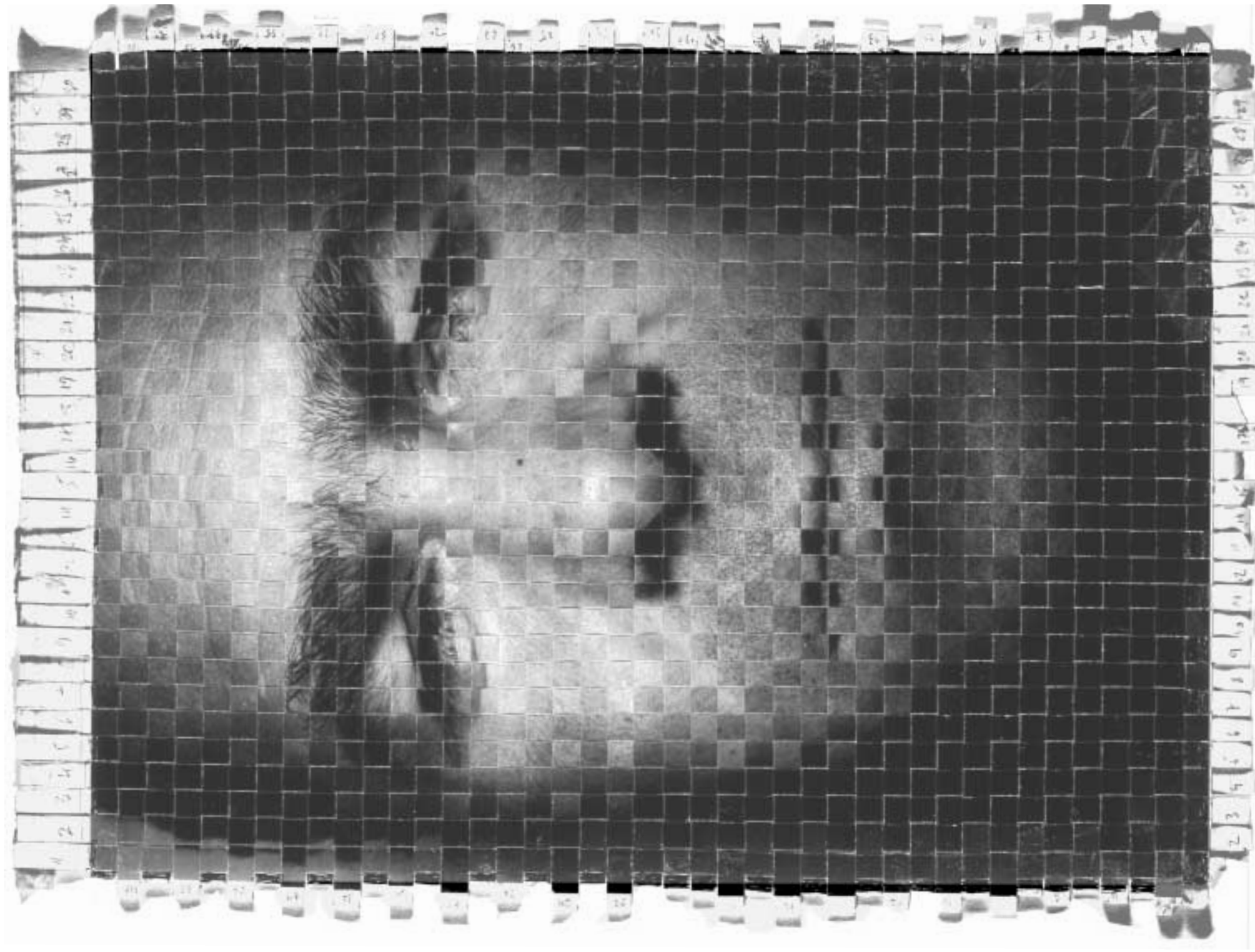
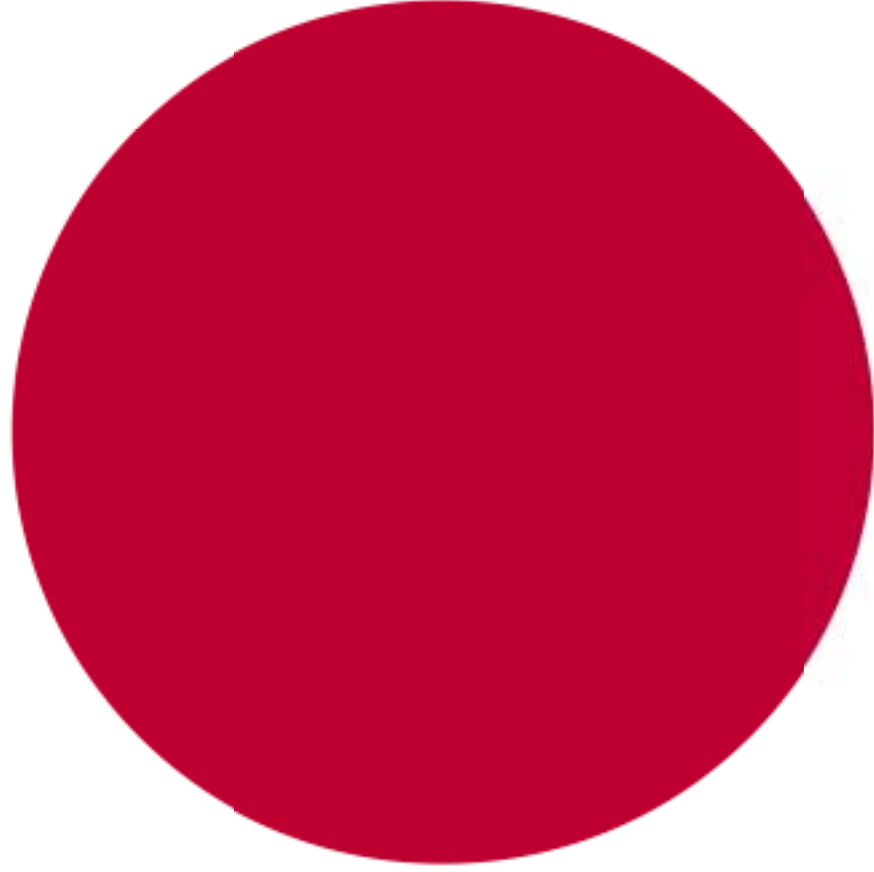






Uwaga! Tak wygląda CMYK 0X70
na papierze Amber Graphic!

To papier decyduje o ostatecznym wyglądzie wydrukowanego koloru.

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

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

Arctic Paper Polska Sp. z o.o., tel. +48 22 69 77 999, info-pl@arcticpaper.com

tytuł roboczy

otwarty magazyn sztuki

2005.09-10 (009)



Nasza okładka

Marek

Janusz Bąkowski

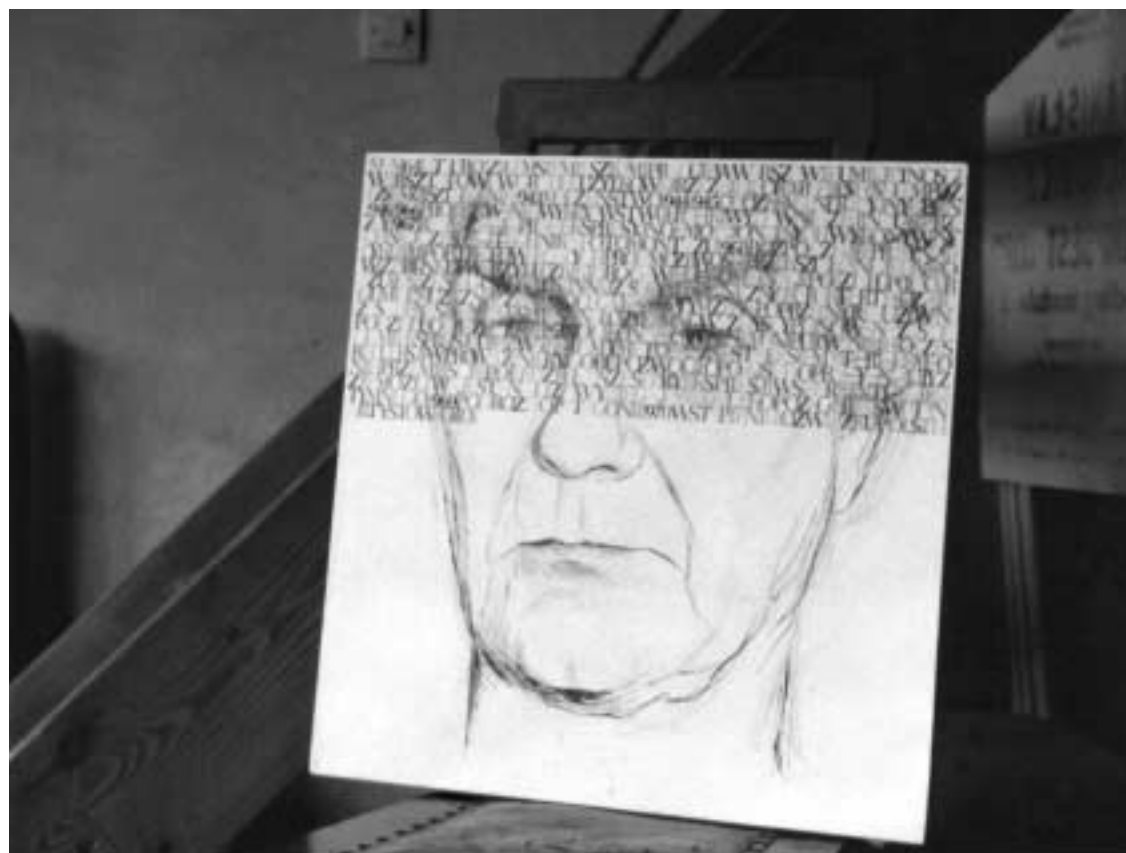
1968-2005

czwarta okładka

Niewierszy dla

Janusz Bąkowski

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.





Nie znaliśmy Janusza Bąkowskiego. Nie zdążyliśmy. Żuk miał przeprowadzić z nim rozmowę w ramach swojego projektu „ART-yści o sztuce”. Po wakacjach.

Teraz tę rozmowę możemy prowadzić tylko poprzez sztukę – powiedział Żuk.

Ale to „tylko” to tak naprawdę bardzo dużo.

Janusz Bąkowski nie epatował w swojej twórczości ilością. Choć jego prace zapełniły prawie cały numer TR, a mogłyby i kolejny – jest ich w gruncie rzeczy niewiele. Są efektem głębokich przemyśleń i rzeczywistego fizycznego mozołu, jaki towarzyszył ich wykonaniu. Uczą nas pokory i cierpliwości. Zawstydzają, jeśli ogarnie nas lenistwo i apatia. Inspirują i kuszą, by w tej intelektualnej grze posunąć się jeszcze dalej. Są dobitną ilustracją mojego ulubionego norwidowskiego twierdzenia, że „piękno na to jest, by zachwycalo – do pracy. Praca – by się zmartwychwstało”. Dowodzą, że twórcza postawa dostępna jest wszystkim, choć nie każdy zaklikuje sobie w mózgu taką opcję. Projektów, prac i planów miał jeszcze na trzy życia, a mimo to – choć każde życie jest niedokończonym obrazem – ten wydaje się wyjątkowo bliski ostatecznego pociągnięcia pędzla.

W numerze prezentujemy katalog prac, objaśniający także ich strukturę; teksty Janusza Bąkowskiego: te spisane z obrazów i bardziej ulotne *Niewierszydła*; kilka tekstów krytycznych sprzed lat i wspomnienia przyjaciół. Nawet nasze dwa stałe punkty: fragment *Nieposkładanej teorii sztuki* Radosława Nowakowskiego i naukowy esej Zenona Kulpy – wydają się kontynuacją myśli Bąkowskiego. Dla mnie jednak najważniejszy, najbardziej znaczący i radosny jest udział syna Jacka i wnuczki Doroty. Można powiedzieć, że odziedziczyli ten gen, który każe poszukiwać – w różnych mediach i na różnych płaszczyznach. To tak jakby spełniało się marzenie Janusza – o owych trzech życiach poświęconych twórczym eksperymentom.

Dajemy Wam ten numer jako prezent. Jak to z prezentem – może pasować, podobać się lub nie. Ale dołączamy też życzenia: aby udało Wam się zrobić z niego najlepszy możliwy użytek. I abyście tak, jak my, zdołali porozmawiać z Januszem Bąkowskim, nawet go nie znając.

Klara Kopcińska

z lewej: Janusz Bąkowski, *Autoportret*, 1986, w trakcie powstawania

wszystkie niepodpisane zdjęcia pochodzą z archiwum rodziny Bąkowskich i redakcji.



dwumiesięcznik 2005.09-10 (009)
ISSN 1733 4691
nakład 500 egzemplarzy

redakcja i projekt
Klara Kopcińska
i Józef Żuk Piwkowski

wydawca
Stowarzyszenie
Edukacji i Postępu STEP
Radziłowska 5, m. 1
03-943 Warszawa
tel. 617 68 06 i 601 39 02 05
e-mail zuk@zuk.neostrada.pl
www.2b.art.pl

honorowy patronat
Business Centre Club

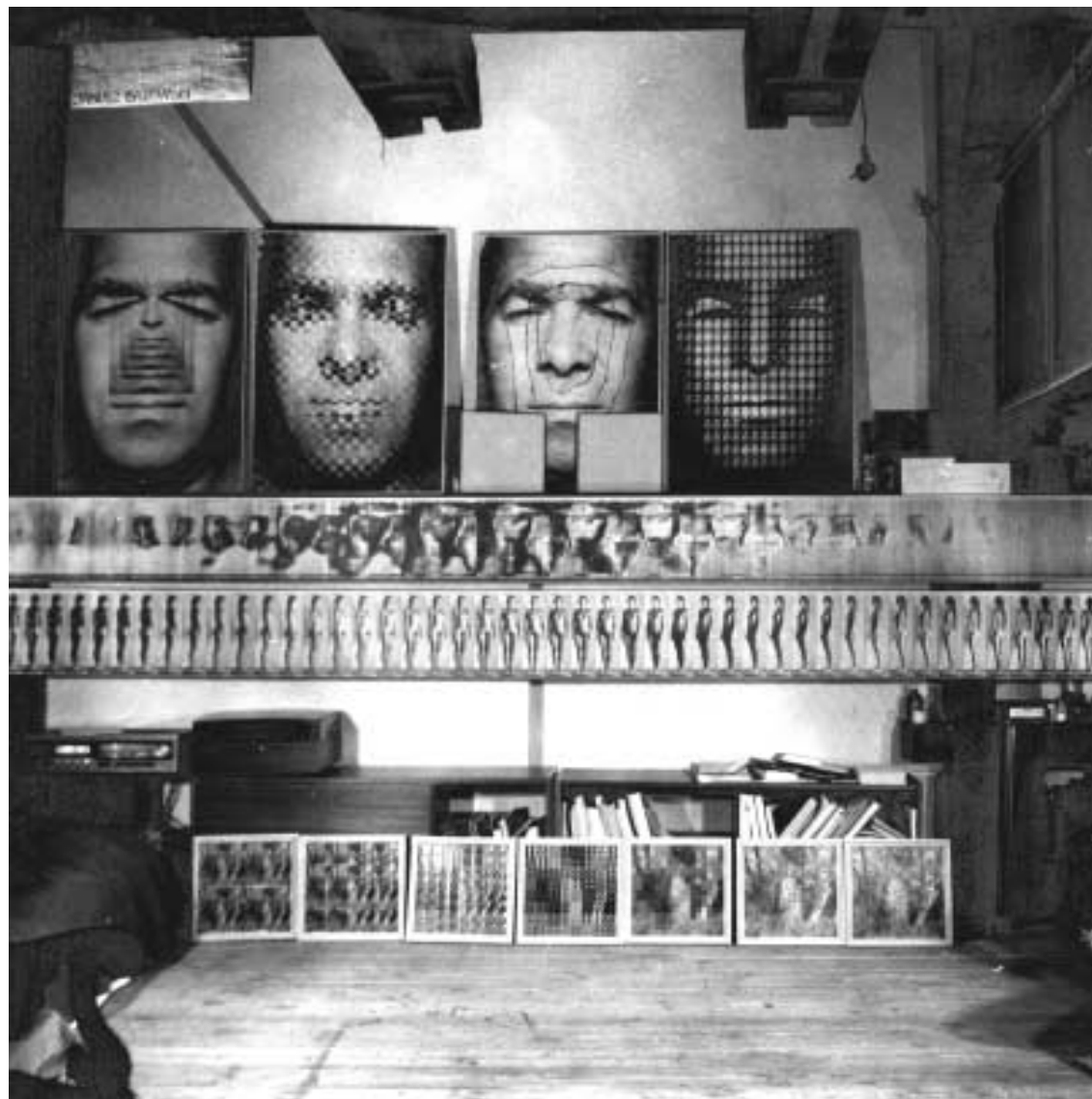
druk i oprawa
Roband

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

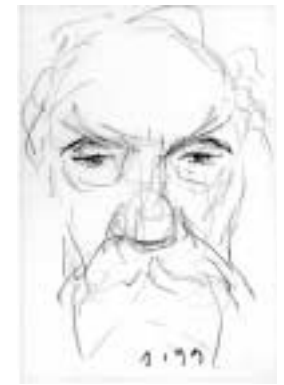
wydrukowano na papierze
Amber Graphic 130 g/m² (środek)
oraz 200 g/m² (okładka)

www.arcticpaper.com





pracownia Janusza Bąkowskiego
prace: *Marek, Ania, Pejzaż*



Jacek Bąkowski, Janusz Bąkowski 1922-2005
Zbigniew Dłubak, Janusz Bąkowski, wystawa fotografii
Leszek Brogowski, sztuka i człowiek
Marek Grygiel, niefoto-grafie
Jadwiga Przybylak, opowieść o Januszku
Jacek Bąkowski, winda
Szymon Bojko, wspominając Janusza Bąkowskiego
Janusz Bąkowski, autoportret
Janusz Bąkowski, perpetuum mobile
Janusz Bąkowski, kule
Stanisław Cichowicz, rzeczy i sprawy godne powiedzenia
Dorota Bąkowska-Rubeńczyk, niewierszydła muzyczne
Jacek Bąkowski, maki
Marek Grygiel, Janusz Bąkowski 1922-2005
Jacek Bąkowski, umiera stary człowiek
Radoław Nowakowski, o ćwiczeniu
Zenon Kulpa, reprezentacje diagramowe, czyli jak mówić obrazkami
podziękowania
Grażyna Bartnik

NIEWIERSZYDŁA JANUSZ BĄKOWSKI



Janusz

Janusz był jednym z tych ludzi, którzy kategorycznie nie nadają się do umierania. On się nadawał do życia. Często mówił, że nie wahałby się podpisać paktu z Mefistem na powtórzenie cudu młodości. Twierdził, że nie jest dobrym pedagogiem, a przecież fascynował nas tym, co robił i co mówił. Bo mówił i postępował mądrze. Jego ciekawość świata i bezkompromisowa uczciwość, połączona z pracowitością owocowała pięknie. Jednak skromność i pewnego rodzaju nieśmiałość Janusza powodowały, że dzieło jego życia nie jest tak szeroko znane jak na to zasługuje.

A przecież sam dorobek artystyczny zostawił ogromny. Prace fotograficzne, rzeźbiarskie, malarskie, które można było zobaczyć na wystawach (od których stronił), to część zaledwie. Pół tysiąca taśm video – dokumentalnych i eksperymentalnych. Jego filozofia życia nieustannie aktualizowana w lapidarnych „Niewierszydlach”. Pomysły w trakcie realizacji i setki nowych. Bo wszystko, o czym pomyślał, było tematem do twórczości. A dowodem na to, jak mądrze i wnikliwie widział świat, był również stopień trudności, jaki stawiał sobie przy realizacji swoich prac.

Nie wszyscy wiedzą, że nad rzeźbą „Stasio” pracował wiele lat. Przyciągał do siebie ludzi jak mega-magnes. A każdego postrzegał jako twórcę. Każdy może i powinien tworzyć. Każdy się do tego nadaje, tylko niektórzy o tym nie wiedzą – mawiał. Każdego, kto trafił do pracowni na Pivnej, najpierw karmił smakołykami swojej kuchni, potem swoją uwagą i szacunkiem, a wreszcie myślą, duchem i tym, co robił jako artysta.

Bardzo czujemy się zobowiązani tym, co nam przekazał.



**Janusz
Bąkowski
1922-2005**

tekst

Jacek Bąkowski

zdjęcie

Jadwiga Przybylak

ODCHODZĄC FURTKE ZOSTAWIĘ UCHYLONĄ

Janusz Bąkowski, urodzony w 1922 roku, pracuje w Warszawie. Zajmuje się rzeźbą, grafiką, rzeźbą i fotografią. W 1970 roku bierze udział w wystawach polskiej fotografii nowoczesnej eksponowanych w kraju (Warszawa, Kraków, Łódź, Gdańsk) i zagranicą (Kolonja, Norymberga, Budapeszt, Belgrad, Chalon-sur-Saône, Genewa, Turyn, Nowy York, Tokio, Meksyk, Madryt).

Prace jego reprodukowane były z tej okazji w wielu katalogach i prasie krajowej i zagranicznej. Znajdują się też w zbiorach

Portret kamienia wielokrotny

wym. 60/100 cm, 1970

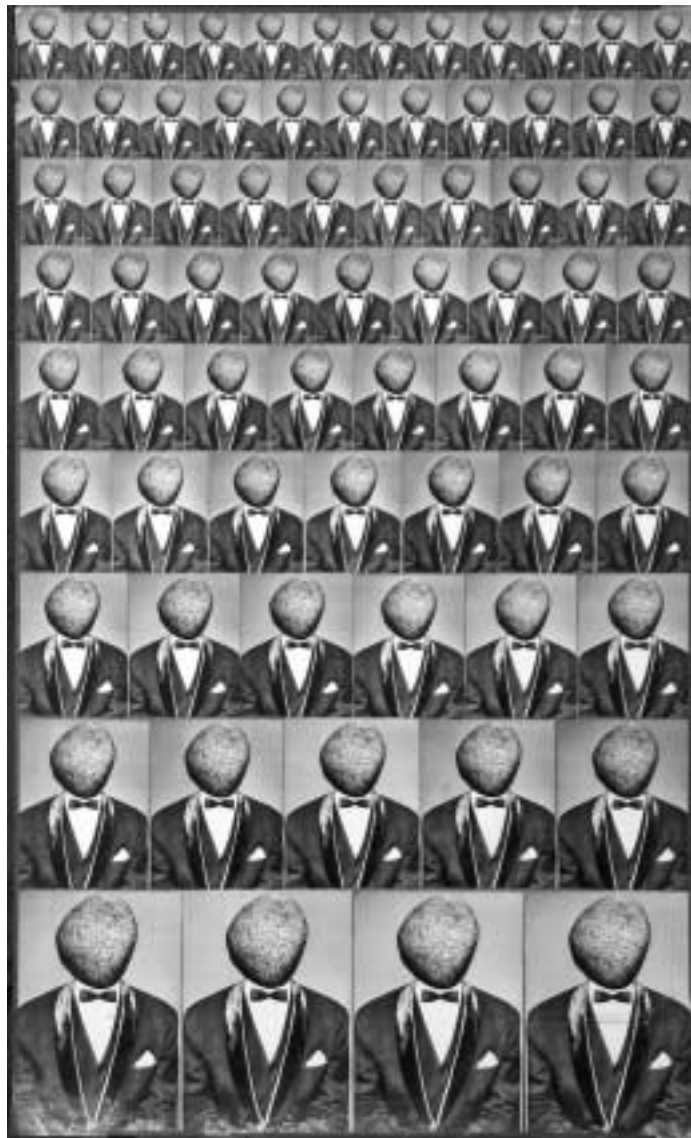
Portret kamienia

wym. 60/100 cm, 1970

Kamień na bruku

wym. 60/100 cm, 1970

w zbiorach rodziny artysty





**GDYBY ZWAŻYĆ
PRZED I PO
UCZUCIA**

Murzyn

fotomontaż, wym. 40/50 cm, 1968

Człowiek

fotoinstalacja, 1968

Usta

fotomontaż, 1968

Uszy

fotomontaż, 1968



Zdjęcia z tego czasu obracają się w kręgu relacji symbolicznych. Realizowane były najczęściej techniką fotomontażu, przez zestawianie przedmiotów, które współistniejąc obok siebie w obrazie potęgowały nawzajem swoją wymowę. Były to zatem montaż o charakterze raczej ekspresyjnym, a nie wywodzące się z kręgu stylizacji nadrealistycznej.

Z. Dłubak

J

Janusz Bąkowski, urodzony w 1922 roku, pracuje w Warszawie. Zajmuje się rzeźbą, grafiką użytkową i fotografią. Od 1970 roku bierze udział w wystawach polskiej fotografii nowoczesnej eksponowanych w kraju (Warszawa, Kraków) i za granicą (Kolonia, Norymberga, Budapeszt, Belgrad, Chalon-sur-Saone, Genewa, Turyn, Nowy York, Tokio, Meksyk, Madryt). Prace jego reprodukowane były z tej okazji w wielu katalogach i prasie krajowej i zagranicznej. Znajdują się też w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Fotografia Janusza Bąkowskiego od wielu lat ulega powolnym, ale konsekwentnym zmianom. Dawne próby obracały się w kręgu relacji symbolicznych. Realizowane były najczęściej techniką fotomontażu, przez zestawienie przedmiotów, które współistniejąc obok siebie w obrazie potęgowały nawzajem swoją wymowę. Były to zatem montaż o charakterze raczej ekspresyjnym, a nie wywodzące się ze stylizacji nadrealistycznej. Potrzeba nasilenia ekspresji doprowadziła Bąkowskiego do dalszych poszukiwań, które przybrały w następnej swej fazie formę pozornie czysto techniczną. Myślę tu o jego „Portrecie”, który występując w sześciu odmianach, był próbą różnych możliwości przekształcenia jednego wizerunku twarzy ludzkiej drogą wielu kombinacji podziału pola obrazu i ponownego składania poszczególnych części według innej zasady. Mechaniczny charakter tego zabiegu ma duże znaczenie, polegające na tym, że na poprzednio realizowaną zasadę nasilania ekspresji nakłada się nowa, zdyscyplinowana zasada podziału obrazu, która nie pozwala na dowolne manipulowanie poszczególnymi jego częściami. Ekspresja, ujęta w takie ramy metodologiczne, staje się materiałem dla refleksji. Wprowadza to do twórczości Bąkowskiego nowy dla niego wówczas pierwiastek rygoru. Pozwala mu podejść do swej sztuki analitycznie i przemieścić zatem pole działań ze sfery ekspresyjno-emocjonalnej, która dawała mu tylko preteksty do ujawniania przeżyć osobistych, w sferę intuicyjno-intelektualną, gdzie możliwa jest analiza wybiegająca daleko poza obręb świata intymnego, możliwe jest więc badanie sztuki, a więc filozofia.

Teorie okresu pseudoklasycznego końca XVIII wieku i akademizm XIX wieku – zdawało się – raz na zawsze skompromitowały mniemanie, że intelekt może stać się czynnikiem istotnym dla rozwoju sztuki. Pierwsza połowa XX wieku pozostaje pod wpływem teorii zwracających się ku głęboko w psychice ludzkiej utajonym siłom, których niekontrolowana projekcja na działanie artysty ma stanowić o możliwości powstania sztuki prawdziwej.

Przekonanie to w dużym stopniu wpływa nawet na takie kierunki jak konstruktywizm i suprematyzm, w których rola intelektu zdaje się być pierwszoplanowa, a które w ostatecznym rozrachunku odwołują się do intuicji w rozumieniu bergsonowskim. Poglądy te, oparte na przesłankach estetyzmu i sztuki „autentycznej”, nie znajdowały miejsca dla dostatecznie konsekwentnej kontroli intelektualnej, tak w teorii jak i praktyce artystycznej. Wynikało to z kartezjańskiej koncepcji umysłu ludzkiego. Wiek XX przyniósł nowe idee, które wywarły wpływ na sztukę ostatnich kilkunastu lat. >>

Umysł ludzki rozumiany jest szerzej, wciągany w grę z całością psychiki, mniej klasyfikujący, a bardziej refleksyjny. W związku z tym nowego znaczenia nabiera słowo „intuicja”: jest to inna od logicznej zasada działania umysłu, a nie tajemna siła, dająca nam natchnienie poznawcze. Poza tym inaczej ujmujemy dziś stosunek umysłu do świata: niezgodność logiki z empirią nie jest traktowana jako porażka rozumu, ani porażka doświadczenia; przyjmujemy w załączeniu dyktando:



Janusz Bąkowski, wystawa fotografii

tekst
Zbigniew Dłubak

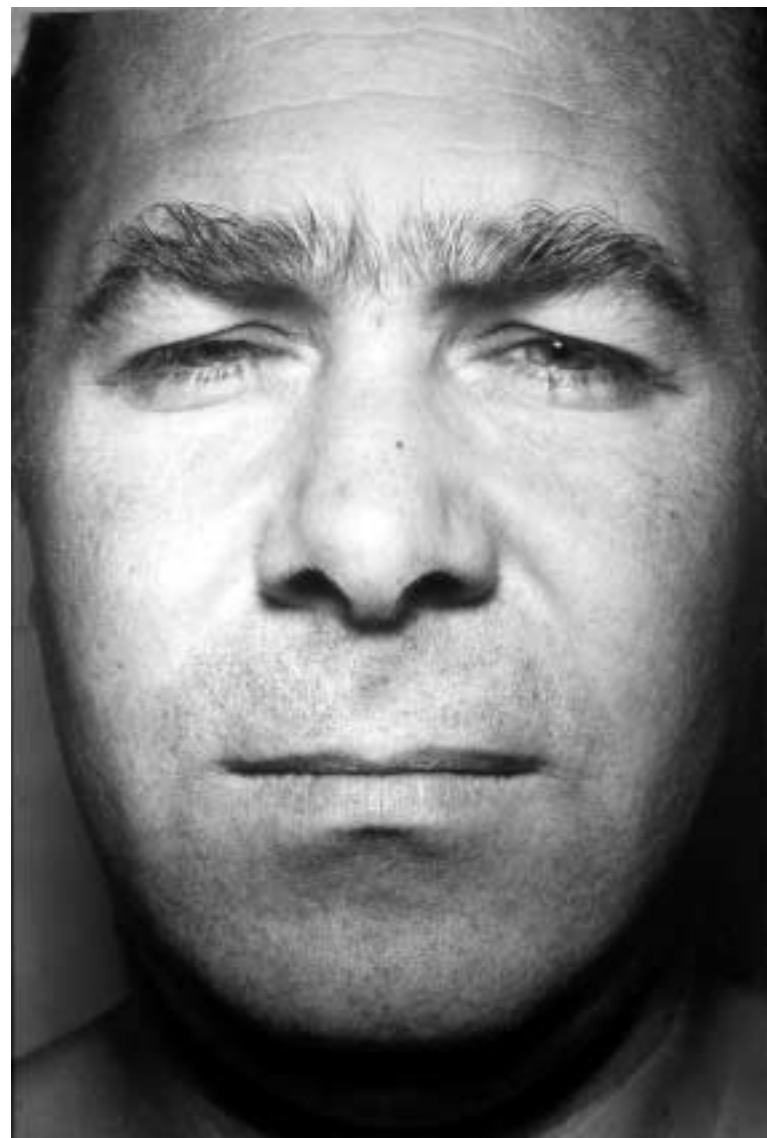
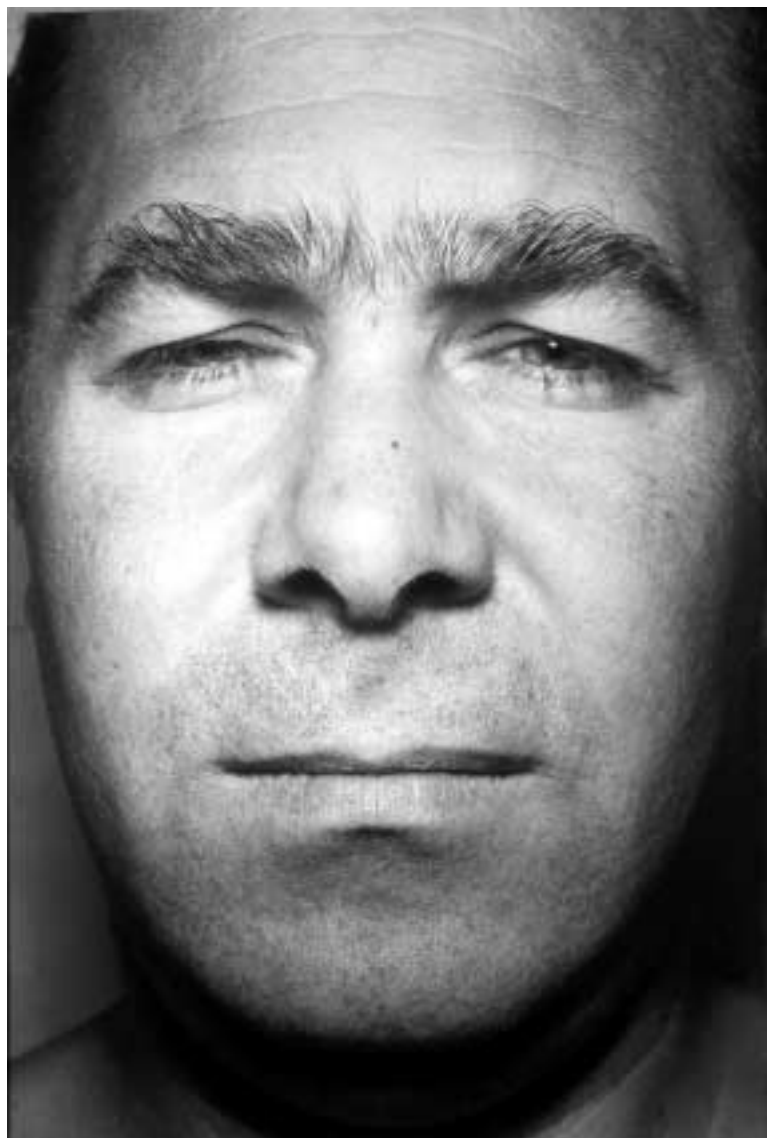
tekst z katalogu
Galeria ZPAF, pl. Zamkowy 8
październik 1976

Marek

fotografia czarno-biała (materiał
wyjściowy dla pracy *Marek*)
wym. 70/100, 1968-1970
w zbiorach rodziny artysty
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Do pracy tej pozował przyjaciel artysty
Marek Łypaczewski – rzeźbiarz.

