeja Łobodzińskiego: *Zbiór luźnych przedmiotów jako utwór plastyczny* (tekst niepublikowany).



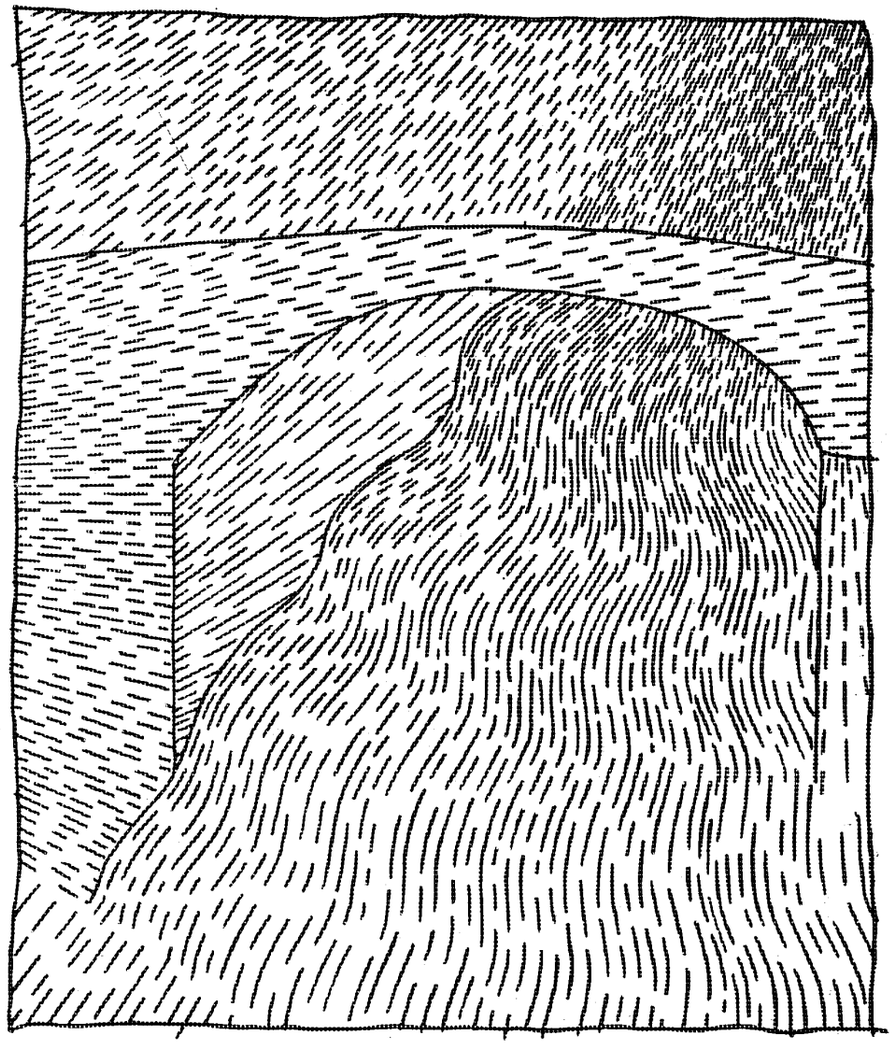
Port 2,
1977

... Obiektywność i ścisłość – atrybuty naukowca, którymi wciąż się nas dręczy – to przymioty z zasady przygotowawcze, niezbędne w czasie pracy i z tego względu nie ma żadnych powodów, by traktować je podejrzliwie czy porzucać...*

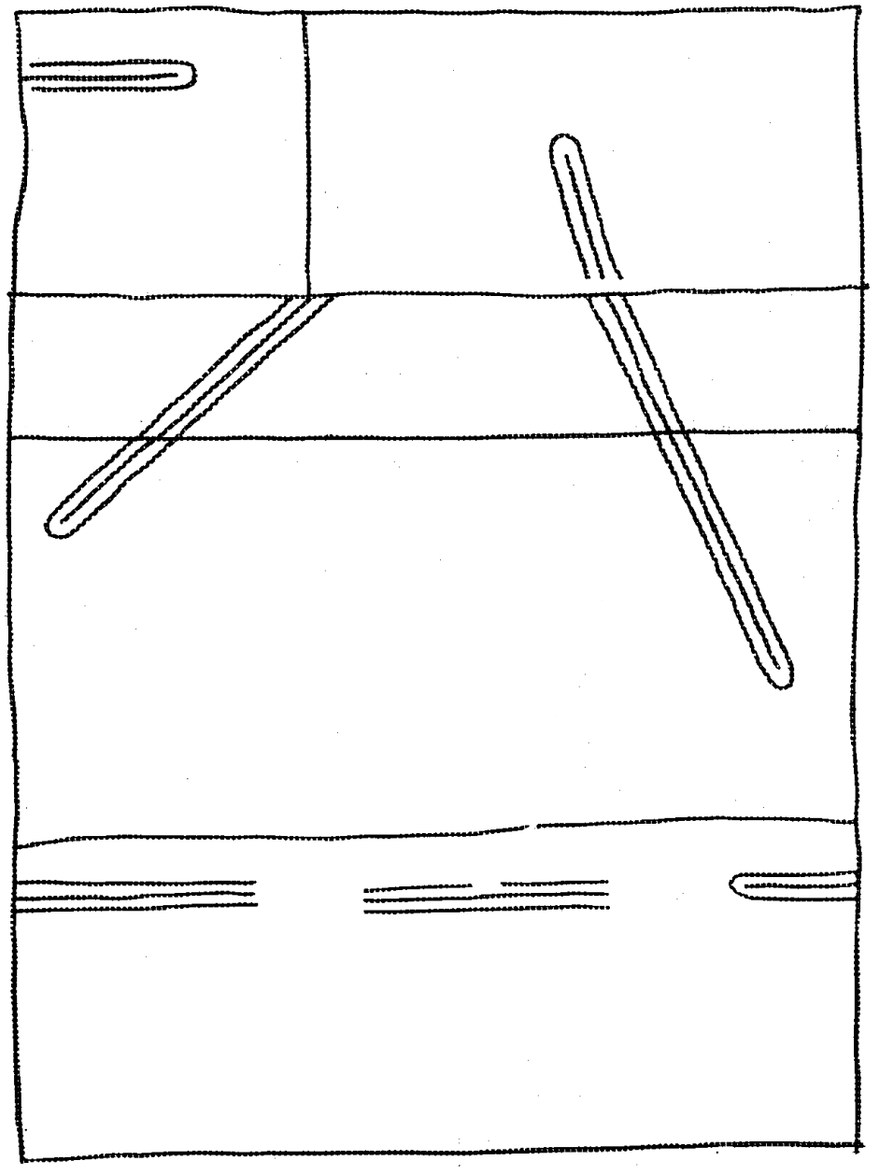
Roland Barthes



Most 7,
linoryt, 1979

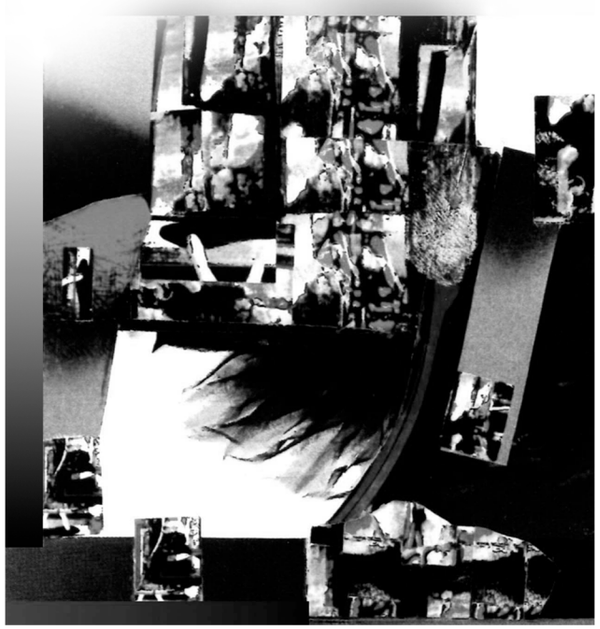


Most 1,
linoryt, 1979



Woda stojąca i woda płynąca
linoryt, 1978

uderza ziemia



Za dużo tych poematów
tego kłamstwa

mówi śmierć do Durskiego.

Wzywa ojciec mój
syna jedynego.

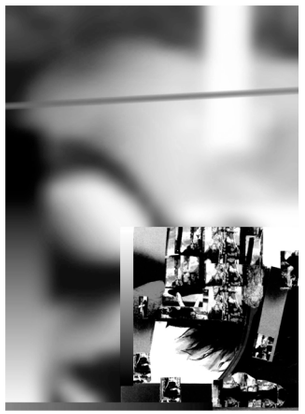


wiersze i grafiki
z tomu *Uderza ziemia*
Jacek Durski

Za mocno bębniłeś w oślą skórę
nie szanowałeś dłoni z cieniem sztuki
zaśpiewał w żebrach śmierci chór
zastukał kośćmi w kościach.

Z żaru bębna śnieżny starzec
zagląda w moje umieranie
białym okiem
rogiem lodu
dobija.
W zimnie starca radość wielka
umarł syn jedynak
przestał szukać prawdy jakiejś
dźwięku światła.

Wieje z bębnów
z trumny wieje
prawda syna
jedynego.



Za mocno bębniłeś w oślą skórę
nie szanowałeś dłoni z cieniem sztuki
za dużo tych poematów
wież z piasku
koron z gliny
tego kłamstwa
mówi śmierć do Durskiego.
Przekręca w kościach czarny klucz
mocno boli
życie.
za głośno
wzywa ojciec mój
błyszczący starzec
z paszczą lustra
szablami mrozu
niedaleko.



Zbieram kolory po deszczu
zapachy
ogród dla mojego Anioła
trochę ziemi na Ziemi
w przestworzach
nasze Tutaj zakreślone piórem.
Dobry wiatr zapowiada złote skrzydła
białą szyję.

Mój Anioł jest kobietą
czuję dreszcz na rogach.
Czas z Aniołem
ogród w lesie.



Zbieram kolory po deszczu
zapachy
ogród dla mojego Anioła
dmucham w słaby wiatr
drzewo z liścia wybucha
poszarpana gałęziami zieloność.

W powietrzu ślady szminki i blask
lusterka.
Mój Anioł jest kobietą. Ma ciało
doskonale białe
świeci w świetle Ziemi.

Pragnę Go objąć
całować blizny po Diabłach.

Ogród pracuje w sercu.



Mój Anioł jest kobietą
pragnę Go

objąć



całować blizny po Diabłach.

O teoretyzowaniu

tekst i typografia
Radosław Nowakowski

Narysowanie lub namalowanie czegokolwiek nie jest rzeczą łatwą, a cóż dopiero drzewa odartego z liści przez zimowe wichury. Misterna plątanina gałązek przeraża, zachwyca i zastanawia stopniem swego skomplikowania, obezwładnia rękę. Rysowanie (jak i życie) polega na nieustannym i jakże męczącym dokonywaniu wyborów: gdzie postawić kreskę, jaka ma być gruba i długa, w którym miejscu i pod jakim kątem może przeciąć się z inną kreską i tak dalej. Gdyby jednak opracować zbiór wytycznych, zaleceń, zakazów i nakazów, byłoby znacznie łatwiej. Przede wszystkim zmalałaby lub nawet zniknęła męcząca niepewność czy dokonało się właściwego wyboru.

W początkowych latach naszego stulecia Piet Mondrian namalował serię obrazów przedstawiających drzewa. Z obrazu na obraz gąszcz gałęzi upraszczał się, aż wreszcie pozostały tylko czarne linie poziome i pionowe przecinające się pod kątem prostym. Paleta również uległa skrajnemu wręcz uproszczeniu: oprócz trzech niekolorów, czyli czerni, bieli i szarości, wolno mu było używać tylko trzech barw zasadniczych - żółtej, czerwonej i niebieskiej. Jakiekolwiek mieszanie zostało zabronione. Ta plastyczna asceza, podbudowana filozofią i opisana w formie platońskiego dialogu, została nazwana neoplastycyzmem. Pierwszym adeptem nowej teorii był Theo van Doesburg. Przyjaźń między malarzami skończyła się, kiedy Theo namalował obraz, w którym czarne linie były nachylone pod kątem 45 stopni.

Teoretycznie teoria powinna porządkować, wyjaśniać, ułatwiać. Praktycznie teoria jeszcze bardziej gmatwa, zaciemnia i utrudnia. Po pierwsze: teoria obejmuje tylko wycinek całości, a wydaje się jej, iż obejmuje całość. Po drugie: teoria, z założenia, opiera się bądź stara się oprzeć na logice lub przynajmniej na zdrowym rozsądku, czyli za podstawowe uważa na przykład twierdzenie, że jeśli a=b i b=c to a=c. Tymczasem w sztuce (jak i w życiu) za podstawowe należy uznać twierdzenie, że jeśli a=b i b=c to a nie zawsze równa się c. Dlatego teorie nie obejmują takich żywiołów sztuki (i życia) jak paradoks czy niekonsekwencja. Historycy i teoretycy sztuki, muzykolodzy, literaturoznawcy i krytycy trwają w złudnym przeświadczeniu o wyższości teorii nad praktyką, w wyniku czego istota zjawiska zwanego sztuką pozostaje im nieznana - sztuka (i życie) przewyższa swym szaleństwem najbardziej szalone teorie. Zresztą szaleństwo teorii jest pozorne, podczas gdy szaleństwo sztuki (i życia) aż nadto realne.

Sergiusz Eisenstein przedstawia w „Przyrodzie nieobojętnej" coś na kształt teorii patosu. Dokonuje dokładnej analizy swoich jakże patetycznych filmów, a potem wręcz podaje receptę na osiąganie patosu. W pewnym miejscu przyznaje jednak, że kiedy kręcił filmy, nie znał wcale tej recepty, a i o teorii nie miał zielonego pojęcia. Po lekturze książki nasuwa się nieodparcie wniosek, że gdyby Eisenstein znał swą własną teorię patosu dużo wcześniej, to nie nakręciłby żadnego ze znanych arcydzieł. Wyższość praktyki nad teorią zdaje się być bezsporna. Władysław Strzemiński po namalowaniu kilku czy kilkunastu obrazów unistycznych, realizujących rygorystyczne założenia sformułowanej przez siebie teorii unizmu wrócił do „normalnego" malowania. Unizm nie okazał się „wszystkoizmem". Strzemiński-artysta zwyciężył Strzemińskiego-teoretyka. Przegrał nawet Mondrian-teoretyk. Tuż przed śmiercią namalował „Boogie-woogie" zrywając z dogmatyczną surowością i oschłością neoplastycyzmu.

Sztuka (jak i życie) nie da się wcisnąć w zbiór sztywnych reguł i przepisów mających za zadanie ułatwić dokonywanie ocen i pomóc opisać nieopisywalne. Zamiast więc tworzyć takie przepisy i reguły lepiej może spróbować otworzyć jak najszerzej oczy i uszy, by nie przegapić czegoś wspaniałego. W sztuce (jak i w życiu) liczy się tylko to co zrealizowane. Mogę mieć wspaniałą koncepcję książki, jeśli jednak tę wspaniałą koncepcję kiepsko zrealizuję, to otrzymam w wyniku jedynie kiepsko napisaną książkę.

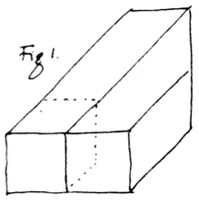
Mimo wszystko lubimy teoretyzować. Ciągle teoretyzujemy. Widocznie jest to nam potrzebne do szczęścia (lub nieszczęścia).

pierwszy rzut oka na tetrabar i dibar
first glance at the tetrabar and the dibar

tekst
Bruno Ernst

Skręcony klocek

Profesor X pokazał mi rysunek przedstawiający klocek, który właśnie wymyślił (rys. 1)



The Twisted Box

Professor X showed me a drawing of his just invented box (Fig. 1)

i spytał:

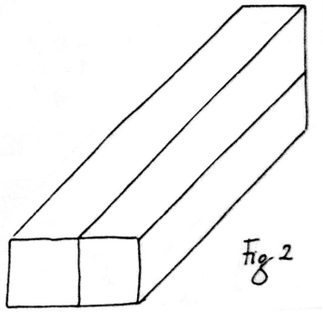
– Z ilu sześcianów składa się ten klocek?

– Przepraszam, ale nie widzę tu żadnego klocka...

– Och, pokażę, jak go zrobiłem: najpierw miałem długą beleczkę (rys. 2), z końca której odciąłem 8 sześcianów.

– Teraz rozumiem: ten klocek wygląda jakby był skręcony. Jego przód jest poziomy, a tył pionowy.

– Ponawiam pytanie: z ilu składa się sześcianów?



and asked me:

– How many cubes would fit in it?

– Sorry, I don't see a box at all.

– Oh, I'll show you how I made it: at first there was a long case (figure 2), and from the end I cut off 8 cubes.

– Now I see; it is a strange solid, for it looks "twisted". The front is horizontal and the back vertical.

– Same question: how many cubes?

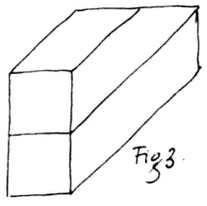
Po chwili namysłu spytałem:

– Czy może mi Pan naszkicować widok od tyłu?

Profesor X zrobił rysunek 3.

– Jeszcze ostatnia podpowiedź: jak to wygląda z prawej strony?

Profesor X, cierpliwy jak zawsze, zrobił rysunek 4. >>



After some puzzling I asked:

– Can you draw me a view from the back side?

Professor X produced Fig. 3.

– A last hint please: how does it look from the right side?

Professor X, patient as always, made Fig. 4. >>

– Sądzę, że składa się z więcej niż 4 sześcianów. Ale z ilu dokładnie?

– Dokładnie z pięciu! –

odparł Profesor X.

– Czy może mi Pan to wyjaśnić?

Profesor uśmiechnął się:

"I think the volume is more than 4 cubes. But what is the right answer?"

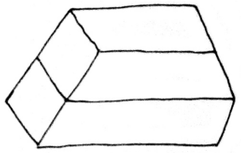
"Exactly five!" answered Professor X.

"Can you explain that?"

Professor X smiled:

"Not yet."

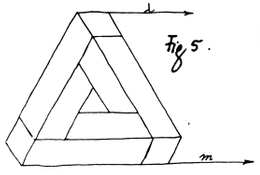
– Sądzę, że składa się z więcej niż 4 sześcianów. Ale z ilu dokładnie?
– Dokładnie z pięciu! –
odparł Profesor X.
– Czy może mi Pan to wyjaśnić?
Profesor uśmiechnął się:
– Jeszcze nie...



– I think the volume is more than 4 cubes. But what is the right answer?
– Exactly five! – answered Professor X.
– Can you explain that?
Professor X smiled:
– Not yet.

Od tribara do tetrabara

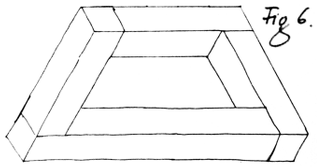
Istnieje kilka sposobów stworzenie tetrabara, pseudobryły złożonej z 4 belek. Jedną z nich zaraz przedstawię, gdyż stanowi ona klucz do rozwiązania problemu objętości skręconego klocka. Jest to pochodna tribara i wykazuje naturalny skręt o 90^0. Rysunek 5 prezentuje tribar prawoskrętny. Teraz odsuńmy jedną belkę wzdłuż linii „l" i „m".



From Tribar to Tetrabar

There are several ways to generate a tetrabar, a pseudosolid built of 4 bars. One will be explained here, for it is the clue to solve the problem of the volume of the twisted box. It is made from a tribar and shows a twist of 90^0 in a fine natural way. Fig. 5 shows a right-handed tribar. We will slide the bar along the lines "l" and "m".

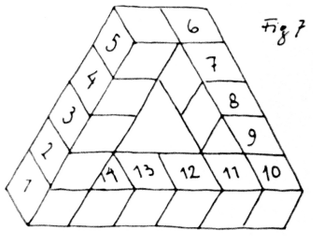
Na rysunku 6 prawa belka została odsunięta o cztery jednostki. Prawa i lewa belka wydają się ustawione względem siebie pod kątem prostym: jeśli jedną z nich uznać za pionową, druga wydaje się pozioma. Istnieje tutaj szereg możliwości, zależnie od tego, jakiego rodzaju tribara używamy jako punktu wyjścia.



In Fig. 6 the right bar is translated over 4 units of length. The right bar and the left one seem to cross at right angles: if one is vertical, the other looks horizontal.There are several possibilities, depending on the kind of tribar we use.

Od tribara do tetrabara i objętość skręconego klocka

Wychodząc od tetrabara możemy stworzyć dibar, pseudobryłę złożoną z dwóch belek. Profesor X użył tej transformacji, aby obliczyć objętość swojego skręconego klocka. Oto i on:
Profesor X:
– Teraz mogę wyjaśnić, dlaczego objętość skręconego klocka jest równa 5 sześcianom. Rysunek 7 przedstawia pseudobryłę, będącą czymś pośrednim pomiędzy tribarem a tetrabarem. >>



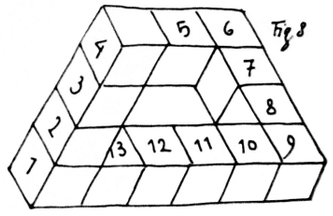
From Tribar to Tetrabar and the Volume of the Twisted Box

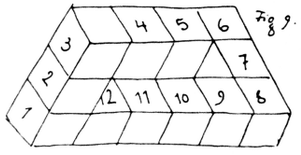
From the tetrabar we can derive the dibar, a pseudosolid built up of two bars. Professor X uses this transformation to calculate the volume of his twisted box. Here he is.
Professor X:
– Now I can explain to you why the volume of my twisted box is 5 cubes. Fig. 7 is a pseudosolid which is hesitating between a tribar and a tetrabar. >>

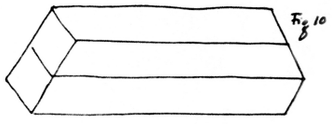
Proszę policzyć sześciany: jest ich 14.
Teraz zabiorę dwa sześciany z samej góry, a powstałą przerwę zapełnię jednym sześcianem.
Otrzymam figurę z rysunku 8. Ma ona o jeden sześcian mniej niż figura z rysunku 7, czyli 13 sześcianów. Ponownie usuwam górną belkę i uzupełniam bryłę: mamy o trzy

You can count the cubes: 14.
Now I take away the two cubes of the top and restore the gap with one cube.
We get Fig. 8 which has one cube less than Fig. 7.
That makes 13 cubes for Fig. 8. Again we remove the top bar and restore the solid: three cubes less and two cubes more. That brings the volume of Fig. 9 to 12. A further step

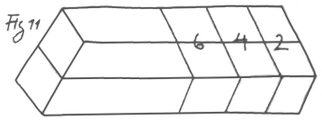
Proszę policzyć sześciany: jest ich 14.
Teraz zabiorę dwa sześciany z samej góry, a powstałą przerwę zapełnię jednym sześcianem.
Otrzymam figurę z rysunku 8. Ma ona o jeden sześcian mniej niż figura z rysunku 7, czyli 13 sześcianów. Ponownie usuwam górną belkę i uzupełniam bryłę: mamy o trzy sześciany mniej i o dwa więcej, co daje objętość figury z rysunku 9 – równą 12. Następny krok prowadzi nas do figury z rysunku 10, czyli dibara.

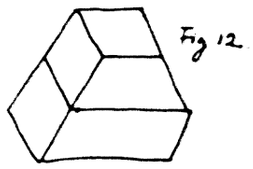






Z zadowoleniem wtrąciłem do wywodu Profesora X własną mądrą uwagę:
– Widzę, to jest właśnie beleczka, z której wyciął Pan swój skręcony klocek.
– Cieszę się, że Pan to pojął, ale nam chodzi o policzenie sześcianów: cztery mniej i trzy więcej to oznacza, że dibar ma objętość równą 11. Teraz odcinam 6 sześcianów z końca dibara. (rys. 11).
– I oto mamy Pański skręcony klocek
– stwierdziłem triumfalnie.
– Rozumiem też, dlaczego jego objętość wynosi 5 sześcianów. Jedenaście minus sześć daje pięć!
– Osiągnięcie godne sześciolatka –
podsumował sarkastycznie Profesor.
– I proszę mi nie mówić, że może Pan narysować jeszcze mniejszy klocek przy użyciu zaledwie trzech sześcianów. Wiem o tym, ale niewiele osób zobaczyłoby w tym skręcony klocek. (rys. 12).





You can count the cubes: 14.
Now I take away the two cubes of the top and restore the gap with one cube.
We get Fig. 8 which has one cube less than Fig. 7.
That makes 13 cubes for Fig. 8. Again we remove the top bar and restore the solid: three cubes less and two cubes more. That brings the volume of Fig. 9 to 12. A further step brings us to Fig. 10, the dibar.

I was glad that I could leap into Professor X's monologue with a clever remark:
– I see, that is the case from which you cut your twisted box.
– Fine that you understand that, but we were counting cubes: four less and three more brings the volume of the dibar to 11 cubes.
Now I cut six cubes from the end of the dibar.
(Fig. 11).
– And there is your twisted box,
I said triumphantly.
– And I understand why the volume is 5 cubes. Eleven minus 6 makes five!
– A good performance for a child of six years old,
– said Professor X sarcastically.
– And don't tell me, that you are able to draw an even smaller box with a volume of 3 cubes. I know that, but there are not many persons who may see it as a twisted box. (Fig. 12).

(czyli tam i z powrotem)

Oszustwo zdemaskowane
W tekście „Pierwszy rzut oka na tetrabar i dibar," Bruno Ernst z Utrechtu opowiada historię dibara i obliczeń jego objętości. Jakiś tajemniczy Profesor X pokazał mu rysunek

(or There and Back Again)

Trickery Revealed
In the note "First Glance at the Dibar," Bruno Ernst from Utrecht narrates a story of the dibar and the calculation of its volume. Some mysterious Professor X showed him

zdjęcie
Jan Kubasiewicz

kolejne dwa rzuty oka na tetrabar i dibar
two more glances at the tetrabar and the dibar

tekst i rysunki
Zenon Kulpa

(czyli tam i z powrotem)

Oszustwo zdemaskowane

W tekście „Pierwszy rzut oka na tetrabar i dibar," Bruno Ernst z Utrechtu opowiada historię dibara i obliczeń jego objętości. Jakiś tajemniczy Profesor X pokazał mu rysunek swojego właśnie wymyślonego klocka (rys. 1) i jego rzekomych widoków z tyłu (rys. 2), a następnie z prawej (rys. 3), po czym spytał, jak wiele sześcianów w nim się mieści. Ponieważ odpowiedź raczej nie była zbyt oczywista, rzeczony Profesor X posłużył się szeregiem zawiłych konstrukcji, idących od tribara do tetrabara i, poprzez długi dibar, z powrotem do klocka narysowanego na rysunku 3. Dodając

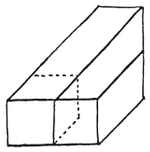


Fig. 1

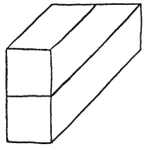


Fig. 2

i odejmując wiele sześcianów po drodze, Profesor X w końcu doszedł do liczby pięć, pozostawiając zachwyconemu narratorowi ostatnią operację w tym ciągu – jedenaście minus sześć daje pięć. – Osiągnięcie godne sześciolatka – skomentował sarkastycznie Profesor X to końcowe obliczenie. Wydaje się, że zasłużenie…

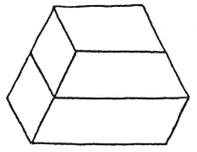


Fig. 3

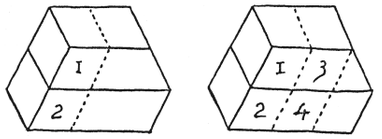


Fig. 4

Weźmy bowiem klocek z rysunku 3 i ostrożnie odcinajmy parami jego składowe sześciany, zaczynając od lewego końca (rys. 4). Widzimy, że bez odwoływania się do tych wszystkich *n*-barów, odcięliśmy cztery sześciany (rys. 5), a to, co zostało, składa się z jednego całego sześcianu i klina będącego połową drugiego >>

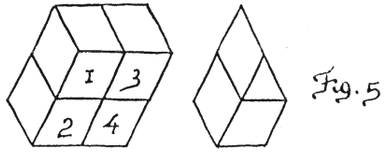


Fig. 5

sześcianu (rys. 6). Pozostała część dokłada zatem półtora sześcianu do naszego rachunku. Cztery plus półtora daje pięć i pół! I to musi być poprawna odpowiedź.

Ale co z rysunkami 1 i 2? To właśnie tutaj odsłania się oszustwo argumentacji Profesora

(or There and Back Again)

Trickery Revealed

In the note "First Glance at the Tetrabar and the Dibar," Bruno Ernst from Utrecht narrates a story of the dibar and the calculation of its volume. Some mysterious Professor X showed him a drawing of his just invented box (fig. 1) and its alleged views from the back (fig. 2) and then from the right (fig. 3). He then asked how many cubes would fit in it. As the answer was rather not obvious, the said Professor X resorted to some involved constructions going from tribar to tetrabar and then coming back, through the long dibar, to the box drawn in figure 3 again. Adding and subtracting many cubes along the way, Professor X finally arrived at the number five, leaving the last operation in the chain – eleven minus six makes five – to the amazed narrator. – A good performance for a child of six years old, – commented Professor X sarcastically on this final calculation. It seems, deservedly indeed…

Because, let us take the box of figure 3 and cut out carefully its constituent cubes, in pairs, starting from the leftmost end (fig. 4). We see that, without resorting to all those *n*-bars, we have cut out four cubes (fig. 5), and the rest of the box consists now of a single cube and >>

a half-cube wedge (figure 6). That is, the remaining part adds one and a half to our cube count. Four plus one and a half makes five and a half! This must be the correct answer.

But what with figures 1 and 2? Just here the trickery of the Professor X's argument is

sześcianu (rys. 6). Pozostała część dokłada zatem półtora sześcianu do naszego rachunku. Cztery plus półtora daje pięć i pół! I to musi być poprawna odpowiedź.