Wybrane zdjęcie, wielokrotnie
powielone w wymiarach 70/100 cm
stało się materiałem wyjściowym
działania. Następnie, stosując
przekształcenia odbitki fotograficznej:
cięcie, klejenie i szycie, artysta badał
możliwości nasilenia ekspresji. *Każdy
z portretów został zrealizowany wg
innego pomysłu, a kolejne interpretacje
według klucza przekształcania
materiału wyjściowego można tworzyć
w nieskończoność* – mówi artysta.





Umysł ludzki rozumiany jest szerzej, wciągany w grę z całością psychiki, mniej klasyfikujący, a bardziej refleksyjny. W związku z tym nowego znaczenia nabiera słowo „intuicja”: jest to inna od logicznej zasada działania umysłu, a nie tajemna siła, dająca nam natchnienie poznawcze. Poza tym inaczej ujmujemy dziś stosunek umysłu do świata: niezgodność logiki z empirią nie jest traktowana jako porażka rozumu ani porażka doświadczenia; przyjmujemy w załączeniu dychotomię: umysł ludzki – świat.

Sztuka Janusza Bąkowskiego znalazła się w sferze tych idei. Jest tam możliwa refleksja bez naruszenia autentyczności przeżywania. Istnieją emocje, traktowane jako czynnik życia, a ekspresja środków jest obiektem badań artystycznych. Środki, którymi posługuje się Bąkowski, powstały w toku analizy ich funkcjonowania. Dotyczy ta sztuka spraw widzenia, ujętych u samego źródła tego procesu, widzenia jako drogi kontaktu człowieka ze światem, a ponadto i przede wszystkim jako czynnika pozwalającego przeniknąć do istoty naszej postawy wobec rzeczywistości.

ŻĄDAJ DAM WSZYSTKO WYOBRAŹNIĄ BEZ GRANIC

Praca jako wartość. Może być rozważana w rozmaitych aspektach – fizycznym, ekonomicznym, historycznym, estetycznym, moralnym czy wreszcie w sensie ludzkim.

Każde dzieło artystyczne wiąże się z pracą twórczą, która nadaje mu życie i sens. W procesie dochodzenia do dzieła można wyróżnić trzy fazy. Człowiek żyje, doświadcza, odczuwa i chłonie świat – to bodaj najważniejsza faza, gdy gromadzi

Marek I (Marek z Marków)

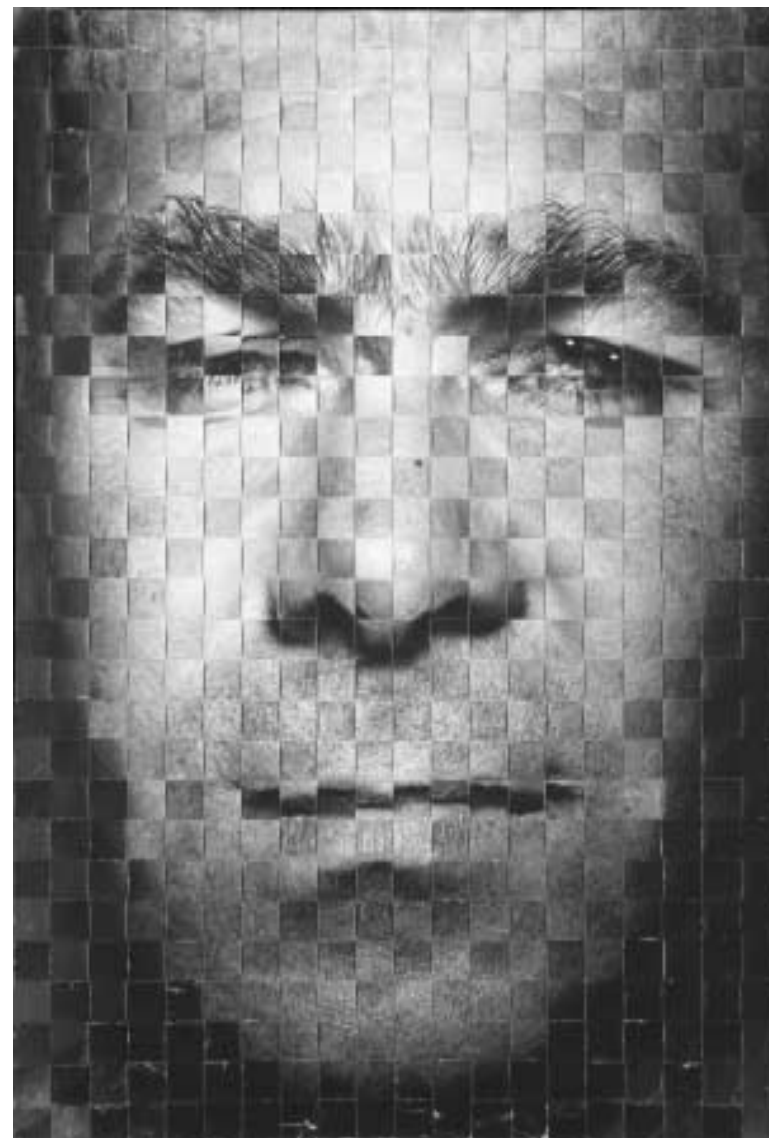
czarno-biała płaszczyzna fotograficzna
(złożona z 420 odbitek fotografii
wyjściowej)
wym.70/100, 1968-1970
w zbiorach rodziny artysty
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Marek I został skonstruowany z 420
małych odbitek z tego samego
negatywu, różnie naświetlonych.
Powstała w ten sposób płaszczyzna
zbudowana z wielu tych samych
twarzy, nazwana przez artystę: *wiełość*
w jedności, jedność w wiełości.

Marek II (Marek przeplatany)

czarno-biała płaszczyzna fotograficzna
wym.70/100, 1968-1970
w zbiorach rodziny artysty
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Marek II został wykonany metodą
rozcięcia dwóch odbitek wyjściowych
na paski wertykalne i horyzontalne,
które zostały ze sobą splecione.



P

Praca jako wartość. Może być rozważana w rozmaitych aspektach – fizycznym, ekonomicznym, historycznym, estetycznym, moralnym czy wreszcie w sensie ludzkim.

Każde dzieło artystyczne wiąże się z pracą twórczą, która nadaje mu życie i sens. W procesie dochodzenia do dzieła można wyróżnić trzy fazy. Człowiek żyje, doświadcza, odczuwa i chłonie świat – to bodaj najważniejsza faza, gdy gromadzi się w nim potencjał, który następnie wyzwoli się w dziele. Jest to czas, gdy formuje się osobowość człowieka (mowa tu o artyście), gdy z jego otwartości na świat i siebie kumuluje się w nim ów ożywczy niepokój, który rozpala potrzebę twórczości. Można tu mówić o fazie prekonceptyjnej, po której dopiero przychodzi moment poczęcia idei dzieła, jego koncepcji, myśli o nim. W tym okresie dzieło zostaje obmyślane, opracowane w wyobraźni. I teraz następuje faza ostatnia – wykonanie dzieła; być może jest ona najmniej istotna, ale tutaj właśnie najważniejszym wydaje się słowo „praca”. (...) W tej pierwszej fazie chodziłoby raczej o pewne szczególne nastawienie do świata, mianowicie o bycie refleksyjnym i wrażliwym, a nie bezmyślnym i rutynowym. Oczywiście druga i trzecia faza nie muszą być od siebie oddzielone, bowiem nie zawsze artysta obmyśla w szczegółach koncepcję i potem według niej realizuje dzieło (jak np. Sol Le Witt), ale często koncepcja kształtuje się wraz z wykonaniem, w twórczej dyskusji artysty z twórczym, któremu nadaje on postać dzieła.

Mówimy: praca twórcza. Jak mają się do siebie oba elementy tej formuły? Otóż twórczości nie można zadać określonego programu, bowiem sam moment kreacji wymaga czegoś szczególnego, pewnego stanu, który ongiś nazywano natchnieniem, albo iskrą Bożą, a który jest tajemniczym momentem, gdy umysł w skupieniu albo nagłej iluminacji odnajduje to jedyne rozwiązanie, jakby przeczuwane przez artystę, na bazie którego jest on w stanie stworzyć swoje dzieło. (...)

Pracy można założyć program i konsekwentnie go realizować. I w tym sensie praca może być twórcza. Ów proces materializacji dzieła jest często dla artysty niezwykle cennym doświadczeniem, pożywką dla myśli i inspiracją nowych idei.

Ad Reinhardt przeszedł w swej malarskiej drodze od płócien ekspresjonistycznych, poprzez kompozycje geometryczne, ku obrazom monochromatycznym, a przez ostatnie lata życia, do śmierci w 1967 r., malował już tylko „Kwadratowe (neutralne, bezkształtne) płótno, na pięć stóp szerokie, na pięć wysokie, wysokie jak człowiek, szerokie jak człowiek z rozpostartymi rękami (nie duże, nie małe, bezwymiarowe), trzyczęściowe (żadnej kompozycji), jedna forma pozioma, zaprzeczająca jedna forma pionowa, o trzech (mniej lub więcej) ciemnych (bezszybowych), nie kontrastujących (bezbarwnych) barwach, będzie przeciągnięte pędzlem usuwając ślady pędzla, matowa, płaska, ręcznie zamalowana powierzchnia (bez połysku, bez faktury, bez linii, bez twardych i bez miękkich krawędzi), powierzchnia, w której nie odbija się otoczenie – czysty abstrakcyjny, nieprzedmiotowy, pozaczasowy, pozaprzestrzenny, niezmienny, nie powiązany, bezinteresowny obraz-obiekt, który jest samoświadomy (żadnej nieświadomości) idealny, transcendentny, nieświadomy niczego poza sztuką (absolutnie żadnej antysztuki)”. >>

A jednocześnie Reinhardt powiedział: „Proces twórczy jest zawsze akademicką rutyną i straszną procedurą”. Dlaczego zatem poświęcił się tej pracy i na wielkiej wystawie w Jewish Museum w 1966 wystawił sto dwadzieścia czarnych kwadratowych obrazów? Oglądana z zewnątrz praca ta robi wrażenie całkowicie bezsensownej, jednocześnie pojawia się w całym swoim trudzie i wymagającym wielkiej cierpliwości mozole. Artysta był przekonany, że te na pięć stóp obrazy



sztuka i człowiek

rozdział 11 a.b.

tekst

Leszek Brogowski

Marek III (Marek wypalany)

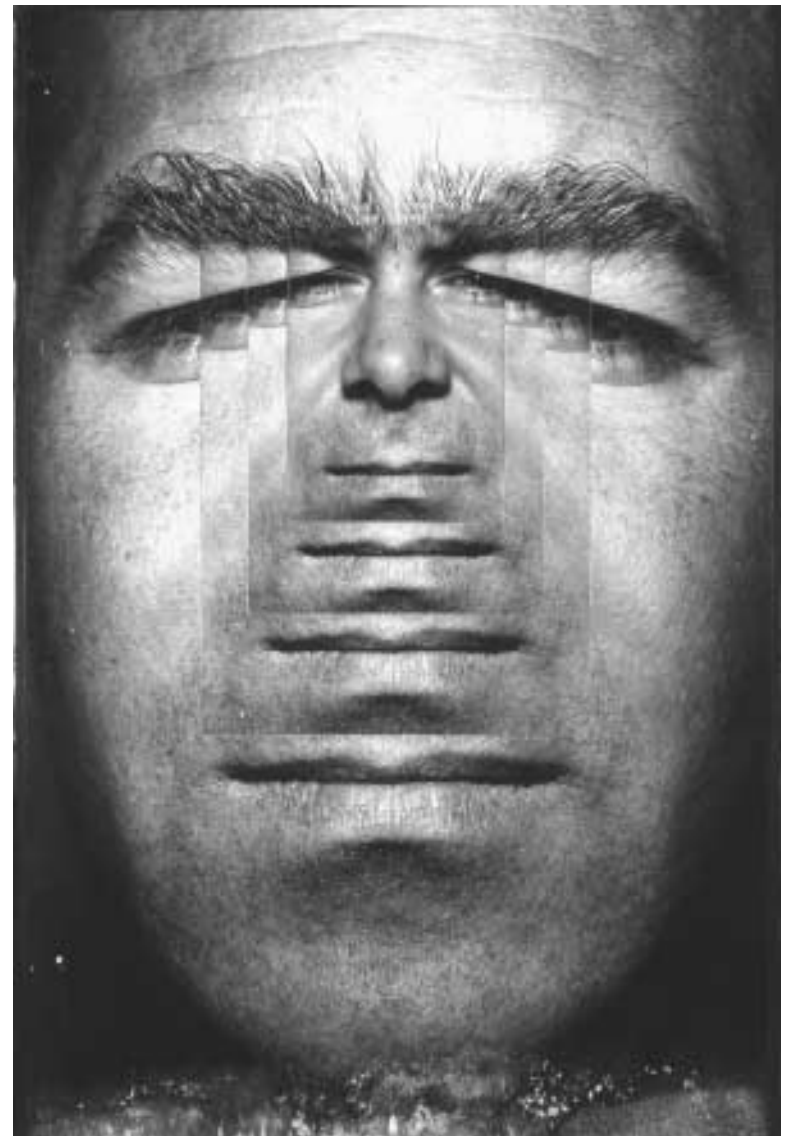
czarno-biała płaszczyzna fotograficzna
wym.70/100, 1968-1970 w zbiorach
rodziny artysty,
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi

Cztery odbitki z wypalonymi dziurami
zostały nałożone na siebie.

Marek IV (Marek pomniejszany)

czarno-biała płaszczyzna fotograficzna
wym.70/100, 1968-1970
w zbiorach rodziny artysty
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Marek IV powstał z nałożenia
erech coraz mniejszych odbitek.





A jednocześnie Reinhardt powiedział: „Proces twórczy jest zawsze akademicką rutyną i straszną procedurą”. Dlaczego zatem poświęcił się tej pracy i na wielkiej wystawie w Jewish Museum w 1966 wystawił sto dwadzieścia czarnych kwadratowych obrazów. ? Oglądana z zewnątrz praca ta robi wrażenie całkowicie bezsensownej, jednocześnie pojawia się w całym swoim trudzie i wymagającym wielkiej cierpliwości mozole. Artysta był przekonany, że te na pięć stóp obrazy są „ostatnimi obrazami, jakie ktokolwiek może namalować”. Miał je za sytuację graniczną malarstwa. I otóż praca jego, praca nad obrazami stawiała się właśnie momentem usensawiającym artystyczne przesłanie zawarte w samych obrazach. To przekonanie o szczególnym punkcie, jaki w jego twórczości osiąga malarstwo, dokumentuje Reinhardt pracą, którą poświęca malowaniu bezgranicznym oddaniem. Pracą – jak powiada – absolutnie nie bezmyślną, ale jednocześnie pracą monotonną, powtarzaną, rutynową i mozolną, wymagającą zmagania z samym sobą wobec jednolicie czarnych powierzchni jego „upartych” płócien. Zrozumieć to można jedynie jako wartość wewnętrzną, pojawiającą się pomiędzy artystą i jego doświadczeniem sztuki. Tak zresztą rozumiał to sam Reinhardt. „Ktoś inny – powiedział – nie mógłby ich dla mnie malować. Malowałby wtedy swoje własne obrazy dla siebie”.

Roman Opalka pokrywa swoje płótna rzędami kolejnych liczb. Pierwszy taki obraz powstał w 1965 roku. „W mojej postawie, która jest programem na całe życie – pisał – występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu.(...) Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem „kartek z podróży”), odręcznie, pędzlem, białą farbą na szarym tle z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bielsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do momentu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli.” W roku 1973 Opalka przekroczył pierwszy milion. Porzucając dla malowania liczb wszystkie wcześniejsze prace plastyczne i ograniczając się do liczonych obrazów, artysta poświęcił swoją sztukę, ale i także życie, pracy, która – podobnie – oglądana z zewnątrz wydaje się być bez sensu; a mówiąc ściślej bez praktycznego celu, mieszczącego się w kategoriach zdrowego rozsądku. W wypadku Opalki staje się ona próbą siebie, własnych sił i uporu, by w obliczu goniącego za sensacyjną nowością świata, zamknąć się w polu tak ograniczonym i tam – w pracy – odnajdywać siebie.

W tym wypadku praca – ów monotony proces wykonawczy – stanowi istotny składnik postawy artystycznej. Sam pomysł takiego postępowania w żaden sposób nie mógłby tu zastąpić realności tego procederu, świadomie przyjętego i realizowanego z determinacją. A w przypadku Reinhardta, czy nie wystarczyłby jeden czarny obraz? Dla świadomości – tak. Ale w sztuce często tak się dzieje, że artysta, który dokonuje na swej drodze jakiegoś odkrycia, powtarza je potem wiele razy w najrozmaitszych wariantach i bada obszar otaczających je możliwości. Tę „prawidłowość” można wytłumaczyć chęcią, a może koniecznością powiedzenia o tym odkryciu tyle razy, by dać świadectwo ważności albo przekazać przynajmniej część możliwości tkwiących w odkrytym polu, do czego artysta, autor nowej koncepcji zdaje się być najbardziej uprawniony, albo może wreszcie pozostawienie w obrębie odkrytego pola wiąże się z satysfakcją, radością działania w sferze, która stanowi szczytowe osiągnięcie jego twórczości. >>

Omówmy jeszcze jeden przypadek, kiedy wykonana z perfekcją i skrupulatnością praca stanowi niezbywalny element dzieła; by koncepcja została w pełni wypowiedziana, potrzeba owej nieraz olbrzymiej pracy wykonawczej, inaczej zostanie ona niepełna albo niezrozumiała, jak niestarannie wypowiedziane słowo. A zarazem istnieją dzieła, którym, by zostały odczytane, wystarcza szkic, błysk zapalniczki czy ziarenko piasku. I nie pytamy – dlaczego, nie szukamy zasady. Tworzenie

Marek V (Marek losowy)

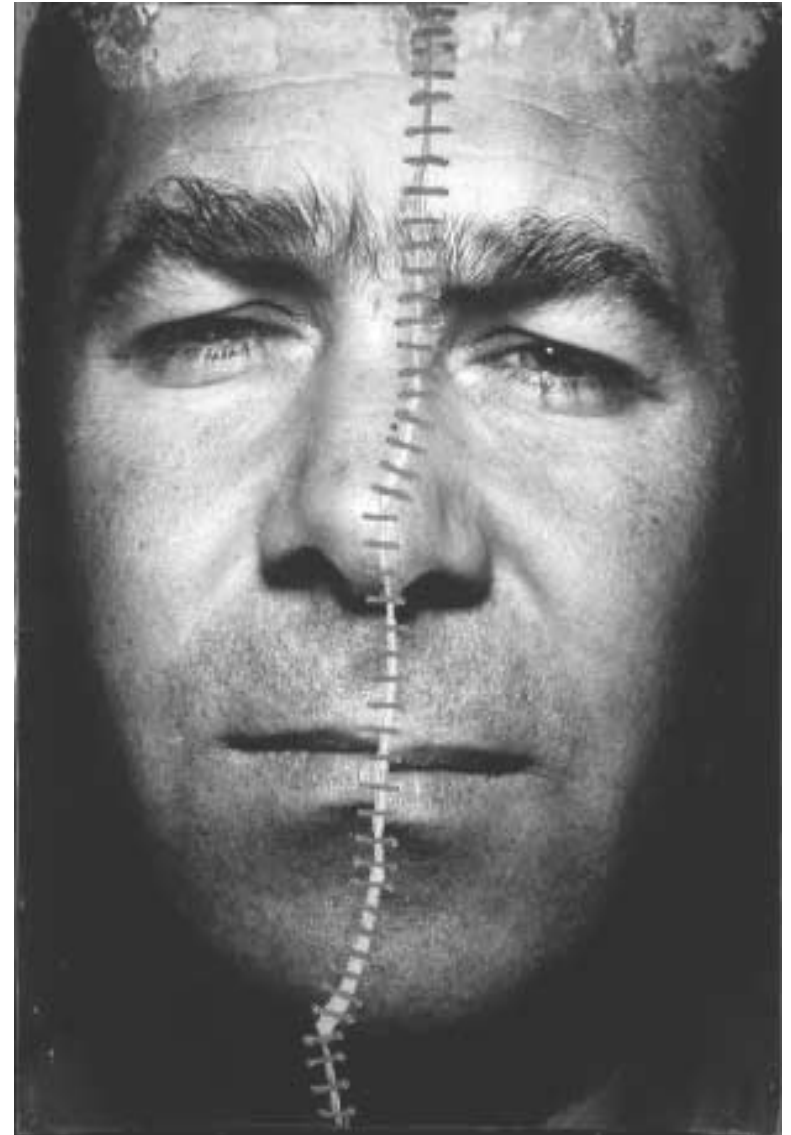
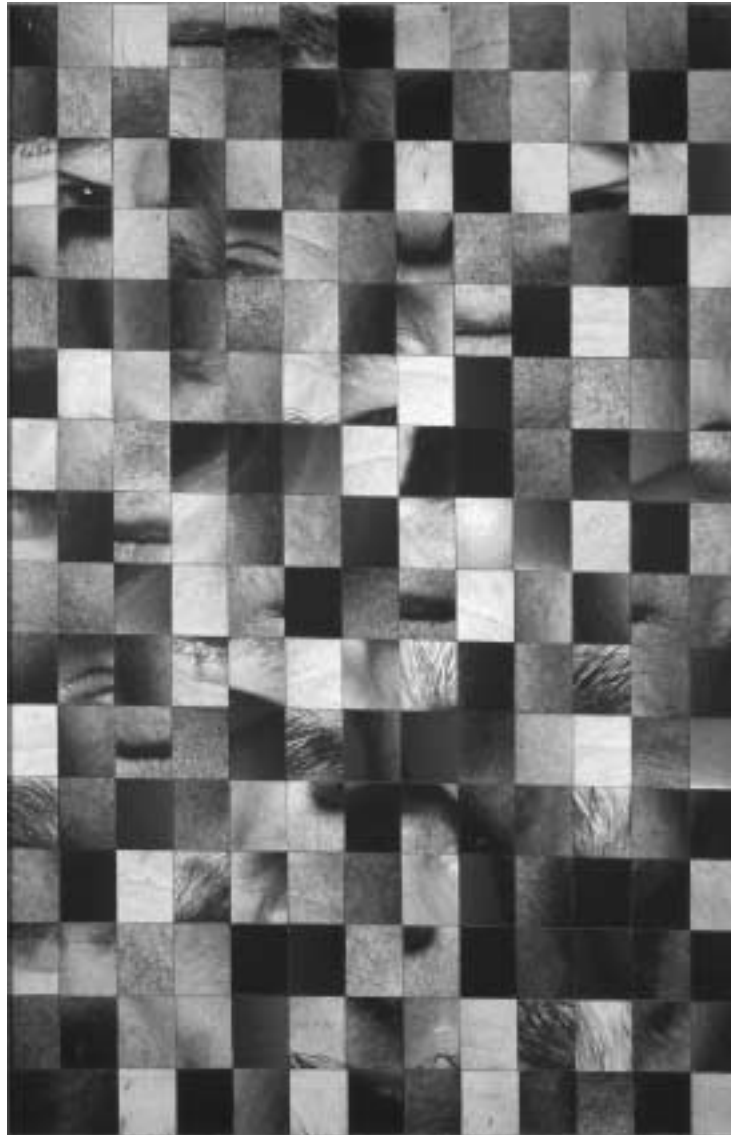
czarno-biała płaszczyzna fotograficzna
wym.70/100, 1968-1970
w zbiorach rodziny artysty
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

W Marku V artysta zastosował
metodę losową: porożcinaną
odbitkę uporządkował ponownie wg
przypadkowej kolejności.

Marek VI (Marek zszywany)

czarno-biała płaszczyzna fotograficzna
wym.70/100, 1968-1970
w zbiorach rodziny artysty
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Marek VI został przedarty na pół
i zszyty sznurkiem.



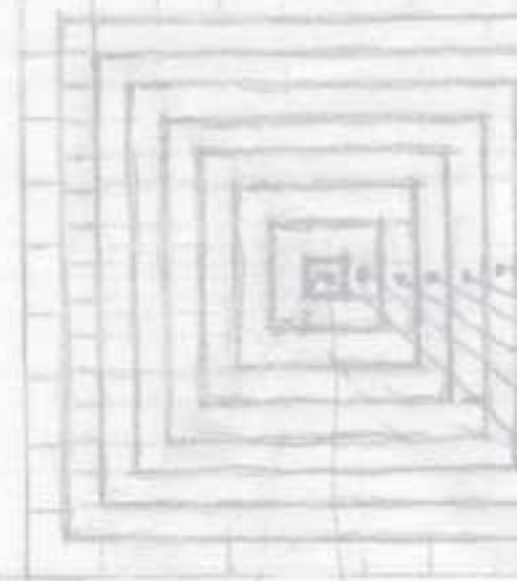
DWA OBRAZY

1. POJEDYNEŻE 2. PO



1 5
M 5
N 55x55
N 55x55
N 55x55
N 55x55
N 55x55
N 55x55

INEGO TEKSTU



55 17
51
40 32.2
34
60
51
90
85
-50

Omówmy jeszcze jeden przypadek, kiedy wykonana z perfekcją i skrupulatnością praca stanowi niezbywalny element dzieła; by koncepcja została w pełni wypowiedziana, potrzeba owej nieraz olbrzymiej pracy wykonawczej, inaczej zostanie ona niepełna albo niezrozumiała, jak niestarannie wypowiedziane słowo. A zarazem istnieją dzieła, którym, by zostały odczytane, wystarcza szkic, błysk zapalki czy ziarenko piasku. I nie pytamy – dlaczego, nie szukamy zasady. Tworzenie jest zawsze odkrywaniem tego, czego jeszcze nie znamy, o czym jeszcze nic nie wiemy. Janusz Bąkowski opracowuje najpierw każdy ze swoich projektów w postaci opisu matematycznego, schematu, według którego przekształcać się będzie materiał obrazowy, na jakim pracuje. Może to być skorupka jajka, martwa natura albo fotografia, która zgodnie z założonym planem rozcinana jest na coraz mniejsze pola, porządkowane następnie w nowy sposób. Taki schemat przesądza właściwie o wszystkim, co dalej wydarzy się w tym projekcie. Spróbujmy zatem zrozumieć, dlaczego Bąkowski poświęca następnie rok czy dwa lata pracy na wykonanie kilku pierwszych „kroków” z zaprojektowanego procesu przekształceń obrazu, podczas gdy niejeden artysta potrafi w ciągu dnia wykonać nawet dziesiątki swoich prac (np. Andy Warhol). W jednej ze swoich realizacji fotograficznych Bąkowski zestawia w pierwszym obrazie cztery identyczne fotografie. Drugi obraz powstaje przez podział każdej z czterech odbitek na cztery części i umieszczenie każdej z tych małych części w stosownym dla niej miejscu, tj. czterech lewych górnych części, obok siebie w górnym rogu, analogicznie z następnymi. W trzecim obrazie każda taka drobna cząstka jest ponownie dzielona na cztery pola, które zajmują nowe pozycje itd. Siódmy ostatni obraz składa się już z 16 384 (4 do siódmej potęgi) drobnych pól, które tworzą nowy obraz – jakby dwukrotnie powiększoną fotografię z pierwszego obrazu. Ten nowy obraz nie jest jeszcze wyraźny; stałby się w pełni nowym obrazem, gdyby tworzące go drobne pola były nieskończenie małe, ale na przeszkodzie temu stoi samo tworzywo. Nie da się bowiem bez końca kroić fotografii na coraz mniejsze części. Artysta zмага się z materiałem tak długo, jak długo jest możliwe przewyciężenie go. Punktem wyjścia jest schemat; według niego rozwijają się przekształcenia. Bąkowski zmusza następnie wybrany materiał obrazowy, by poddał się tym przekształceniom i czyni to do momentu, gdy spotyka się z wyraźnym „sprzeciwem” tworzywa. Kiedy nie można już dalej dzielić maleńkich cząstek zdjęć, zaprzestaje pracy wykonawczej. Dalszych przekształceń możemy dokonać sami, w wyobraźni, odczytując schemat ze zrealizowanych etapów. Praca jest więc tu zmaganiem się z materiałem i drażnieniem w wyobraźni takiej przestrzeni, która zapoczątkowałaby proces myśli. Może on już dalej rozwijać się samoistnie. Dotąd – wizualizacja w tworzeniu obrazowym, dalej – materiał dla myśli i wyobrażeń. Tworzenie dzieła jest zawsze od zarania, zmaganiem z materiałem, z tworzywem; jest trudem, by zmusić je do wysiłku, by je usidlić, ujarzmić i kazać wyrażać artystyczne przesłanie. By ów moment dyskusji z tworzywem przedstawić, wybrałem pracę Bąkowskiego, która jest pouczająca przez to, że prowadzi do wyrazistej granicy, poza którą tworzywo przestaje być elastyczne.

Warto też uświadomić sobie, że choć matematyczny schemat przesądza o ciągu dalszym, to realizacja zawsze wiąże się z ryzykiem, że efekt wizualny tych przekształceń może okazać się trywialny lub też może nie prowadzić do żadnego >>

rozwiązania plastycznego. Jedynym sprawdzianem i potwierdzeniem jest zderzenie konstrukcji myśli z materiałem, wykonanie tego, co w ramach koncepcji da się wykonać – a więc praca, która jest także źródłem nowych doświadczeń i przygotowaniem nowych projektów.

Dzisiejszy świat, cywilizacja pośpiechu i sukcesu nie zachęca do pracy w skupieniu, nie zachęca do skupienia w ogóle;

Marek VII (Marek zawężony)

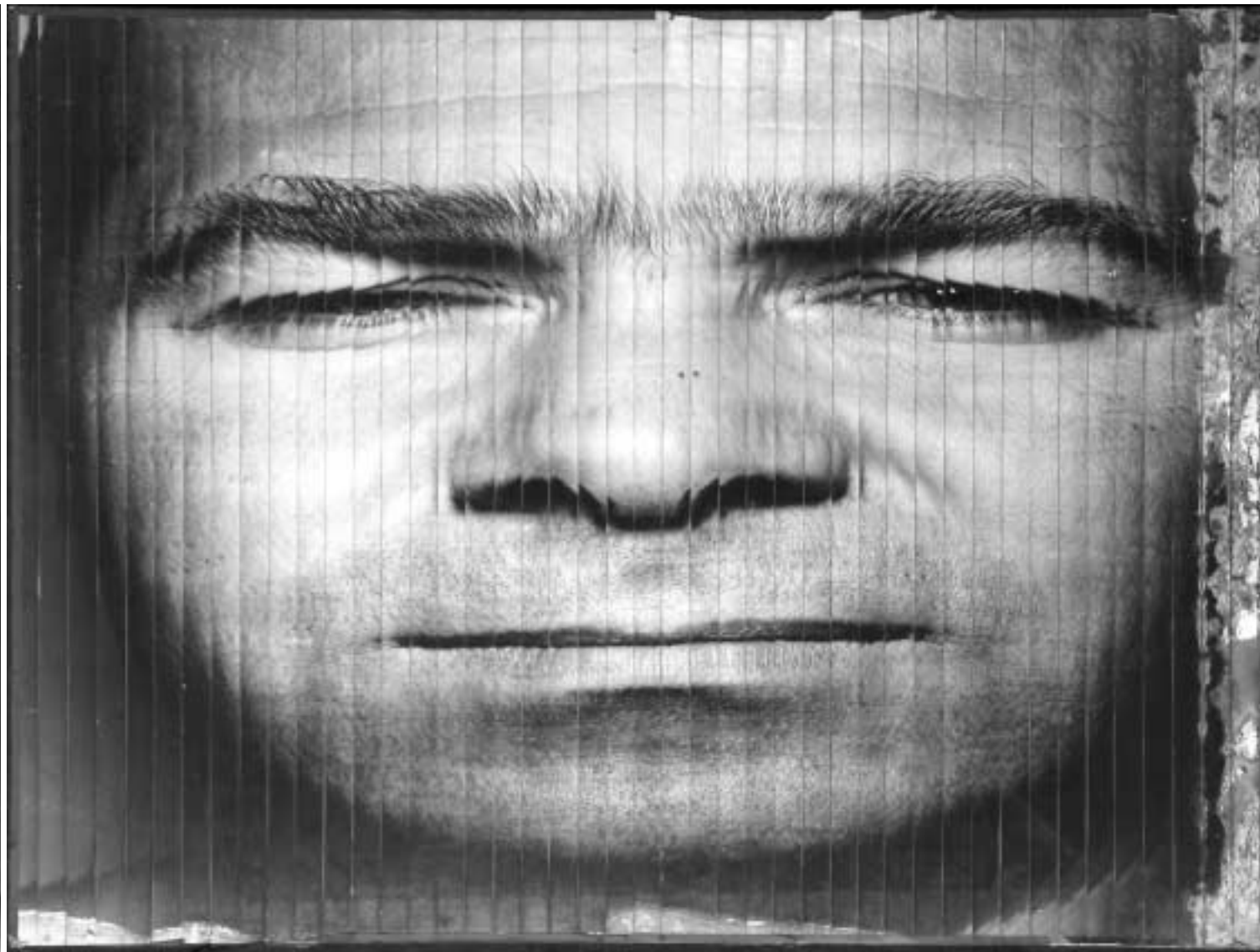
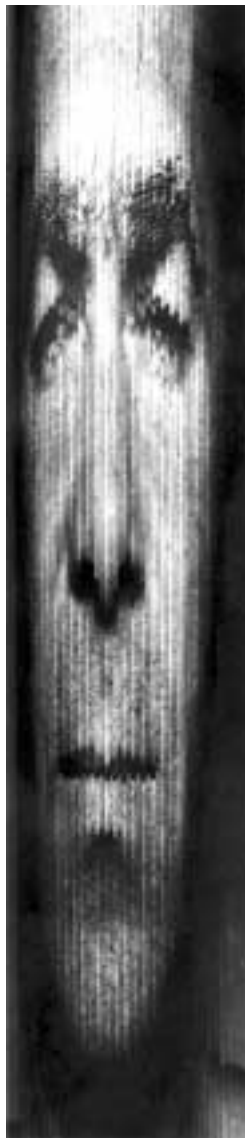
czarno-biała płaszczyzna fotograficzna
wym.30/70 1968-1970
w zbiorach rodziny artysty
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Marek VII (Marek rozciągnięty)

czarno-biała płaszczyzna fotograficzna
wym.30/70 1968-1970
w zbiorach rodziny artysty,
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Marki VII stanowią spójną parę interpretacji – *Marek VIIa* został zawężony, a *Marek VIIb* rozciągnięty na podwójną szerokość.