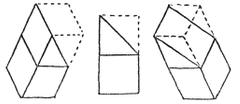


Fig. 6

a half-cube wedge (fig. 6). That is, the remaining part adds one and a half to our cube count. Four plus one and a half makes five and a half! This must be the correct answer.

Ale co z rysunkami 1 i 2? To właśnie tutaj odsłania się oszustwo argumentacji Profesora X! Po bliższym przyjrzeniu się jest oczywiste, że rysunki 1 i 2 pokazują inny klocek niż ten narysowany na rysunku 3. Jak to bowiem widać wyraźnie na rysunku 4, dłuższa (dolna) beleczka klocka z rysunku 3 składa się z trzech sześcianów, podczas gdy biorąc klocek z rysunku 1 i mierząc jego dłuższą beleczkę (tę lewą) znajdziemy cztery sześciany (rys. 7)! Stosując metodę odcinania do tego ostatniego klocka otrzymamy sześć pełnych sześcianów (rys. 8) oraz klin (rys. 9). Ten klin, jako wynik przecięcia na pół dwóch sześcianów, ma objetość jednego sześcianu. Sześć plus jeden daje siedem – i to jest poprawna odpowiedź dla klocka z rysunku 1, o półtora więcej niż dla klocka z rysunku 3.

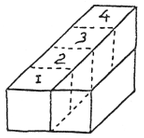


Fig. 7

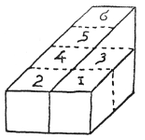


Fig. 8

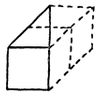


Fig. 9

But what with figures 1 and 2? Just here the trickery of the Professor X's argument is revealed! With some scrutiny, it becomes obvious that figures 1 and 2 show a different box than that drawn in figure 3. Because, as it is obvious from figure 4, the longer (bottom) bar of the box in figure 3 consist of three cubes, whereas taking the box of figure 1 and measuring its longer bar (the left one) we will find four cubes (fig. 7)! Applying the cutting technique presented above to this box we obtain six full cubes (fig. 8) and a wedge (fig. 9). The wedge, now being a result of cutting in half two joined cubes, has thus the volume of one cube. Six plus one makes seven – and it is the correct answer for the box shown in figure 1, one and a half more than for the one in figure 3.

By znaleźć przyczynę błędu, zwróćmy wpierw uwagę, że klocek na rysunku 3, jeśli narysować jego widok z tego samego kierunku, co klocek na rysunku 1, będzie wyglądał całkiem inaczej niż na rysunku 1 (rys. 10), zdradzając natychmiast popełnione oszustwo. Po drugie, rysunek 2 nie przedstawia wcale widoku z tyłu klocka z rysunku 1! Poprawny widok z tyłu klocka z rysunku 1 wygląda całkiem inaczej (rys. 11). Aczkolwiek podobny z wyglądu do rysunku 2, widok na rysunku 11 jest niewątpliwie odmienny. To, co rysunek 2 naprawdę pokazuje, to klocek z rysunku 1 obrócony o 90 stopni w lewo (rys. 12), to znaczy położony na lewym boku swojej dłuższej beleczki. >>

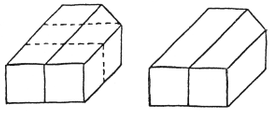


Fig. 10

To find the reason for the error, observe first that the box in figure 3, if drawn as seen from the same position as the box of figure 1, would have to look quite differently than in figure 1 (fig. 10), revealing the cheating instantly. Second, in figure 2 we do not see the back view of the box in figure 1 at all! The correct back view of the box in figure 1 looks quite differently (fig. 11). Although similar in appearance to figure 2, the view in figure 11 is undoubtedly different. What figure 2 really shows is the box of figure 1 rotated by 90 degrees counterclockwise (fig. 12), that is, it shows the box of figure 1 put on the leftmost face of its longer bar. >>

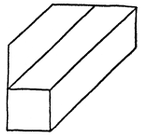


Fig. 11

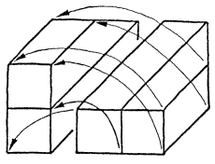


Fig. 12

Duma poniżona

Krótko po dokonaniu tych zachwycających odkryć, spotkałem jednego z moich kolegów, nazwijmy go krótko Profesorem Y. Uradowany swoim osiągnięciem, dumnie pokazałem mu sprawozdanie z odkrycia oszustwa Profesora X.

– No, no – mruknął Profesor Y studiując dokładnie moje notatki.

Conceit Demeaned

Shortly after the above amazing discoveries, I met one of my colleagues, let us call him Professor Y for short. Elated by my achievement, I have proudly shown him my account of the revealed trickery of Professor X.

– Well, well – murmured Professor Y studying my note thoroughly.

Duma poniżona



Fig. 13

Krótko po dokonaniu tych zachwycających odkryć, spotkałem jednego z moich kolegów, nazwijmy go krótko Profesorem Y. Uradowany swoim osiągnięciem, dumnie pokazałem mu sprawozdanie z odkrycia oszustwa Profesora X.

– No, no – mruknął Profesor Y studiując dokładnie moje notatki.

– Znakomite, nieprawdaż? – zauważyłem z jeszcze większa dumą.

Profesor Y uśmiechnął się nieco krzywo.

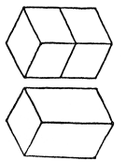


Fig. 14

– Kto pod kim dołki kopie… – dodał złowieszczo, i wyjął kartkę papieru.

– Popatrz tutaj – pokazał na kartkę – zacznijmy od jednego sześcianu (rys. 13), a następnie złóżmy razem dwa takie sześciany, otrzymując beleczkę długości dwóch sześcianów (rys. 14). Teraz możemy dostawić jeden sześcian do beleczki poniżej z lewej, i jeszcze jeden poniżej z prawej (rys. 15). Mamy więc bryłę złożoną z czterech sześcianów, prawda? – zapytał Profesor Y.

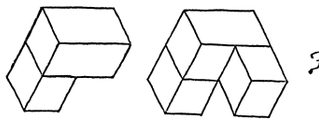


Fig. 15

– No, niby tak – zgodziłem się, powtórzywszy dla pewności rachunek kilkakrotnie.

– Teraz chwilowo odsuńmy beleczkę na bok, żeby sobie ułatwić konstrukcję – objaśnił Profesor Y (rys. 16). Następnie możemy zapełnić przerwę między tymi dwoma sześcianami trzecim sześcianem (rys. 17), by następnie – kontynuował gładko Profesor Y – wstawić odsuniętą beleczkę z dwu sześcianów z powrotem na miejsce. (Tutaj dorysowałem kilka przerywanych linii dla lepszego objaśnienia szczegółów powstałego układu – dodał Profesor Y w nawiasie (rys. 18).)

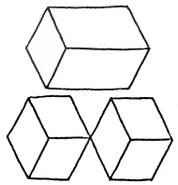


Fig. 16

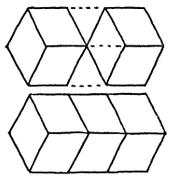


Fig. 17

– W ten sposób otrzymaliśmy dokładnie klocek Profesora X, który tak wiernie narysowałeś na swoim rysunku 3, ale użyliśmy do jego konstrukcji dokładnie pięciu sześcianów, nie pięciu i pół – dokończył Profesor Y. >>

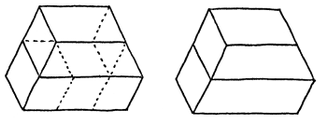


Fig. 18

Conceit Demeaned

Shortly after the above amazing discoveries, I met one of my colleagues, let us call him Professor Y for short. Elated by my achievement, I have proudly shown him my account of the revealed trickery of Professor X.

– Well, well – murmured Professor Y studying my note thoroughly.

– Excellent, eh? – I remarked even more proudly.

Professor Y smiled somewhat wryly.

– Who diggeth a pit, shall fall therein – he added ominously, and produced a piece of paper.

– Look here – he pointed at the paper – let us start from a single cube (fig. 13), and then put two such cubes together to make a two-cube bar (fig. 14). Now we may place one more below left of the bar, and still one more below right (fig. 15). So we have a solid of four cubes, right? – asked Professor Y.

– Well, yes – I agreed, after repeating my count several times to be sure.

– Now let us temporarily move the bar aside, just to make the design easier – explained Professor Y (fig. 16). Then we can fill the gap between those two cubes with the third one (fig. 17), and then – Professor Y continued smoothly – we can put the two-cube bar back into its previous place. (Here I am adding some dotted lines to explain in more details the arrangement – added Professor Y parenthetically (fig. 18).

– Thus we have obtained exactly the box of Professor X that you so faithfully depicted in your figure 3, but now we have used for the construction exactly five cubes, not five and a half – finished Professor Y. >>

– Coo? – krzyknąłem, zbity z pantałyku – ale zaczekaj, to niemożliwe: środkowy sześcian się tu nie zmieści!

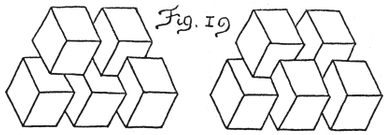
– Błąd – zapewnił mnie Profesor Y – nie tylko, że się zmieści, ale nawet na dwa różne sposoby. Popatrz tutaj, rysuję rozsunięte widoki tych dwu konfiguracji, jeśli linie przerywane

– Whaat? – I exclaimed, dumbfounded – but wait, it's impossible: the middle cube of the longer bar can't fit!

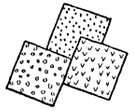
– Wrong – Professor Y assured me – it not only can fit, but even in two different ways. Look here, I'm drawing exploded views of these two configurations, if dotted lines were not enough for you (figure 19).

– Coo? – krzyknąłem, zbity z pantałyku – ale zaczekaj, to niemożliwe: środkowy sześcian się tu nie zmieści!

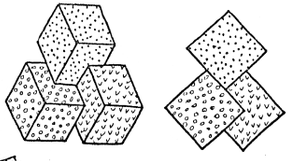
– Błąd – zapewnił mnie Profesor Y – nie tylko, że się zmieści, ale nawet na dwa różne sposoby. Popatrz tutaj, rysuję rozsunięte widoki tych dwu konfiguracji, jeśli linie przerywane Ci nie wystarczyły (rys. 19).



– Ale... ale – zająknąłem się, czując jak grunt usuwa mi się spod nóg – ten trójkątny układ trzech sześcianów występujący w obu konfiguracjach jest raczej niemożliwy. Jest on przecież analogiczny do niemożliwego tribara, ściśniętego i pociętego na kawałki –



– Z pewnością nie – przerwał Profesor Y – popatrz na te trzy sześciany dokładniej (narysuję je dla Ciebie używając różnych tekstur, włączając także ich widoki z trzech stron). To jasne nawet dla sześciolatka, jak zbudować taką konfigurację (rys. 20).



Na to nie znalazłem już odpowiedzi. Jako ostatnią deskę ratunku spróbowałem, raczej niepewnie, wskazać jeszcze jedną kwestię:

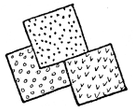
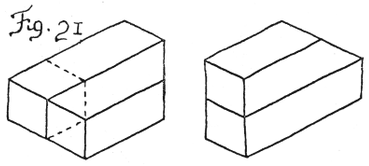


Fig. 20

– Ale klocki na rysunkach 1 i 2 są inne niż –

– Ee tam, errare humanum est – Profesor Y zlekceważył sprawę – wygląda to na przypadkowy błąd rysunku; poprawne widoki powinny być narysowane nieco inaczej, uważasz (rys. 21). To są dokładne widoki tego klocka Profesora X z przodu i z tyłu, którego widok z boku mamy na rysunku 3. Jak możesz łatwo sprawdzić za pomocą wyżej objaśnionej konstrukcji, oba mają także objętość dokładnie pięciu sześcianów – kontynuował Profesor Y. – Klocki na rysunkach 1 i 2 mogą być, oczywiście, także zbudowane z sześcianów w ten sam sposób, ale będziesz potrzebował do tego dokładnie sześciu sześcianów, nie siedmiu, jak pobłądziłeś w swoim zadufaniu. Pozostawiam Ci to jako ćwiczenie – zakończył Profesor Y i odszedł, poklepawszy mnie po plecach z pewnym lekceważeniem.



– Whaat? – I exclaimed, dumbfounded – but wait, it's impossible: the middle cube of the longer bar can't fit!

– Wrong – Professor Y assured me – it not only can fit, but even in two different ways. Look here, I'm drawing exploded views of these two configurations, if dotted lines were not enough for you (fig. 19).

– But... but – I stammered, feeling the ground cut from under my very feet – the triangular arrangement of these three cubes occurring in both configurations is rather impossible. It is analogous to the impossible tribar, contracted, and cut into pieces –

– Certainly not – Professor Y interrupted – look at these three cubes closely (I'll draw them for you with different textures, including also their views from three sides). It is clear even for a child of six years old how to build the configuration (fig. 20).

To that I was unable to answer. As my last resort I tried, rather diffidently, to raise yet another question:

– But the boxes in figures 1 and 2 are different –

– Oh, well, errare humanum est – Professor Y waved the question aside – it seems to come from an accidental error in drafting; the proper views should be drawn slightly differently, you see (fig. 21). These are the exact front and back views of the box of Professor X, of which figure 3 is a side view. You may easily verify, using the construction just explained, that both have volumes of exactly five cubes as well – Professor Y continued. – The boxes in figures 1 and 2 can, of course, be also build from cubes in the same manner, only you will need exactly six cubes, not seven, as you erred in your conceit. I'm leaving that for you as an exercise – Professor Y concluded and went away, patting me on the back rather condescendingly.



Tekst na podstawie wykładu wygłoszonego dnia 4 grudnia 1984 roku podczas otwarcia wystawy „Figury niemożliwe" Oscara Reutersvärda i Zenona Kulpy w Muzeum Sztuki w Łodzi, z niewielkimi zmianami redakcyjnymi.

The text (with small amendments) is based on a lecture delivered on December 4, 1984 during the opening of the exhibition entitled „Pseudosolids by Oscar Reutersvärd and Zenon Kulpa", at the Museum of Art in Łódź.



zdjęcie
Jan Kubasiewicz

wyzwanie geometrii

Oscar Reutersvärd
Zenon Kulpa

figury niemożliwe

Muzeum Sztuki w Łodzi, ul. Więckowskiego 36
4 grudzień 1984 - 6 styczeń 1985
wystawa czynna codziennie
oprócz poniedziałków



projekt plakatu
Jan Kubasiewicz

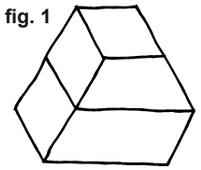
2b czyli być albo nie być dibara
2b or to be or not to be of the dibar

tekst
Józef Żuk Piwkowski

Tekst na podstawie wykładu wygłoszonego dnia 4 grudnia 1984 roku podczas otwarcia wystawy „Figury niemożliwe" Oscara Reutersvärda i Zenona Kulpy w Muzeum Sztuki w Łodzi, z niewielkimi zmianami redakcyjnymi.

Jedną z prostych figur niemożliwych jest dibar.
Zgodnie z Bruno Ernstem, na podstawie jego tekstu pt. „Pierwszy rzut oka na tetrabar i dibar" dibar jest bryłą, skręconym pudełkiem (nazywanym przez Zenona Kulpę „klockiem" w tekście „Kolejne dwa rzuty oka na tetrabar i dibar"), składającym się z dwóch belek – barów, i stąd nazwa **dibar** albo w skrócie **2b**. Dibar wygląda tak: (rys.1)

fig. 1



Co prawda rysunek ten nie jest identyczny z analogicznym rysunkiem z tekstu Bruno Ernsta (rys.1A; B. E. rys. 1), ale proponuję dyskusję nad prawidłowością rysunków dibara pominąć jako nieistotną dla naszego wywodu, co okaże się oczywiste pod koniec wykładu.

Wykażemy także, że figura przedstawiona na rys. 1 jest dibarem, mimo że Bruno Ernst na identycznym (B. E. rys. 12) w swoim tekście nie może zobaczyć już dibara.

Kontynuując pomysł i myśl Bruno Ernsta zajmiemy się jednym aspektem problemu dibara. Spróbujemy obliczyć jego objętość.

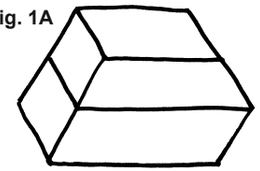
Jaka jest objętość dibara?
Dla jasności rozumowania przyjmujemy, że każda z belek dibara ma przekrój kwadratowy o boku *a* oraz długości 2*a*. Dla łatwiejszego wyobrażenia sobie, czym jest dibar, przyjmijmy, że rys. 1 przedstawia jego widok z przodu. Natomiast odpowiednie widoki z boku i z tyłu pokazane są >>

The text (with small amendments) is based on a lecture delivered on December 4, 1984 during the opening of the exhibition entitled „Pseudosolids by Oscar Reutersvärd and Zenon Kulpa", at the Museum of Art in Łódź.

The dibar is one of the simple pseudosolids.
According to Bruno Ernst, as he put it in his note "First Glance at the Tetrabar and the Dibar", the dibar is a solid, a "twisted box" consisting of two bars – thus its name (**2b** in short), and this is what it looks like (fig. 1).

Although this figure differs from the analogical one presented in Bruno Ernst's text (fig. 1A; B. E. fig. 1), I propose to skip the discussion around the accuracy of the drawings representing the dibar, as it is of no relevance to my thesis, what I'll prove by the end of this lecture.
I will also prove that figure 1 is a dibar, despite the fact that Bruno Ernst (B. E. fig. 12) cannot see it as a dibar at all.

fig. 1A



Following Bruno Ernst's idea and thesis, we will focus upon one aspect of the dibar problem. We will try to calculate its volume.

What is the volume of a dibar?
We will assume that each of the dibar's bars has a square section, and the square's side equals *a*, whereas the length of the bar is 2*a*. To make it easier to understand what a dibar is, lets assume that figure 1 is its front view. Whereas its side and back view are represented respectively >>

odpowiednio na rys. 2 i rys. 3.
Zgodnie z chronologią powstawania cytowanych tekstów prześledźmy najpierw tok rozumowania Bruno Ernsta oraz zastanówmy się, do czego może to nas doprowadzić. Na rysunku 4 (B. E. rys. 7) mamy figurę niemożliwą będącą etapem pośrednim między tribarem a tetrabarem (trójkątem Penrose'a).

by figures 2 and 3.
According to chronology of the above texts lets follow Bruno Ernst's thought first, and ponder to where it can lead us. Figure 4 (B. E. fig. 7) presents a pseudosolid which is a stage between tribar and tetrabar (Penrose's triangle).

odpowiednio na rys. 2 i rys. 3.

Zgodnie z chronologią powstawania cytowanych tekstów prześledźmy najpierw tok rozumowania Bruno Ernsta oraz zastanówmy się, do czego może to nas doprowadzić. Na rysunku 4 (B. E. rys. 7) mamy figurę niemożliwą będącą etapem pośrednim między tribarem a tetrabarem (trójkątem Penrose'a).

Możemy łatwo policzyć na rysunku, z ilu jednostek objętości (sześcianów – kostek) składa się ta figura. Objętość jej wynosi dokładnie 14 jednostek.

Teraz usuńmy dwie kostki z górnej części i połączmy powstałą przerwę jedną kostką (rys. 5; B. E. rys. 8).

Otrzymana figura będzie miała objętość:

14 – 2 + 1 = 13

i rzeczywiście, obliczenia zgodne są z obserwacją.

Powtórzmy operację. Usuńmy górny bar i uzupełnijmy figurę (rys.6; B. E. rys. 9)

i zgodnie z wyliczeniami objętość wyniesie:

13 – 3 + 2 = 12

co jest zgodne z obserwacją (rys. 6).

Objętość tej figury wynosi dokładnie 12 jednostek.

Powtórzmy powyższą operację jeszcze raz.

Otrzymamy figurę pokazaną na rysunku 7 (B. E. rys. 10).

Objętość jej wyniesie: 12 – 4 + 3 = 11

Teraz odetnijmy 8 jednostek z końca i otrzymamy figurę pokazaną na rys. 1 o objętości: 11 – 8 = 3

Zatem zgodnie z zasadą zasugerowaną przez Bruno Ernsta objętość dibara wynosi 3.

Muszę nadmienić w tym miejscu, że Bruno Ernst uzyskał inny wynik, a mianowicie 5. >>

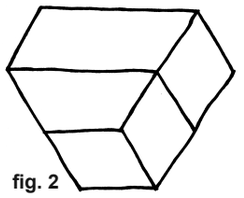


fig. 2

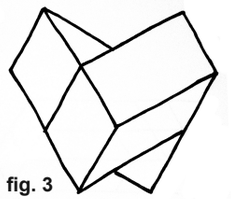


fig. 3

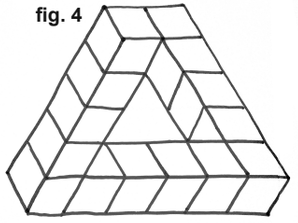


fig. 4

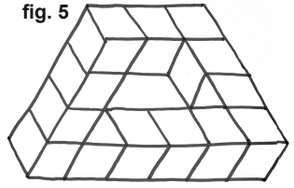


fig. 5

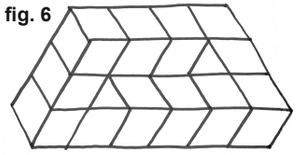


fig. 6

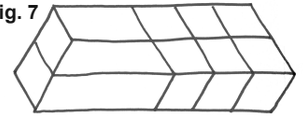


fig. 7

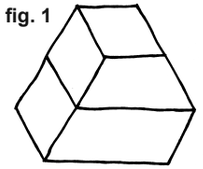


fig. 1

by figures 2 and 3.

According to the chronology of the above texts lets follow Bruno Ernst's thought first, and ponder to where it can lead us.

Figure 4 (B. E. fig. 7) presents a pseudosolid which is a stage between tribar and tetrabar (Penrose's triangle).

We can easily count its volume units (cubes) on this figure. It has 14 units.

Now, lets remove two upper cubes and join the gap with another cube. (figure 5; B. E. fig. 8).

The volume of this solid is:

14 – 2 + 1 = 13

and this calculation is consistent with what we actually see.

Lets do the whole operation again: remove the upper bar and fill the gap (figure 6; B. E. fig. 9)

and the volume will be, according to this calculation:

13 – 3 + 2 = 12

which again is consistent with what we see (fig. 6).

The volume of this figure is exactly 12 units.

Lets do it again.

We will get the solid represented on figure 7 (B. E. fig. 10).

Its volume is: 12 – 4 + 3 = 11

Now, lets cut 8 units off one side and we receive the solid represented by figure 1, its volume being 11 – 8 = 3.

Therefore, according to Bruno Ernst's rule, the volume of the dibar is 3.

I must however note at this point that Bruno Ernst came to a different conclusion and he claims that the dibar's volume is 5. >>

Skąd ta rozbieżność? Otóż Bruno Ernst twierdzi, że nie sposób dopatrzyć się dibara w figurze pokazanej na rys. 1.

Według niego dibar wygląda tak jak na rys. 1A i wtedy oczywiście zgodnie z powyższym rozumowaniem objętość wyniesie 5.

Dla kontynuacji wywodu jednak załóżmy, że Bruno Ernst uzyskał wynik 3. Postaram się

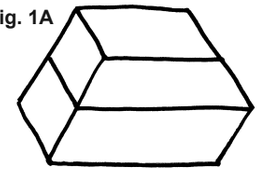
Where does this discrepancy come from? Bruno Ernst believes that it is impossible to see a dibar in the solid represented by figure 1.

According to him, the dibar is represented by figure 1A, and of course, its volume is then 5 units.

Lets assume however that Bruno Ernst came up to a conclusion that the dibar's volume

Skąd ta rozbieżność? Otóż Bruno Ernst twierdzi, że nie sposób dopatrzyć się dibara w figurze pokazanej na rys. 1.
Według niego dibar wygląda tak jak na rys. 1A i wtedy oczywiście zgodnie z powyższym rozumowaniem objętość wyniesie 5.
Dla kontynuacji wywodu załóżmy jednak, że Bruno Ernst uzyskał wynik 3. Postaram się wykazać prawdziwość tej poprawki w dalszej części. Poza tym przyjmując wynik równy 3 nie naruszamy logiki rozumowania zaproponowanej przez naszego poprzednika.

fig. 1A



A zatem powtarzam: dibar ten (rys. 1) ma objętość równą 3.
Powróćmy do rozumowania Bruno Ernsta i spróbujmy pójść kilka kroków dalej zgodnie z jego zasadami.
Wróćmy do rys. 7.
Ale teraz, zamiast odcinać 8 jednostek, odetniemy 10.
To, co pozostanie, wyglądać będzie tak (rys. 8).

fig. 7

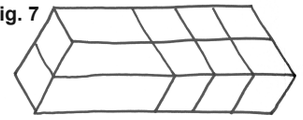
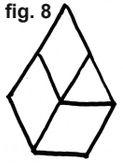


fig. 8



Zgodnie ze znanymi i ogólnie przyjętymi zasadami arytmetyki

11 – 10 = 1

Natomiast nasz wzrok i zdrowy rozsądek sugerują raczej wynik 1,5,

zatem 1 = 1,5
a stąd 2 = 3
i dalej 2 + 2 = 6.

W danym miejscu trudno oprzeć się propozycji, aby 6-letnie dzieci uczyć,

że 2 + 2 nie równa się 4
ale 2 + 2 = 6.

Powróćmy teraz do znanej już nam sekwencji rysunków: 4, 5, 6, 7.
Stosując kolejno prostą zasadę odcinania górnej belki i uzupełniania powstałej dziury uzyskaliśmy w końcu długi dibar pokazany na rys. 7; (B. E. rys. 10) o objętości wynoszącej niewątpliwie 11 jednostek. Z zasady zastosowanej przez Bruno Ernsta do przekształceń pokazanych na rys. 4, 5, 6, 7 możemy wywieść matematyczny wzór na obliczenie objętości kolejnej figury:

rys. 5: 14 – 2 + 1 = 13 >>

rys. 6: 13 – 3 + 2 = 13 – 2 + 1 = 12
rys. 7: 12 – 4 + 3 = 12 – 2 + 1 = 11

a zatem „– 2 + 1” jest najprostszym wzorem pozwalającym obliczyć objętość następnej figury, który to wzór zachowuje jednocześnie w swojej strukturze pamięć „odcinania i uzupełniania dziury”.

Where does this discrepancy come from? Bruno Ernst believes that it is impossible to see a dibar in the solid represented by figure 1.
According to him, the dibar is represented by figure 1A, and of course, its volume is then 5 units.
Lets assume however that Bruno Ernst came up to a conclusion that the dibar's volume is 3. I'll try to demonstrate later the sense of this amendment. And after all, assuming that the answer is 3, we do not affect the logic of our predecessor's thought.
Therefore, let me repeat: the volume of this dibar (fig. 1) is 3.
Lets go back to Bruno Ernst and try to go a few steps forward following the rules set by him.
Lets go back to figure 7. This time however, instead of cutting off 8 units we will remove 10. What remains is represented by figure 8.
According to commonly known and accepted arithmetic rules

11 – 10 = 1

This time however our sight and common sense would rather suggest it is 1,5 so it seems

that: 1 = 1,5
therefore: 2 = 3
and following: 2 + 2 = 6.

Perhaps we should therefore teach at schools

that 2 + 2 isn't 4 but
2 + 2 = 6.

Lets go back to our sequence (figures 4, 5, 6, 7).
By removing each time the upper bar and filing the gap we finally received the long dibar represented by figure 7 (B. E. fig. 10). Its volume is by no doubt 11 units.
From the rule applied by Ernst to the transformations represented by figures 4, 5, 6 and 7 a formula can be derived, which will help us calculate the volume of the successive solid:

fig. 5: 14 – 2 + 1 = 13 >>

fig. 6: 13 – 3 + 2 = 13 – 2 + 1 = 12
fig. 7: 12 – 4 + 3 = 12 – 2 + 1 = 11

therefore "– 2 + 1" is the simple formula which enables us to calculate the volume of the successive figure. It also reflects the process of "cutting off and filling the gap".
Therefore, lets remove the upper bar from the solid represented by figure 7.

rys. 6: 13 – 3 + 2 = 13 – 2 + 1 = 12

rys. 7: 12 – 4 + 3 = 12 – 2 + 1 = 11

a zatem „– 2 + 1” jest najprostszym wzorem pozwalającym obliczyć objętość następnej figury, który to wzór zachowuje jednocześnie w swojej strukturze pamięć „odcinania i uzupełniania dziury”.

Usuńmy zatem górną belkę z figury na rys. 7.

Otrzymamy figurę pokazaną na rys. 9 o objętości (obliczonej zgodnie z powyższym wzorem) 11 – 2 + 1 = 10.

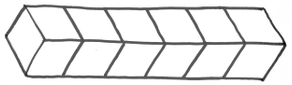


fig. 9

Ale nasz zdrowy rozsądek (a wydaje się, iż jest on trochę zdrowszy, niż gdy powoływaliśmy się na niego poprzednio) wyraźnie mówi nam, że objętość figury pokazanej na rys. 9

jest równa 6.

A zatem kolejny **niemożliwy** chyba wniosek:

10 = 6

i stąd 4 = 0.

A więc kolejna poprawka w matematycznym abecadle dla przedszkolaków

4 nie równa się 2 + 2

ale 4 = 0.

Nie chciałbym państwa zanudzać, ale powtarzając jeszcze raz „usuwanie górnej belki” i kontynuując powyższy tok rozumowania otrzymamy wynik

10 – 2 + 1 = 9

oraz figurę pokazaną na rys. 10 (pusta kartka).

W tym przypadku nic nie możemy powiedzieć o naszym zdrowym rozsądku, gdyż nic on nie widzi.

NIC

„0”

A zatem kolejna **niemożliwa** propozycja (chyba tym razem dla uczniów wyższych klas):

9 = 0 >>

Muszą Państwo przyznać, że jeżeli istnieje taka figura jak dibar (2b), to sądząc z ilości niemożliwych wniosków, jakie wysnuliśmy przy okazji prostych rozważań o jej objętości, jest to z pewnością figura niemożliwa.

Przejdźmy teraz do drugiego punktu widzenia problemu

...

fig. 6: 13 – 3 + 2 = 13 – 2 + 1 = 12

fig. 7: 12 – 4 + 3 = 12 – 2 + 1 = 11

therefore “– 2 + 1” is the simple formula which enables us to calculate the volume of the successive figure. It also reflects the process of “cutting off and filling the gap”.