Praca *Marek* pokazała nowe możliwości posługiwania się odbitką fotograficzną, co wzbudziło w środowisku liczne kontrowersje, gdyż do tej pory odbitkę traktowano jako końcowy etap realizacji fotograficznej. Jednak prezentowany na wielu wystawach *Marek* cieszył się dużym zainteresowaniem publiczności i uznaniem krytyki. Razem z pracami innych artystów ZPAF brał udział w wystawach zagranicznych m. in.: „Experimental Photography”.





rozwiązania plastycznego. Jedynym sprawdzianem i potwierdzeniem jest zderzenie konstrukcji myśli z materia, wykonanie tego, co w ramach koncepcji da się wykonać – a więc praca, która jest także źródłem nowych doświadczeń i przygotowaniem nowych projektów.

Dzisiejszy świat, cywilizacja pośpiechu i sukcesu nie zachęca do pracy w skupieniu, nie zachęca do skupienia w ogóle; premiuje raczej powierzchowną atrakcyjność i sensacyjną nowość. W tym oglupiającym wyścigu ku „supergwiazdorstwu”, karierom i materialnemu dobrobytowi – wybór postawy, która sprawdza się w pełnej skupienia pracy, jest nie tylko realizacją pewnej artystycznej koncepcji, ale ustosunkowaniem się do współczesnego świata; jest przeciwstawieniem się nie tylko jego pośpiechowi, ale także nieubłaganemu upływowi czasu. Praca przydaje sztuce wymiar beczasowości, odnosząc ją nie tylko do potrzeby tworzenia nowych kierunków artystycznych na każdy sezon i nie dożądanego bulwersujących nowalijek rynku sztuki, ale do człowieka – jedynej uniwersalnej miary wszelkiego twórczego działania.

SKŁADAM ROZDROBNIONĄ MATERJĘ WIDZENIA KLEJĄC JĄ MARZENIEM

Niewielu jest pośród fotografów artystów, którzy w taki sposób poróżniali się w różnych dziedzinach twórczości. Janusz jest jednym z nich. W swojej twórczości używa różnych technik, używając różnych narzędzi, poczynawszy od zwykłego ołówka, a skończywszy na najnowszym rejestratorze video. Gdzieś pomiędzy tym wszystkim jest fotografia, ale

There are few artists-photographers who are able to do other things – free of artistic constraints – in their creative pursuits. Janusz is one of them. He is interested in a very universal dimension of art to newest video recorders. The photography is somewhere in between, but it not always dominated in his creative pursuits. Janusz is interested in a very universal dimension of art

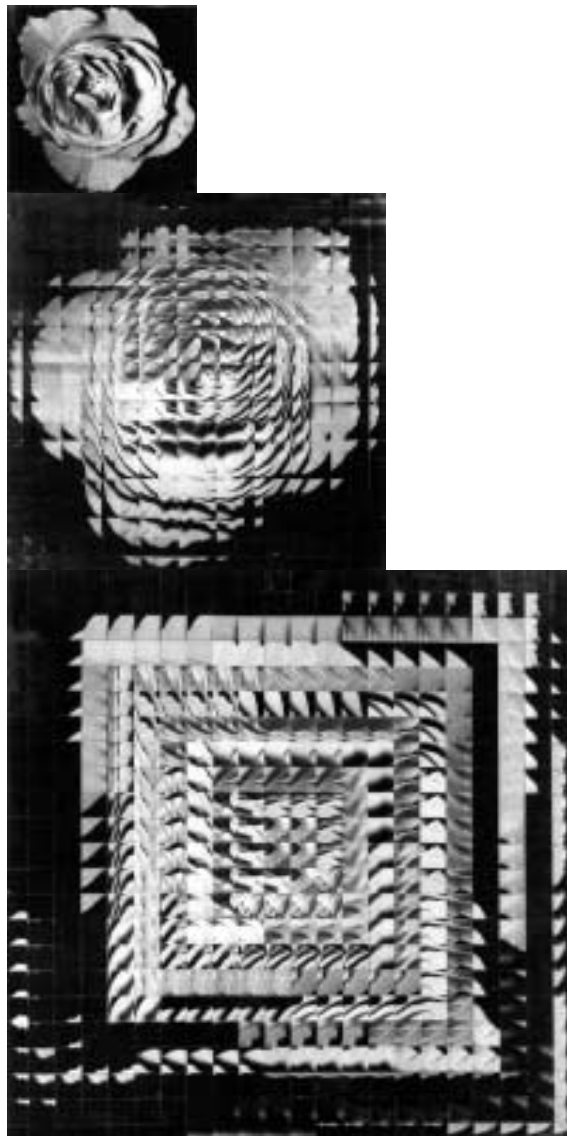
Róża

trzy czarno-białe płaszczyzny
fotograficzne
wym. 37/37, 78/78, 90/90, 1973
w zbiorach prywatnych.

W pracy *Róża*, fotografia rozwiniętego
kwiatu posłużyła artyście do
stworzenia dwóch interpretacji tematu
wirowania.

Róża I została skonstruowana
z czterech odbitek wyjściowych
pociętych i uporządkowanych według
prostej zasady matematycznej.
W *Róży II* za pomocą podobnego
zabiegu artysta włączył w siebie
pięć odbitek (zasadę montażu
odbitek przedstawia rysunek).

Dzięki zastosowaniu matematycznej
organizacji materiału zdjęciowego
wrażenie ruchu wirowego zostało
spotęgowane. *Róża, łatwa do
rozpoznania w montażu poczwórnym,
przy pięciu pociętych odbitkach
podległych koncentrycznej konstrukcji,
przemienia się
w nowy przedmiot*
– pisze Zbigniew Taranienko.
(*Obraz jedności świata*, 1978)



Zasada montażu odbitek w pracy *Róża*

1, 2, 3,	1, 2, 3,
4, 5, 6,	4, 5, 6,
7, 8, 9,	7, 8, 9,

1, 2, 3,	1, 2, 3,
4, 5, 6,	4, 5, 6,
7, 8, 9,	7, 8, 9,

cztery odbitki wyjściowe

1, 1, 2, 2, 3, 3,
1, 1, 2, 2, 3, 3,
4, 4, 5, 5, 6, 6,
4, 4, 5, 5, 6, 6,
7, 7, 8, 8, 9, 9,
7, 7, 8, 8, 9, 9,

zasada montażu 4 odbitek *Róża I*

8, 8, 8, 8, 9, 9, 9,
8, 4, 4, 4, 4, 5, 9,
7, 4, 1, 2, 2, 5, 9,
7, 3, 1, 1, 2, 5, ...
7, 3, 1, 1, 2, 5, ...
7, 3, 3, 3, 2, 5, ...
7, 6, 6, 6, 6, 6, ...

zasada montażu 5 odbitek *Róża II*

tekst

Marek Grygiel

Janusz Bąkowski, *Niefoto-grafie*

wystawa była czynna

od 7 października do 9 listopada

1997 r.

Mała Galeria ZPAF/CSW

Plac Zamkowy 8 w Warszawie

by **Marek Grygiel**

Translated by **K. Wojciechowski**

Janusz Bąkowski, *Niefoto-grafie*

The exhibition was held at the

Mała Galeria ZPAF/CSW,

Plac Zamkowy 8, Warsaw,

between October 7th

and November 9th, 1997

NIE

Niewielu jest pośród fotografów artystów, którzy z taką swobodą poruszaliby się w różnych dziedzinach twórczości. Janusz Bąkowski od wielu lat swoją sztukę tworzy w różnych technikach, używając różnych narzędzi, poczynawszy od zwykłego ołówka, a skończywszy na najnowszym rejestratorze video. Gdzieś pomiędzy tym wszystkim jest fotografia, ale nie zawsze była ona środkiem dominującym w jego artystycznych dociekaniach. Janusza interesuje sztuka w wymiarze bardzo uniwersalnym i środki techniczne, jakie dobiera do jej uzewnętrznienia, zmieniane są przez niego w zależności od charakteru danej pracy czy danego cyklu.

W ostatnich latach zaniechał fotografii, która w latach siedemdziesiątych wyparła z kolei jego dużo wcześniejsze fascynacje kamienną rzeźbą monumentalną. Gdzieś pomiędzy był rysunek, malarstwo olejne, ale nie tworzone jako same w sobie. Każda z tych dziedzin była dobierana bardzo celowo i świadomie do jakiegoś problemu artystycznego, który Janusz sobie na danym etapie tworzenia stawiał. Bywając czasami w jego pracowni na Starym Mieście, podziwialiśmy, z jaką cierpliwością i determinacją dzień po dniu realizował kolejny projekt. Czasami udawało nam się nawet zdać z tego relację w postaci wystawy czy pokazu video w Małej Galerii.

Teraz przyszedł czas na wystawę jubileuszową, wystawę, która spina klamrą nasze dwudziestolecie. I tym razem właśnie Janusz zaskoczył nas znowu. Nie będzie fotografii, chociaż przecież od jego fotografii analitycznej zaczynaliśmy działalność Małej Galerii. Jest poezja – „niewierszydła” jak sam zatytułował ten pokaz. Zbliżamy się do „schyłkowej epoki druku”, gdy słowo drukowane jest wypierane przez „zapis umysłu w światłofornie” (światłoforna to czytanie i pisanie na ekranach komputerów)*. Oglądanie i czytanie mini wierszy (jeśli można je tak nazwać) jest czynnością integralną z postrzeganiem ich jako graficznych zapisów. Ich czcionka i forma odbiega od komputerowych standardów dając nam możliwość refleksji na innym poziomie niż ten, do którego zaczynają przyzwyczajać nas ekrany monitorów. Literki odciskane ręką artysty na papierze są równie ulotne jak skojarzenia i refleksje, jakie w nas tworzą. Zderzone z impresjami nowojorskiego szkicownika rejestrującego dziesiątki ludzkich twarzy tworzą spójną i konsekwentną całość. Niewierszydła stają się w tym momencie strzępkami myśli, ułamkami świadomości, przez co nabierają dodatkowo Joyce’owskiego charakteru. Stają się taką literkami zapisaną fotografią, bo fotografia również nie zapisuje wszystkiego dosłownie i jednoznacznie. Bardzo często zostawia jeszcze trochę miejsca, żeby można było mieć tę przyjemność doszukania się własnych interpretacji i znaczeń.

*John Barth, *Stan rzeczy*, „Literatura na świecie”, nr 6 (311) 1997



There are only few artists photographers who are able to use other media so freely. Janusz Bąkowski makes his art in various techniques using different tools – from a simple pencil to newest video recorders. The photography is somewhere in between, but it not always dominated in his creative pursuits. Janusz is interested in a very universal dimension of art and the means he uses depend upon the character of a particular work or series. Recently, he has abandoned photography for which he gave up, in the 1970's, his earlier fascination with monumental stone sculpture. In the meantime, there were drawings and paintings, but made not for their own sake. Every medium was taken up purposefully and consciously to solve some artistic problem, which Janusz confronted at a given moment. Our visits in his Old Town studio allowed us to see his patience and determination in everyday realisation of his consecutive projects. Sometimes we were able to report on this in the Mała Gallery – in a form of exhibition or video show.

Now came the time for the anniversary exhibition, which completes the twenty years of our activity. And this time Janusz surprised us once again. There will be no photography in spite of that his analytical photography was at the beginnings of the Mała Gallery. Instead there are “non-poems” as he calls them. We are entering “the decadent era of print” in which the printed word is pushed out by “recording of mind in light-form” (light-form being writing on and reading from the computer screen)*. Watching and reading these miniature poems (if one may call them so) is integrated with seeing them as graphic recordings.

The types used to print them and their form are different from computer standards thus enabling us reflection different from the one a monitor screens allow for. The letters imprinted by the artist with his hand are equally transitory just as the associations and reflections they provoke. Confronted with impressions of his New York sketch book with dozens of registered faces they make a coherent and consistent entity. The “non-poems” become thus scraps of thoughts, fragments of consciousness, which gives them Joyce-like character. They become a kind of photography recorded with letters because photography does not register everything literally and unequivocally either. The artist often leaves some space to let us look for our own interpretations and meanings.

*John Barth “State of things”, in *Literatura na świecie*, 6 (311) 1997

**nie
foto-
grafie**

Był rok 1942. z pożogi wojennej ocalał w naszym domu w Aninie fortepian. Mama posyłała nas z siostrą na lekcje muzyki.

Przyjeżdżał tu również z odległej Woli sympatyczny młody człowiek – Janusz.

My, bystre dziewczynki, od razu wykryłyśmy, że ów kędzierzawy blondynek jest zainteresowany młodszą nauczycielką.

Jak się okazało, jego przyszłą żoną. Nasz kontakt urwał się na długo. Później dowiedziałam się, że Janusz uczęszczał

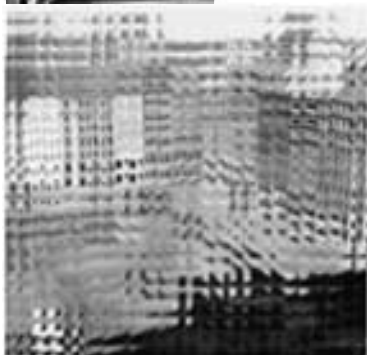
Stare Miasto

trzy czarno-białe płaszczyzny
fotograficzne
wym. 30/28, 60/56, 120/83, 1973
w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Zagadnieniem rozpatrywanym
w tej pracy jest zbadanie
możliwości przetworzenia kąta
prostego widocznego na zdjęciu
wyściowym na płaszczyznę. Praca
Stare Miasto składa się z trzech
płaszczyzn fotograficznych.

Zasada fragmentaryzacji i montażu
odbitki pozostała analogiczna
do zastosowanej w pracy *Róża*.

Natomiast zmieniła się liczba
wkomponowanych w siebie odbitek
– artysta użył czterech odbitek
wyściowych w pracy *Stare Miasto I*
oraz dwunastu odbitek w *Stare*
Miasto II. Rynek staromiejski dający
się jeszcze rozpoznać w kompozycji
czterech odbitek, w kompozycji
dwunastu tworzy już jedną
rozwirowaną płaszczyznę materii
pozbawionej głębi – jak zauważa
Zbigniew Taranienko.
(*Obraz jedności świata*, 1978)



JEDZIEMY Z TADEVSZEM
ON GADA - MANDAT POLICYJNY
W PS1 (PIERWSZY RAZ) NAGA
CHODZENIE DO DRABINIE
FILMOW - Z DACHU
DOBRE JAGODY UJĘCIA

GRECKIE JEDZENIE

JAKIS KONCERT W SVBWAU NA S. 1

Był rok 1942. Z pożogi wojennej ocalał w naszym domu w Aninie fortepian. Mama posyłała nas z siostrą na lekcje muzyki. Przyjeżdżał tu również z odległej Woli sympatyczny młody człowiek – Janusz.

My, bystre dziewczynki, od razu wykryłyśmy, że ów kędzierzawy blondynek jest zainteresowany młodziutką nauczycielką, jak się okazało, jego przyszłą żoną. Nasz kontakt urwał się na długo. Później dowiedziałam się, że Janusz uczęszczał również na lekcje śpiewu i do ogniska plastycznego, że uczył się rzeźby u utalentowanej rzeźbiarki. Ciągłe czegoś szukał, wciąż się doskonalił i tak już było zawsze.

Wojna trwała – pod jej koniec Janusz trafił do obozu w Mauthausen. Jego wrażliwa dusza artysty nie dała się zdławić. Nie tylko przetrwał, ale walczył o przetrwanie innych. Wracał do kraju wynędzniały. Miał do kogo – w domu czekała żona z maleńkim synkiem. Tak się złożyło, że drugiego synka sam przyjmował na świat i wykonał to zadanie po mistrzowsku.

Szczegóły życia Janusza znam z jego opowiadań. W tamtym czasie nasze drogi życiowe szły odrębnym torem. Ja studiowałam architekturę, Janusz pracował zapamiętane zmieniając zajęcia na coraz ambitniejsze. Często nie podejrzewano go, że jest nowicjuszem w jakiejś dziedzinie, bo w mig ją opanowywał. Najbardziej ukochał Pracownię Kamieniarsko-Rzeźbiarską. Wciąż podziwiać możemy wykute przez niego rzeźby, płaskorzeźby i rozety na gmachu Sejmu czy Pałacu Kultury.

Pod koniec lat pięćdziesiątych spotkałam Janusza na ulicy Kruczej i to przypadkowe spotkanie dało nieoczekiwane rezultaty. On zakładał właśnie pracownię graficzną przy dużym biurze konstrukcyjnym i szukał współpracownika, a mnie wydało się to całkiem interesujące. Myślałam, że nasza współpraca potrwa chwilę, ale przedłużyła się na lata. Mieliśmy przygotowywać wydawnictwa reklamowe, zawsze na wczoraj, sporządzać dokumentacje fotograficzne na terenie całego kraju oraz wykonywać modele prototypów maszyn. Nie sposób wymienić wszystkich zadań, a niektóre wymagały wyjątkowej inicjatywy. Janusz był nieoceniony w podejmowaniu śmiałych decyzji. Kiedy martwiłam się, że nie damy rady, on mówił: „Razem – damy radę” i zabieraliśmy się do pracy. Mamy na swoim koncie opatentowany wynalazek, jak domowym sposobem zrobić barwne wydawnictwo dorównujące folderom zachodnim. Ciekawe, że kiedy konstruktorzy przychodzili do „artystów” omówić kształt prototypu maszyny, nieraz rozgorzała dyskusja na temat jej działania, a rady Janusza traktowano poważnie. Ale mnie tak bardzo nie interesowały maszyny. Skupiłam się na fotografii. Dzięki kontaktowi ze Zbyszkciem Dłubakiem fotografia zdominowała nasze życie. Dostaliśmy się do Związku Fotografików, mogliśmy myśleć o wolnym zawodzie. Ja, tchórz, bałam się zerwania z instytucją, on – chojrak, mimo że miał na utrzymaniu rodzinę, zdecydował: „Razem nie zginiemy”. Rzeczywiście, nie zginęliśmy – posypały się zlecenia. Znalazło się miejsce do pracy, a to dzięki przydziałowi pracowni, którą Janusz dostał. Ten lokal komfortowy nie był, ale posłużył jakiś czas.

Nie zapomnę, z jaką dumą prowadził mnie Janusz do ponurej sutereny w starej, mokotowskiej kamienicy. Zimno, mroczno i nieprzyjaźnie, wręcz wrogo. Po sąsiedzku biwakowali dzicy lokatorzy, pijani, hałaśliwi, wściekli, że się tu kręci jakiś obcy. >>

„Ja tego artychę przetrzęcę” – groził jeden, późniejszy zresztą przyjaciel. Ale na razie Janusz nosił w rękawie „gazurkę”. Ruszyliśmy do roboty nie bacząc na brak ogrzewania i pionierskie warunki. Zlecenia mieliśmy przeróżne. Pamiętam, jaki nasz zespół przetrwał przy robieniu ogromnego formatu zdjęcia Syrenki Warszawskiej. Pokonanie trudności technicznych, ciągłe podgrzewanie wody zajęło nam całą noc, a o świecie okazało się, że nie było ono dla nas żadnym problemem, bo wzięliśmy negatywy



opowieść o Januszkuzku

tekst

Jadwiga Przybylak

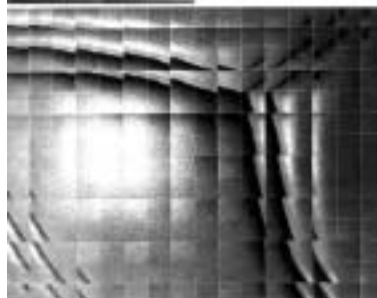
zdjęcia

Jadwiga Przybylak i archiwum

Pilka

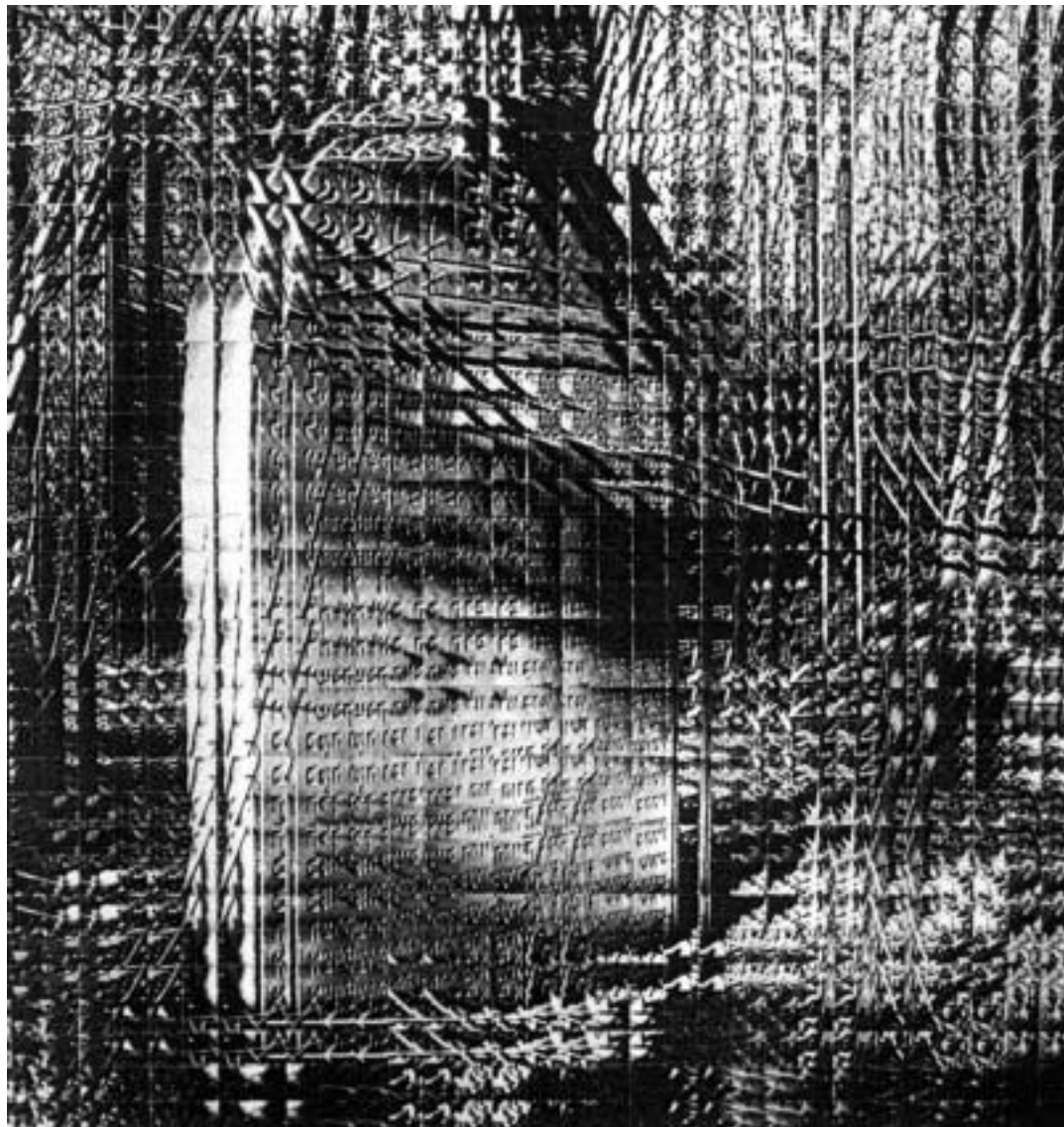
trzy czarno-białe płaszczyzny
fotograficzne
wym. 40/35, 53/50, 80/70, 1973
w zbiorach prywatnych.

Cykl pt. *Pilka* rozpatruje zagadnienie
struktury przedstawionego
przedmiotu. Metoda organizacji
materiału fotograficznego jest
analogiczna do cykli *Róża*
i *Stare Miasto*.



Cmentarz

czarno-biała płaszczyzna
fotograficzna
(4 odbitki włączone w siebie),
wym. 70/70, 1973
w zbiorach prywatnych.



STACJA GREENPOINT
JEDZIEMY NA UCZELNIE,
FLASZING
AUTOBUS PICKUP
POWROT Z TONIEM NA CALVER
MAGA PRZERWA
MURZYNIKI I DZIECI NA CONEY ISLAND

„Ja tego artychę przetrączę” – groził jeden, późniejszy zresztą przyjaciel. Ale na razie Janusz nosił w rękawie „gazurkę”. Ruszyliśmy do roboty nie bacząc na brak ogrzewania i pionierskie warunki. Zlecenia mieliśmy przeróżne. Pamiętam, jaki przeżyliśmy dramat przy robieniu ogromnego formatu zdjęcia Syrenki Warszawskiej. Pokonanie trudności technicznych, ciągle podgrzewanie wody zajęło nam całą noc, a o świcie okazało się, że Syrenka jest mańkutem, bo wzięliśmy negatyw na lewą stronę, a termin: na już! W takich sytuacjach Januszek był nieoceniony. „Trudno, zaczynamy od nowa” – mówił ze spokojem, no i zaczynaliśmy od nowa ledwie żywi ze zmęczenia.

Od prac zleconych uciekało się do sztuki. Braliśmy udział w wystawach i sympozjach, odczytach i dyskusjach, rozszerzając krąg zainteresowań. Realizowaliśmy własne projekty. Namawiałam Januszka, żeby ujednotził swoje działania – cóż – jego niepokój twórczy był silniejszy od wszelkich rad. „Muszę sprawdzić, czy to jest możliwe do wykonania, co mi po głowie chodzi” – mawiał i ciągle stawiał przed sobą nowe zadania.

Jego różnorodne prace, śmiałe, nieoczekiwane mnożyły się, zostały zauważone przez wydawnictwa zagraniczne, znalazły się w zbiorach Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi i w kolekcjach prywatnych. Jego upór i zawziętość pięknie zaowocowały.

Kiedy przedstawiłam Januszowi zaprzyjaźnionego geografa i podróżnika Sławka Siadka, organizatora wyprawy jachtem „Śmiały”, ten zwierzył się, że szykuje nową wyprawę kajakami przez Cieśninę Magellana. Szukał kogoś, kto mógłby tę wyprawę rejestrować. „Jak pomożesz załatwić pozwolenie na wyprawę, to zabiorę Janusza” – zażartował Sławek. Oczywiście nie potraktowałam tego poważnie, ale Janusz – tak. „Jak można, mówiłam, bez przygotowania ruszyć w tak samobójczą wyprawę? To czyste szaleństwo!”

– Januszu, czyś ty kiedykolwiek chociaż pływał kajakami?

– Pływałem – po Rawce.

Nic nie pomogło – Janusz miał jeden argument:

– Taka okazja więcej się w życiu nie trafi.

No i popłynęli. Janusz przysyłał ciekawą korespondencję do magazynów i zrobił setki zdjęć. Zatrzymał w pamięci każdą chwilę. Cudownie opowiadał o zmaganiach z niebotyczną falą. Ktoś zapytał „Nie bałeś się?” – „Pewnie, że się bałem...” Bał się również nocując w lesie pod gołym niebem na posłaniu z gałęzi, które nazywał „tapczanem”, ale nie zrezygnował ze swoich samotnych wypraw w Bieszczady.

Kiedy po długich zmaganiach dostałam przydział na ostatni wolny strych staromiejski, musiałam się jeszcze uporać z budowlaniami. Zostawili po sobie partacką robotę i stos butelek po piwie. Janusz towarzyszył mi dzielnie przy usuwaniu >>

usterek, a przecież wtedy nie wiedział jeszcze, że moja pracownia na Pivnej stanie się jego azylem i miejscem działań twórczych, kiedy będę daleko. Tu spotykał się z ludźmi, wspierał ich swoim optymizmem, zagubionym pomagał znaleźć drogę w życiu. Lubił podejmować gości kieliszeczkiem i pysznym szmalcem własnej roboty.

W roku 1988 zaprosiłam Janusza do Nowego Jorku po jego bolesnych przejściach związanych z chorobą i śmiercią



Dziesięć kroków (*Postać w plenerze*)

10 płaszczyzn fotograficznych, 1976,

Praca *10 kroków* (znana także jako *Postać w plenerze*) składa się z 10 płaszczyzn fotograficznych. Wyjściowy materiał stanowiło 10 zdjęć; na każdym z nich modelka znajduje się o krok bliżej obiektywu, a na ostatnim wypełnia sobą cały kadr. Każde zdjęcie zostało powielone według określonego modelu, aż do stu odbitek w ostatnim zdjęciu.

Następnie zdjęcia zostały pocięte i zmontowane według logicznego układu.

Analogicznie jak w pierwszych cyklach komponowanych podobną metodą, także tutaj każda kolejna płaszczyzna prezentuje coraz bardziej abstrakcyjną, odrealnioną kompozycję (od widocznego w pierwszych płaszczyznach tematu do konstrukcyjnej multikompozycji jego elementów). Działanie to

wymagało ogromnego nakładu czasu i cierpliwości z uwagi na ręczne cięcie, porządkowanie i klejenie materiału.

Postać w plenerze pokazana została w Galerii ZPAF w Warszawie, a także we Wrocławiu, gdzie płaszczyzny I-V zostały zniszczone przez powódź w 1997 roku.



13

IDZIEMY DO KAJTRÓW
ZEGNONIE TERESY SMOLICZ

DRUGIE KRĘCENIE PORONNE
NA CALYER DO WYMARZONEGO FILMU O DĄGODZIE

CZĘWANIE NA ANIE, FRANCMAN

usterek, a przecież wtedy nie wiedział jeszcze, że moja pracownia na Pivnej stanie się jego azylem i miejscem działań twórczych, kiedy będę daleko. Tu spotykał się z ludźmi, wspierał ich swoim optymizmem, zagubionym pomagał znaleźć drogę w życiu. Lubił podejmować gości kieliszeczkami i pysznym szmalcem własnej roboty.

W roku 1988 zaprosiłam Janusza do Nowego Jorku po jego bolesnych przejściach związanych z chorobą i śmiercią żony. Natychmiast rzucił się w wir pracy. Niezmordowanie filmował, fotografował, rysował. Odkąd zapuścił brodę był łatwo rozpoznawalny i nikt jakoś nie protestował, kiedy szkicował portrety pasażerów w metrze. W tym czasie Krzysztof Wodiczko pracował nad „Pojazdem dla bezdomnych”. Towarzyszyliśmy mu z kamerą video podczas realizacji projektu i jego użytkowania. Nie tylko powstała znakomita dokumentacja, ale również wiele ciekawych notatek z tego, co działo się wokół. Najbardziej dramatyczne było rejestrowanie walki policji z bezdomnymi, którzy nie chcieli po dobroci opuścić swego terenu, czyli parku miejskiego. Leciały kamienie, piętrzyły się barykady, policyjne wozy czekały na aresztowanych. Nasza kamera nie ustawała. Janusz osłaniał ją przed kamieniami, a ja osłaniałam Janusza.

Historia z osłanianiem kamery powtórzyła się w Lublinie, gdzie miałam wystawę w 2000 roku. Szliśmy z Januszem podziwiając uroki tego miasta, kiedy z tyłu zaskoczył nas drab i wyrwał mi torbę, powalając mnie na ziemię. Za chwilę powalił Janusza, który rzucił się na pomoc. Leżeliśmy w kałuży krwi z mojej rozciętej głowy, a Janusz ze złamaną ręką nie mógł się dźwignąć. Zbiegł się tłum, kobiety odsuwały dzieci, żeby nie patrzyły na horror, a ja drętwiałam ze strachu, co z Januszkiem? Powiedział potem, że tak starał się upaść, żeby nie uszkodzić kamery. Kamery ochronił, ale upadł na rękę i miał z nią potem mnóstwo problemów. Po wielu wizytach w szpitalach i bolesnych zabiegach sam się wziął za siebie i ćwiczył z zaciśniętymi zębami, aż do całkowitej sprawności.

W tak bardzo wypełnionym życiu Janusza zawsze znalazł się czas na refleksję. Robił notatki ze swoich przemyśleń, z których z czasem wykluwały się „niewierszydła”. „Masz coś do pisania? – Zapisz prędko, bo mi ucieknie” mawiał, kiedy jakaś myśl świeża przeleciała mu przez głowę. Lubił też szperać po książkach polecanych mu przez Stasia Cichowicza, bo jak wiadomo Stasio był dla niego nie tylko wielokrotnym modelem, ale i autorytetem. Obaj mieli poczucie humoru. Szkoda, że moja zawodna pamięć nie odnotowała przewrotnych powiedzonek Januszka, ba, szkoda również, że nie nagrałam jego ballad, które – zapamiętane z młodości – śpiewał tak wzruszająco, że można było słuchać i słuchać. A któż potrafił lepiej od niego oddać atmosferę dzieciństwa spędzonego na robotniczej Woli, zmaganie się z łobuziakami z podwórka, pierwszą miłość do błękitnookiej Pelasi w wieku lat sześciu oraz zafascynowanie niedzielnymi wyprawami do Zachęty razem z całą rodziną.

Tego lata trudno było namówić Januszka na Zachęte czy wystawy. Wolał chodzić po dzikich ścieżkach i łąkach Nałęczowa i wciąż marzył o tym, żeby, chociaż raz jeszcze powędrować w Bieszczady. Co tam marzył – planował! Po kryjomu przed wszystkimi przygotował cały ekwipunek, kupił wysokie gumowce, kompletował spiwory. Moje łagodne perswazje >>

pomagały, chciał żebyśmy szli w górę, sili. Wątki, które starał się rozwinąć sakramentalnym „Złoty czysz, my razem, damy sobie radę, wszystko przemyślam”.