Therefore, lets remove the upper bar from the solid represented by figure 7.

We will receive the solid represented by figure 9. Its volume, according to the above formula is: 11 – 2 + 1 = 10.

However, our common sense (this time even more sensible than when we appealed to it last time) tells us with no doubt that its volume

is 6.

Here comes another quite **impossible** conclusion:

10 = 6

and therefore: 4 = 0.

We may now need another amendment in the primary school student’s book:

4 does not equal 2 + 2

but 4 = 0.

I hope this is not getting boring, but I would risk removing the upper bar again and thus receiving the following answer

10 – 2 + 1 = 9

and… the solid represented by figure 10 (blank page).

In this case, our common sense tell us nothing, as it sees nothing.

fig. 10

NUL

“0”

Therefore we have more **impossible** news for students (this time maybe those of higher grade)

9 = 0. >>

You must admit that if such figure as dibar (2b) exists, then based on the number of impossible conclusions we came to by trying to calculate its volume, it is for sure an impossible solid.

Lets now move to a different aspect of the

...

Muszą Państwo przyznać, że jeżeli istnieje taka figura jak dibar (**2b**), to sądząc z ilości **niemożliwych** wniosków, jakie wysnuliśmy przy okazji prostych rozważań o jej objętości, jest to z pewnością figura **niemożliwa**.

Przejdźmy teraz do drugiego punktu widzenia problemu

dibara

przedstawionego przez Zenona Kulpę w jego tekście pt.: „Kolejne dwa rzuty oka na tetrabar i dibar".

W pierwszej części swojego tekstu Zenon Kulpa wykazuje błędność obliczeń Bruno Ernsta, po to aby z kolei w drugiej powrócić do wyniku uzyskanego przez swojego poprzednika. I znowu podaje w wyniku objętość dibara równą 5, czyli zgodnie z logiką i ciągłością naszego wywodu przyjmujemy 3, a powtarzam, słuszność tej poprawki wykażę przez udokumentowanie, że dibar wygląda tak jak na rys. 1, a nie tak jak na rys. 1A.

Na rys. 11 (Z. K. rys. 20) mamy rozstrzelony widok tego dibara. Rozdzielając go na dwie belki (górną i dolną) otrzymujemy rys. 12, czyli dwie belki o objętościach

1 i 2

czyli objętość dibara wynosi 3.

Ale zgodnie z definicją, nie jest to dibar

dibar

2b

a jedynie albo

3/4 dibara

albo 3/2 dibara.

Pozostaje więc nadal aktualne pytanie. Jaka jest objętość dibara?

fig. 11

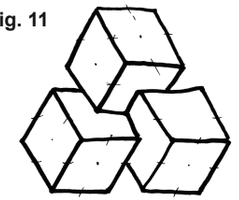
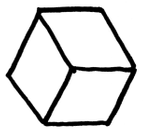
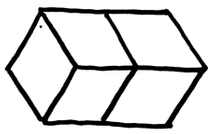


fig. 12





Sytuacja wydawałaby się beznadziejna, lecz

niemożliwy

zbieg okoliczności dopomógł nam w rozwiązaniu tego problemu. >>

You must admit that if such figure as dibar (**2b**) exists, then based on the number of **impossible** conclusions we came to by trying to calculate its volume, it is for sure an **impossible** solid.

Lets now move to a different aspect of the

dibar

as presented by Zenon Kulpa in his text "Two More Glances at the Tetrabar and the Dibar".

In the first part of his text Zenon Kulpa demonstrates the inaccuracy of Bruno Ernst's calculations, only to get back to Ernst's results in its second part. Again he proves that the volume of the dibar is 5 (which we – according to our lecture's logic will refer to as 3, which I will prove right by showing that the dibar is actually represented by figure 1, not by figure 1A).

The figure 11 (Z. K. fig. 20) represents the exploded view of this dibar. By separating it into two bars (upper and lower) we receive figure 12 – two bars of the following volumes

1 and 2,

which means that the volume of the dibar is 3.

But according to the definition this is not a dibar

dibar

2b

but merely

3/4 of a dibar

or 3/2 of a dibar.

Therefore the question "what is the volume of a dibar?" is still open.

The situation may have seemed hopeless, but an

impossible

coincidence helped us solve this problem. >>

Odnalezione zostały bezsporne ślady istnienia dibara, a nawet więcej (lecz o tym za chwilę).

Kolejnym szczęśliwym i

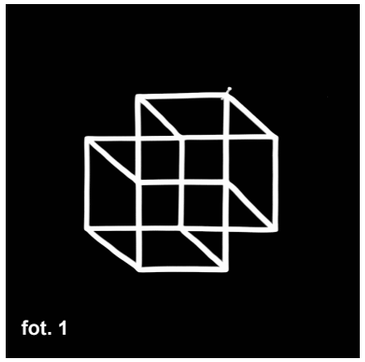
niemożliwym

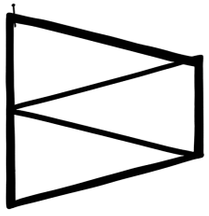
zbiegiem okoliczności ślady te są w moim posiadaniu.

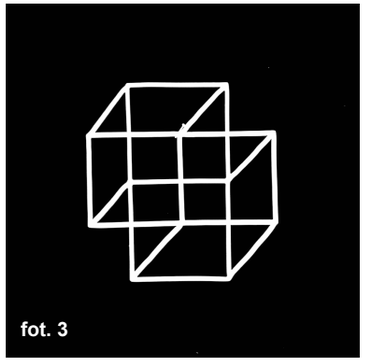
Some unquestionable evidence of the dibar's existence (and even more than that – more news will follow) has been found. Another happy and

impossible

coincidence is that this evidence is in my possession.


fot. 1




fot. 3

Odnalezione zostały bezsporne ślady istnienia dibara, a nawet więcej (lecz o tym za chwilę).
Kolejnym szczęśliwym i

niemożliwym

zbiegiem okoliczności ślady te są w moim posiadaniu.

Oto one:

fotografie 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Niestety historycy sztuki nie zdążyli się jeszcze ustosunkować do tych nowych dokumentów i nie wiadomo, czy są to

Rayogramy

czy też

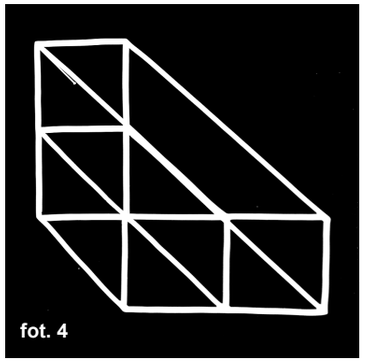
Heliografie.

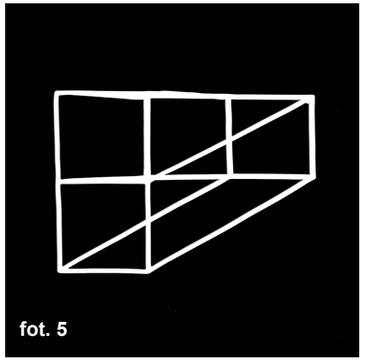
Z czasem zapewne i ten niemożliwy problem zostanie rozstrzygnięty.

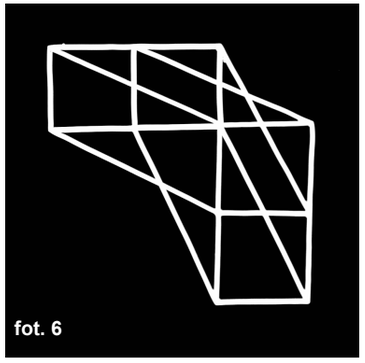
Wymęczyłem już Państwa dostatecznie i czas kończyć. Lecz na sam koniec mam jeszcze dla Państwa niespodziankę. Oto (fot. 7):

dibar di bar 2b

Zaznaczyć tu należy, że dibar, którego Rayogramy (lub Heliografie) oglądamy na fot. 1, 2, 3, 4, 5 i 6, niestety prawdopodobnie zaginął podczas pożaru na Manhattanie. Ten przedstawiony na fot. 7 – prawie identyczny – znajduje się w prywatnej kolekcji Jana Kubasiewicza w Bostonie. >>


fot. 4


fot. 5


fot. 6

Some unquestionable evidence of the dibar's existence (and even more than that – more news will follow) has been found. Another happy and

impossible

coincidence is that this evidence is in my possession.

Here it is:

photos 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Unfortunately art historians haven't yet taken an attitude towards this new documentation and we are not sure if these are

Rayograms

or

Heliographs.

I'm sure this impossible problem will be solved in due course.

You may feel tired by now, so I'll be coming up to and end. Before I do this however, I have a little surprise for you. Here is the (photo no. 7):

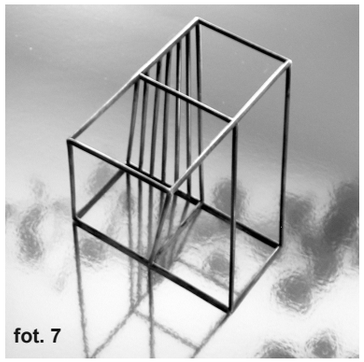
dibar di bar 2b

It should be stressed that the dibar represented by the Rayograms (or Heliographs) which we can see on the photos 1, 2, 3, 4, 5 and 6 unfortunately has been possibly destroyed during a fire in Manhattan. The one on the photo no. 7 is an almost identical one – from the private collection of Jan Kubasiewicz from Boston. >>

Bliższe okoliczności jego odnalezienia są bardzo niejasne, ale najważniejszy jest dla nas fakt, że możemy teraz w sposób bezsporny obliczyć tak usilnie poszukiwaną jego objętość.
Ponieważ jednak w naszych rozważaniach nic nie było jednoznaczne, będzie tak i teraz. Odnaleziony dibar nie jest skręconym pudełkiem, a jedynie resztką dibara, jego

The circumstances of its rediscovery are not clear, but the most important fact is that we can now definitely calculate its – so much desired – volume.
However – it will not be unambiguous – as was the whole of our above reasoning. The discovered dibar is by no means a twisted box, it is a remnant of a dibar – its skeleton.

Bliższe okoliczności jego odnalezienia są bardzo niejasne, ale najważniejszy jest dla nas fakt, że możemy teraz w sposób bezsporny obliczyć tak usilnie poszukiwaną jego objętość. Ponieważ jednak w naszych rozważaniach nic nie było jednoznaczne, będzie tak i teraz. Odnaleziony dibar nie jest skręconym pudełkiem, a jedynie resztką dibara, jego szkieletem. Pozostaje do rozstrzygnięcia problem, jak kształtowała się jego powierzchnia ABCD (rys. 13).


fot. 7

Zakładamy dwie możliwości:
1 – jest to powierzchnia krzywa powstała przez połączenie krawędzi odcinkami prostymi i w tym przypadku pole powierzchni przekroju poprzecznego ma wartość stałą wynoszącą 2
2 – powierzchnia ABCD składa się z dwóch płaszczyzn względem siebie prostopadłych i wtedy pole powierzchni przekroju poprzecznego osiąga minimum w połowie długości (wysokości) dibara i S_{min} wynosi 7/4.

Teraz już każde z państwa z dziecinną łatwością obliczy objętość dibara w obu przypadkach.
Pominę zatem obliczenia i podam jedynie gotowe wyniki:
dla 1 V = 2 √3,5 ≈ 3,741657
dla 2 V = 15/8 √3,5 ≈ 3,507803

Ale skoro udało nam się obliczyć objętość figury niemożliwej, to czyż przez ten fakt nie pozbawiliśmy jej jej **niemożliwości**?
Może to nie jest zatem poszukiwany dibar i należy szukać dalej. Mam nadzieję, że w międzyczasie uda nam się na podstawie szczątkowego szkieletu zrekonstruować oryginał. Może wykonanie tej pracy ukaże nowe **niemożliwe** aspekty.

fig. 13.1

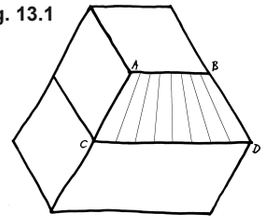
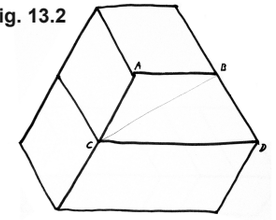


fig. 13.2



The circumstances of its rediscovery are not clear, but the most important fact is that we can now definitely calculate its – so much desired – volume.
However – it will not be unambiguous – as was the whole of our above reasoning.
The discovered dibar is by no means a twisted box, it is a remnant of a dibar – its skeleton.
We still need to find out, what was the structure of its surface ABCD (fig. 13).

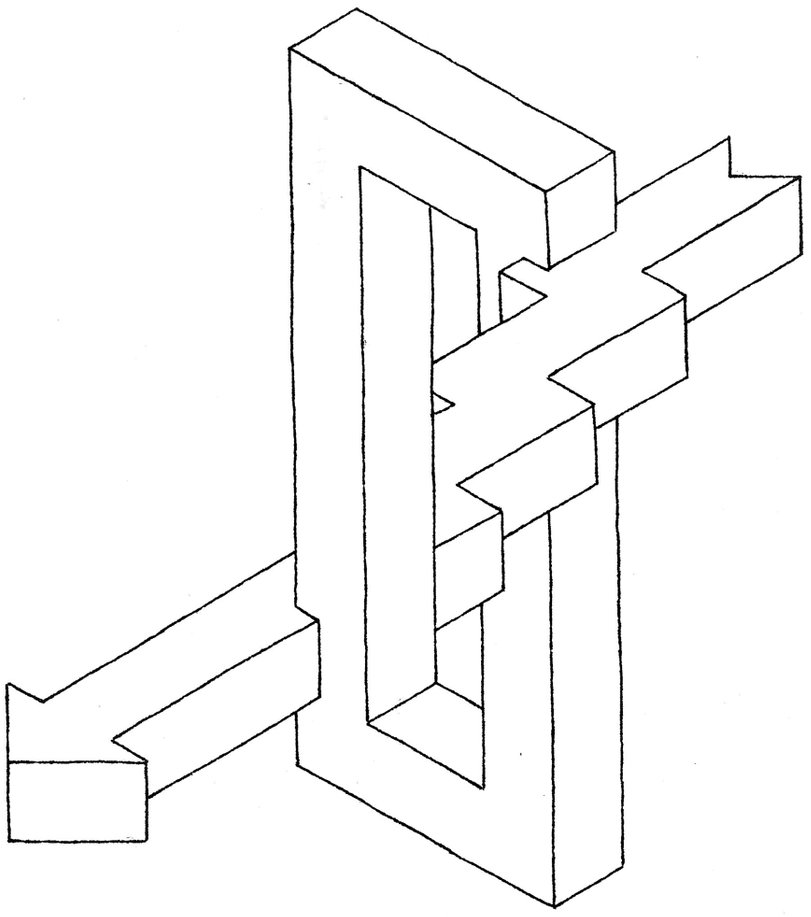
We can assume two alternative possibilities:
1 – it is a curve surface which was created by joining the edges by straight line segments with a constant dibar crosssection area equal 2
2 – the ABCD surface consists of 2 perpendicular flat surfaces and then its minimum crosssection area equals 7/4 at the middle of the length (height).

Now each of you can easily calculate the volume of the dibar in both cases.
I will therefore skip the calculations and just give the answers:
for case 1 V = 2 √3,5 ≈ 3,741657
for case 2 V = 15/8 √3,5 ≈ 3,507803

But since we managed to calculate the volume of a pseudosolid, didn't we prove this is not a pseudosolid after all?
Perhaps this is not the dibar we are looking for and we should continue our search. I hope that – in the meantime – we will succeed in our reconstruction of the dibar based on its skeleton. It could show us some new **impossible** aspects.

Ze względu na paradoksalny charakter, który przyciąga uwagę i budzi ciekawość widza, figury niemożliwe zdefiniowane w poprzednim odcinku1 bywają używane w sztuce i grafice użytkowej. Powstaje zatem pytanie, czy można opracować systematyczne metody ich tworzenia i wyposażania ich w pożądane przez nas cechy? Okazuje się, że tak – odkryto już wiele ogólnych zasad budowy figur niemożliwych oraz bardziej konkretnych recept konstrukcyjnych.

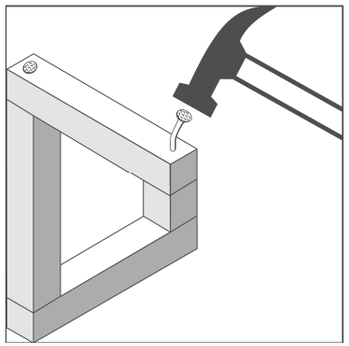
Istotą budowy figur niemożliwych jest występowanie sprzeczności interpretacyjnych w ich przedstawieniach



perspective japonaise n° 411 fca

Gunn Reutersvärd

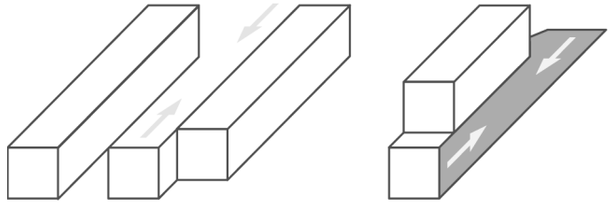
Ze>



Ze względu na paradoksalny charakter, który przyciąga uwagę i budzi ciekawość widza, *figury niemożliwe* zdefiniowane w poprzednim odcinku[1] bywają używane w sztuce i grafice użytkowej. Powstaje zatem pytanie, czy można opracować systematyczne metody ich tworzenia i wyposażania ich w pożądane przez nas cechy? Okazuje się, że tak – odkryto już wiele ogólnych zasad budowy figur niemożliwych oraz bardziej konkretnych recept konstrukcyjnych.

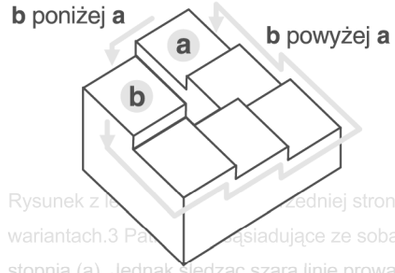
Istotą budowy figur niemożliwych jest występowanie sprzeczności interpretacyjnych w ich przedstawieniach przestrzennych. Szczegółowa analiza różnych figur doprowadziła do określenia trzech podstawowych typów takich sprzeczności.[2] Są to:

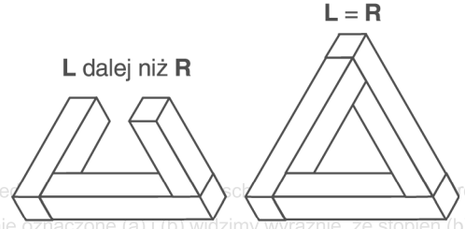
Sprzeczność figura-tło. Jest to najsilniejszy z trzech typów sprzeczności. Narusza ona najbardziej podstawowe rozróżnienie między obiektem pierwszoplanowym a dalszym planem, na którego tle jest on przedstawiony. W figurze, w której występuje taka sprzeczność, pewien fragment rysunku jest interpretowany jako część figury (obiektu) i jednocześnie jako część tła, na którym się ona znajduje – granica miedzy tymi odmiennymi obszarami gdzieś niezauważalnie znika. Dla figur z tym typem sprzeczności najtrudniej jest znaleźć przekonującą możliwą interpretację przestrzenną. Dwa przykłady podano poniżej.



Obszary o sprzecznej interpretacji zaznaczono strzałkami. W dolnej części każdego rysunku są one najwyraźniej częściami obiektu (górną poziomą powierzchnią środkowej beleczki na lewym rysunku; prawym zacienionym bokiem dolnej beleczki na prawym rysunku), zaś w górnej części rysunku te same obszary należą najwyraźniej do tła (na prawym rysunku jest to cień rzucany przez górną beleczkę na tło).

Sprzeczność położenia w przestrzeni. W tym przypadku dwa fragmenty rysunku są interpretowane jako obiekty położone w przestrzeni jednocześnie na dwa różne sposoby – np. jeden jest *wyżej*, a jednocześnie *niżej* niż drugi, lub jednocześnie *bliżej* i *dalej* od drugiego (lub tak samo daleko jak drugi), lub *na prawo* i *na lewo* od niego, itp., zależnie od tego, jaka część rysunku przyjmowana jest jako źródło informacji o wzajemnym położeniu tych fragmentów. Dwa przykłady podano na poniższych rysunkach.>>





Rysunek z l[illegible]zedniej stronie) prze[illegible]sc[illegible] różnych wariantach.3 Pa[illegible]sąsiadujące ze sobą stopnie oznaczone (a) i (b) widzimy wyraźnie, że stopień (b) leży poniżej stopnia (a). Jednak śledząc szarą linię prowadzącą od stopnia (b) do stopnia (a) naokoło schodów widzimy, że posuwamy się od (b) do (a) ciągle po stopniach w dół, zatem stopień (b) musi jednak leżeć powyżej stopnia (a), co jest w sprzeczności

...wykrył trzy rodzaje smoków...
Wszystkie one, jako się rzekło,
nie istnieją,
ale każdy rodzaj w zupełnie inny sposób.

Stanisław Lem, *Cyberiada*, 1965

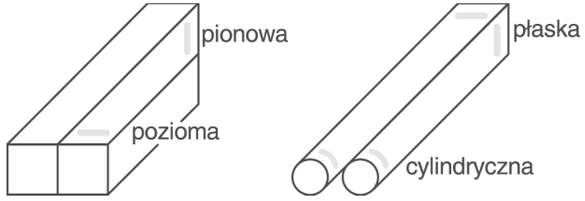
szalony konstruktor,

czyli jak zbudować coś, czego nie ma

tekst i rysunki
Zenon Kulpa
http://www.ippt.gov.pl/~ zkulpa

Rysunek z lewej strony (na poprzedniej stronie) przedstawia tzw. niemożliwe schody, spotykane w wielu różnych wariantach.[3] Patrząc na sąsiadujące ze sobą stopnie oznaczone (a) i (b) widzimy wyraźnie, że stopień (b) leży *poniżej* stopnia (a). Jednak śledząc szarą linię prowadzącą od stopnia (b) do stopnia (a) naokoło schodów widzimy, że posuwamy się od (b) do (a) ciągle po stopniach w dół, zatem stopień (b) musi jednak leżeć *powyżej* stopnia (a), co jest w sprzeczności z poprzednią oceną ich położenia. Rysunek z prawej strony pokazuje sprzeczność w trójkącie niemożliwym. Odcinając górny narożnik trójkąta widzimy wyraźnie, na podstawie struktury przestrzennej pozostałych (dolnych) narożników, że lewa beleczka (L) trójkąta odchodzi od nas w głąb, a prawa beleczka (R) przybliża się górnym końcem w naszą stronę. Co za tym idzie, górny koniec beleczki (L) jest *dalej* w przestrzeni, niż górny koniec beleczki (R). Przywracając z powrotem górny narożnik trójkąta łączymy końce (L) i (R) ze sobą, tak więc końce te są teraz *w tej samej odległości* od nas, w sprzeczności z poprzednią interpretacją. To samo rozumowanie można, z identycznym skutkiem, wykonać dla pozostałych dwu narożników trójkąta.

Sprzeczność formy powierzchni. W tym przypadku sprzeczność dotyczy oceny formy jakiejś powierzchni obiektu. Można tu wyróżnić dwa podtypy, zależnie od tego, jaki aspekt formy generuje sprzeczność: sprzeczne mogą być *orientacje* powierzchni w przestrzeni (np. powierzchnia jednocześnie pozioma widziana z góry, jak i pionowa widziana z prawej na środkowym fragmencie tzw. „dwubelki Ernsta”[4] poniżej po lewej), bądź też *kształty* powierzchni (powierzchnie cylindryczne i powierzchnie płaskie w figurze poniżej po prawej).



W danej figurze może wystąpić, i często występuje, kilka sprzeczności tych samych lub różnych typów, czasami w tym samym fragmencie figury. Zauważmy, że w pierwszym przykładzie sprzeczności figura-tło na wskazanym fragmencie figury występuje również sprzeczność położenia w przestrzeni – fragment znajduje się jednocześnie wyżej (jako górna powierzchnia środkowej beleczki) jak i niżej (jako fragment powierzchni, na której leżą beleczki). W drugim przykładzie (z cieniem) zacieniona powierzchnia przejawia także sprzeczność orientacji – będąc jednocześnie pionowym bokiem beleczki i poziomym fragmentem zacienionego tła. Ta sama figura może mieć również różne interpretacje niemożliwe, w których mogą występować różne sprzeczności. Przykładowo, środkowy obszar dwubelki Ernsta można interpretować jako płaszczyznę, jak opisano powyżej, i wtedy sprzeczność interpretacyjna dla tego obszaru będzie dotyczyć orientacji powierzchni (pionowa – pozioma). Można jednak interpretować ten obszar jako powierzchnię zwichrowaną, jak na rysunku obok, a wtedy sprzeczność będzie dotyczyła kształtu tej powierzchni (krzywa – płaska).



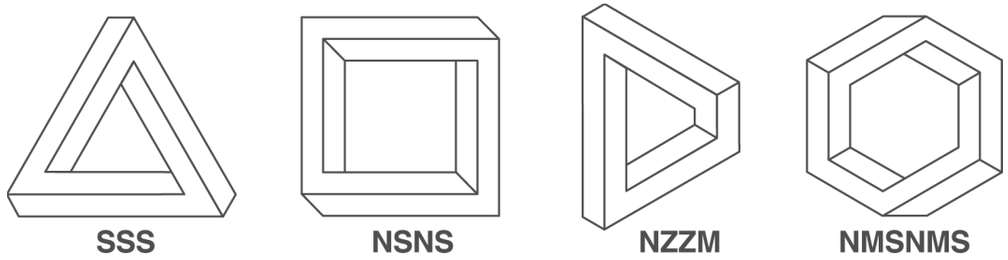
Posługując się powyższą wiedzą o możliwych sprzecznościach możemy próbować konstruować figury, w których wystąpią pożądane przez nas typy sprzeczności. Przyglądając się różnym przykładom figur niemożliwych zauważymy >>

ponadto, że powtarzają się w nich często pewne charakterystyczne struktury czy schematy budowy. Dwa z nich omówimy bardziej szczegółowo.

Niemożliwe wielokąty. Należą do nich dobrze nam już znany trójkąt niemożliwy oraz niemożliwy czworokąt pokazany w poprzednim odcinku.5 Obie te figury wraz z dwiema innymi tego typu pokazuje rysunek poniżej. Tajemnicze kody pod

ponadto, że powtarzają się w nich często pewne charakterystyczne struktury czy schematy budowy. Dwa z nich omówimy bardziej szczegółowo.

Niemożliwe wielokąty. Należą do nich dobrze nam już znany trójkąt niemożliwy oraz niemożliwy czworokąt pokazany w poprzednim odcinku.[5] Obie te figury wraz z dwiema innymi tego typu pokazuje rysunek poniżej. Tajemnicze kody pod rysunkami objaśnimy za chwilę.

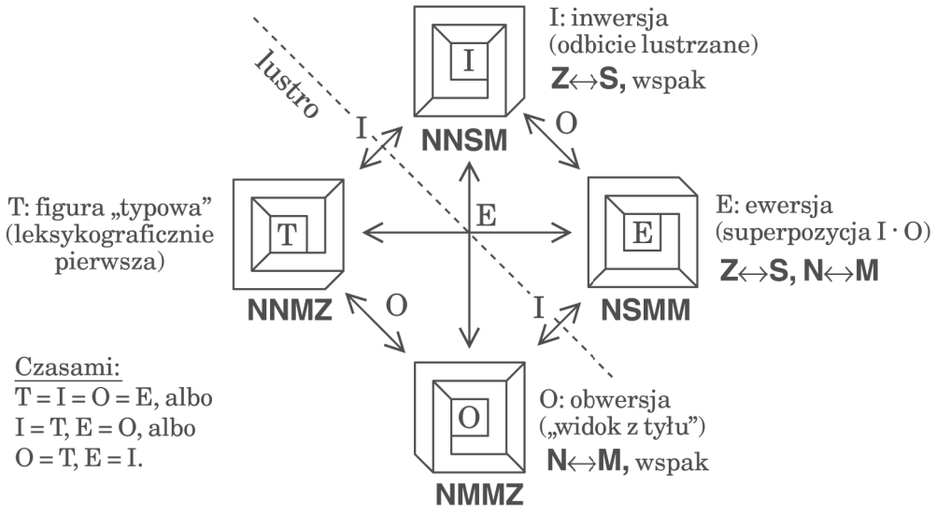


Jak łatwo zauważyć, wielokąty te są zbudowane z czterech różnych rodzajów narożników, oznaczanych odpowiednimi literami:

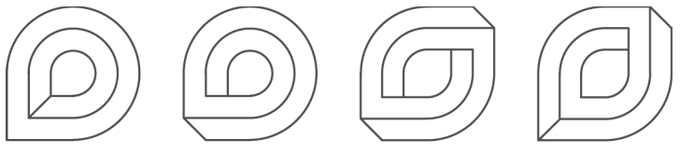


W rezultacie, każdy taki wielokąt można opisać jako sekwencję kodów jego kolejnych narożników. W zależności od tego, od którego narożnika zaczniemy opis i w którym kierunku będziemy obchodzić wielokąt, uzyskamy różne kody. Można jednak łatwo ujednoznacznić taki kod, ustalając standardowy kierunek wypisywania narożników (np. w kierunku ruchu wskazówek zegara) i regułę wyboru jednej z możliwych cyklicznych sekwencji kodów (wybiera się kod pierwszy leksykograficznie, choć przyjęty porządek kodów narożników nie jest alfabetyczny – z historycznych przyczyn ustalono go na **N < M < Z < S**). Przy takiej umowie, każdemu wielokątowi odpowiada dokładnie jeden kod – taki, jak na rysunku powyżej. Kolejny krok systematyzacji wielokątów wynika z obserwacji, że niektóre wielokąty można otrzymać z innych przez proste geometryczne transformacje, mianowicie tzw. *inwersję* I (odbicie zwierciadlane), *obwersję* O (widok z tyłu) i *ewersję* E (która jest złożeniem inwersji i obwersji). Zbiór wielokątów podzieli się wtedy na rozłączne grupy (od jednego do czterech wielokątów w grupie): w każdej z nich wielokąty są związane opisanymi transformacjami, natomiast wielokątów z różnych grup nie można przekształcić jeden w drugi żadną z tych transformacji.[6] Objaśnia to rysunek poniżej pokazujący na przykładzie czteroelementowej grupy czworokątów opisane przekształcenia, ich oznaczenia i reguły transformacji kodów. >>

W oparciu o ten system kodowania można dość łatwo zaprogramować komputer, by generował nam kody wszystkich wielokątów i układał je w ładne tabelki.7 Wkładając nieco więcej wysiłku możemy dodatkowo spowodować, że komputer narysuje nam odpowiednie wielokąty. Przy okazji okazuje się, że da się sensownie rysować wielokąty posiadające tylko jeden lub dwa narożniki.. Po dwa przykładowe „jednokąty" i „dwukąty" pokazuje rysunek, wraz z ich kodami (podającymi



W oparciu o ten system kodowania można dość łatwo zaprogramować komputer, by generował nam kody wszystkich wielokątów i układał je w ładne tabelki.[7] Wkładając nieco więcej wysiłku możemy dodatkowo spowodować, że komputer narysuje nam odpowiednie wielokąty. Przy okazji okazuje się, że da się sensownie rysować wielokąty posiadające tylko jeden lub dwa narożniki.. Po dwa przykładowe „jednokąty” i „dwukąty” pokazuje rysunek, wraz z ich kodami (podającymi również ich miejsce w odpowiedniej tabeli).