A miało być tak

Wolajutko opniemy się w górę, ja idę nieusza z linką, która przywiązuje do drzewa i spuszczałam w dół, a Januszek wycina

dy
ADICZKO.
IEKAWIE
TON

IDA NA PLAZIE (HFLA)
RABBY OTY

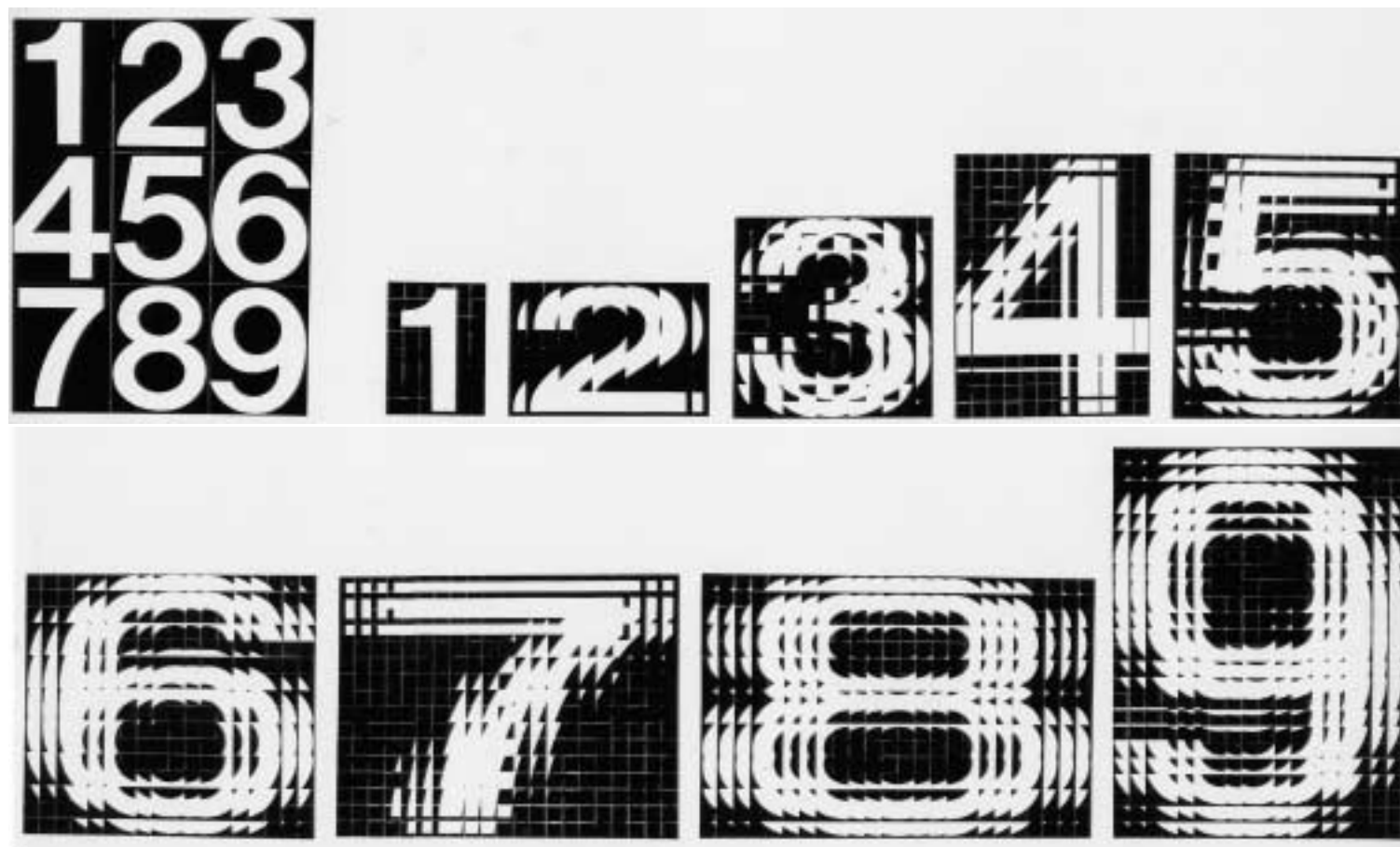


Cyfry

technika fotograficzna, 1975
w zbiorach rodziny artysty.

Praca ta rozpatruje zagadnienie wielokrotności. Każda cyfra posiada przyporządkowaną sobie liczbę odbitek fotograficznych włączonych w siebie metodą podziału i ponownego uporządkowania (1 zawiera jedną odbitkę, 2 – dwie, 3 – trzy itd. aż do dziewięciu odbitek włączonych w siebie w cyfrze 9).

Zaistniały efekt to rozbiecie i rozedrganie znanego nam kształtu poszczególnych cyfr, powodujące inne ich postrzeganie.





niewiele pomagały, chciał żebym wierzyła w jego siły. Wątpliwości starał się rozwiązać sakramentalnym „Zobaczysz, my razem, damy sobie radę, wszystko przemyślałem”.

A miało być tak:

Wolniutko pniemy się w górę. Ja idę pierwsza z linką, którą przywiązuję do drzewa i spuszczaam w dół, a Januszek wspina się po niej bez trudu. I tak etap po etapie, aż dochodzimy do dzikiego ustronia. Odkopujemy garnki zakopane pod jodłami poprzednim razem i szukamy pochylego drzewa. Teraz ja idę ściągać suche gałęzie, a on fachowo buduje „tapczan”. Potem schodzę po wodę na dno głębokiego jaru, a on rozpala ogień. I oto pod wieczór mamy gorącą herbatę w samym sercu natury. Tak miało być, tak bywało. Każde lato spędzone z Januszem to przygoda – czy to na Mazurach w Jaśkowie, kiedy wylawiał mnie z jeziora, czy w czasie wędrówek po różnych szlakach. Żadne wspomnienia wakacyjne nie będą jednak tak ważne, jak te między górami a gwiazdami w Bieszczadach.

Ostatnio musiała wystarczyć Wilga, gdzie Janusz kuł granit pod gołym niebem.

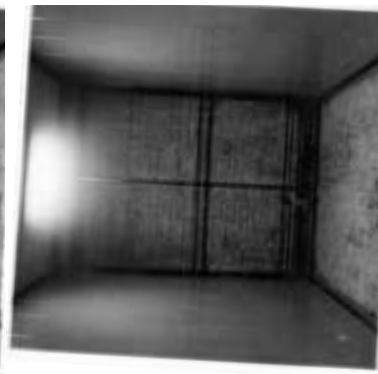
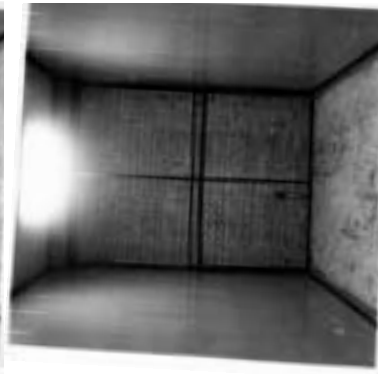
Tak niewiele zostało do skończenia rzeźby wyczarowanej z polnego kamienia. Została tam opuszczona pod sosnami, które już nie usłyszą odgłosów kucia.



WIELKIE DRZEW Z GWIAZDAMI GADAJĄ I WICHREM

Na przełomie 1973/74, dzięki uprzejmości Jagody Przybylak, spędziłem ponad pół roku w Nowym Yorku. W tym samym czasie Janusz dostał stypendium z Fundacji Kościuszkowskiej i przyleciał na miesiąc na Big Apple i organizował wystawę polskiej fotografii poszukującej.

Razem przemierzaliśmy ulice Manhattanu, razem lecieliśmy helikopterem wżwyż Twin Towers i wokół Statuy Wolności.



tekst
Jacek Bąkowski
zdjęcia
Janusz i Jacek Bąkowsky
1973-74

N

Na przełomie 1973/74, dzięki uprzejmości Jagody Przybylak, spędziłem ponad pół roku w Nowym Jorku. W tym samym czasie Janusz dostał stypendium z Fundacji Kościuszkowskiej i przyleciał na miesiąc do Big Apple. Organizował tu wystawę polskiej fotografii poszukującej.

Razem przemierzaliśmy ulice Manhattanu, razem lecieliśmy helikopterem wzwyż Twin Towers i wokół Statuy Wolności. Razem włóczyliśmy się po Central Parku.

Czas jakiś pracowałem jako windziarz w budynku fabrycznym w Brooklynie. Wozilem moją windą prostych ludzi wielu nacji. Zdarzali się też milionerzy. Postanowiłem utrwalić ją na fotografii. Poprosiłem Janusza, by przyszedł i zrobił serię zdjęć jej szybu „na zakładkę”. To była nasza wspólna praca.



winda



Prolog

Znaliśmy się kalendarzowo długo, przez dziesięciolecia. Było to jednak obcowanie nacechowane linią rwącą, z głębokimi przerwami i doskokami. Wiedziałem, że intensywnie pracuje twórczo, później, że nie rozstaje się z małą kamerą.

Oddychaliśmy tym samym powietrzem w tym samym miejscu nawet wtedy, kiedy regularnie urwaliśmy się za Ocean

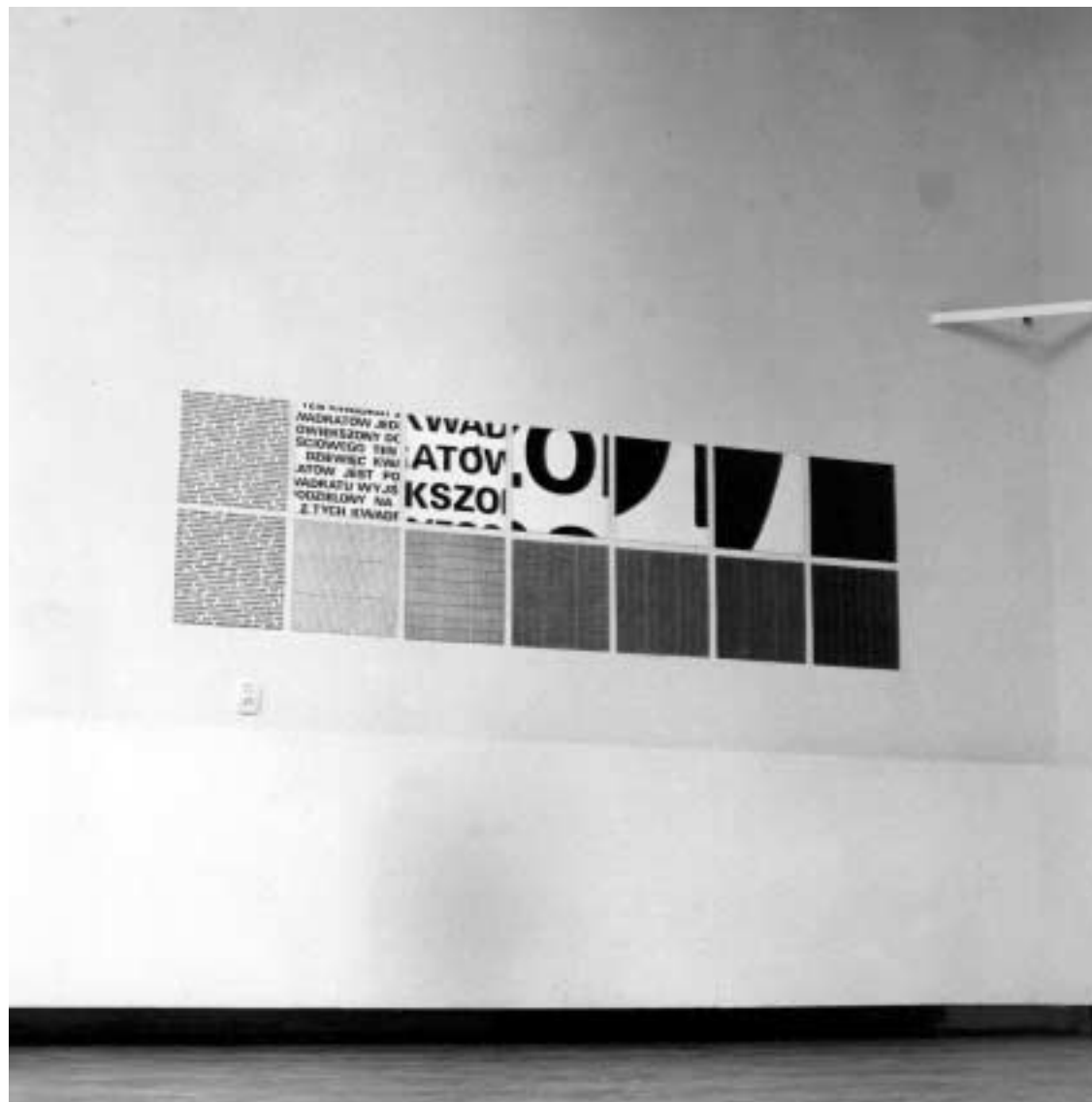
Kwadrat

dwie płaszczyzny fotograficzne, 1976,
(zniszczone, do rekonstrukcji).

Praca *Kwadrat* złożona jest z dwóch części. Pierwsza składa się z siedmiu płaszczyzn. Pierwsza płaszczyzna zadrukowana została siedmiokrotnie powtórzonym tekstem: *ten kwadrat jest podzielony na 9 kwadratów, jeden z tych kwadratów jest powiększony do wymiarów kwadratu wyjściowego*. Tekst

ten stanowił jednocześnie program dalszego postępowania zrealizowany na sześciu kolejnych płaszczyznach.

Każdą z płaszczyzn wypełniło powiększenie wybranego wycinka kwadratu wyjściowego. Płaszczyzna siódma jest całkowicie czarna. Druga część pracy *Kwadrat* także składa się z siedmiu płaszczyzn i jest odwrotnością części pierwszej. Wyjściowy kwadrat zawiera tekst: *ten kwadrat jest zmniejszony dziewięciokrotnie, dziewięć zmniejszonych kwadratów tworzy kwadrat równy kwadratowi wyjściowemu*. Zrealizowana według tego programu płaszczyzna siódma także okazała się całkowicie czarna.



Prolog



Janusz Bąkowski, 1932

opowiedział
Szymon Bojko

Znaliśmy się kalendarzowo długo, przez dziesięciolecia. Było to jednak obcowanie nacechowane linią rwącą, z głębokimi przerwami i doskokami. Wiedziałem, że intensywnie pracuje twórczo, później, że nie rozstaje się z małą kamerą. Oddychaliśmy tym samym powietrzem w tym samym mieście nawet wtedy, kiedy regularnie urywałem się za Ocean. Uparcie trwał wpisany w pamięci obraz i głos: poddasze na Piwnej, kręte niebezpiecznie schody, charakterystyczne wejście i magiczne wnętrze. Stół (jakiż był to Stół!), sklepienie, ciężka ława, panneau ze studiów ruchu w fotografiach, kojarzących się z arche-fotografią. Gospodarz, dorodny mężczyzna, jakby z ikonografii sakralnej (Jan Chrzyciel). Mędrzec z pielęgnowaną brodą i gęstym wąsem.

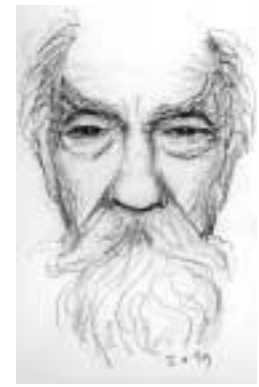
Janusz, jego zachowania, maksymy, pouczenia, od porad medycznych do tajemnic warsztatowych i teorii widzenia, był tematem rozmów z jego alter ego, Jagodą Przybylak, gdy spotykaliśmy się z nią w brooklińskim Greenpoint lub u Ewy Pape, na Manhattanie. Jagoda sprawowała funkcję łącznika między nami. Budowała jego psychiczny i wizualny portret. Zachwycona osobowością przyjaciela i nauczyciela, czerpała z niego edukacyjną i twórczą energię, współpracując z wizjonerem wielkomiejskiej ikonosfery, Krzysztofem Wodiczko.

Jednakże złącza, szlaki i rodowody drogi życiowej zawdzięczam Jego synowi, Jackowi Bąkowskiemu, którego poznałem w dniach żałoby. Był dla mnie niczym dar z nieba. Jacek wypełnił myślowe luki w topografii zmarłego artysty. Ogniwa, które pozwoliły ulokować Janusza w sztuce polskiej, także w myśleniu o sztuce i refleksji o statusie artysty, o byciu w sztuce. Mieliśmy świadomość tego, że nikt inny jak Zbyszek Dłubak pozostawił nam wszystkim, kanon etyki tego zawodu-nie zawodu. Mawiał, że być artystą – niezależnie od języka sztuki: taniec, muzyka, teatr, rzeźba, malarstwo – oznacza wejście w rejony wyższego bytu. Poniekąd nie-materialne. Wybitne jednostki, dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, osiągają także wyższy, wygodniejszy byt materialny. Dzieje się tak, niekoniecznie, dlatego, że artysta dąży do bogactwa, jako celu życia. W sztuce bywa, że bogactwo samo spływa. W tym tkwi tajemnica rozpoznania i uznania. Wówczas, wszystko, co nosiciel Arte stworzy, udostępni, powie, ogłosi, napisze, jest ważne i poszukiwane.

Sztuka może być wartością samą w sobie, twierdził Dłubak. Myśl ta da się metaforycznie przełożyć na odczucie błysku w trzewiach, na coś, co się dziedziczy lub co zjawia się z niewiadomego źródła. Ów błysk, iskra, objawienie, natchnienie, oświecenie, Muza, uświadamiają, że warto wyrzeczeń, ba, poświęcenia, aby znaleźć się w owej wyższej formacji Bytu. I że nie przegapiło się życia, dla bylejakości. >>

Topografia życiorysu

Jacek w sposób dosłowny, topograficznie – wędrując śladami obecności Ojca, ulicami, zaułkami i podwórkami dawnej Woli, rekonstruował kolejne etapy. Lata dzieciństwa, młodości i wczesnej dorosłości, do wybuchu wojny. W tej restytucji był ślad dziś już nieistniejącej kamienicy, gdzie mieszkał. Mur cmentarza, trawniki, ogródki, miejsca nauki, zabaw,



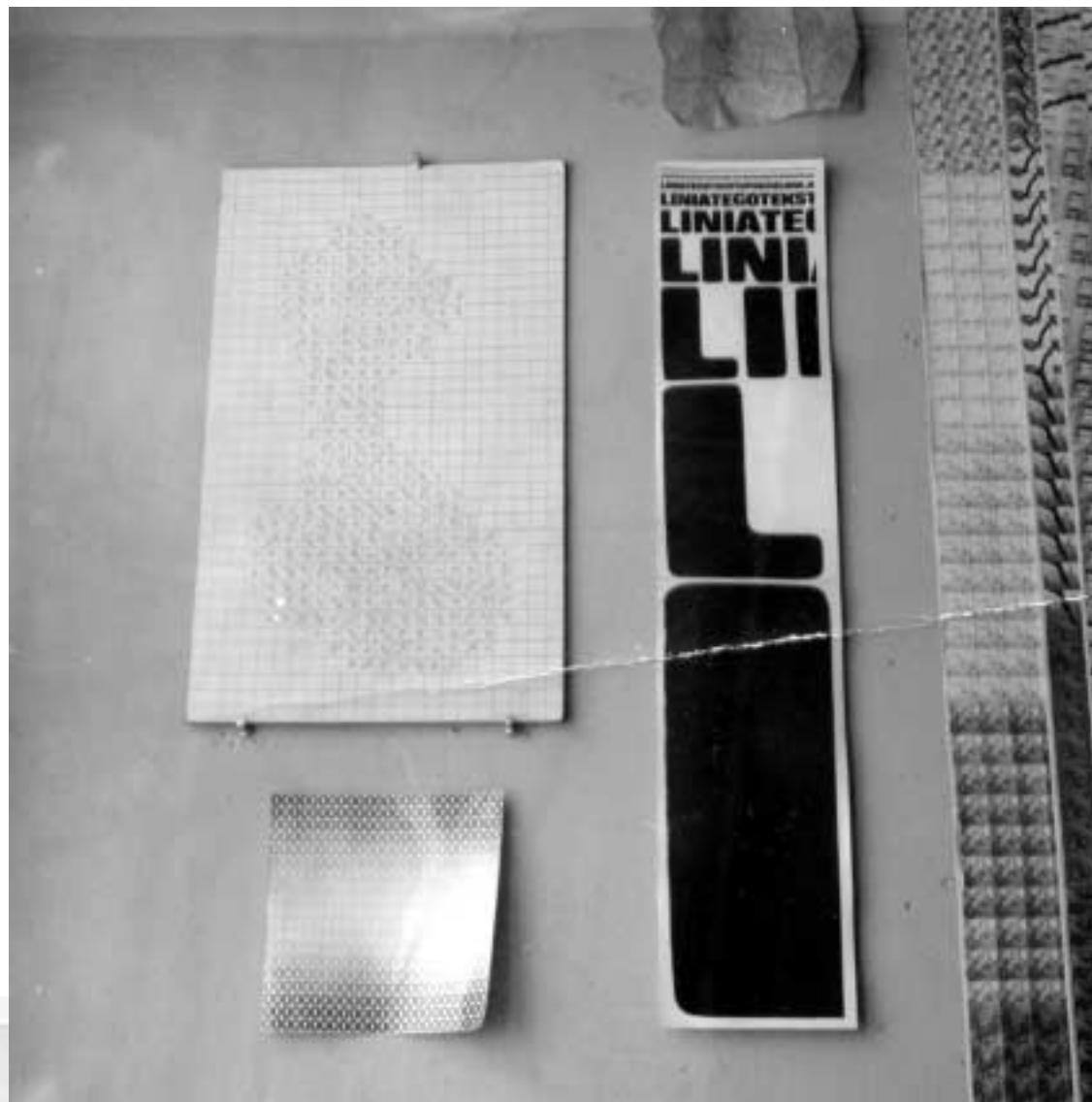
wspominając Janusza Bąkowskiego

A więc zarówno poprzez powiększenie jak i pomniejszenie wybranych fragmentów fotografii artysta doszedł do zdjęcia, które przekazuje obiekt już nierozróżnialny. Kwadrat został pokazany w 1977 roku na indywidualnej wystawie artysty inaugurującej działalność Małej Galerii ZPAF w Warszawie, a także w Galerii Znak w Białymstoku, razem z powstałą rok później pracą *Linia*.

Linia

dwie płaszczyzny fotograficzne, 1976,
(zniszczone, do rekonstrukcji).

Linia jest kontynuacją problemu podjętego w *Kwadracie*, a jednocześnie ilustruje starożytny paradoks logiczny dowodzący nieistnienia ruchu. *Linia* tekstu: *ta linia jest podzielona na połowę, połowa jest powiększona do wymiaru wyjściowego* stanowi plan dalszego działania. Końcowy wynik tego postępowania, podobnie jak w *Kwadracie*, jest czarną płaszczyzną.



/MIARUCALEJLINII



Topografia życiorysu

Jacek w sposób dosłowny, topograficznie – wędrując śladami obecności Ojca, ulicami, zaułkami i podwórkami dawnej Woli, rekonstruował kolejne etapy. Lata dzieciństwa, młodości i wczesnej dorosłości, do wybuchu wojny. W tej restytucji był ślad dziś już nieistniejącej kamienicy, gdzie mieszkał. Mur cmentarza, trawniki, ogródki, miejsca nauki, zabaw, spacerów i zakupów. Bazary, sklepiki, warsztaty rzemieślnicze, przystanki tramwajowe. Dzielnica robotnicza, czyli proletariacka w ówczesnym żargonie. Wspólnota sąsiedzka, podwórkowa, życzliwa, pomagająca, ofiarna, obok świata zła, przestępstwa, brutalności i prostactwa. Towarzysząc Jackowi mogłem wyobrazić sobie codzienność i świętowanie na Woli. Ulica, jej obyczaje i standardy. Nagle z niebytu wyłoniło się moje dzieciństwo i młodość na ul. Złotej. Podobieństwo naszych młodzieńczych życiorysów wydało mi się porażające. Co więcej, pouczające dla pokolenia młodych Polaków i nie-Polaków.

Ulica Młynarska, Sołtyka, warszawskie „niepiękne dzielnice”. Do nich dodajmy moje ulice, w rejonie Żelaznej, Krochmalnej, Pańskiej... Niewyobrażalna bieda. Ustępy na korytarzach, na klatce schodowej gęsta woń gotowanego kapuśniaku czy grochówki. Janusz i jego rodzina stłoczeni na kilkunastometrowej powierzchni. Mój lebensraum teoretycznie znacznie większy, ale praktycznie sypiałem na podłodze, jako że na wysłużonej kanapie i żelaznych łóżkach, spali Poleszacy i Rusini, zatrzymując się u nas, w drodze do portu w Konstancji, stamtąd okrętem do Hameryki... Ojciec Janusza zajmował się szewstwem. W naszej obszernej kuchni pracowali szewcy-chałupnicy spod Warszawy. Z woli ojca terminowałem u nich na szewca damskich bucików. Rodziciel Janusza, jak się domyślam, zajmował się reperacją obuwia, mniej szlachetną odmianą tego rzemiosła. Wedle klasowej tabeli, należał on do rzemieślników niskiej kategorii, bez prawa ubiegania się o przyjęcie do Izby Rzemieślniczej. Za to Pater i Mater familias obdarzeni byli miłym tembrem głosu. Mama ślicznie śpiewała i razem chodzili do opery. Po rodzicach Janusz odziedziczył kilka cnót i umiejętności. Za sprawą legendy warszawskiej mistrza Kilińskiego i romantycznego mitu Janka Muzykanta, w tej niezamównej rodzinie, pojawiły się potrzeby z „wyższej półki”.

W moim domu zaprawdę nie było książek, natomiast królowała kaligrafia, miłość do formy pisma i kultura oka (przed I wojną światową ojciec pracował w sortowni egzotycznych piór do kapeluszy pań). Janusz uczył się śpiewu i gry na instrumencie. Takie to było pokolenie. Biednych gigantów żywiących się skromną eintopfsuppe i gorącością, ogniem wewnętrznym zwanym Sztuką. Ona uskrzydlała, popychała tych ludzi do innego świata, do samokształcenia, do przekroczenia granicy egzystencji biologicznej dla formy bytu godnego homo faber. Pokolenie to odchodzi do historii, zapisuje wszelako, jak na Tablicach Przykazań, testament. Nie ma innej drogi do lepszego życia, o czym marzy każdy młody chłopak i każda młoda dziewczyna, jak poprzez przedarcie się poza własną skorupę. Brak takiej wyobraźni rodzi roboli.

PRL-u już nie ma, ale są i mnożą się nowi roboli. Janusz i inni jemu podobni, chodzili wspólnymi ścieżkami. Pokolenie, które urodziło się przed wojną i tuż po zakończeniu I wojny światowej wyróżnia się bliźniaczym curriculum. Co najwyżej zanotować można odchylenia od tego standardu. >>

Drabina

Drogę życiową Janusza postrzegam jak klasyczny model wspinania po drabinie, schodach auto-kreacji, poczynawszy od momentu narodzin własnej świadomej woli. Rodzice nie mogli mu zapewnić harmonijnego rozwoju intelektualnego i sprawnościowego. Jawiło się inne rozwiązanie – wejście na trudne i wymagające wytrwałości stopnie samokształcenia.



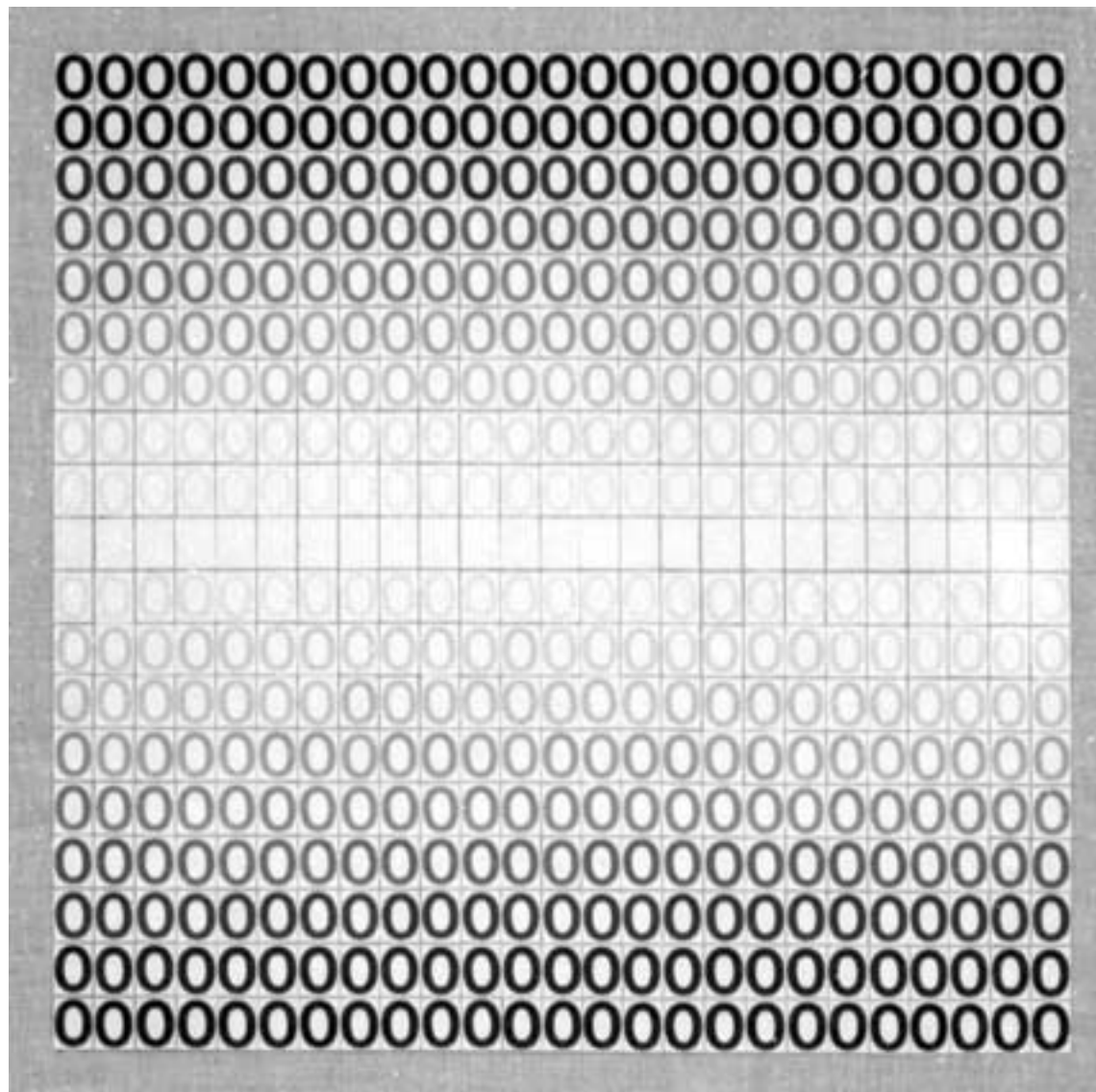
Janusz Bąkowski, szkice



Od zera do nieskończoności

technika fotograficzna, 1976
w zbiorach prywatnych.

Praca *Od zera do nieskończoności* powstała na zbiorową wystawę pod tym samym tytułem (wystawa zbiorowa w Foto-Medium Art, Białystok 1979, m. in. J. Berdyszak, L. Brogowski, Z. Dłubak, A. Jórczak, H. Stażewski, L. Szurkowski, Z. Warpechowski, R. Winiarski). Artysta wykorzystał tutaj pomysł stanowiący bezpośrednią ilustrację rozpatrywanego zagadnienia. Umieszczone na kwadratowej płaszczyźnie cyfry zero (w różnym stopniu naświetlone, technika fotograficzna) symbolicznie ilustrują zagadnienie nieskończoności.





w pracowni

Drabina

Drogę życiową Janusza postrzegam jak klasyczny model wspinania po drabinie, schodach auto-kreacji, poczynawszy od momentu narodzin własnej świadomej woli. Rodzice nie mogli mu zapewnić harmonijnego rozwoju intelektualnego i sprawnościowego. Jawiło się inne rozwiązanie – wejście na trudne i wymagające wytrwałości stopnie samokształcenia. Termin ten w języku polskim ma kiepskie konotacje. Natomiast kilka pokoleń Amerykanów przeszło cenioną i sprawdzoną szkołę self-made-man-ów. Metaforyczną drabinę podstawiała szansa i bieg wydarzeń w pierwszych latach powojennych. Janusz uchwycił się jej. W Domu Kultury na ul. Elektoralfnej uczył się rysunku i malarstwa u Lucjana Jagodzińskiego i Mariana Tomaszewskiego, słuchał wykładów z historii sztuki prowadzonych przez Adama Niemczyca (pan Adam, artysta, myśliciel i marzyciel, także i mnie, w tym samych latach, wprowadzał w meandry historyczne sztuki). U Marii Gorełow zgłębiał tajemnice rzeźby, której monumentalny wymiar poznał w Pracowni Konserwacji Architektury Monumentalnej, gdzie pracował i uczył się jednocześnie.

U energetycznego źródła takiej wspinaczki, leży z jednej strony iskra, ogień, gorenije, stan znany mi z poezji Cwietajewej, z drugiej intelektualne predyspozycje. Inteligencja, ład myślowy, uzdolnienia manualne i techniczne, nade wszystko uparte przekonanie o wyższości stanu cogito nad ignorancją. Przyjrzyjmy się bliżej zdobywanym umiejętnościom na przykładzie opowiedzianym przez Jacka. Cytuję: „W pewnym zakładzie produkcyjnym, w którym Janusz był zatrudniony, zdarzyło się, że robotnicy nie potrafili odczytać technicznych rysunków maszyn. Zwrócono się wtenczas do Janusza o pomoc. Janusz, zapoznawszy się z maszyną, poprosił o rozebranie jej na części i narysował ją w perspektywie (wiedzę o perspektywie zdobył studiując samodzielnie podręcznik K. Bartla „Perspektywa Malarska”) w konwencji realistycznej, co ułatwiło robotnikom rozpoznanie ich. Zadanie zostało wykonane bezbłędnie”.

Janusz dowodnie wykazał potrzebę opanowania rzemiosła artystycznego, języków artystycznych, od słowa poczynając, rzeźby, fotografii, rysunku, malarstwa, technologii, z myślą o doskonałości formy. Krytycznie oceniał artystów nietwórczo uzależnionych od najnowszych narzędzi i technologii. Nie znośił lenistwa i ciasnoty myślowej. Nakłaniał każdego do szukania w sobie talentu, do odwagi twórczego patrzenia na świat. Nauki Janusza można rozciągnąć na inne sfery życia, m.in. na zachowania niegodne człowieka myślącego. Nie pobbłajajmy młodym ludziom, nie rozwijającym się, nie poszukującym. Wszak należał do grona „Fotografików Poszukujących”, którzy zapoczątkowali w latach 50. zmiany w traktowaniu fotografii jako części kultury wizualnej.

Zostawił testament człowieka godziwego. Rozmyślał, jak żyć. >>

ZBUDOWAĆ DRABINĘ OPARTĄ O GWIAZDY

Nie-wierszydła

Janusz dotykał różnych systemów i języków sztuki. Żył formą obrazu i słowa. W tej ostatniej odsłaniał swoisty, cienki zmysł żartu, paradoksu, śmieszność, ukrytą mądrość i lekkość.

Nie-wierszydła, jak je ironicznie nazywał, igrasze z formą baiku, mówie o obywatym, zmysłowym i estetycznym świecie.

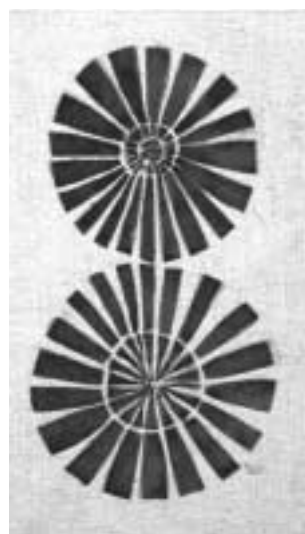
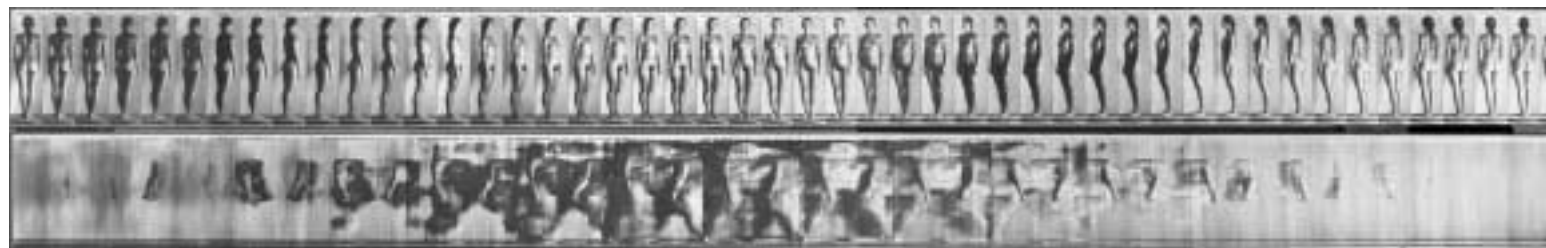


Ania

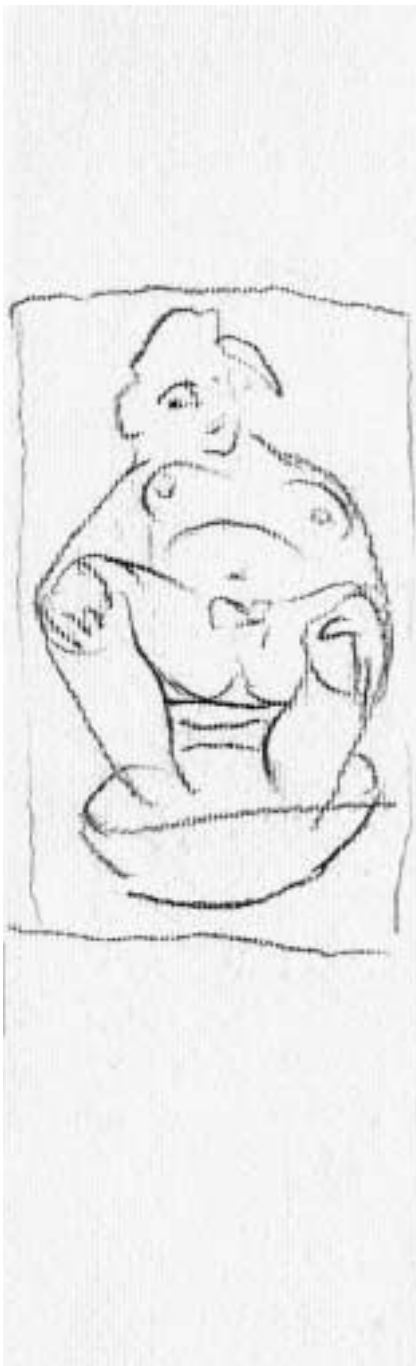
dwie płaszczyzny fotograficzne, 1979,
w zbiorach rodziny artysty.

Pomysł przekształcania bryły na
płaszczyźnie, oraz wzajemne relacje
bryły i płaszczyzny wielokrotnie artystę
inspirowały. Przed realizacją *Ani* powstało
kilka drobnych prac plastycznych
opartych bezpośrednio na tych
zagadnieniach: *Jajko*,
Jabłko, >
Kajzerka. >>

W pracy *Ania*, został rozpatrzony
problem, jak zobaczyć modelkę ze
wszystkich stron równocześnie. Artysta
posłużył się matematyczną metodą
dzielenia i ponownego montażu odbitek
fotograficznych. Modelka została
ustawiona na obrotowym urządzeniu,
nad jej głową artysta umieścił
nieruchomą tablicę z numerkami.
Następnie sfotografował klatka po
klatce kolejne fazy pełnego obrotu
modelki, po czym powielił dwukrotnie
każdą odbitkę. Jeden zestaw odbitek
naklejonych obok siebie ukazuje pełny
obrót modelki. Drugi



**POSZŁA
AROMAT MŁODOŚCI
POZOSTAŁ**



Nie-wierszydła

Janusz dotykał różnych systemów i języków sztuki. Żył formą obrazu i słowa. W tej ostatniej odsłaniał swoisty, cienki zmysł żartu, paradoksu, śmieszność, ukrytą mądrość i lekkość.

Nie-wierszydła, jak je ironicznie nazywał, igrając z formą haiku, mówią o etycznym, zmysłowym i estetycznym świecie, w którym się poruszał i z którym się niewątpliwie utożsamiał. Poznajmy niektóre niezmiernie wyraziste.

erotyczny

*bezwstydnie obejmij nogami
i wykrzycz chwilę poczęcia*

religijny

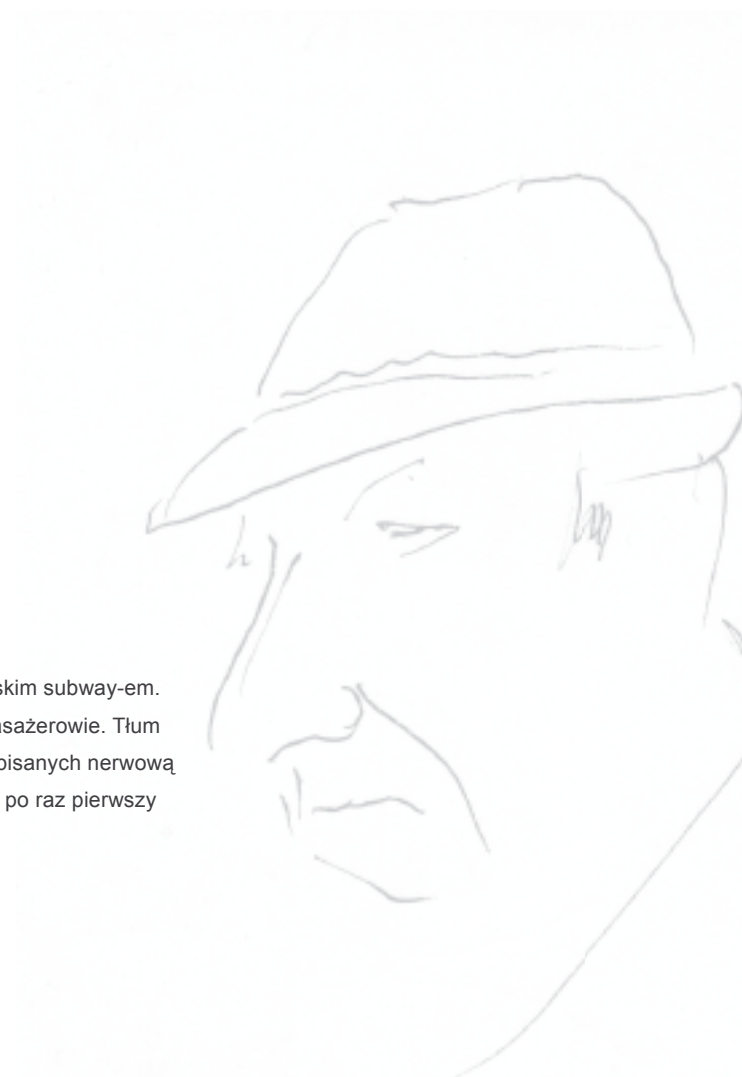
*w uchylone drzwi katedry
wieczorem wstąpiłem
cisza szeptała wiekami*

filozoficzny

*widziałem lecące
samolot i ptaka
samolot był szybszy
ale ptak wolny*

Rysunki z subway-u

Janusz, urodzony i wychowany w robotniczych dzielnicach Warszawy, po latach jedzie nowojorskim subway-em. W trzęsącym wagonie, siedzący, stojący, stłoczeni, spoceni, biali, czarni, skośnoocy, znużeni pasażerowie. Tłum roboli. Lud pracujący, choć amerykański, to jakże podobny do tego z proletariackiej Woli. Na zapisanych nerwową kreską rysunkach, świetnie uchwycone typy, ich socjalny status. Patrzę na te zapisy-dokumenty po raz pierwszy i ogarnia mnie wzruszenie.



zestaw został pocięty na paski według podziałki umieszczonej na tabliczce. Uporządkowane wg numerków paski w środkowej części ukazują modelkę ze wszystkich stron równocześnie. Praca

Ania stanowi wstęp do większego projektu, który nie został ukończony, choć większość materiałów została przygotowana. Pierwsza jego część miała być ponownym złożeniem w bryłę sfotografowanej modelki, a więc chodzi tu o stworzenie przestrzennej rzeźby-aktu z fotografii. Dalszym rozwinięciem

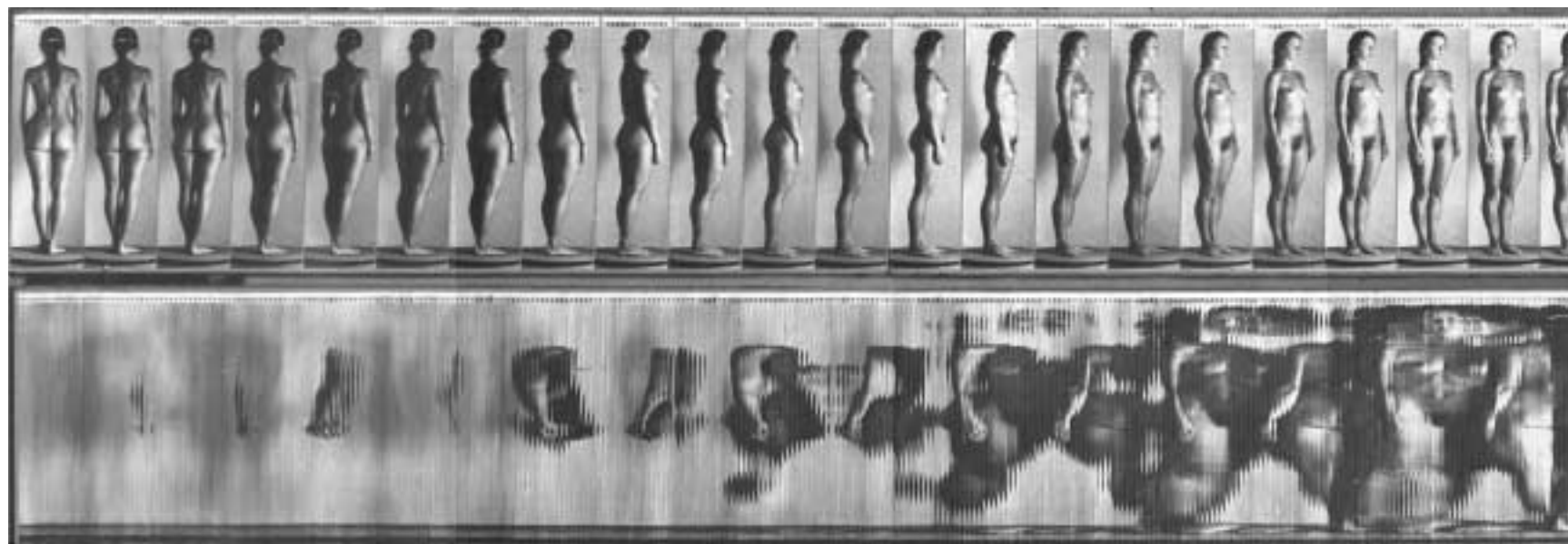
tematu *Ania* miała być analiza relacji modelka – przestrzeń. W tym celu zostały zaplanowane dwie serie zdjęć:

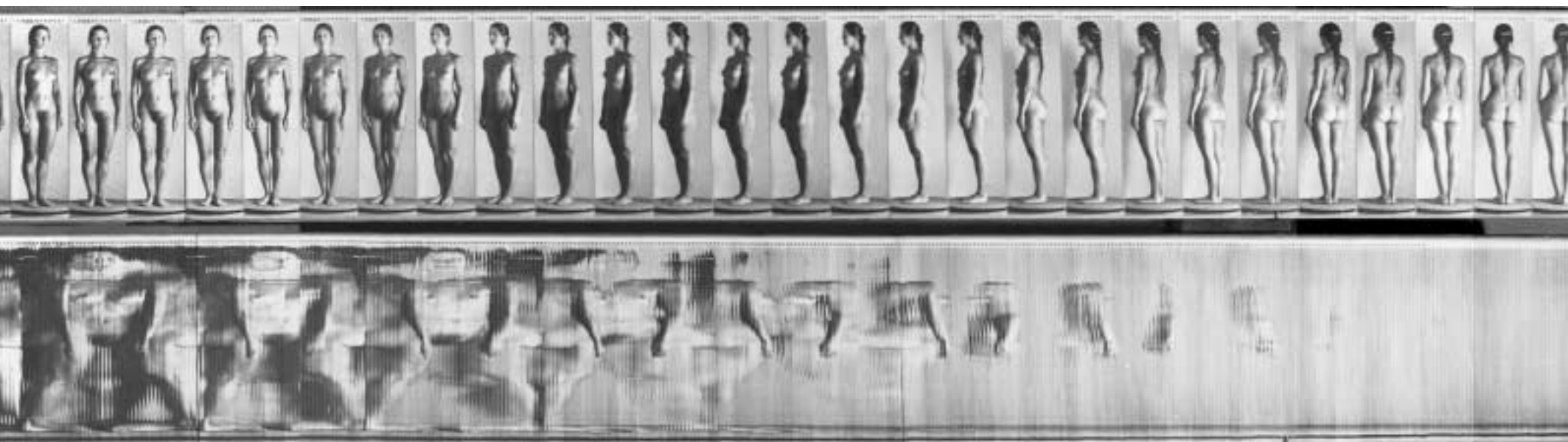
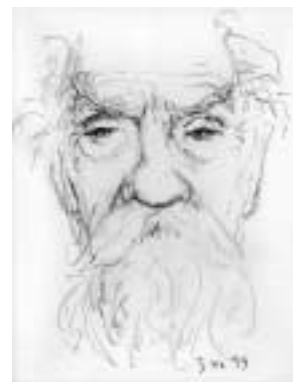
pierwsza ukazująca obracającą się modelkę na niezmiennym tle, druga polegałaby na obfotografowaniu dookoła nieruchomej modelki – wtedy

każde ujęcie posiadałoby w tle inny fragment krajobrazu. Pomysł ten wymaga specjalnych warunków wystawienniczych zaplanowanych

przez artystę, stanowiących dopełnienie całości projektu – każda z dwóch serii zdjęć wymaga osobnej sali wystawowej.

Każda, trzykrotnie powielona seria odbitek zostałaby trzykrotnie rozklejona





plasko na ścianie, wewnątrz, oraz z zewnątrz specjalnie skonstruowanej rotundy umieszczonej pośrodku sali. Dopiero wówczas praca artysty zostałaby ukończona, tutaj też byłaby możliwa pełna refleksja nad sprawą widzenia bryły w płaszczyźnie i płaszczyzny w bryle.

Pejzaż (Drzewo)

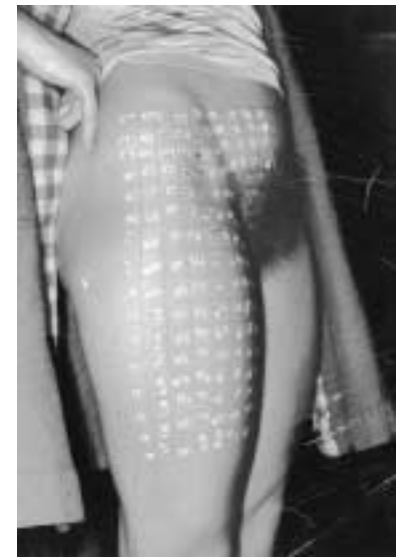
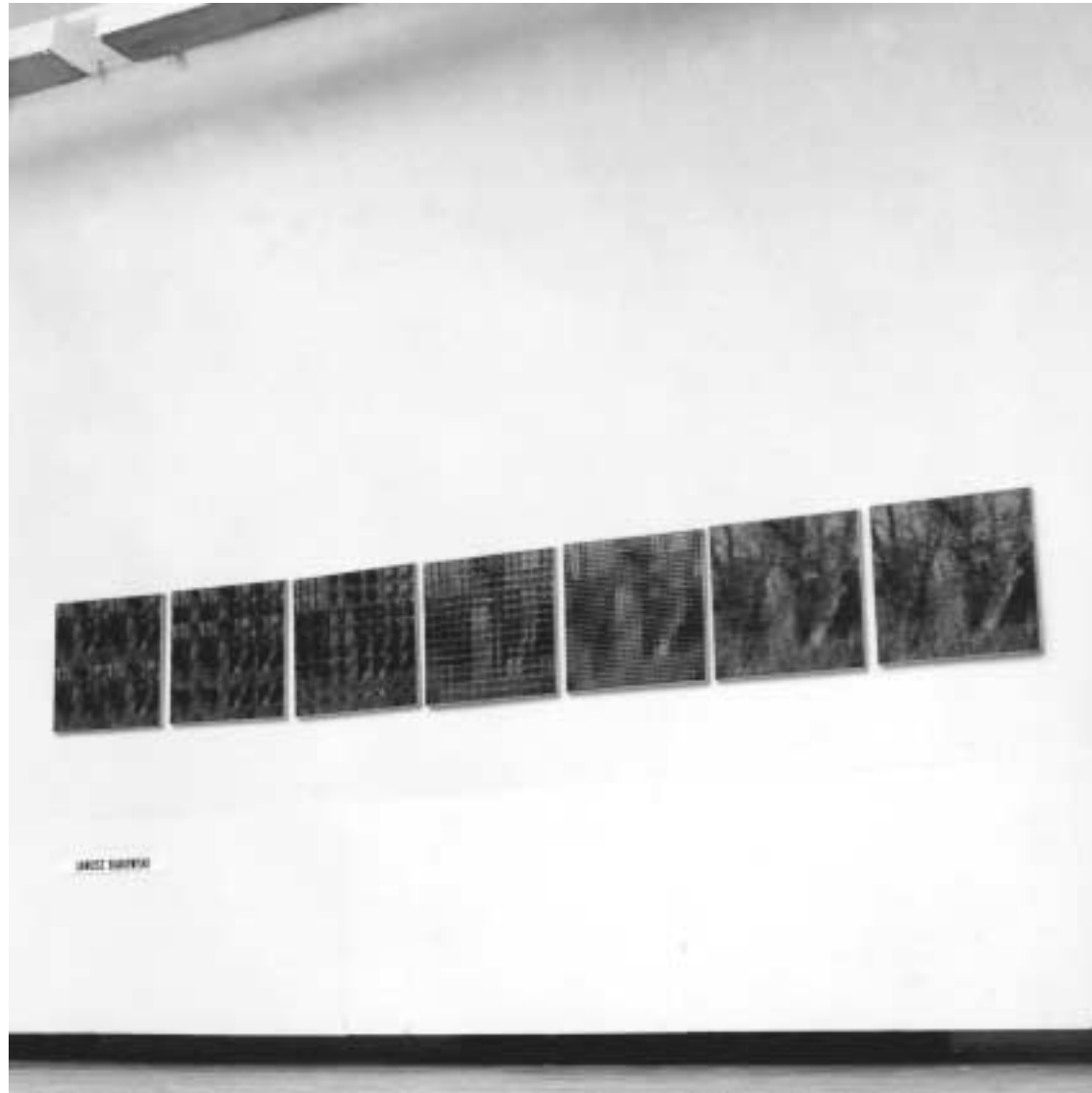
siedem kolorowych płaszczyzn
fotograficznych, 1979
w zbiorach prywatnych.

Pierwsza praca kolorowa
zrealizowana metodą fotograficzną,
cięcia i ponownego montażu
odbitek według przyjętych założeń
matematycznych.

Akt, szkic do rzeźby

ok. 1978
szkic do projektu foto-rzeźby
rozpatrującej wzajemne relacje
bryły i płaszczyzny.





Autoportret

obraz, akryl na płótnie

wym. 55/55, 1986

w zbiorach rodziny artysty.

Szkic twarzy „zadrukowany” tekstem
autobiograficznym, czcionka
autorska, barwny alfabet ułożony
według różnego waloru szarości.



MAM 64 LATA URODZIŁEM SIĘ MIESZKAM I PRACUJĘ W WARSZAWIE. UMIEJĘTNOŚCI WARSZTATOWE W GRAFICE UŻYTKOWEJ, RZEźBIE I FOTOGRAFII OSIĄGNAŁEM PRZESZCZĄCENIE. 1943 MAŁŻEŃSTWO. 1944-1945 OBÓZ KONCENTRACYJNY GISEN. 1946-1966 PROJEKTOWANIE I WYKONANSTWO GRAFIKI WYDAWNICZEJ I NAUKA RZEźBY. 1967 REALIZACJA PRAC EKSPRESYJNO-EMOCJONALNYCH WYKONYWANYCH NAJCZĘŚCIEJ TECHNIKĄ FOTOMONTAŻU. 1968 ROZPOCZĘCIE PRACY NAD CYKLEM PORTRETÓW BĘDĄCYCH PRÓBĄ MOŻLIWOŚCI PRZESZCZĄCENIA JEDNEGO WIZERUNKU TWARZY LUDZKIEJ DROGĄ WIELU KOMBINACJI PODZIAŁU POŁA OBRZĄZU I ŁĄCZENIA GO WEDŁUG INNEJ ZASADY. MECHANICZNY CHARAKTER TEGO ZABIEGU MIAŁ DUŻE ZNACZENIE POLEGAJACE NA TYM, ŻE NA POPRZEDNIO REALIZOWANĄ ZASADĘ NASILANIA EKSPRESJI NAŁOŻYŁEM NOWĄ ZDYSCYPLINOWANĄ ZASADĘ PODZIAŁU OBRAZU, CO NIE POZWOLIŁO NA DOWOLNE MANIPULOWANIE JEGO CZĘŚCIAMI. EKSPRESJA UJĘTA W TAKIE RAMY METODYCZNE STAŁA SIĘ MATERIAŁEM DO REFLEKSJI. WPROWADZENIE RYGORU POZWOLIŁO PODEJŚĆ DO PRACY ANALITYCZNEJ I PRZEMIEŚCIĆ POLE DZIAŁAŃ ZE SFERY EKSPRESJI W SFERĘ INTUICJI, GDZIE MOŻLIWA JEST ANALIZA WYBIEGAJACA DALEKO POZA OBRĘB ŚWIATA INTYMNEGO. 1969 PODRÓŻ DO PATAGONII. 1970 WSTĄPIENIE DO ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW FOTOGRAFIKÓW. KOLEJNE TEMATY 1970-1979 PEJZAŻE: STARE MIASTO, MANHATTAN, KWADRAT, LINIA, PEJZAŻ KOLOROWY I INNE TO KONTYNUACJA PRACY NAD ANALIZĄ OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO PRZEZ WPROWADZENIE SYSTEMOWEJ JEGO ROZBUDOWY I PRZENIESIENIE PROBLEMATYKI NA POGRANICZE ZAGADNIEŃ MATEMATYCZNYCH. 1973 STYPENDIUM FUNDACJI KOŚCIUSZKOWSKIEJ W NOWYM JORKU. CYKL CZTERECH PROGRAMOWANYCH OBRAZÓW KWIATÓW 1980-1982 BĘDĄC KONTYNUACJĄ POPRZEDNICH ZAGADNIEŃ PRZENOSI MOJE DZIAŁANIA NA TEREN MALARSTWA. 1983 MALUJĘ OBRAZ PODSTAWOWYMI KOLORAMI. TEMATEM JEST PRZENIKANIE PODSTAWOWYCH FIGUR GEOMETRYCZNYCH. W KOLEJNYM OBRAZIE PLATON SOKRATES 1984 WYKORZYSTAŁEM WSZYSTKIE BARWY, A POMYSŁ ZAMIANY TĘCZOWEGO PORZĄDKU BARW NA ALFABET UMOŻLIWIŁ MI NAMALOWANIE OBRAZÓW KULE 1985 I PERPETUUM MOBILE 1986. TRZECI OBRAZ MONOCHROMATYCZNY, OBECNIE POWSTAJĄCY Z PISANEJ TERAZ NOTY BIOGRAFICZNEJ JEST DOPEŁNIENIEM CYKLU. WYSTAWY: 1970 INAUGURACJA W ZPAF, 1971 FOTOGRAFOWIE POSZUKUJĄCY, 1972-1975 CYKLE W WARSZAWIE, PHOTOKINA W KOLONII, POLSKA FOTOGRAFIA NOWOCZESNA W KASSEL, W NORYMBERDZE, W CHALON, GENEWIE, TURYNIE, NOWYM JORKU, TOKYO, MADRYCIE ITD. 1976 WYSTAWA FOTOGRAFII W ZPAF 1977, KWADRAT W MAŁEJ GALERII 1978, KWADRAT I LINIA W GALERII ZNAK W BIAŁYMSTOKU 1979, POKAZ PRAC W MUZEUM NARODOWYM WE WROCŁAWIU 1979-1980, FOTOGRAFIA POLSKA 1879-1979 W NOWYM JORKU, LONDYNIE, PARYŻU, ŁODZI, WARSZAWIE. TENDENCJE KONSTRUKTYWISTYCZNE W GALERII ZPAF W WARSZAWIE, POKAZ PROGRAMOWANYCH OBRAZÓW W GALERII ZPAF W GDAŃSKU I BWA W LUBLINIE. Z OKAZJI WYSTAW PRACE MOJE ZREPRODUKOWANE ZOSTAŁY W WIELU KATALOGACH, WYDAWNICTWACH KSIĄŻKOWYCH, ZNAJDUJĄ SIĘ TEŻ W ZBIORACH MUZEALNYCH. A DZIŚ CHCĘ SKOŃCZYĆ TO, CO ROZPOCZĘTE, ZACZAĆ TO, CO ZAPROJEKTOWANE, I NADAL ŚWIADCZYĆ LUDZIOM.



autoportret

tekst

Janusz Bąkowski

Obraz Perpetuum mobile wykonany opisowo malarską metodą ilustruje moją dawną próbę dokonania rzeczy niemożliwej.

Wydawało się wtedy, że projekt urządzenia umożliwiającego wykorzystanie ciężenia i wyporności rozwiązuje problem;

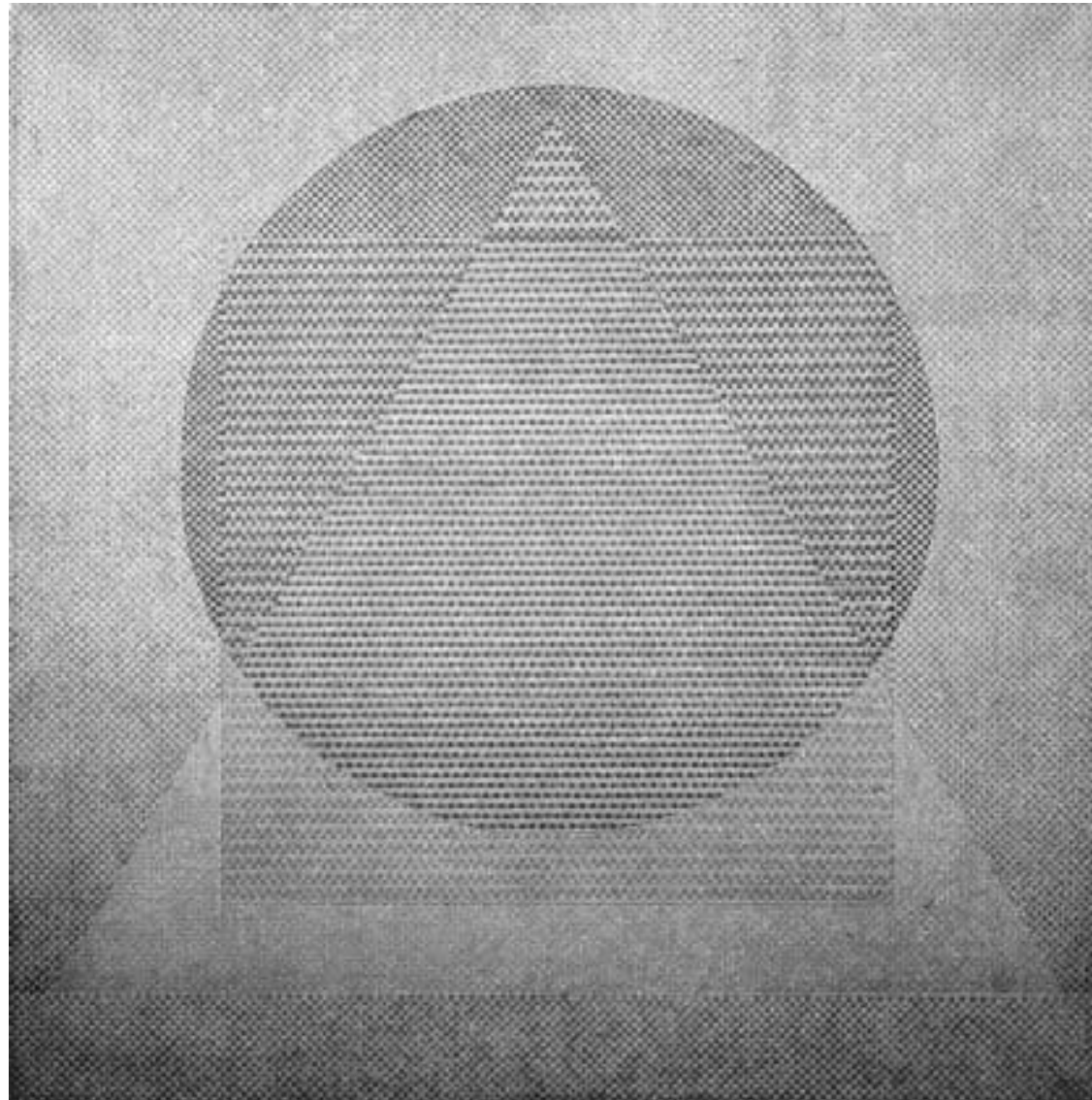
szesnastce schematycznych rysunków tłumaczy idee. Skończyło się na pomysłach, obliczeniach i rozmowach z

konstruktorami. Niezrealizowany zamysł wspomniany z przymrużeniem oka przetrwał w świadomości wiele lat, aż

Trójkąt koło kwadrat

obraz, akryl na płótnie, wym. 55/55,
1983
w zbiorach rodziny artysty.

Trójkąt, koło, kwadrat sumuje doświadczenie artysty związane ze stosowaniem rygoru matematycznego i refleksję nad kolorem i sprawami widzenia barwy. Kompozycja trzech podstawowych figur geometrycznych powstała według ścisłych wyliczeń i założeń matematycznych. Cała płaszczyzna blejtramu została podzielona na 2,5 mm kwadraciki. Każdą kratkę artysta wypełnił kolorem przyporządkowanym danej figurze używając czterech podstawowych barw – niebieskiej, żółtej, czerwonej i zielonej. W środku obrazu nastąpiło nałożenie się na siebie wszystkich elementów, zarówno geometrycznych jak i barwnych. Obraz ten, zbliżony w koncepcji do op-artowych tendencji wymaga własnej przestrzeni w warunkach wystawienniczych.



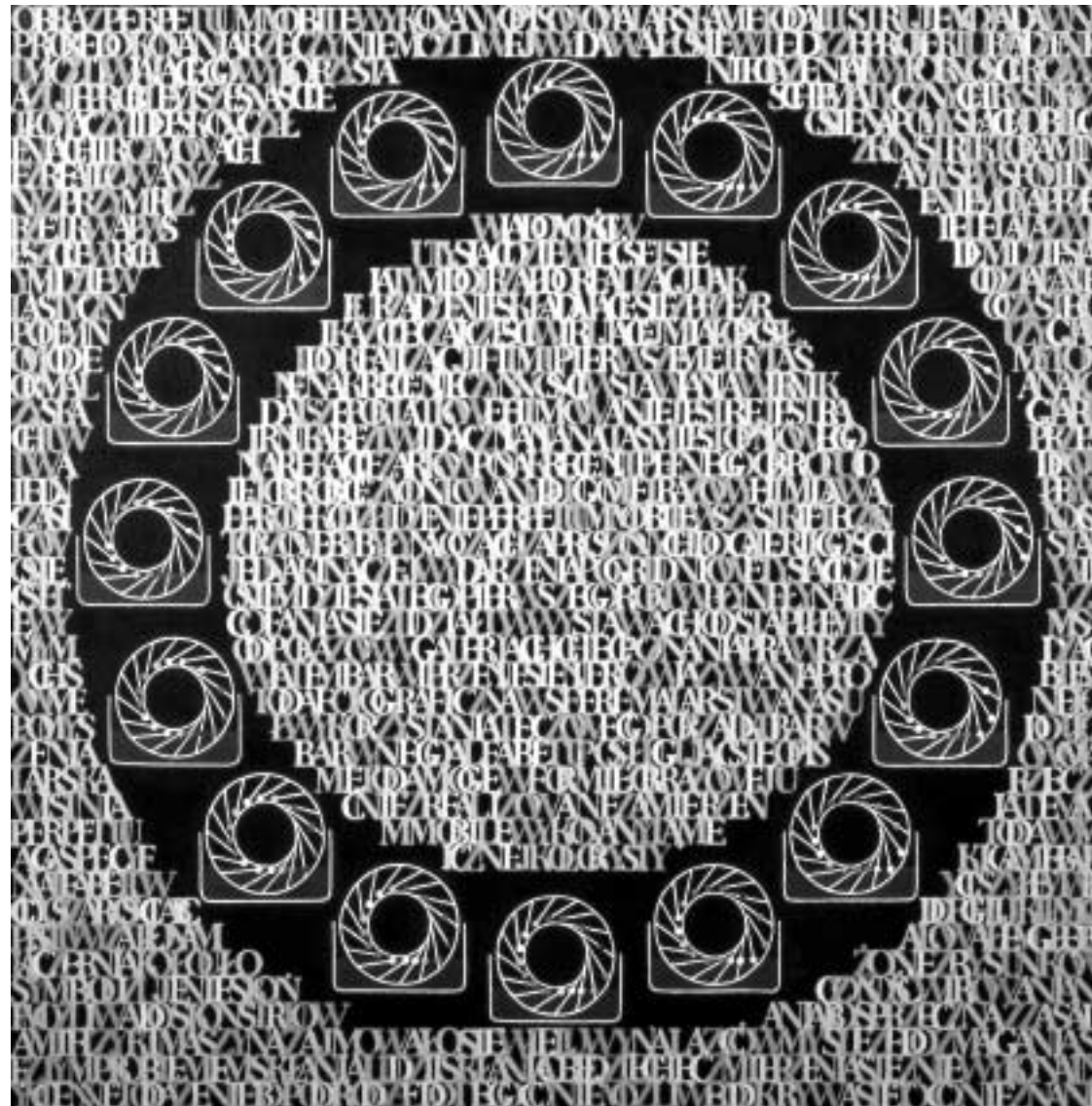


**KWADRAT BEZPODSTAWNY
TRÓJKĄT WIELOZNACZNY
KOŁO
PUNKTEM POCZĘTE**

Perpetuum mobile

obraz, akryl na płótnie, wym. 55/55,
1986
w zbiorach rodziny artysty.