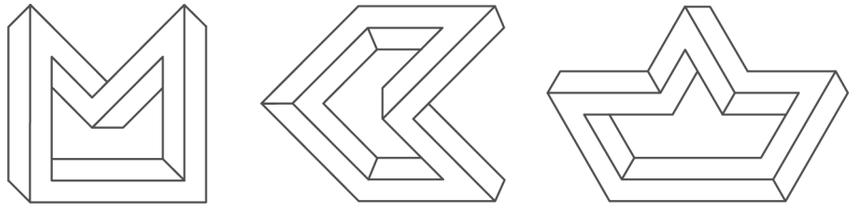


1TI: **N** 2IE: **S** 4IE: **SS** 3O: **MZ**

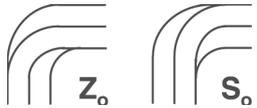
Można również próbować policzyć wszystkie takie wielokąty – mamy 4 jednokąty, 10 dwukątów, 24 trójkąty, 70 czworokątów, itd. Dokładna formuła dla dowolnej liczby narożników nie jest znana, znaleziono tylko jej dosyć dobre przybliżenie.[8] Większość wielokątów okazuje się niemożliwa – tylko niewielki procent, malejący ze wzrostem liczby narożników, to figury, dla których obserwatorzy znajdują łatwe interpretacje możliwe.

Klasę wielokątów można łatwo dalej rozszerzać, np. dodając narożniki wklęsłe (zaznaczone w kodzie apostrofem): >>

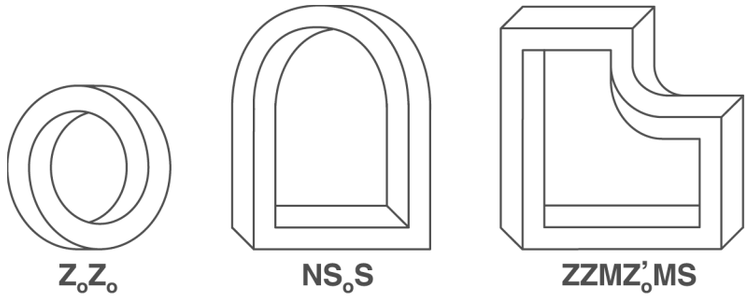
Kolejnym krokiem może być dodanie narożników zaokrąglonych, których można wyróżnić dwa rodzaje:



Kolejnym krokiem może być dodanie narożników zaokrąglonych, których można wyróżnić dwa rodzaje:

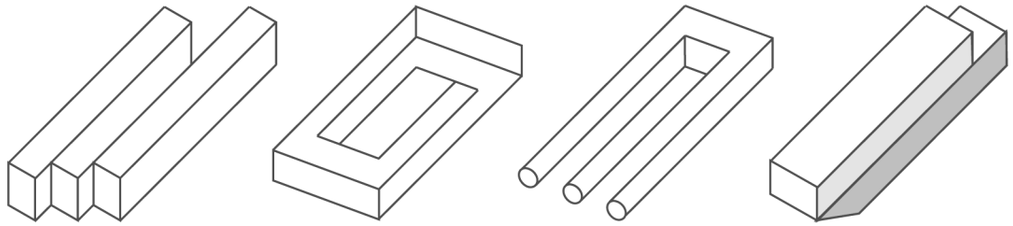


Z ich użyciem możemy tworzyć np. figury poniżej, w tym niemożliwy pierścień pokazany w poprzednim odcinku.



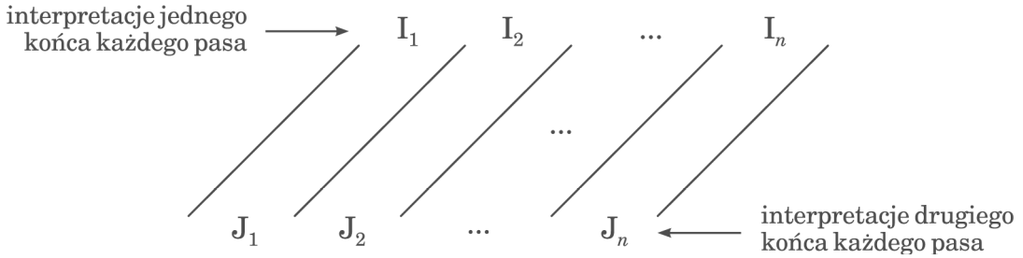
Dalsze możliwości rozszerzeń pozostawiamy inwencji czytelnika.

Figury pasowe. Konstrukcja tych figur z kolei opiera się na zasadzie, którą można by nazwać „metodą centaura" – czyli na zestawianiu „bez szwów" figur z dwu nie pasujących do siebie przestrzennie części, mających jednak identyczne, pasujące wzajemnie do siebie, fragmenty.[9] Kilka przykładów pokazano na rysunku poniżej. >>



Jak widać, należą tu znane z poprzedniego odcinka „diabelskie widły." Także niektóre niemożliwe wielokąty dają się zinterpretować w ramach tej klasy. Zasadę konstrukcji figur pasowych łatwo zrozumieć zasłaniając, np. kartką papieru, najpierw górną, a potem na zmianę dolną połowę rysunku powyżej. Bardziej formalnie można tę zasadę opisać jak następuje.

Jak widać, należą tu znane z poprzedniego odcinka „diabelskie widły." Także niektóre niemożliwe wielokąty dają się zinterpretować w ramach tej klasy. Zasadę konstrukcji figur pasowych łatwo zrozumieć zasłaniając, np. kartką papieru, najpierw górną, a potem na zmianę dolną połowę rysunku powyżej. Bardziej formalnie można tę zasadę opisać jak następuje.



Zacznijmy od pewnej liczby (powiedzmy n) równoległych pasów jak na rysunku. Przez dorysowanie różnych elementów do górnej i dolnej części rysunku możemy nadać każdemu z pasów pewną interpretację przestrzenną. Jeżeli wtedy dla któregoś z pasów (np. pasa o numerze *i*) interpretacja jego górnego końca (I_i) będzie sprzeczna z interpretacją dolnego końca (J_i, np. I_i = pionowa płaszczyzna, J_i = pozioma płaszczyzna), otrzymamy interpretację zawierającą sprzeczność, co uczyni naszą figurę figurą niemożliwą. Jeśli oznaczymy odpowiednio interpretacje przestrzenne końców pasów, jakie mogą wystąpić w takich rysunkach, możemy opisać każdą figurę tego typu jako dwie sekwencje kodów dla kolejnych pasów. Przykładowo, oznaczając **Ha** – *płaszczyzna pozioma widziana z góry*, **Vr** – *płaszczyzna pionowa widziana z prawej*, możemy zakodować pierwszą z figur na rysunku jako:

Ha Vr Ha Vr
Ha Ha Ha Vr

Jak widać, figura zawiera pojedynczą sprzeczność (typu „orientacja płaszczyzny") na drugim pasie figury. Rozszerzając repertuar dostępnych interpretacji pasów i oznaczając je odpowiednimi kodami, analogiczne opisy można podać dla pozostałych figur na rysunku. Wyliczanie i rysowanie figur pasowych przez komputer na podstawie kodów byłoby trudniejsze niż w przypadku wielokątów, gdyż wymagałoby opracowania odpowiedniego zestawu graficznych elementów umożliwiających narzucanie kolejnym pasom pożądanych interpretacji, w dodatku takich, by można je było przekonująco zestawiać ze sobą przy przechodzeniu do sąsiednich pasów. Łatwo zauważyć, patrząc na przykłady na rysunku, że nie każde elementy dają się tak ze sobą zestawiać, a opracowanie zbioru odpowiednich reguł zestawiania nie jest sprawą banalną.

Istnieje szereg innych schematów konstrukcyjnych figur niemożliwych, których można użyć do ich systematycznej generacji. Jedną z nich jest np. klasa niemożliwych schodów.[10]

Przypisy

1 Zenon Kulpa: Figury niemożliwe, czyli ogólna teoria smoków. Tytuł roboczy, 2005.03 (007).

2 Zenon Kulpa: Are impossible figures possible? Signal Processing, vol. 5 (1983) pp. 201-220. Zenon Kulpa: Putting order in the impossible. Perception, vol. 16 (1987) pp. 201-214. Skróconą wersję polskojęzyczną drugiego z tych artykułów zob.: Zenon Kulpa : Figury niemożliwe – Impossible figures. W: Dorota Folga-Januszewska, red.: Artists on Space – Artyści o

Przypisy

1 Zenon Kulpa: Figury niemożliwe, czyli ogólna teoria smoków. *Tytuł roboczy*, 2005.03 (007).

2 Zenon Kulpa: Are impossible figures possible? *Signal Processing*, vol. **5** (1983) pp. 201-220. Zenon Kulpa: Putting order in the impossible. *Perception*, vol. **16** (1987) pp. 201-214. Skróconą wersję polskojęzyczną drugiego z tych artykułów zob.: Zenon Kulpa : Figury niemożliwe – Impossible figures. W: Dorota Folga-Januszewska, red.: *Artists on Space – Artyści o przestrzeni.* Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1987, str. 41-63.

3 Pierwszy wariant takich schodów opublikowano w: L.S. Penrose, Roger Penrose: Impossible objects: a special type of visual illusion. *British Journal of Psychology*, vol. **49** (1958) pp. 31-33. W artykule znajduje się także zdjęcie gipsowego modelu takich schodów. Znana grafika Maurycego Eschera pt. „Wchodzenie i schodzenie" została nim zainspirowana. Wariant schodów użyty w tekście tego odcinka to tzw. *schody minimalne* (o najmniejszej możliwej liczbie jednakowych stopni), opublikowane po raz pierwszy w pracy: Zenon Kulpa: Are impossible…, op. cit.. W artykule tym wyprowadzono także ogólną formułę pozwalającą konstruować rozmaite schody tego rodzaju o różnej liczbie stopni i różnych proporcjach kształtu stopni.

4 Patrz Bruno Ernst: *Avonturen met Onmogelijke Figuren.* Aramith Uitgevers, Amsterdam 1985 (wyd. ang.: *Adventures with Impossible Figures*. Tarquin Publications, Norfolk 1986).

5 Zenon Kulpa: Figury niemożliwe…, op. cit.

6 Analizę niemożliwych czworokątów rozpoczął Thaddeus M. Cowan: The theory of braids and the analysis of impossible figures. *Journal of Mathematical Psychology,* vol. **11** (1974) pp. 190-212; oraz Thaddeus M. Cowan: Organizing properties of impossible figures. *Perception*, vol. **6** (1977) pp. 42-56. Była ona potem kontynuowana przez autora w: Zenon Kulpa: Putting order in the impossible, op. cit.

7 Odpowiednie programy zostały napisane przez autora, a niektóre wyniki opublikowane m.in. w Zenon Kulpa: Putting order in the impossible, op. cit. Wyniki te stały się także podstawą serii rysunków autora z roku 1984.

8 Zenon Kulpa: Putting order in the impossible, op. cit.

9 Tę klasę figur zdefiniowano i opisano po raz pierwszy w: Zenon Kulpa: Putting order in the impossible, op. cit.

10 Zob. np. formułę wyprowadzoną w: Zenon Kulpa: Are impossible…, op. cit.



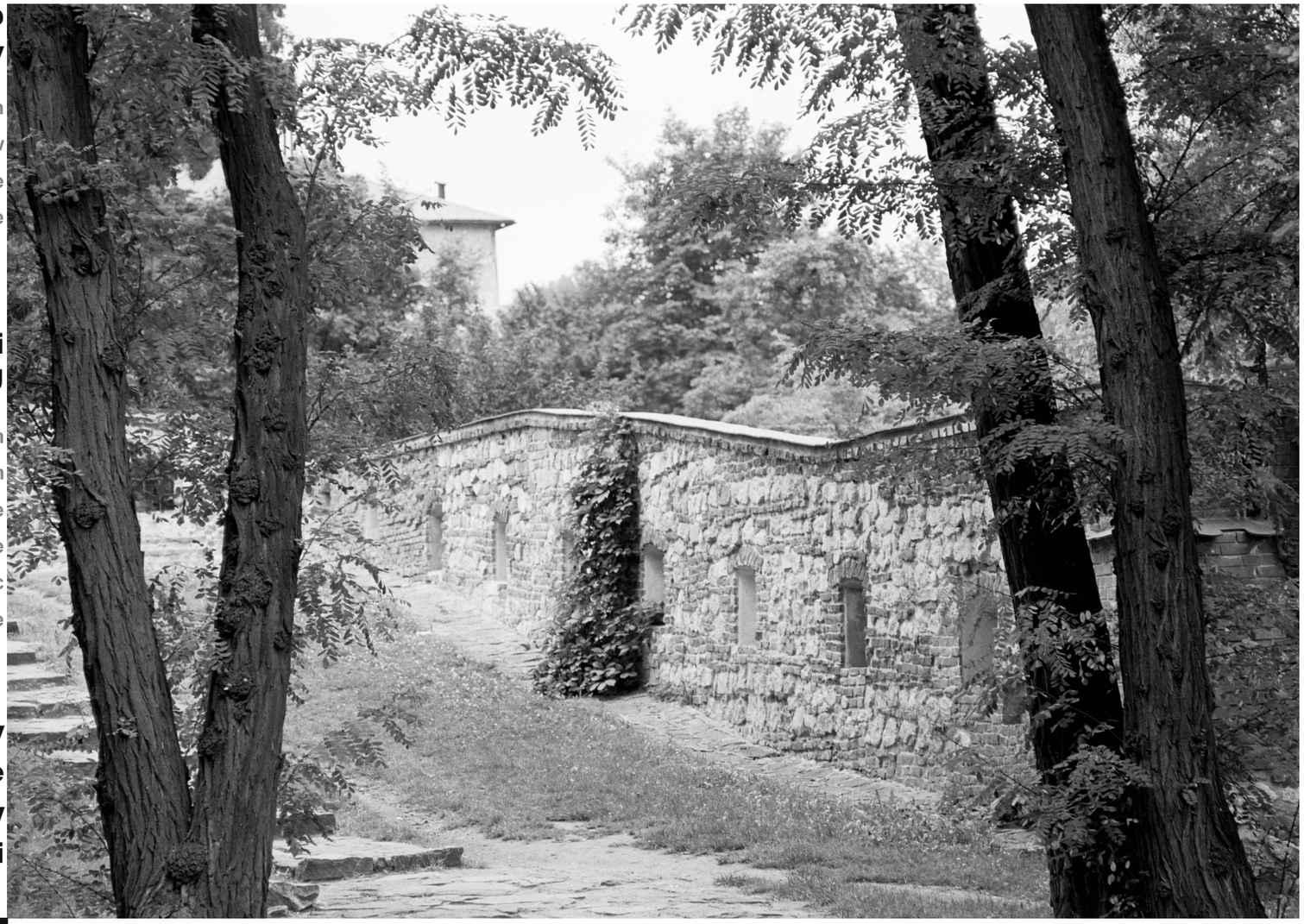
specjalistyczny sklep fotograficzny

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

laboratorium fotografii CZARNO-BIAŁEJ

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

sponsorujemy wystawy fotograficzne
zniżki dla studentów i uczniów fotografii



CZARNO BIAŁE

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

miejsca, w których m.in. można kupić **tytuł roboczy**:

Warszawa: CSW, Zamek Ujazdowski, Al. Ujazdowskie 6 + Czuły Barbarzyńca, Dobra róg Zajęczej + Czarno-białe – sklep fotograficzny, Hoża 9 + Galeria XX1, Jana Pawła II 36 + Galeria Grafiki i Plakatu Niny Rozwadowskiej, Hoża 40 + Galeria Wojciecha Fibaka, ASP, Krakowskie Przedmieście 5 + Celuloid, Kino Muranów, Gen. Andersa 1 + Liber, Krakowskie Przedmieście 24 i BUW, Dobra 56/66 + Muzeum Techniki, PKiN, Plac Defilad 1 + Stara Galeria ZPAF, Plac Zamkowy 8 + Zachęta, Plac Małachowskiego 3

Łódź, Galeria Sztuki PATIO, Rewolucji 1905 roku 52

Kraków: Galeria Iwony Siwek-Front, Wiślna 8 + Korporacja Ha!art, Plac Szczepański 3a (Bunkier Sztuki) + Rock & Joy Szkoła Doskonalenia Artystycznego i Języka Angielskiego, Zamoyskiego 29 II p.

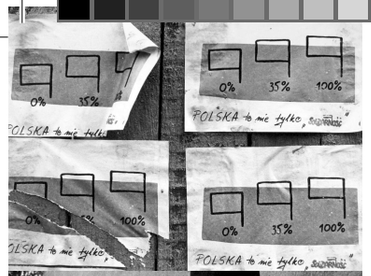
Wrocław: Muzeum Narodowe, Plac Powstańców Warszawy 8

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

szczególne podziękowania dla Muzeum Techniki i Pana Dyrektora Jerzego Jasiuka

Arctic Paper Polska Sp. z o.o.
Business Centre Club
Szymon Cygielski
Biało Czerwona
Centrum Sztuki STUDIO im. St. I. Witkiewicza
Marek Dąbrowski
Ewa Dembe-Kunkowska
Wiera Ditchen
Teresa Gierzyńska
Galeria Zaoczna
Marek Jeżewski
Piotr Joël
Anna Karwat
Robert Kawka
Janusz Kobyliński
Eryk Kulm
Łucja i Ernest Mikołajczuk
OKI DOKI Hostels
Michał Silski michal@silski.net
SPEC S.A.
Studio Dźwięków Niemożliwych
Paulina Styczeń
Tadeusz Sudnik
Teatr Scena Prezentacje
Krzysztof Wojciechowski
ZREW S.A.

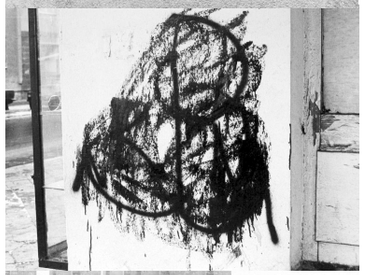
podziękowania













Ikony zwycięstwa

to sztuka na tle historii i historia na tle sztuki

Ikony zwycięstwa to połączenie 3 elementów:

ikonografii z lat 80.,

sztuki dotyczącej Solidarności i jej czasów, oraz wszelkiej – także **współczesnej** i pochodzącej od tych, którzy nie pamiętają tamtych czasów – refleksji artystycznej dotyczącej wolności, solidarności i analogicznych problemów współczesnego świata,

interaktywnych działań, które przywołując tradycję i historię w żywy i nowoczesny sposób, pozwolą dotrzeć m. in. także do młodego pokolenia.

Ikony zwycięstwa

będą istniały najpierw w postaci wydawnictwa i prezentacji internetowej, a następnie jako wystawa, którą planujemy na wiosnę 2006 roku w Norblinie.

Chęć udziału w **Ikonach zwycięstwa** zgłosiło już kilkudziesięciu artystów.

Otrzymaliśmy wiele kilogramów różnych druków, dokumentów, ulotek. Szczególnie dziękujemy za anonimowe dary pozostawione w Muzeum Przemysłu.

Dla celów projektu cenne są także odbitki kserograficzne, fotografie, skany czy inne kopie. Nie muszą to być oryginały. Zależy nam na stworzeniu jak najszerszego – również wirtualnego – zbioru „Ikon".

zapraszamy artystów

poszukujemy pamiątek

będziemy wdzięczni za wszelką pomoc organizacyjną, medialną, techniczną i finansową.

nowe projekty
www.2b.art.pl

nowe projekty
www.2b.art.pl



Łódź – Warszawa

prowincja – stolica,

peryferie – centrum,

sztuka niezależna – oficjalna.

Łódź – Warszawa to symboliczny tytuł projektu, który prezentować będzie sztukę nie tylko artystów łódzkich czy warszawskich, ale ogólnie problematykę wzajemnych inspiracji, zależności, współpracy, konkurencji czy dialogu artystów z różnych ośrodków i środowisk. Dla niektórych artystów czy kierunków są to sprawy marginalne, dla innych kluczowe.

Łódź – Warszawa to cykl wystaw, publikacji, prezentacji i innych projektów poszerzających i pogłębiających pojęcie sztuki polskiej i prezentujących ją w nowej perspektywie.

17 i 18 lipca w ramach inauguracji pokazaliśmy w Galerii 2B w Norblinie:

projekt fotograficzny Andrzeja Janaszewskiego i Bolesława Janusza Kapuścińskiego **„Ulica Kilińskiego"** z 1980 roku,

instalację wideo Andrzeja Janaszewskiego i Józefa Żuka Piwkowskiego **„Ulica Kilińskiego, 2005"**, która jest współczesną realizacją powyższego tematu,

portrety dzieci z zaniedbanych podwórek Bartosza Sobańskiego **„Dzieciaki: Łódź Fabryczna – Wrocław Nadodrze"** (2005),

cykl fotograficzny Rafała Chmielewskiego **„Kobiety oferujące"**.

O dwóch ostatnich wystawach piszemy w tym numerze.



fotografie Krzysztof Wojciechowski

www.e-szkolafotografii.pl

www.e-szkolafotografii.pl

Nowa e-edukacja:

OD PODSTAW PO SEKRETY MISTRZÓW FOTOGRAFII

Pierwsza w Polsce z prawdziwego zdarzenia (jak pisał FOTOPOLIS.pl) Internetowa Szkoła Fotografii rozpoczęła swą działalność.

Nowy edukacyjny projekt Stowarzyszenia Edukacji i Postępu STEP realizowany we współpracy z Januszem Kobylińskim, byłym prezesem Związku Polskich Artystów Fotografików stał się faktem.

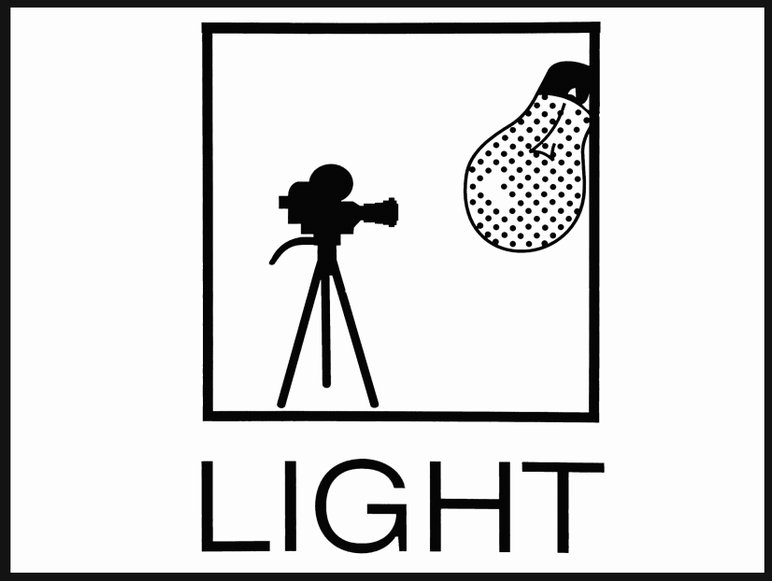
Doświadczona kadra wykładowców realizuje programowe hasło e-SF:

OD PODSTAW PO SEKRETY MISTRZÓW FOTOGRAFII.

Celem e-SF jest nauczanie fotografii na dowolnym poziomie, od kursów podstawowych do zaawansowanych. Kursy trwające 8 tygodni odbywają się w e-klasie na stronie www w czasie rzeczywistym – interaktywnie, w niewielkich, maksymalnie 10-osobowych grupach. Spotkać się w nich mogą i nawiązać foto-przyjaźnie miłośnicy fotografii z całego świata, gdyż nie brakuje do e-Szkoły Fotografii zgłoszeń Polaków z przeróżnych zakątków globu.

Edukacja jest realizowana całkowicie nowatorską technologią, możliwą dzięki medium, jakim jest internet. Wszystkich chętnych do pogłębiania swej fotograficznej wiedzy e-Szkoła Fotografii zapewnia, że znajdą w jej programie coś dla siebie.

e-SF to także oferta ciekawej pracy dla wszystkich, którzy chcą podzielić się swoją wiedzą i doświadczeniem z innymi.

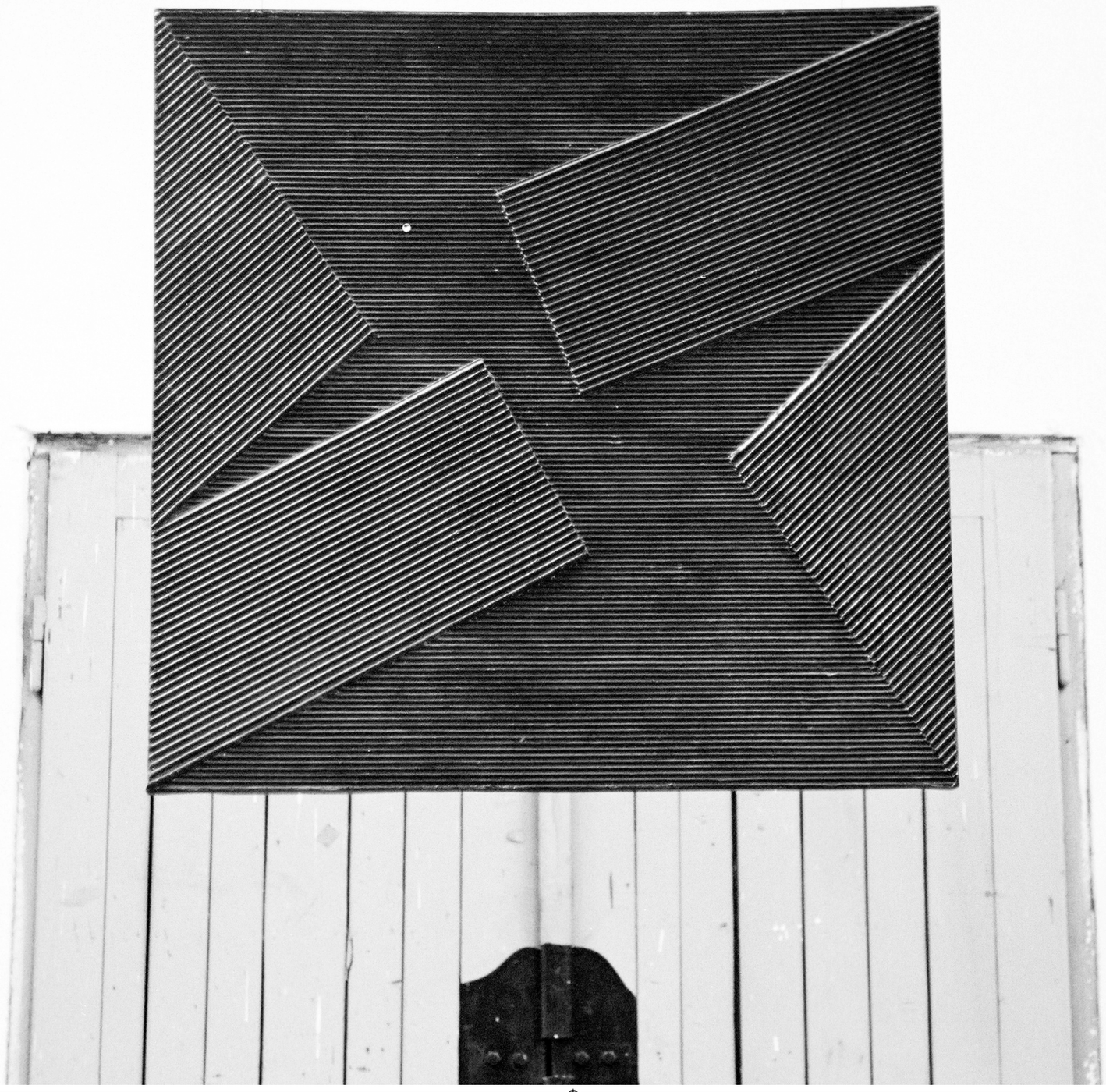


Usługi oświetleniowe
Piotr Joel
tel. (22) 617 74 82
0 602 24 06 72

Z przyjemnością informujemy, że „tytuł roboczy” objął patronatem działania artystyczne Grażyny Bartnik.

W najbliższym czasie zaprasza ona do swojej pracowni, gdzie projektuje wnętrza i tworzy (wspólnie ze stolarzem i tapicerem) nietypowe meble. Ich zasadą jest prostota i niebanalność, solidne wykonanie i wykończenie, a cechą charakterystyczną fornirowanie inspirowane reliefami artystki. Jej oferta adresowana jest do tych, którzy – podobnie jak ona sama – uważają, że:

mniej znaczy więcej.



W pracowni mieszczącej się przy ul. Lipowej 7a w Warszawie, w ostatni weekend miesiąca będą odbywały się spotkania połączone z prezentacją najnowszych dokonań.

Grażyna Bartnik

tel.: 697 309 151