W centrum płótna *koło ułożone*
z *rysunków* (fikcyjnej maszyny
Perpetuum mobile) *symbolizuje*
nieskończoność wirowania
niemożliwą do skonstruowania,
bo sprzeczną z zasadami
fizyki (fragment tekstu artysty
wypełniającego obraz *Perpetuum*
Mobile), pozostała powierzchnia
została zadrukowana tekstem
wyjaśniającym genezę i sposób
realizacji tego obrazu. Literom
alfabetu artysta przyporządkował
wyciszone barwy, tło wypełnia
głęboka czerń.



01

Obraz Perpetuum mobile wykonany opisowo malarską metodą ilustruje moją dawną próbę dokonania rzeczy niemożliwej. Wydawało się wtedy, że projekt urządzenia umożliwiającego wykorzystanie ciężenia i wyporności rozwiązuje problem; szesnaście schematycznych rysunków tłumaczy ideę. Skończyło się na pomysłach, obliczeniach i rozmowach z konstruktorami. Niezrealizowany zamysł wspomniany z przymrużeniem oka przetrwał w świadomości wiele lat, aż wreszcie w roku tysiąc dziewięćset siedemdziesiątym dziewiątym dojrzał do realizacji jako działanie plastyczne. Urządzenie składające się z przezroczystego pojemnika z cieczą i części wirującej miało posłużyć jako model do realizacji filmu. Pierwsze metry taśmy to normalne nakręcenie czynności wstawiania wirnika do łożyska. Dalsze poklatkowe filmowanie jest rejestracją ruchów wirnika bez uwidaczniania na taśmie stopniowego przesuwania ręką ciężarków. Po nakręceniu pełnego obrotu i odpowiedniej obróbce zmontowany długometrażowy film dawałby w czasie projekcji złudzenie perpetuum mobile. Wszystkie czynności powtórzone byłyby na oczach zaproszonych do galerii gości. Stało się jednak inaczej, wydarzenia pogrudniowe tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego pierwszego roku wpłynęły na decyzję wycofania się z udziału w wystawach. Odstąpiłem tym samym od pokazów w galeriach. Chęć poznania praw rządzących światem barw i przeniesienie rozwiązania metodą fotograficzną w sferę malarstwa nasunęło pomysł wykorzystania tęczowego porządku barw do ułożenia barwnego alfabetu. Posługując się opisowo malarską metodą mogę w formie obrazowej urzeczywistniać niezrealizowane zamierzenia. Temat perpetuum mobile wykonany tą metodą wymaga specyficznej kolorystki, gamę barwną alfabetu wyciszyłem więc do szarości ABCDEFGHIJKLMNOPRSTUWXYZ, a tło namalowałem głęboką czernią. Koło ułożone z rysunków symbolizuje nieskończoność wirowania niemożliwą do skonstruowania, bo sprzeczną z zasadami fizyki. Maszyną zajmowało się wielu wynalazców. Myślę, że do zmagania się z tym problemem skłania ludzi i skłaniać będzie chęć zmierzenia się z niewykonalnym. Cenne to dążenie, bo po drodze do tego, co niemożliwe, odkrywa się to, co nieznanne.

tekst

Janusz Bąkowski

zdjęcie

Jadwiga Przybylak

Działo się to bardzo dawno, w roku tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym dziewiątym na konferencji prasowej omawiającej przebieg wyprawy kajakowej po fiordach Patagonii. Pominęto, a więc zatajono, pewne fakty. Określając to najprościej – z czarnego, a więc ze złego, usiłowano zrobić białe, czyli dobre.



perpetuum mobile



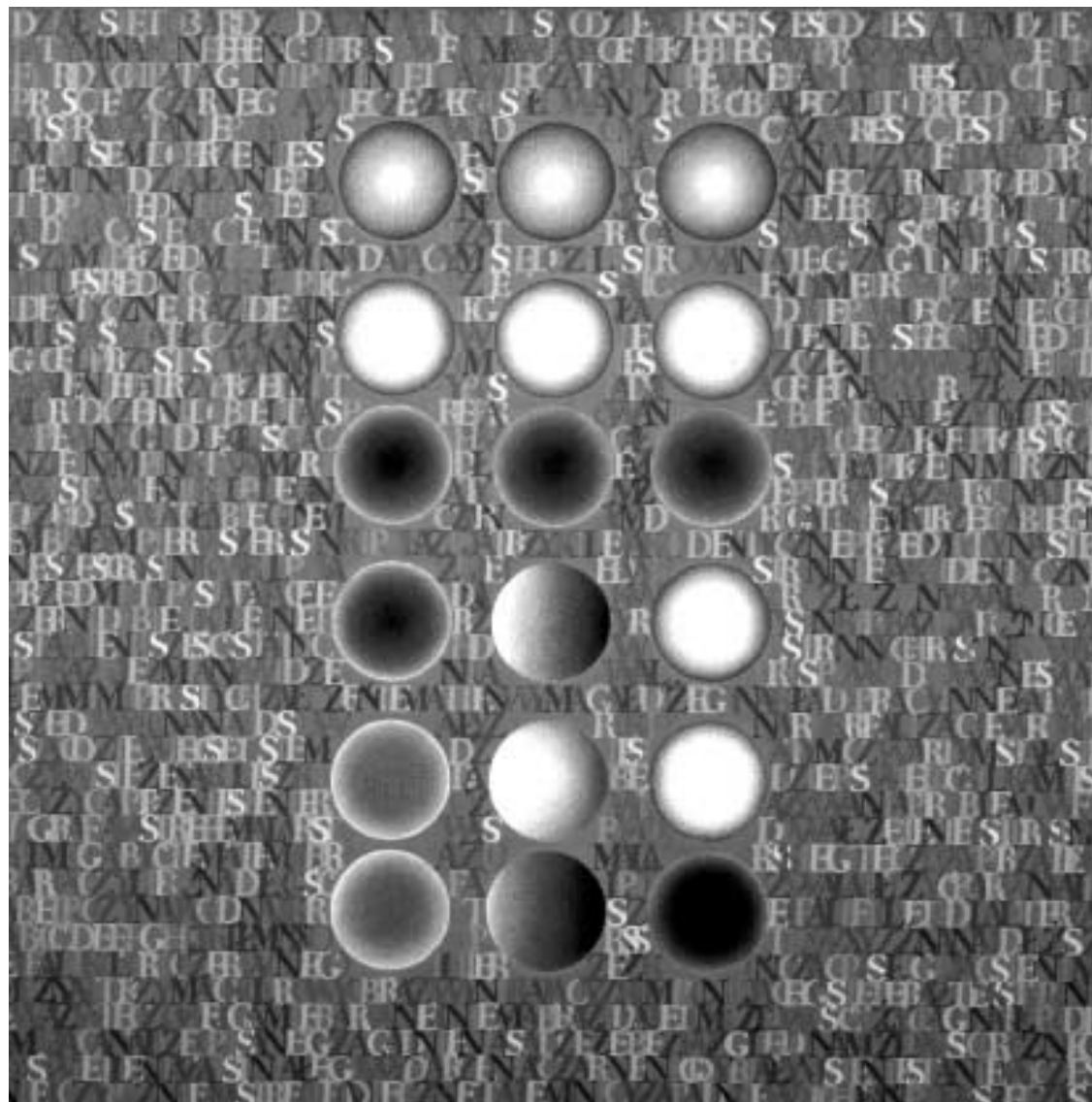
Kule

obraz, akryl na płótnie, wym. 55/55,

1985

w zbiorach rodziny artysty.

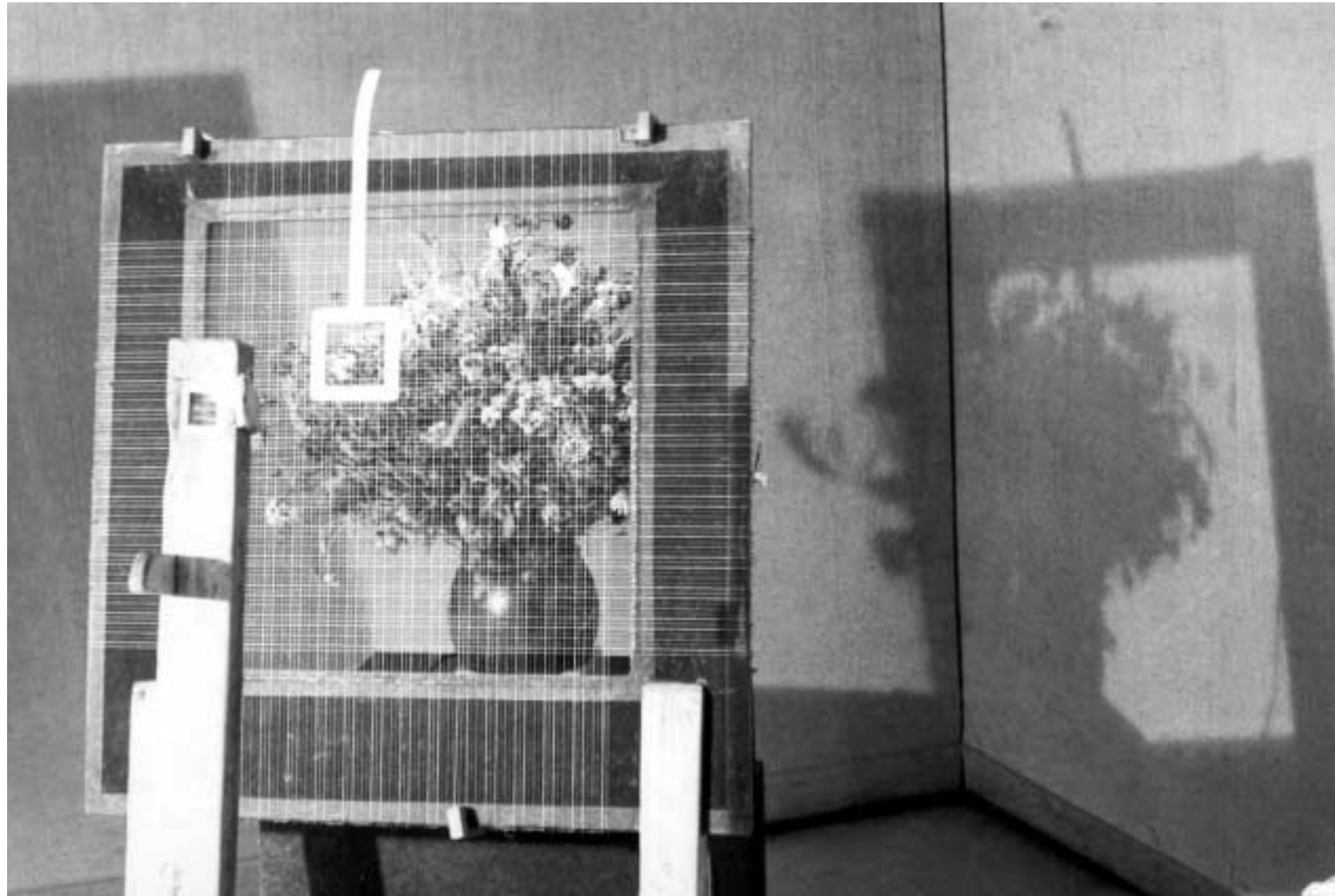
Podobnie jak *Perpetuum Mobile* stanowi on zapis wcześniejszego, niezrealizowanego projektu plastycznego artysty, który analizował zjawisko: *czarny przedmiot odpowiednio oświetlony jaśnieje, biały przedmiot znajdujący się w ciemności zatracą swoją jasność*. Ostatecznie projekt ten przybrał formę obrazu, gdzie w centralnej części znajduje się 18 przykładów różnie oświetlonego przedmiotu, a pozostałą przestrzeń wypełnia tekst wyjaśniający historię i zasadę samego pomysłu (literom przyporządkowane zostały kolory wynikające z tęczowego porządku barw). Ostatnie zdanie tekstu brzmi: *Podjęmując analizę opisanego zagadnienia sądzę, że bez względu na możliwości różnego oświetlenia zaistniałego wydarzenia czarne nigdy białym się nie stanie...*



Wazon z kwiatami I, II, III, IV

4 obrazy, akryl na płótnie
wym. 84/84, 1980-82
w zbiorach rodziny artysty.

Wazon z kwiatami składa się z czterech obrazów o wymiarach 84/84 cm. Artysta posługiwał się własnej konstrukcji przyrządem dla dokładnego kopiowania martwej natury. Wmontowana w drewniany przyrząd siatka służyła podziałowi obserwowanej przestrzeni, co pozwoliło precyzyjnie kopiować poszczególne elementy. Pierwszy obraz zawiera realny wizerunek bukietu. Kolejne trzy obrazy, poprzez zastosowanie określonego systemu przekształceń odrealniają widzenie tematu. Dla zrozumienia zasady tego postępowania pomocny jest schemat ukazujący metodę multiplikacji elementów na każdym kolejnym płótnie.

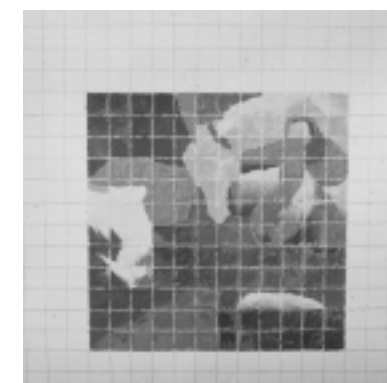


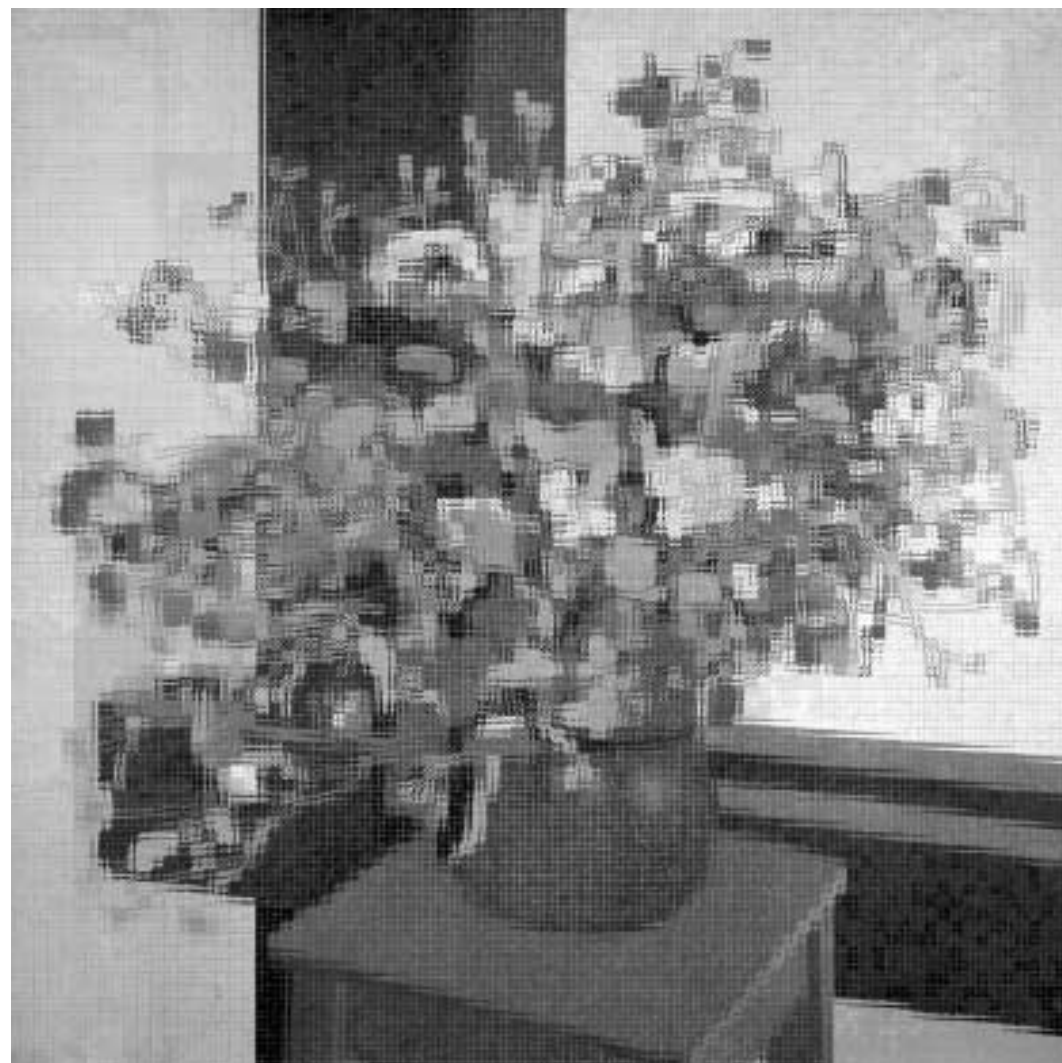
Każdy fragment bukietu wprowadzany był po kolei w każdy obraz (fragment A w obraz I, II, III, IV, fragment B w obraz I, II, III, IV itd.), tak więc płótna wypełniały się równomiernie. Zorganizowane przez artystę stanowisko fotograficzne rejestrowało poszczególne etapy zaawansowania pracy. Również wystawa w BWA w Lublinie pokazywała *Wazon z kwiatami* w trakcie jego powstawania, razem z przyrządami, zdjęciami i objaśnieniem przyjętego systemu działania.

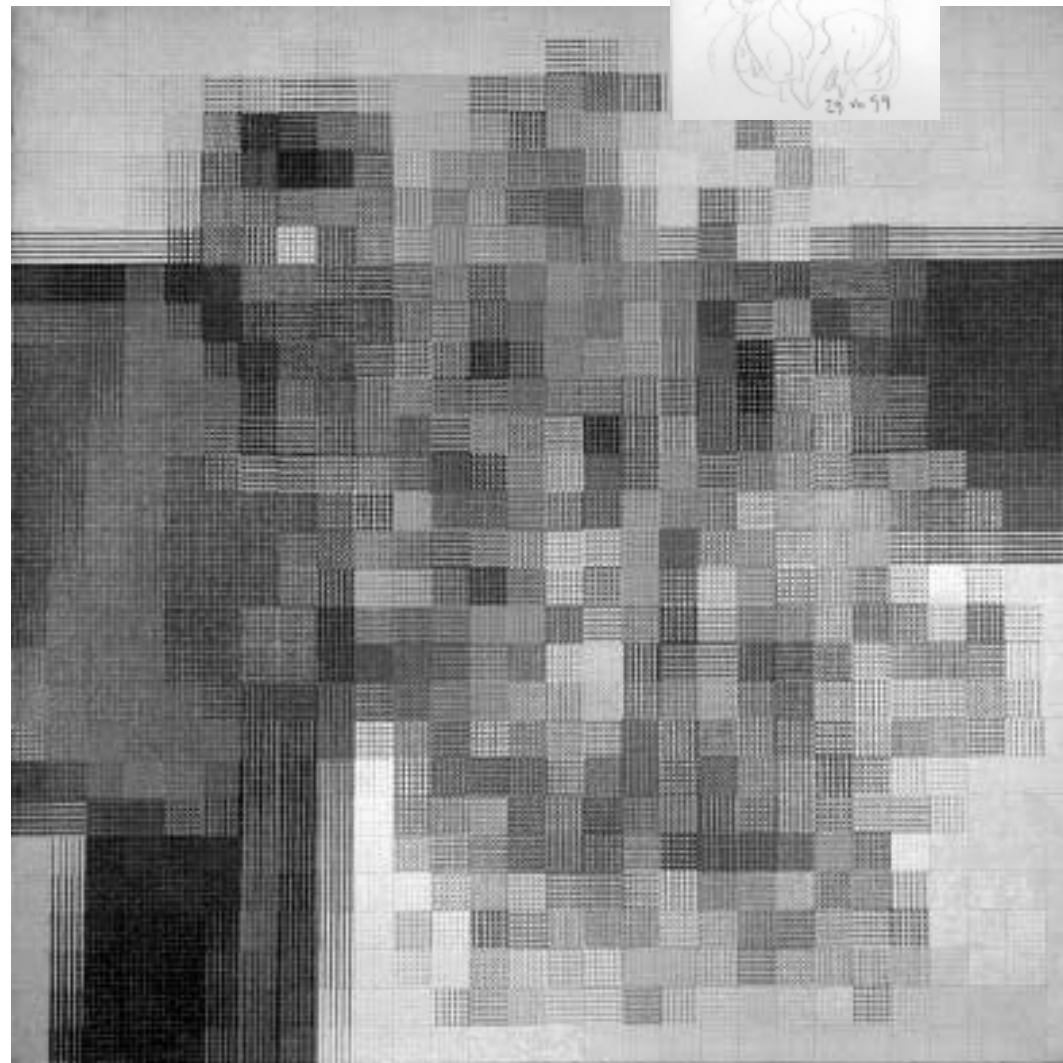
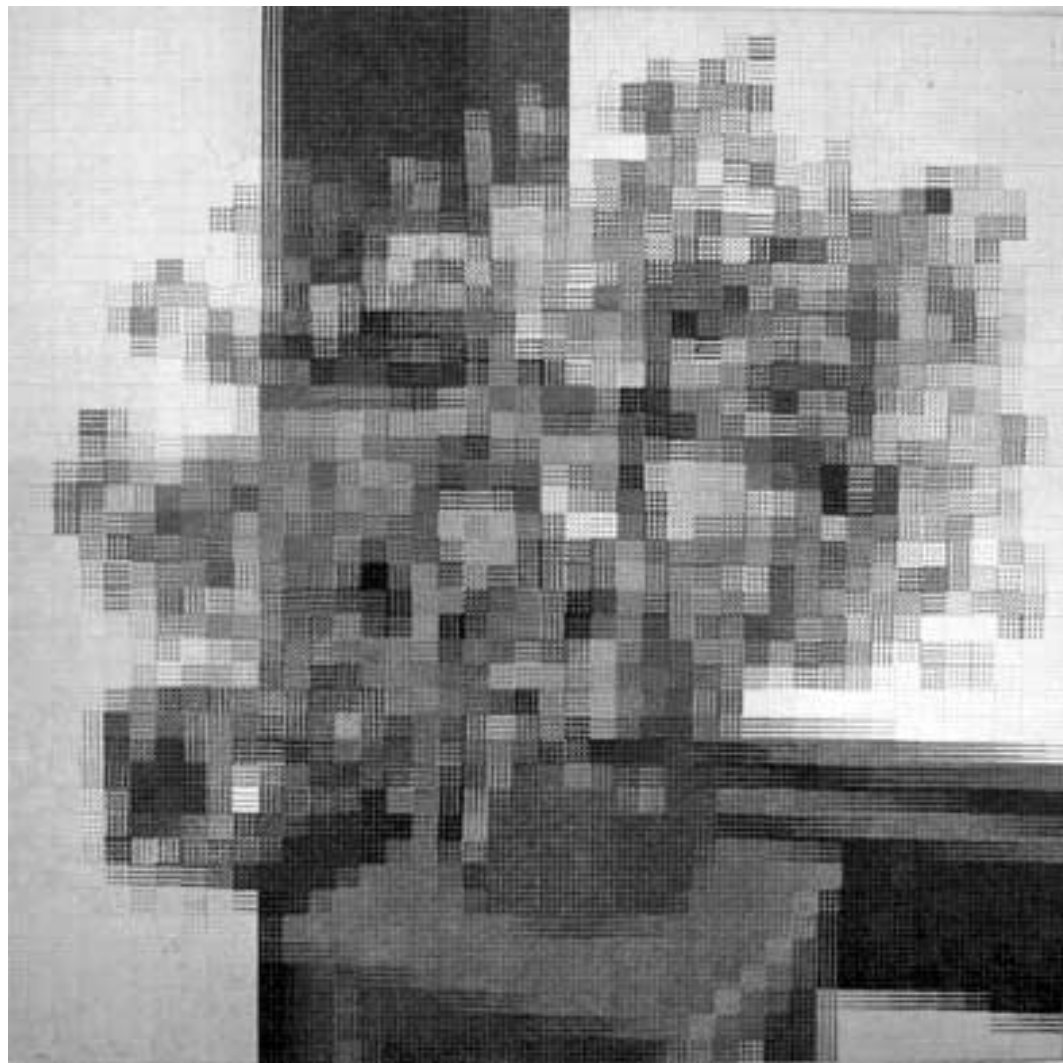
Schemat metody multiplikacji w pracy *Wazon z kwiatami*

A *	to, co widzę przez 1 kratkę siatki, wmalowuję w 1 kratkę obrazu I
A,A, A,A,	to, co widzę przez 1 kratkę siatki, powtarzam w 4 kratkach obrazu II
A,A,B,B, A,A,B,B, C,C,D,D, C,C,D,D,	to, co widzę przez 4 kratki siatki, powtarzam w 16 kratkach obrazu III
A,A,B,B,C,C, A,A,B,B,C,C, D,D,G,G,H,H, D,D,G,G,H,H, K,K,N,N,O,O, K,K,N,N,O,O,	to, co widzę przez 6 kratek siatki, powtarzam w 36 kratkach obrazu IV

* Litery symbolizują poszczególne fragmenty martwej natury widziane przez kolejne kratki siatki.







Portret rodziny Dłużniewskich

czarno-biała płaszczyzna fotograficzna

1993

w zbiorach prywatnych.

Fotograficzny *Portret rodziny Dłużniewskich* powstał w 1993 roku.

Składa się na niego seria czarno-białych portretów indywidualnych i wynikowy portret zbiorowy. Praca ta realizuje wymowny pomysł zamiany oczu w poszczególnych portretach.

Zastosowany podział odbitek umożliwił taką wymianę.

W rezultacie z portretów patrzy na nas dziewięć osób, gdyż różne oczy zmieniają charakter każdej twarzy.

Portret zbiorowy artysta wykonał charakterystyczną dla siebie metodą rozcięcia i włączenia w siebie odbitek wyjściowych (powstało zaskakujące połączenie wszystkich trzech twarzy w jednym portrecie).





**PRZESKOCZYĆ SIEBIE
OTO JEST ZADANIE**

Staś

rzeźba (poszczególne etapy projektu)
1994-1997, w zbiorach rodziny artysty
liczne materiały fotograficzne i video
o powstawaniu i realizacji projektu
w zbiorach rodziny artysty.

Realizacja pt. *Staś* przenosi badania nad zmianą widzenia z fotografii i malarstwa na rzeźbę. Do podjęcia podobnej próby popchnęła artystę ciekawość, czy uda się dokonać radykalnej zmiany widzenia przedstawianego tematu przy jednoczesnej trudności postępowania z trójwymiarową bryłą rzeźby. Pierwszy etap pracy polegał na wykonaniu portretu przyjaciela w glinie i odlaniu jej w ośmiu gipsowych egzemplarzach. Później artysta dokonał ręcznie wielokrotnego podziału każdego portretu, aby w końcowym etapie skleić jeden zmultiplikowany, konstrukcyjny wizerunek głowy wyjściowej. Kolejne etapy pracy nad tym projektem były rejestrowane fotograficznie, a także na video, stanowi to cenne uzupełnienie samego projektu uświadamiając widzowi ogrom ręcznej pracy włożonej w ten pomysł.





zdjęcia

Anna Francman i archiwum

Niewierszydła

w zbiorach rodziny artysty.

Krótkie wiersze, czy nawet sentencje nazwane przez artystę *niewierszydłami* w kilku słowach lapidarnie ujmują treść umykającej chwili i ulotnej myśli. Zbliżone w prostocie formy do japońskiego haiku posiadają indywidualny charakter, rytm i styl właściwy tylko Januszowi Bąkowskiemu. Stanowią cenny zapis jego fascynacji, obserwacji i poglądów. Artysta własnoręcznie drukował niewierszydła posługując się czcionką drukarską, dobranym kolorem farby i specjalnym formatem papieru. Powstały w ten sposób nietypowe książki – teczki, gdzie każde niewierszydło znajduje się na osobnej, luźnej kartce papieru.

Idea niewierszydeł bliska jest szkicom rysunkowym z subwayu. Dlatego na wystawie w Małej Galerii w 1997 roku zostały pokazane wybrane niewierszydła i rysunki, pod wspólną nazwą *Niefoto-grafii*.

BYWAJA STUDIUM
BARDZO GŁĘBOKIE

NOCĄ
SŁUCHAŁEM HERBERTA
Z TAŚMY
ZA PIĘTNASTU ZŁOTYCH

SA SŁOWA
Z LITER MĄDRYCH
MĄDRZE ZESTAWIAJĄC

SA SŁOWA
ZŁOTYCH LITER
Z GŁĘBOKI WĄDROBY

BEZ LITER
SŁOW NIE MA

SA
NIE TYLE
OR TO CHAŃCIE

W ZNANYM LESIE
ZABĄDZIO PRUDNO

JEŻELI ZWYKŁE SPRAWY
NIEZWYCZAJNIE ZAPISZEMY
DO...

MOŻNA ZBĄDZIO
W ZNANYM LESIE

ZWYKŁE SPRAWY
ZAPISZ NIEZWYKŁE

NIGDY NIE MARZYŁEM ANI ŚMIAŁEM PISAĆ

P

Poezji genesis z pieśni... Kuszająca to hipoteza, bo budująca. Jakby wystąpienie – z muzyką do wtóru, czy bez – godnych tego rzeczy, tego godnych spraw nie zostawiało już miejsca – w zakresie poezji – na inne projekty! Hipoteza, którą fakty wraz z przebiegiem dziejów i rozwojem sztuki poetyckiej potwierdzają w coraz mniejszym stopniu, zwłaszcza w dobie współczesnej. Tymczasem casus Janusza Bąkowskiego, przypadek jego Niewierszydeł zawdzięcza swą moc, swą ekspresję właśnie tej tendencji. I dlatego są te poetyckie pierworody godne uwagi, ni mniej ni więcej.

O wymowie oddanych do druku utworów przesądziło użycie języka i podejście do świata. Organizacja werbalnych brzmień i znaczeń, które stanowią materię wiersza u Janusza Bąkowskiego jest minimalna; natomiast przemożny wpływ wywiera na tekst przeważnie artykulacja materii widzenia, która prezentuje realne przedmioty i zdarzenia. Jakkolwiek sam autor rzadko przemawia tutaj w pierwszej osobie, do głosu dochodzą zewnętrzna i wewnętrzna rzeczywistość poprzez filtr jego osobowości. Jego wrażliwość i upodobania, zmysł obserwacji i poczucie humoru, doświadczenie i odczytanie, praktyka pisarska i sztuka życia leżą u źródeł wyboru i składu elementów obu poziomów wypowiedzi. Liryzm jest niezatartym piętnem kreślonych przez Janusza Bąkowskiego linijek.

Jakoż chce on pisać i w efekcie pisze wersem, nie wierszem, linijka po linijce układając całość jak najkrótszą i wolną od rymów, nie wierszydło, lecz aforystyczną miniaturę ozdobioną stylistycznie od czasu do czasu tradycyjnym ornamentem poetyckim. Nie to wszakże stanowi o poetyczności wykorzystanych tu środków wyrazu. Ograniczenie do kilku linijek pojedynczej wypowiedzi, jej rzucająca się w oczy prostota pozwalają jaśnieć samej polszczyźnie uwytłaczając jej językową urodę. Rektyfikacji słowa w tych miniaturach towarzyszy kondensacja widzenia. Osiągany tym sposobem artystyczny efekt skupia uwagę czytelnika zarówno na formie jak na treści przekazu. Wolno tedy podejrzewać, aniekiedy wprost wnosić że Janusz Bąkowski opiewa i wysławia to, co sam przeżywa i co jego wręcz zdumiewa. W trybie niecodziennym i odświeżającym mówiąc, jak się pewne rzeczy mają, jak niektóre sprawy stoją, zaprasza czytelnika swych poetyckich notatek do namysłu nad wspaniałością i znikomością istnienia.

Krótki jest żywot sensu słów rzucanych na wiatr; nie można tego powiedzieć w wypadku, gdy w grę wchodzi trwalsza od głosu substancja nośna; złożony na piśmie i oddany do druku sens słowny jest skierowany do nieskończonej rzeszy odbiorców ponad podziałami czasowymi i terytorialnymi. Słowo piśmienne przerywa pomost pomiędzy życiem poety, który wyławiają z niego i zachowuje w umysłowym porządku pewne rzeczy i niektóre sprawy, ku pamięci choćby i nauce, a życiem jego czytelników, którzy ich przyjęciem poszerzają i wzbogacają krąg swych estetycznych doświadczeń. Takie rzeczy i sprawy w polu widzenia poety odzyskują swą ontyczną jakość i gotowe do odegrania – jako godne powiedzenia – czysto ontologicznej roli czekają na swego filozofa. Janusz Bąkowski być nim nie zamierza. Pozostać piewą, pozostać słowiarzem – oto jego pierwsza i ostatnia wola.

Kiedy Janusz pierwszy raz pokazał mi Niewierszydła od razu pomyślałam: „są muzyczne”. Niedługo potem zaproponował, żebym napisała muzykę do Niewierszydła o Bojanach. Napisałam, a na video nagraliśmy naszą wspólną próbę śpiewania. To był nasz prezent – podziękowanie dla Anieli, za uroczy bojański wyjazd.

Okazało się, że Niewierszydła mnie wciągnęły. Wybrałam pięć najbardziej frapujących mnie, o śnie, czasie, przemijaniu...



rzeczy i sprawy godne powiedzenia

tekst

Stanisław Cichowicz

Handwritten musical score for three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The lyrics "OD... CHO... DZAS... C FU... RTKES... LO - - - NA3" are written above the staves. The lyrics "ZO - STAWIE3 UCHY - LO - - - NA3" are written below the staves. The lyrics "FU" are written below the staves.

Handwritten musical score for three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The lyrics "OD... CHO... DZAS... C FU... RTKES... LO - - - NA3" are written above the staves. The lyrics "ZO - STAWIE3 UCHY - LO - - - NA3" are written below the staves. The lyrics "FU" are written below the staves.

Handwritten musical score for three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The lyrics "OD... CHO... DZAS... C FU... RTKES... LO - - - NA3" are written above the staves. The lyrics "ZO - STAWIE3 UCHY - LO - - - NA3" are written below the staves. The lyrics "FU" are written below the staves.

Handwritten musical score for three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a whole note chord of F# and C, with "Fu" written below. The lyrics "OD... CHO... DZAS... C FU... RTKES... LO - - - NA3" are written above the staves. The lyrics "ZO - STAWIE3 UCHY - LO - - - NA3" are written below the staves. The lyrics "FU" are written below the staves.

Ki

Kiedy Janusz pierwszy raz pokazał mi *Niewierszydła* od razu pomyślałam: „są muzyczne”. Niedługo potem zaproponował, żebym napisała muzykę do *Niewierszydła* o Bojanach. Napisałam, a na video nagraliśmy naszą wspólną próbę śpiewania. To był nasz prezent – podziękowanie dla Anieli, za uroczy bojański wyjazd.

Okazało się, że *Niewierszydła* mnie wciągnęły. Wybrałam pięć najbardziej frapujących mnie, o śnie, czasie, przemijaniu... Pisanie szło mi gładko, od razu czułam, jak to ma być w dźwiękach, mimo, że właściwie był to mój początek w pisaniu muzyki.

Później przyszło wiele innych działań: od pisania skomplikowanych struktur instrumentalnych aż do improwizacji na fortepian preparowany. Ale *Niewierszydła* do mnie wróciły. Po kilku latach od tamtego pierwszego momentu powstały kolejne cykle śpiewane, po dwa, trzy, cztery, bliskie sobie w temacie *Niewierszydła*. I tak samo jak na początku, pisały mi się prawie same. Po prostu wiedziałam, jak mają brzmieć. Czysto, ascetycznie, w zgodzie z Januszkową formą.



wykonanie *Niewierszydeł* w Małej
Galerii ZPAF w roku 1997



tekst i nuty

Dorota Bąkowska-Rubeńczyk

**niewierszydła
muzyczne**

Szkice z subwayu

rysunki ołówkiem z nowojorskiego metra
1992

Katalog wystawy pt. *Niefoto-grafie*
Mała Galeria 1997
w zbiorach rodziny artysty.

W czasie każdego przejazdu metrem
artysta rysował szybkie, zaledwie
z paru kresek złożone szkice twarzy
nowojorczyków; bardzo ważnym
aspektem tego działania było wejście
w kontakt z przyglądającymi się
i portretowanymi ludźmi. Rysunki
z nowojorskiego subwayu zostały
pokazane w N.Y. w 1989 roku,
w Warszawie natomiast doczekały się
prezentacji w roku 1997 na wystawie
indywidualnej artysty
pt. *Niefoto-grafie*.

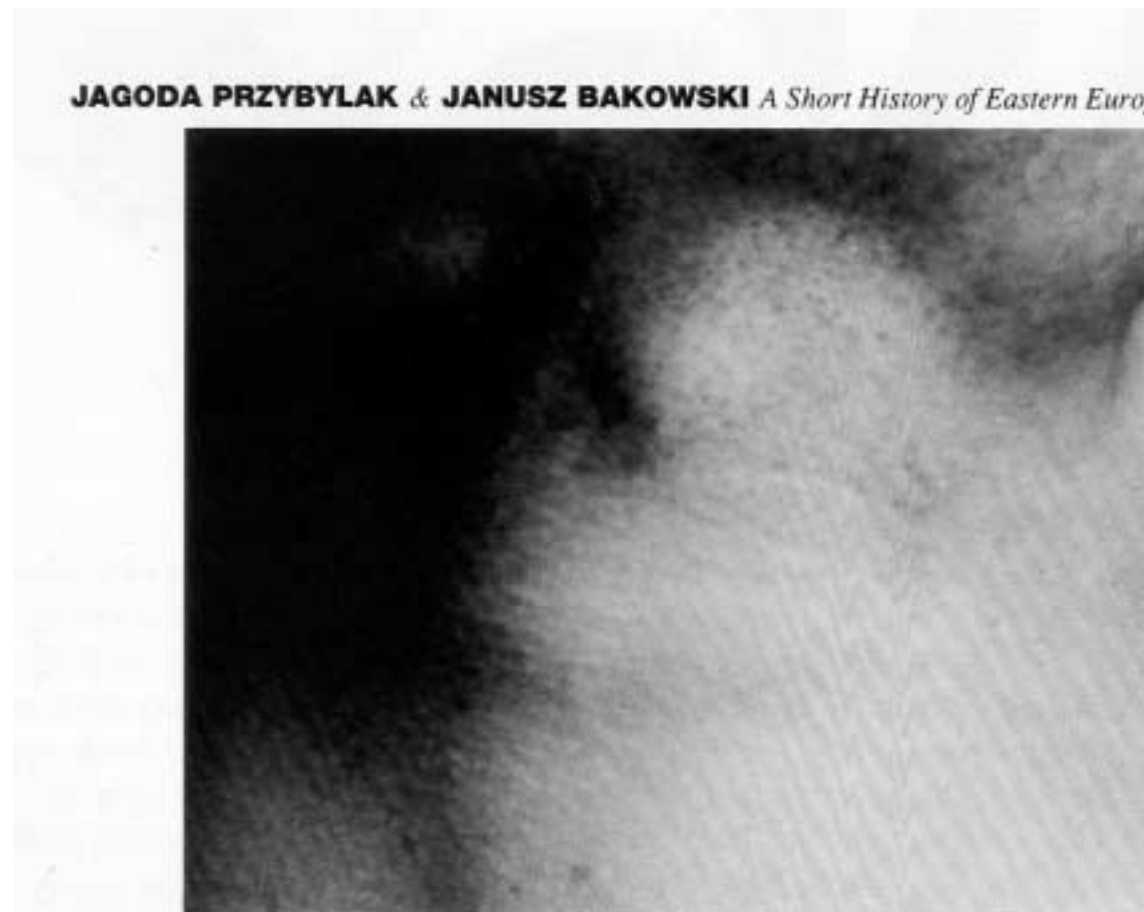




**SĄ
BŁYSKIEM
SPOWODOWANE
SYTUACJĄ
NIE ZAPISANE
PRZEPADAJĄ
BEZPOWROTNIE**

***Najkrótsza historia
krajów wschodniej Europy***

film video w związku z projektem
Loop 2 Cultures Converge
poświęconym problemom
komunikacji międzykulturowej.
Kilkuminutowa *Najkrótsza historia*
to wielokrotna sekwencja ukazująca
„jabłko Adama” w trakcie przelykania
– dramatyczna przenośnia
dotycząca sytuacji politycznej
wschodniej Europy ostatnich 50 lat.



katalog Loop 2
i strona poświęcona pracy
*Najkrótsza historia
krajów wschodniej Europy*



François Alacoque *Canada*
Mercedes Barros *Brazil*
Vinzenz Brinkmann *West Germany*
Terry Chan *Hong Kong*
Jarg M. Geismar *West Germany*
Jagoda Przybylak & Janusz Bakowski *Poland*
Eva Schicker *Switzerland*
Kiko Takagi *Japan*

LOOP 2

Cultures Converge

May 31 - June 30 1990

Artists Space

Autoportret

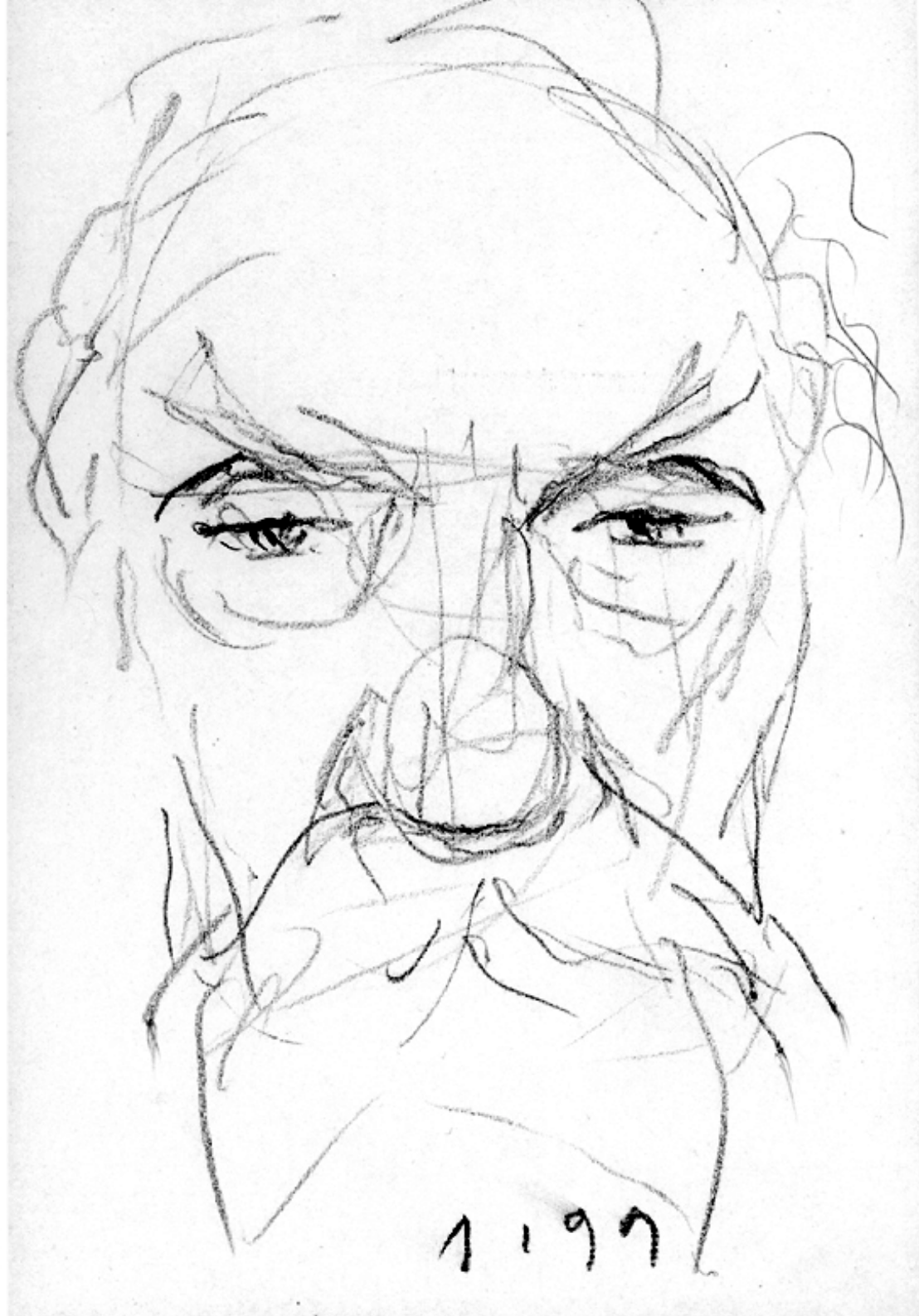
rysunki ołówkiem

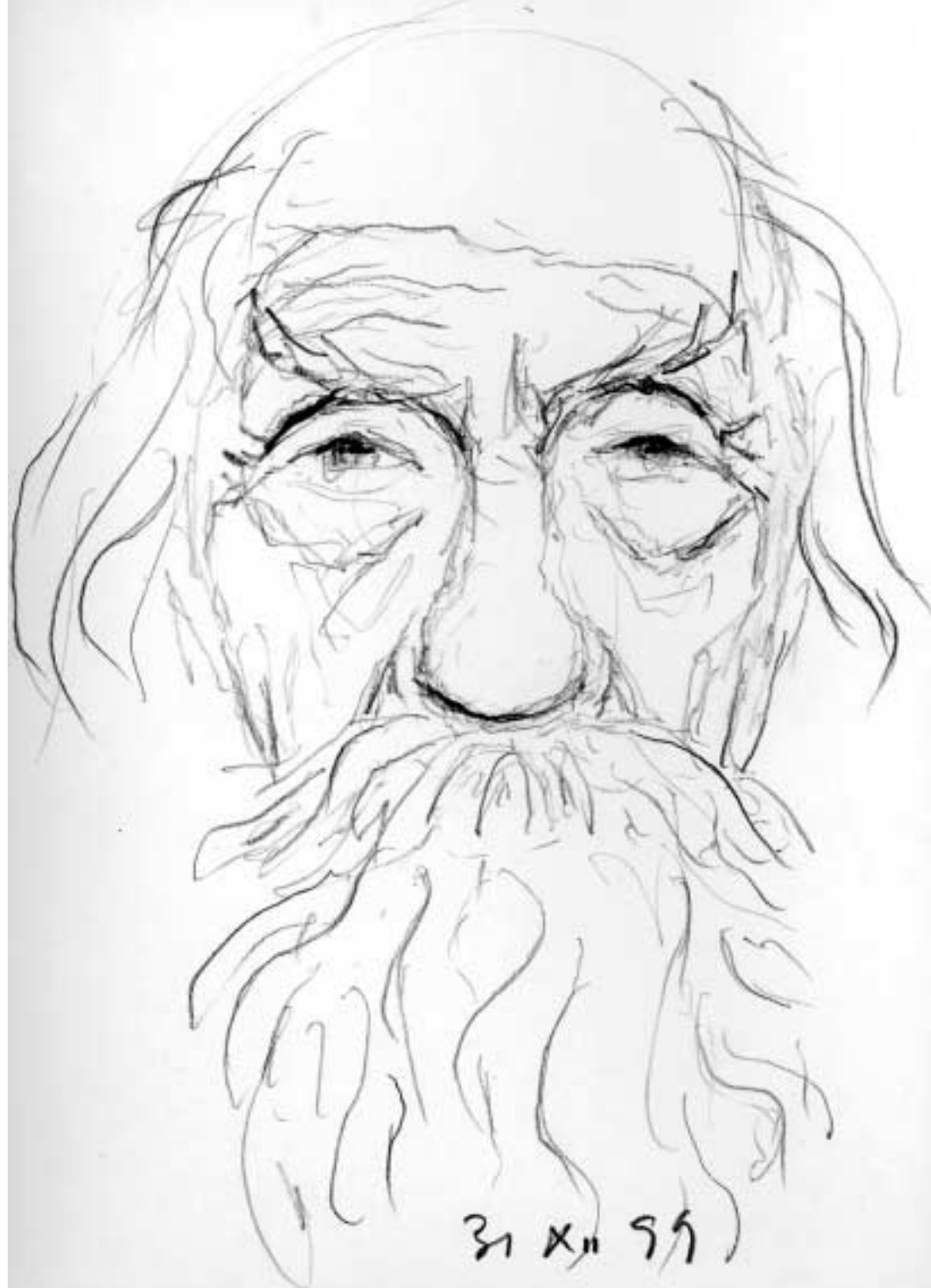
od dnia 01.02.1999 do dnia 31.12.1999

w zbiorach rodziny artysty

Praca *Autoportret* – 365 dni. Przez cały rok 1999 artysta codziennie wykonywał jeden szybki, pozbawiony korekty szkic swojej twarzy, zawsze w ustawieniu na wprost i podobnym formacie. Dla zrealizowania tego pomysłu niezbędna była wewnętrzna dyscyplina polegająca na wykonaniu rysunku bez względu na nieoczekiwane wydarzenia, chorobę czy zmęczenie. W ten sposób seria 365 autoportretów rejestruje każdy dzień życia, co skłania do refleksji nad upływem czasu i zmianami zachodzącymi w człowieku z każdą chwilą.

Autoportret rozważa także zagadnienie samoświadomości i samopoznania: artysta rysuje postać dobrze sobie znaną, a mimo to nie ma dwóch takich samych rysunków. Autoportrety pogrupowane na 12 miesięcy zostały umieszczone w osobnych teczkach. W obecnej chwili powstaje ich filmowa wersja – krótki film, w którym wszystkie rysunki pojawiają się po kolei w kilkusekundowych sekwencjach tworząc całoroczny portret człowieka.







Ja>

Janusz umiał zrywać maki. Co roku przywoził ich do pracowni całe naręczce i przez tydzień płonęły w wazonie ogromnym czerwonym bukietem. Kiedy zwiędły, jechał po następne.

Ostatnie lata były bezmakowe, bo i miejsc, gdzie rosły coraz mniej i sił na owe wyprawy mu brakło.

W tym roku udało nam się wybrać razem na Tarchomin. Znaleźliśmy łąkę, gdzie kwitły obficie. Nazrywaliśmy tyle, ile trzeba. Ponawialiśmy te żniwa trzykrotnie. Bukiety w pracowni zachwycaly.

Mniej jestem tu sam, kiedy są maki – mówił.

tekst

Jacek Bąkowski

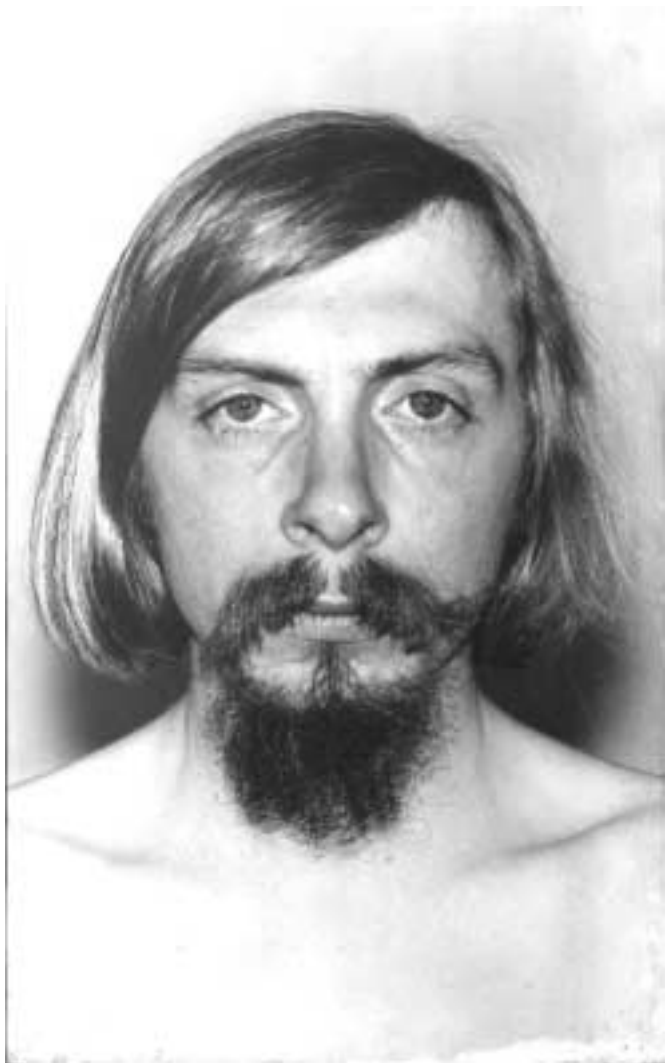
na zdjęciach

Janusz i Jacek Bąkowscy



maki

**MAKI
JACEK RWAĆ POMAGAŁ
I DOJRZAŁE SŁOŃCEM
WIŚNIE**



201



Janusz Bąkowski z wnuczką
Dorotą, ? i Krzysztofem
Wojciechowskim
w Małej Galerii ZPAF

26 sierpnia 2005 w wieku 83 lat zmarł w Warszawie JANUSZ BĄKOWSKI, wybitny twórca, wieloletni członek Związku Polskich Artystów Fotografików, grafik, malarz, rzeźbiarz, autor eksperymentalnych poszukiwań w technice video. Inicjator i współtwórca Małej Galerii w Warszawie był autorem pierwszej wystawy inaugurującej działalność galerii w październiku 1977 roku. Oprócz tego swoje nowatorskie fotografie, grafiki, rysunki i fotoinstalacje prezentował na wielu wystawach w kraju i zagranicą, m. in. w ramach wystawy „Presences Polonaises” w Centrum Pompidou w Paryżu (1981), czy podczas wielkiej wystawy fotografii polskiej w International Center of Photography w Nowym Jorku (1979).

Interesowała go zawsze sztuka analityczna, oparta często na matematycznych założeniach. Był bliskim przyjacielem zmarłego kilka dni wcześniej Zbigniewa Dłubaka.

Współpracował blisko z Jagodą Przybylak, był niezwykle ceniony i lubiany przez środowisko artystyczne związane z Małą Galerią w Warszawie. W jego atelier na strychu przy ulicy Piwnej na Starym Mieście odbyło się z inicjatywy Janusza Bąkowskiego wiele interesujących spotkań, dyskusji, prezentacji video, gdzie sztuka współczesna odgrywała wiodącą rolę.

Do końca był wielkim przyjacielem Małej Galerii, obecnym prawie na każdym wernisażu – jeszcze 5 lipca kręcił na video zapis dokumentalny podczas otwarcia wystawy autorskiej swojego syna Jacka.

Planowaliśmy specjalną wystawę na 30-lecie istnienia galerii ze szczególnym podkreśleniem roli Janusza Bąkowskiego, jako pierwszego i stałego autora tego miejsca. Niestety, bez Niego w takim kształcie już tej wystawy nie uda nam się zrobić.



Janusz Bąkowski

1922-2005

tekst

Marek Grygiel, 26.VIII.2005

<< po lewej

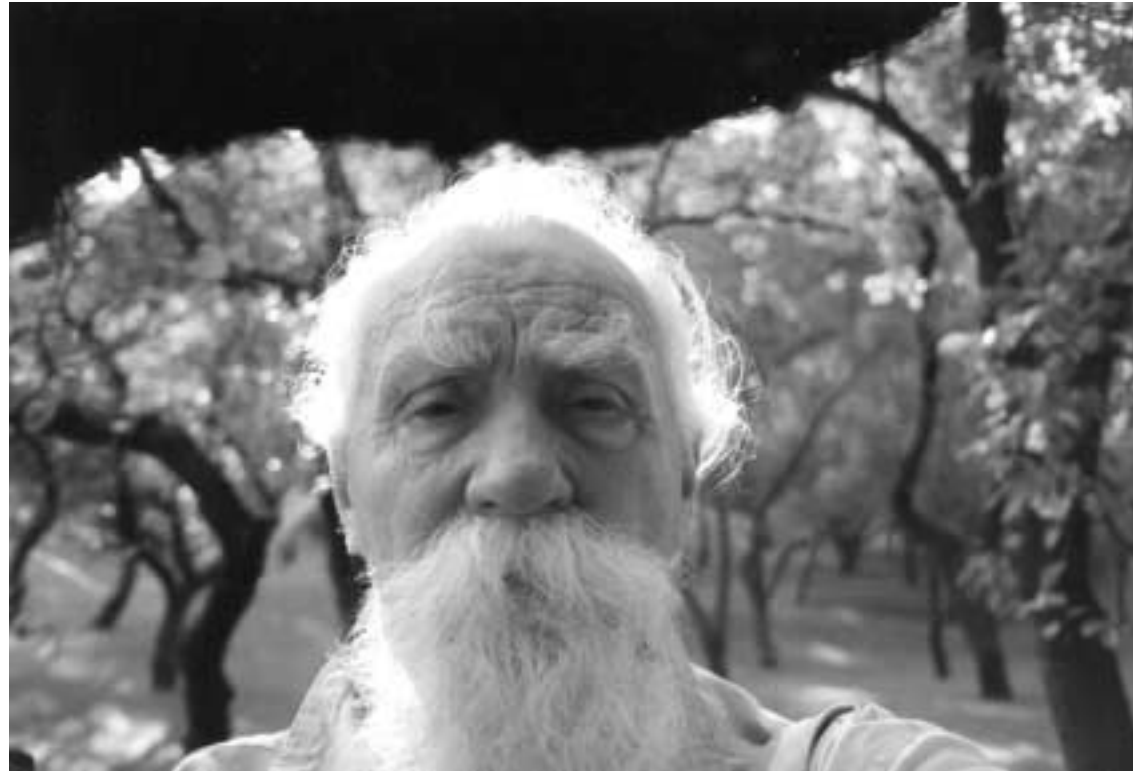
Jacek 1, 2 i 3 (60x97, 74x97)

1970

Umiera stary człowiek. Kończy się długa podróż. Ciekawa na miarę osobowości i czasów, w których żył. Na miarę jego planów i zamierzeń oraz tego, co przyniósł mu los.

„Planów i zamierzeń mam na trzy życia – mówił Januszek – gdybym tylko mógł spotkać Mefistę, nie wahałbym się”.

Przed chwilą nieśmiałą po schodach jedna z jego prac z serii Marki. Zapleciona z 2,5 cm paszków twarz przysiadła



Um>

Umiera stary człowiek. Kończy się długa podróż. Ciekawa na miarę osobowości i czasów, w których żył. Na miarę jego planów i zamierzeń oraz tego, co przyniósł mu los.

„Planów i zamierzeń mam na trzy życia – mówił Januszek – gdybym tylko mógł spotkać Mefistę, nie wahałbym się”.

Przed chwilą niosłem po schodach jedną z jego prac z serii *Marki*. Zapleciona z 2,5 cm pasków twarz przyjaciela – rzeźbiarza Marka Łypaczewskiego. Dwie fotografie o wymiarach 50x70 cm pocięte na pasy i splecione ze sobą.

Potrzeba mu było bardzo dużo czasu. Całymi godzinami, dniami, miesiącami realizował swoje wizje twórcze. I często uzasadniał te zmagania – „nie wiem, jaki będzie efekt. Chcę wiedzieć”. Te słowa były programem Jego podróży. A doświadczenie zdobyte na dotychczas przebytej drodze dostarczało materiału głowie, która snuła kolejne projekty.

„Najlepiej brać się za to, co wydaje się niemożliwe” – słyszałem nieraz. Faktycznie, to, co dziś można zrobić w komputerze, On robił w czasach, gdy nie były one jeszcze popularne. Dzielił obraz fotograficzny powielony wielokrotnie i z przyklejanych obok siebie tych samych elementów tworzył wielkie rozedrgane fotografie. I znów pojawia się pomyślana precyzyjnie zasada podziału i ogromna fizyczna praca włożona w wykonanie.

A potem to samo z malowaniem obrazu. Tyle, że najpierw wszystko wyliczał, a potem zrobił sam sztalugi, odpowiedni raster do patrzenia i malował, malował, malował. Powstały 4 obrazy. „To tylko fragment pracy – mówił – powinno ich być 64, to byłaby całość, dotarłbym do unizmu”.

Gdyby miał jeszcze trzy życia!

Dwa wymiary nie kontentują rzeźbiarza. (Pierwszą rzeźbę robił jako chłopiec w domu rodzinnym na Woli, z rozrobionego w misce gipsu. Chciał rzeźbić głowę brata. Ale gips zastygł za szybko.) Obiecał Stasiowi (Stanisławowi Cichowiczowi), że go wyrzeźbi. Zrobił osiem gipsowych odlewów jego głowy i zaczął ciąć je na paski i sklejać po dwa – po kolei każdy wymiar. Plasterki poziome – jeden na drugi, jeden na drugi i powstały cztery bardzo wysokie głowy. A te wysokie głowy w plasterki na szerokość po dwa, po dwa i powstały dwie głowy już wysokie podwójnie i podwójnie szerokie. I znów po dwa, po dwa na grubość i zrobiła się wielka głowa Stasia. „Bo chciałem zobaczyć, jak to będzie wyglądało”. A trwało to pięć lat i klej trzeba było specjalny do gipsu wymyślić, bo żaden już wymyślony nie kleił. A najpierw znaleźć zasadę podziału, potem konstruować techniczne sprzęty, by niemożliwe stało się możliwym. Żeby zobaczyć.

Jakie podróże kształcą taką postawę? Dokąd jeździł Januszek po mądrość i wytrwałość? Kiedyś jako młodzieniec pojechał do Mauthausen. Bez biletu. Zawieszony. Tam przeszedł, jak mówił, studia z psychologii. Przyspieszone, dziewięćmiesięczne. Wyzwolili go Amerykanie. Mógł jechać na Zachód, tak jak jego obozowy przyjaciel – Jacek >>

urodził synek – Krzysio. Ale jeszcze go nie widział. Wtedy kiedy się dowiedział, że Ruscy wysyłają ludzi do Lwowa, pobiegł do nich i podał się za Jacka Machniewicza, lwowiaka. No i pojechał. Tyle, że jako młodzieniec – do koszar, do Armii Czerwonej. Po dwóch tygodniach się przyznał. Zamknęli go w komórce, a rano wyprowadzili pod kałasznikowami w pole. „Długa to była – mówił – podróż”. Ale nie ostatnia. Doszli do innego obozu i wrócił do domu.



umiera stary człowiek...

tekst

Jacek Bąkowski

zdjęcie

Jadwiga Przybylak

Machniewicz. To po nim mam imię Jacek. Na pamiątkę. Ale Januszkowi spieszyło się do domu. Bo już mu się wcześniej urodził synek – Krzysio. Ale jeszcze go nie widział. Wtedy kiedy się dowiedział, że Rusczy wysyłają ludzi do Lwowa, pobiegł do nich i podał się za Jacka Machniewicza, lwowiaka. No i pojechał. Tyle, że jako młodzieniec – do koszar, do Armii Czerwonej. Po dwóch tygodniach się przyznał. Zamknęli go w komórcie, a rano wyprowadzili pod kałasznikowami w pole. „Długa to była – mówił – podróż”. Ale nie ostatnia. Doszli do innego obozu i wrócił do domu.

Na ile człowiek jest dobry, to widać. A zły jest na miarę swoich tajemnic. Kiedy robi się gipsowy odlew głowy i zdejmie formę twarzy, to przy odpowiednim oświetleniu z tej wklęsłej miski patrzy na nas prawdziwa twarz – pojawia się złudzenie wypukłości. Trochę jak prawo figury i tła.

I pomyślał Januszek o negatywnym człowieku i zaczął szukać modelek i namawiać i czarować i oblewać je gipsem kawałek po kawałku. Chciał zobaczyć. Nie zdążył. Gdyby spotkał Mefistę! Miał te kawałki zawiesić na drewnianym słupku. Miały wisieć „na lewą stronę”. Bo człowiek ma dwie strony. Fasadową i wewnętrzną. Dobrą i złą.

W 1968 roku popłynął kajakiem po fiordach Patagonii i cieśniną Magellana. Popłynęło ich czterech. Szaleńcza wyprawa na koniec świata. Było – mówił – trudno i niebezpiecznie. Szczególnie, kiedy jeden z nich, wiedziony żądzą sławy, uciekł im w czasie burzy zabierając w swoim kajaku całą żywność. Trzy dni jedli ślimaki, potem szukali go razem z chilijskim wojskiem. Przerwali wyprawę, uznali, że się utopił, a on nagle znalazł się na mecie. On dopłynął. Bo ma się dwie strony. Dobra i zła.

A czasem człowiek czuje się podle. Wtedy musi coś zrobić. Moja naonczas 96-letnia babcia podniosła się kiedyś z ogromnym trudem z łóżka i zaczęła krążyć po pokoju stukając „balkonikiem”. „Co babcia robi?” – zapytałem zaniepokojony. „Poczułam, że umieram – powiedziała – więc wstałam. Będę walczyć”.

Januszek w 1999 roku czuł się źle. Bardzo źle. Więc postanowił walczyć. Co dzień, bez względu na samopoczucie rysował swój autoportret. Co dzień jeden. Bezwzględnie. Nawet w szpitalu. I powstało 365 autoportretów datowanych od 1 stycznia do 31 grudnia.

Potem postanowił animować je na video, żeby twarz zaczęła się ruszać. Żeby zobaczyć.

Homo viator – człowiek w drodze. Czasem ruszamy w nią z własnej woli, czasem los nas wyprawia. Idziemy otoczeni linią horyzontu. Rozglądamy się wokoło i ruszamy dalej ku tej linii. Żeby zobaczyć, jak wygląda to, co wydaje się niemożliwe. Bo tylko to jest warte zobaczenia.

A potem nagle ktoś znika za horyzontem. I pozostawia go nam.

Znany był głównie jako fotografik. Należał do ZPAF. Rzeźbił, był doświadczonym kamieniarzem, rysował, malował. Zapisywał swoje refleksje w lapidarnych niewierszydlach. Zostawił po sobie ponad pół tysiąca materiałów dokumentalnych i eksperymentalnych na taśmach video. Pomagał ludziom. Doradzał. Przekazywał całą swoją mądrość i doświadczenie. Kochał życie.



**PTASIE PIÓRA
ZBIERAM
DO ODLOTU**



Janusz Bąkowski

rzeźba z cyklu *Kobiecość*



O ćwiczeniu

Kiedys pewien muzyk powiedział: Ptaki nie ćwiczą, a śpiewają. Podążył drogą ptaków i teraz nikt już go nie traktuje poważnie jako muzyka, a za kilka lat mało kto będzie pamiętał, że kiedys zajmował się on czymś takim jak muzyka.

W tej historii jest pewna nieścisłość: otóż, nie podążył on drogą ptaków. Zamieszczam więc sprostowanie i piszę: podążył on drogą niedokładnych obserwacji i pochoptnych wniosków. Wiadomo przecież, że ptaszki ćwiczą bardzo dużo zanim osiągną zadowalający poziom swego śpiewu (co niektóre terminują u wybranego nauczyciela nawet kilka lat zanim zdobyty kunszt pozwoli im podjąć walkę o względy samiczki). Wiadomo też, iż nieźle muszą się naharować, by wyżyć.

A zatem, niestety, z przykrością należy stwierdzić, iż ćwiczyć trzeba.

Co ćwiczyć?

Wszystko: kondycję, zręczność i siłę - aby palce, dłonie, ręce, nogi, usta nie wypowiedziały nagle posłuszeństwa, nie zaczęły sztywnieć i drętwieć w najmniej oczekiwanym momencie..... koordynację i zborność - aby w pełni panować nad skomplikowaną maszyną ciała-i-ducha, aby ta maszyna w pełni panowała nad nami wyobraźnię - rozciągać, rozciągać we wszystkie strony, rozciągać tak, abyśmy byli gotowi na wszelkie propozycje i abyśmy sami mogli proponować technikę - aby w pełni zapanować nad instrumentem, aby instrument w pełni zapanował nad nami wiedzę - gromadzić, gromadzić, gromadzić, by było co potem odrzucać, jak balast uwalniający balon do podniebnego lotu wrażliwość - wyostrzać, wyostrzać uwagę - aby żaden dźwięk nas nie mógł zaskoczyć naiwność i świeżość - aby każdy dźwięk nas zaskakiwał, jakbyśmy go po raz pierwszy słyszeli pamięć - pogłębiać, pogłębiać horyzonty - rozszerzać, rozszerzać....

Jak ćwiczyć?

Metod setki. Sposobów tysiące. Szkół i tradycji dziesiątki. Mistrzów, nauczycieli i podręczników co nie miara Każdy ćwiczy inaczej. Albowiem jeden ma lepsze poczucie rytmu, a gorszą pamięć. Drugi ma zaś bujniejszą wyobraźnię i słabszą koordynację. Każdy jest inną mozaiką. Zatem każdy powinien dowiedzieć się jaką to jest mozaika. Musi nauczyć się ćwiczyć na swój sposób, by wzmocnić w sobie to co za słabe i osłabić to co za mocne Leć JAK to nie tylko metoda, rodzaje uprawek, zadania do rozwiązania, JAK to także lista określeń przysłówkowych: z zapałem, z determinacją, z entuzjazmem, zaciekle, systematycznie, w pełni świadomie, z premedytacją,

rozsądnie, leć także: ospale, leniwie, niechętnie, z przymusem, z nudów, dorywczo Leć by przerwać tę listę nieokreśloną i rozbuchaną wystarczy stwierdzić: tak ćwicz, jakbyś grał koncert - tak graj koncert, jakbyś ćwiczył.

Oburzające? Zaskakujące? A cóż jest ważniejsze: ćwiczenie czy koncert? Pomyśl (przypomnij sobie) ile porywających odkryć dokonałeś w trakcie ćwiczenia, ileż tam było uniesień, ile zafascowania, ileż czystości, zachwytu i cierpienia. A pomyśl (przypomnij sobie) ile nudy zdarzało się na koncertach, ile oszukiwania, ile udawania, ile brudu.... Nie po to grasz (ćwiczysz), by potem przez chwilę olśniewać kogoś wirtuozerią, zabawić. Nie po to piszesz, by dostarczać kolejnych gładkich, mniej lub bardziej zajmujących opowieści. Grasz, piszesz, rysujesz by poznać i odsłonić tajemnicę świata, by dowiedzieć się jaki on jest. Także po to. Przede wszystkim po to.

Ile i kiedy ćwiczyć?

Ile się da i zawsze. Kiedys pewien rysownik powiedział: „Od szóstego roku życia odczuwałem potrzebę malowania wszystkiego, co widziałem wokół siebie. Gdy osiągnąłem wiek pięćdziesięciu lat, opublikowałem już niezliczoną ilość rysunków, nie byłem jednak z tego, co dotychczas stworzyłem, zadowolony. Dopiero teraz, gdy skończyłem siedemdziesiąt trzy lata, zbliżam się do poznania rzeczywistego kształtu i charakteru ptaków, ryb i roślin. Do osiemdziesiątego roku życia zrobię dalsze postępy, a w dziewięćdziesiątym wniknę w istotę wszystkich rzeczy. W setnym roku osiągnę wysoki stopień doskonałości, gdy zaś dożyję stu dziesięciu, wszystko co stworzę, każdy punkt, każda kreska będzie żyć własnym życiem.” Tak powiedział człowiek zwany pod koniec swego życia „starcem opętanym rysowaniem”. Wcześniej mówiono na niego Hokusai, a imię to znajdziesz w każdym podręczniku historii sztuki.

Toż to okropne! Straszne! Bezlitosne!

Tak. Taka bowiem jest sztuka. Okropna, straszna i bezlitosna. A jednak jest to najwspanialsza praktyka duchowa, bowiem jedyna w której (wbrew pozorom) oszukiwać nie sposób, jako że dźwięk, kreska czy słowo zdradzą najdrobniejsze mąactwo. Dobrze o tym wiedzieć siadając po raz pierwszy za klawiaturą fortepianu lub kartką papieru. Na szczęście w wieku sześciu lat nikt o tym nie wie i wiedzieć nie może.

Róż



Rozróżnia się zazwyczaj dwa zasadnicze sposoby użycia diagramów: jako metody *reprezentacji* (przedstawiania) pewnego zbioru danych (w celu jego zakomunikowania lub archiwizacji), albo jako narzędzia *wnioskowania*, czyli uzyskiwania nowych informacji na podstawie już posiadanych danych. W tym odcinku zajmiemy się wybranymi zagadnieniami diagramowej reprezentacji informacji.

Zacznijmy od tego, że dane nie są informacjami, dopóki nie są przedstawione w sposób umożliwiający ich sprawne odczytywanie zgodnie z aktualnymi potrzebami użytkownika. W przypadku reprezentacji diagramowych takim narzędziem przedstawiania danych są *języki wizualne* (zwane też czasem *językami diagramowymi*). Właściwa konstrukcja i dobór języka wizualnego do rodzaju przedstawianych danych jest tu sprawą kluczową, podobnie jak sposób jego użycia do konstrukcji konkretnego diagramu przedstawiającego potrzebne nam dane. Wyróżnia się tu zwykle trzy kryteria takiego doboru: *ekspresywność*, *efektywność* i *celowość* reprezentacji.¹

Ekspresywność języka wizualnego określa, jakie dane da się za jego pomocą przedstawić, a jakich nie.

W przypadku języków diagramowych, ekspresywność zasadniczo polega na uzyskaniu maksymalnego stopnia *naśladowczości reprezentacji*, czyli dopasowania struktury reprezentacji do struktury przedstawianego zbioru danych. Obiektom ze zbioru danych powinny bezpośrednio odpowiadać elementy diagramu w jakimś sensie „podobne” do tych obiektów, a istotnym relacjom między danymi powinny bezpośrednio odpowiadać analogiczne co do własności relacje wizualne między elementami diagramu. Tak skonstruowana reprezentacja diagramowa ma w dużym stopniu



własność tzw. „samoniesprzeczności,” czyli niemożności przedstawiania informacji fałszywych lub wewnętrznie sprzecznych. Przykładowo, jeśli język wizualny określa kolor obiektu przez wypełnienie na diagramie konturu obiektu takim samym kolorem, możemy przedstawić komunikaty „Ten kot jest biały” lub „Ten kot jest czarny,” ale nie możemy przedstawić komunikatu „Ten czarny kot jest biały.” Jeśli natomiast język wizualny dopuszcza zamalowanie kota odpowiednim kolorem i napisanie

nazwy koloru na nim, to jaki kolor ma naprawdę kot na tym rysunku?

Odstępstwa od naśladowczości mogą więc prowadzić do błędów, w tym powstawania tzw. niemożliwych konfiguracji, omawianych w poprzednich odcinkach.²

Ważnym zjawiskiem występującym w reprezentacjach diagramowych jest zjawisko *emergencji*, polegające w tym przypadku na tym, że sama konstrukcja diagramu dla danego zestawu przedstawianych faktów powoduje, że niejako mimo woli na diagramie pojawiają się przedstawienia innych faktów, których nie zamierzaliśmy przedstawiać. Jeśli język wizualny ma wysoki stopień naśladowczości, to te tzw. *fakty emergentne* (czasami zwane „implikaturami”) są prawdziwe i niejako „przy okazji” wzbogacają nam zawartość informacyjną diagramu. Weźmy dwa proste fakty, >>

dotyczące części ciała zwierzęcia, w notacji rachunku predykatów:

CZĘŚĆ(oko, głowa) & CZĘŚĆ(głowa, zwierzę).

Używając języka wizualnego określonego po lewej stronie rysunku, możemy te dwa fakty przedstawić na jednym diagramie jak po prawej stronie:



Co się tyczy obrazu,
jeśli nie jest on wart tysiąca słów,
do diabła z nim.

Ad Reinhardt

*How to Look at Things
Through a Wine Glass*
1946

reprezentacje diagramowe, czyli jak mówić obrazkami

tekst i rysunki

Zenon Kulpa

CZĘŚĆ(oko, głowa) & CZĘŚĆ(głowa, zwierzę), zwierzę).

dotyczące części ciała zwierzęcia, w notacji rachunku predykatów:

CZĘŚĆ(oko, głowa) & CZĘŚĆ(głowa, zwierzę).

Używając języka wizualnego określonego po lewej stronie rysunku, możemy te dwa fakty przedstawić na jednym diagramie jak po prawej stronie:



Jak widać, owal reprezentujący oko znalazł się na rysunku wewnątrz owalu oznaczonego „zwierzę,” a co za tym idzie rysunek reprezentuje również fakt, którego nie zamierzaliśmy przedstawiać, mianowicie:

CZĘŚĆ(oko, zwierzę).

Jest to właśnie fakt emergentny, wzbogacający zawartość informacyjną diagramu.

Należy w tym miejscu omówić kolejną ważną zasadę, którą można zapisać jako:

[komunikat diagramowy] = [diagram] + [język wizualny]

Chodzi o to, że bez wyraźnej specyfikacji języka wizualnego, lub jego dobrej znajomości zarówno przez twórcę diagramu, jak i jego odbiorcę, nie jest możliwa poprawna komunikacja diagramowa. Np. z diagramu powyżej ktoś mógłby odczytać fakty „Oko znajduje się u dołu zwierzęcia” lub „Oko jest mniejsze od głowy.” Pierwszy z nich jest fałszywy, a drugi prawdziwy, ale oba formalnie rzecz biorąc nie są reprezentowane na diagramie, gdyż zdefiniowany w przykładzie język wizualny nie zawiera żadnych reguł interpretacji wzajemnego położenia czy rozmiarów obiektów. Jedynie ich zawieranie się coś znaczy. Niezgodności między językami używanymi przez nadawcę i odbiorcę są częstą przyczyną błędów w komunikacji diagramowej, zwłaszcza, że powszechne jest przekonanie o istnieniu jakiegoś jednego języka wizualnego, jednakowo i powszechnie rozumianego przez wszystkich na całym świecie. Niestety tak nie jest. Koń, jaki jest, każdy inaczej widzi.

GORZEJ, gdy naśladowczość jest naruszona, czyli gdy struktura przyjętego języka niezbyt pasuje do struktury przedstawianych danych. Wtedy fakty emergentne mogą się okazać fałszywe, prowadząc do błędów reprezentacji.

Przykładowo, weźmy dwa proste fakty:³

Francja graniczy z Niemcami.

Niemcy graniczą z Polską.

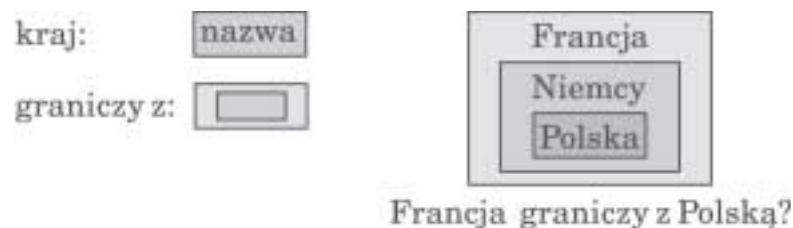
>>

Spróbujmy je przedstawić za pomocą języka wizualnego opisanego z lewej strony rysunku:

Przedstawiając te fakty w podobny sposób, jak w poprzednim przykładzie, uzyskamy diagram z prawej strony rysunku. Zawiera on jednak niechciany i w dodatku fałszywy fakt emergentny „Francja graniczy z Polską”. Można próbować ratować sytuację rysując inny diagram:



Spróbujmy je przedstawić za pomocą języka wizualnego opisanego z lewej strony rysunku:



Przedstawiając te fakty w podobny sposób, jak w poprzednim przykładzie, uzyskamy diagram z prawej strony rysunku. Zawiera on jednak niechciany i w dodatku fałszywy fakt emergentny „Francja graniczy z Polską”. Można próbować ratować sytuację rysując inny diagram:



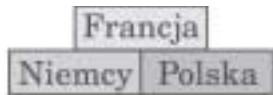
Chociaż ten diagram bezpośrednio nie generuje fałszywego faktu uzyskiwanego z poprzedniego diagramu, to jednak wykorzystując własności relacji zawierania się, pozwala łatwo uzyskać ten fakt na drodze wnioskowania diagramowego.

Łatwo zauważyć, że przyczyną kłopotów jest tutaj niezgodność własności relacji graficznej *zawierania się figur* w stosunku do relacji *graniczania krajów*, którą to relację ma modelować zawieranie się figur. Mamy tu zatem oczywiste naruszenie naśladowczości reprezentacji. Wyjściem z tej sytuacji jest zmiana języka wizualnego na bardziej odpowiedni do struktury przedstawianych faktów, jak po lewej stronie rysunku:



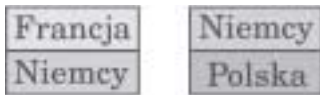
Diagram wyrażony w tym języku zawiera tylko potrzebne nam fakty, a jeśli przyjmimy dodatkowo konwencję interpretacji diagramu umożliwiającą wyprowadzanie tzw. „faktów negatywnych,” uzyskamy jeszcze na tym diagramie prawdziwy fakt emergentny „Francja *nie* graniczy z Polską.” Nie znaczy to jednak, że nie uda się nam utworzyć reprezentacji generującej błędne fakty emergentne za pomocą tego języka. Diagram poniżej generuje bowiem taki błędny fakt emergentny „Francja graniczy z Polską.” >>

Tu jednak musieliśmy się starać, świadomie przedstawiając fakt, którego zasadniczo nie wolno nam było przedstawiać, gdyż jego brak w pierwotnej specyfikacji faktów należy w tym przypadku interpretować tak, że jest on fałszywy. Możemy jednak uniknąć reprezentacji tego faktu, co nie było możliwe przy użyciu poprzedniego języka wizualnego. Narysowanie diagramu w ten sposób, aby żaden fakt emergentny bezpośrednio nie wystąpił, jest w tym przypadku możliwe, jak niżej.



Francja graniczy z Polską?

Tu jednak musieliśmy się starać, świadomie przedstawiając fakt, którego zasadniczo nie wolno nam było przedstawiać, gdyż jego brak w pierwotnej specyfikacji faktów należy w tym przypadku interpretować tak, że jest on fałszywy. Możemy jednak uniknąć reprezentacji tego faktu, co nie było możliwe przy użyciu poprzedniego języka wizualnego. Narysowanie diagramu w ten sposób, aby żaden fakt emergentny bezpośrednio nie wystąpił, jest w tym przypadku możliwe, jak niżej.



W zasadzie można tutaj wydedukować negatywny (ale prawdziwy) fakt „Francja nie graniczy z Polską,” o ile dopuścimy rozumowanie przekraczające granice poddiagramów.

Mimo odpowiedniej zmiany języka wizualnego, i w tym przypadku można było jednak przedstawić fałszywy fakt. Wynika to stąd, że nowy język w dalszym ciągu nie jest dostatecznie naśladowczy. Niedobór naśladowczości dotyczy m.in. kształtu krajów – język postuluje użycie prostokątów dla każdego kraju, niezależnie od jego rzeczywistego kształtu. Prostokąty jednak dają się zestawiać w konfiguracje, których nie dałoby się uzyskać przy użyciu oryginalnych kształtów (zakładając, że graniczące kraje muszą do siebie dobrze pasować). Przyjmując w naszej reprezentacji kształty bardziej zbliżone do rzeczywistych, z łatwością zestawimy je w poprawnej konfiguracji, podczas gdy próba ich błędnego ustawienia jest już wyraźnie utrudniona: >>

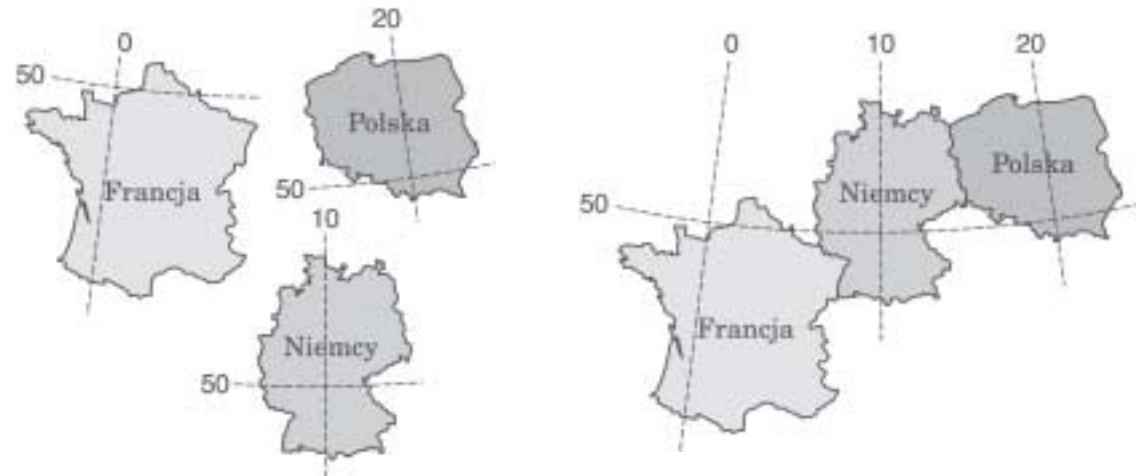


To jednak wciąż nie daje pełnej gwarancji poprawności, gdyż kształty konturu krajów mogą być przypadkowo zbliżone także w obszarach, w których w rzeczywistości nie stykają się one ze sobą (zob. też błędy nieprecyzyjności diagramów⁴). Jeśli zestaw kształtów jest odpowiedni lub ewentualne detale wewnątrz obszarów (np. rzeki na mapkach krajów) dostarczają dostatecznej liczby dodatkowych wskazówek, możliwe jest uzyskanie jednoznaczności ułożenia części, o



To jednak wciąż nie daje pełnej gwarancji poprawności, gdyż kształty konturu krajów mogą być przypadkowo zbliżone także w obszarach, w których w rzeczywistości nie stykają się one ze sobą (zob. też błędy nieprecyzyjności diagramów⁴). Jeśli zestaw kształtów jest odpowiedni lub ewentualne detale wewnątrz obszarów (np. rzeki na mapkach krajów) dostarczają dostatecznej liczby dodatkowych wskazówek, możliwe jest uzyskanie jednoznaczności ułożenia części, o czym mogą świadczyć popularne układanki mozaikowe zwane puzzlami.

Kolejnym etapem zwiększenia naśladowczości języka byłoby jawne wprowadzenie współrzędnych geograficznych. Wtedy kraj z przypisanymi mu współrzędnymi nie mógłby zostać ustawiony w innym miejscu, niż wyznaczają odpowiednie współrzędne w reprezentacji (czyli w tym przypadku – na mapie), jak na diagramach poniżej.



Widzimy z powyższej serii przykładów, że uzyskanie odpowiednio wysokiego stopnia naśladowczości języka diagramowego nie musi być łatwe i może prowadzić do nadmiernego skomplikowania reprezentacji w stosunku do postawionych celów. Jeśli chcemy jednak zachować skądinąd pożądaną prostotę reprezentacji, musimy się godzić na odstępstwa od naśladowczości i w konsekwencji możliwość powstawania błędów powodujących pojawianie się fałszywych faktów. Należy sobie z tej sytuacji zdawać sprawę i starać się pogodzić wymagania prostoty z odpornością na błędy (zob. rozważania o efektywności języka poniżej). Należy także świadomie starać się unikać wprowadzania tego typu błędów przy tworzeniu reprezentacji.

Efektywność języka wizualnego lub reprezentacji diagramowej uwzględnia koszty tworzenia reprezentacji i odczytywania z niej potrzebnych informacji oraz podatność obu tych procesów na błędy. Na koszty mogą wpływać różne czynniki, takie jak liczba elementów graficznych w reprezentacji, ich skomplikowanie i wyrazistość >>

(czytelność), podobieństwo różnorodnych elementów (mogące powodować ich mylenie ze sobą), dokładność wykonania diagramu, uporządkowany układ diagramu, itp. Wiele z tych czynników, ich wzajemna zależność od siebie, aż do wzajemnej sprzeczności, zależność od wiedzy i nastawienia nadawcy i odbiorcy itd., utrudniają ustalenie ogólniejszych i zawsze słusznych reguł. Zagadnienie konstrukcji dobrych języków wizualnych to wciąż bardziej sztuka niż nauka.

PODCZAS(JP, jesień) & PODCZAS(SO, zima) & PODCZAS(KO, wiosna) & WYMAGA(SO, PL) & WYMAGA(KO, PL).

(czytelność), podobieństwo różniznaczných elementůw (mogące powodować ich mylenie ze sobą), dokładność wykonania diagramu, uporządkowany układ diagramu, itp. Wielość tych czynników, ich wzajemna zależność od siebie, aż do wzajemnej sprzeczności, zależność od wiedzy i nastawienia nadawcy i odbiorcy itd., utrudniają ustalenie ogólniejszych i zawsze słusznych reguł. Zagadnienie konstrukcji dobrych języków wizualnych to wciąż bardziej sztuka niż nauka.

Przykład poniżej pokazuje kilka występujących tu czynników. Zadanie polega na przedstawieniu zestawu faktów na temat trzech przedmiotów wykładowych z informatyki.⁵ Te przedmioty, to „Języki programowania” (JP), „Systemy operacyjne” (SO) i „Kompilacja” (KO). Pierwszy z nich wykładany jest na jesieni, drugi w zimie, a trzeci na wiosnę. Dodatkowo „Systemy operacyjne” i „Kompilacja” wymagają wcześniejszego zaliczenia „Języków programowania.” Używając notacji rachunku predykatów, naszą mini-bazę danych można zapisać jako:

**PODCZAS(JP, jesień) & PODCZAS(SO, zima) & PODCZAS(KO, wiosna) &
WYMAGA(SO, PL) & WYMAGA(KO, PL).**

Zastosujmy najpierw następujący język wizualny (gdzie SK oznacza skrót nazwy):

przedmiot:

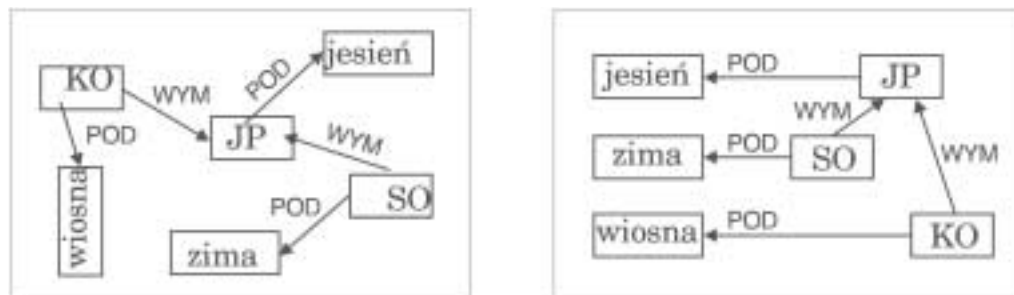
SK

 PODCZAS: $\xrightarrow{\text{POD}}$
okres:

pora

 WYMAGA: $\xrightarrow{\text{WYM}}$

Używając tego języka, możemy dane o naszych przedmiotach narysować na wiele sposobów. Rozważmy dwa charakterystyczne z nich:



Obie reprezentacje zawierają tę samą liczbę elementów graficznych (6 prostokątów z nazwami, 11 napisów, 5 strzałek dwóch rodzajów), powinny więc mieć zbliżoną efektywność. Tak jednak nie jest – nieporządkny układ, niestaranność wykonania, wprowadzenie nieznaczących cech zwiększających „szum informacyjny” (jak pionowy napis „wiosna”) w pierwszej reprezentacji powodują spore trudności z odszukaniem poszczególnych elementów informacji i nie pozwalają jednym >>

rzutem oka ogarnąć całości związków między nimi. Inaczej jest z drugą reprezentacją, w której uporządkowanie informacji i czystość wykonania pozwalają zarówno zobaczyć całość informacji jak i łatwo znaleźć poszczególne jej elementy.

Zauważmy, że osiągnięto to częściowo używając elementów języka graficznego nie wyspecyfikowanych w podanym języku wizualnym, mianowicie grupowania elementów (pory roku po lewej, przedmioty po prawej), uporządkowania według

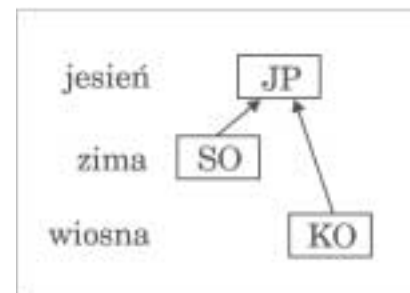


rzutem oka ogarnąć całości związków między nimi. Inaczej jest z drugą reprezentacją, w której uporządkowanie informacji i czystość wykonania pozwalają zarówno zobaczyć całość informacji jak i łatwo znaleźć poszczególne jej elementy.

Zauważmy, że osiągnięto to częściowo używając elementów języka graficznego nie wyspecyfikowanych w podanym języku wizualnym, mianowicie grupowania elementów (pory roku po lewej, przedmioty po prawej), uporządkowania według drugorzędnej cechy danych (czasowa kolejność pór roku) oraz względnego ułożenia w pionie (przedmiot naprzeciw odpowiedniej pory roku). Wykorzystano tu pewne cechy uważane za elementy „uniwersalnego” języka wizualnego, który skądinąd nie istnieje, jak twierdzimy wcześniej w tym tekście. W każdym razie, ta wersja diagramu jasno sugeruje możliwości ulepszenia, głównie uproszczenia, języka wizualnego odpowiedniego do przedstawienia naszych danych. Nowy język wizualny może wyglądać tak:

przedmiot: SK PODCZAS: ustawienie w linii
okres: pora WYMAGA: $\longrightarrow$

Pozwala on zapisać dane w postaci takiego diagramu:



Jest on wyraźnie prostszy od poprzednich, zawierając tylko 3 prostokąty, 6 napisów, 2 strzałki i 3 użycia relacji ustawienia w linii. Zauważmy, że język (i diagram) można by uczynić jeszcze prostszym, np. wyrzucając ramki wokół przedmiotów, ale choć zasada prostoty jest jedną z najbardziej użytecznych w tej dziedzinie, nie należy z nią przesadzać. Nadmierne uproszczenie, prowadzące do zbyt niskiego poziomu nadmiarowości przekazu, często utrudnia efektywny i bezbłędny odczyt informacji z diagramu.⁶

Celowość reprezentacji określa informacyjne potrzeby użytkownika diagramu (jakiego rodzaju informacji będzie on w pierwszym rzędzie poszukiwał na diagramie) i rodzaj czynności wspomaganych diagramem. Często nie zdajemy sobie sprawy, jak wielki wpływ na dobór języka wizualnego oraz sposób konstruowania konkretnego diagramu >>

może mieć właściwe uwzględnienie celu jego zastosowania. Jeśli cel nie został należycie wzięty pod uwagę, uzyskane reprezentacje są mało efektywne i nie spełniają wyznaczonych funkcji. Zależność tę zilustrujemy prostym przykładem. Założmy, że nasze dane to po prostu zbiór czterech par liczb (x, y) , mianowicie:

$\{ (x, y): (88, 33.29), (85, 18.76), (87, 58.31), (86, 45.14) \}.$

może mieć właściwe uwzględnienie celu jego zastosowania. Jeśli cel nie został należycie wzięty pod uwagę, uzyskane reprezentacje są mało efektywne i nie spełniają wyznaczonych funkcji. Zależność tę zilustrujemy prostym przykładem. Załóżmy, że nasze dane to po prostu zbiór czterech par liczb (x, y) , mianowicie:

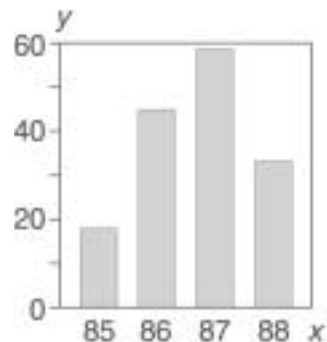
$\{ (x, y): (88, 33.29), (85, 18.76), (87, 58.31), (86, 45.14) \}$.

Przedstawić na diagramie można je na wiele różnych sposobów. Który z nich wybrać – zależy to od wielu czynników, w tym w dużym stopniu od tego, do czego ta reprezentacja będzie nam służyła.

x	y
85	18.76
86	45.14
87	58.31
88	33.29

Cel 1. Jeśli zależy nam na szybkim znajdowaniu dokładnej wartości liczby y na podstawie zadanej liczby x , najlepszą reprezentacją będzie zwykła *tabela*, uporządkowana względem wartości liczb x – powszechnie znana reprezentacja hybrydowa, z niewielką, acz istotną komponentą diagramową.

Dzięki uporządkowaniu liczb x znalezienie ich żądanej wartości jest szybkie, po czym w prawej kolumnie możemy równie łatwo odczytać dokładną wartość liczbową odpowiedniej wielkości y .



Cel 2. Nie zawsze jednak o to nam chodzi – tabela np. nie umożliwia szybkiego porównania wielkości zawartych w niej liczb y , gdyż w tym celu trzeba najpierw odczytać poszczególne wartości liczbowe i następnie dopiero można je porównywać w pamięci. Istnieją jednak sposoby wizualnego, natychmiastowego porównywania wielkości, bez konieczności odczytywania zapisów liczbowych. Jeśli więc interesuje nas taki cel prezentacji naszych par liczb – szybkie porównywanie wartości y – inna reprezentacja diagramowa, mianowicie wykres słupkowy, jest wyraźnie lepsza. Tu porównanie różnych wartości y jest naoczne i natychmiastowe, za to odczytanie ich dokładnych wartości – problematyczne.

Cel 3. Nie są to jedyne możliwe cele reprezentowania takiego zbioru liczb. Np. jeśli są to akurat wyniki finansowe jakiejś firmy w przeciągu ostatnich kilku lat, przeznaczone do przedstawienia na zebraniu zarządu przez początkującego asystenta, dokładność odczytu wartości czy szybkość porównania mogą zejść na dalszy plan wobec potrzeby „pokazania się” młodego pracownika za pomocą ładnej prezentacji. W tej sytuacji najważniejsze mogą się okazać walory zdobnicze i prezentacja może wyglądać jak obok (proszę ją sobie jeszcze wyobrazić w kolorze: tło w różnych odcieniach ciepłego fioleto, złote stosy monet...). >>



1 Przedstawiona dalej analiza i przykłady oparte są na fragmentach pracy Zenon Kulpa: From Picture Processing to Interval Diagrams. IFTR PAS Reports 4/2003, Warsaw 2003. (zob. <http://www.ippt.gov.pl/~zkulpa/diagrams/fpptid.html>).

2 Zenon Kulpa: Błędy diagramowe, czyli jak nie dać się zwieść pozorom. Tytuł roboczy, 2005.02 (006); Figury niemożliwe,

Przypisy

- 1 Przedstawiona dalej analiza i przykłady oparte są na fragmentach pracy Zenon Kulpa: *From Picture Processing to Interval Diagrams*. IFTR PAS Reports 4/2003, Warsaw 2003. (zob. <http://www.ippt.gov.pl/~zkulpa/diagrams/fpptid.html>).
- 2 Zenon Kulpa: Błędy diagramowe, czyli jak nie dać się zwieść pozorom. *Tytuł roboczy*, 2005.02 (006); Figury niemożliwe, czyli ogólna teoria smoków. *Tytuł roboczy*, 2005.03 (007); Szalony konstruktor, czyli jak zbudować coś, czego nie ma. *Tytuł roboczy*, 2005.04 (008).
- 3 Pomysł przykładu, z szeregiem uzupełnień i zmian, pochodzi z pracy Jock Mackinlay, Michael R. Genesereth: Expressiveness and language choice. *Data & Knowledge Engineering*, 1 (1985): pp. 17-29.
- 4 Zenon Kulpa: Błędy diagramowe..., op. cit.
- 5 Pomysł tego przykładu, z szeregiem uzupełnień i zmian, także pochodzi z pracy: Jock Mackinlay, Michael R. Genesereth: Expressiveness ..., op. cit.
- 6 Tufte w książce E.R. Tufte: *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphics Press, Cheshire, CT, (1983) posuwa lansowanie zasady prostoty (zwanej u niego „zasadą maksymalizacji znaczącego atramentu”) stanowczo zbyt daleko. W rezultacie niektóre jego „pozytywne” przykłady (np. na str. 124 i 132) są tak dalece oczyszczone z nadmiarowości i używają tak mało różniących się elementów graficznych, że tylko z trudem dają się poprawnie odczytać.



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 Zajęcej + 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**

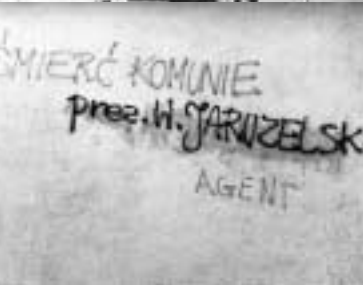
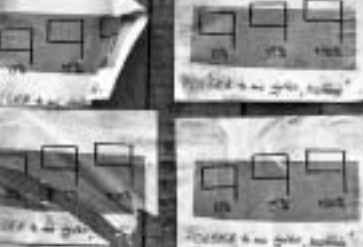
szczególne podziękowania dla
Muzeum Techniki
i Pana Dyrektora Jerzego Jasiuka

Arctic Paper Polska Sp. z o.o.
Dorota Bąkowska-Rubeńczyk
Jacek Bąkowski
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 Kobylński
Aniela Korzeniowska
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
Teatr Wytwórnia
Gorazd Wojciechowski
Krzysztof Wojciechowski
ZREW S.A.



podziękowania



nowe projekty
www.2b.art.pl

Łódź – Warszawa

provincia – stolica,

peryferie – centrum,

sztuka niezależna – oficjalna.



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 najszerzego – również wirtualnego – zbioru „Ikon”.

zapraszamy artystów

poszukujemy pamiątek

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

nowe projekty

www.2b.art.pl

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**”.



fotografie Krzysztof Wojciechowski

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 tych, którzy chcą podzielić się
swoją wiedzą i doświadczeniem z innymi.



LIGHT

Usługi oświetleniowe

Piotr Joel

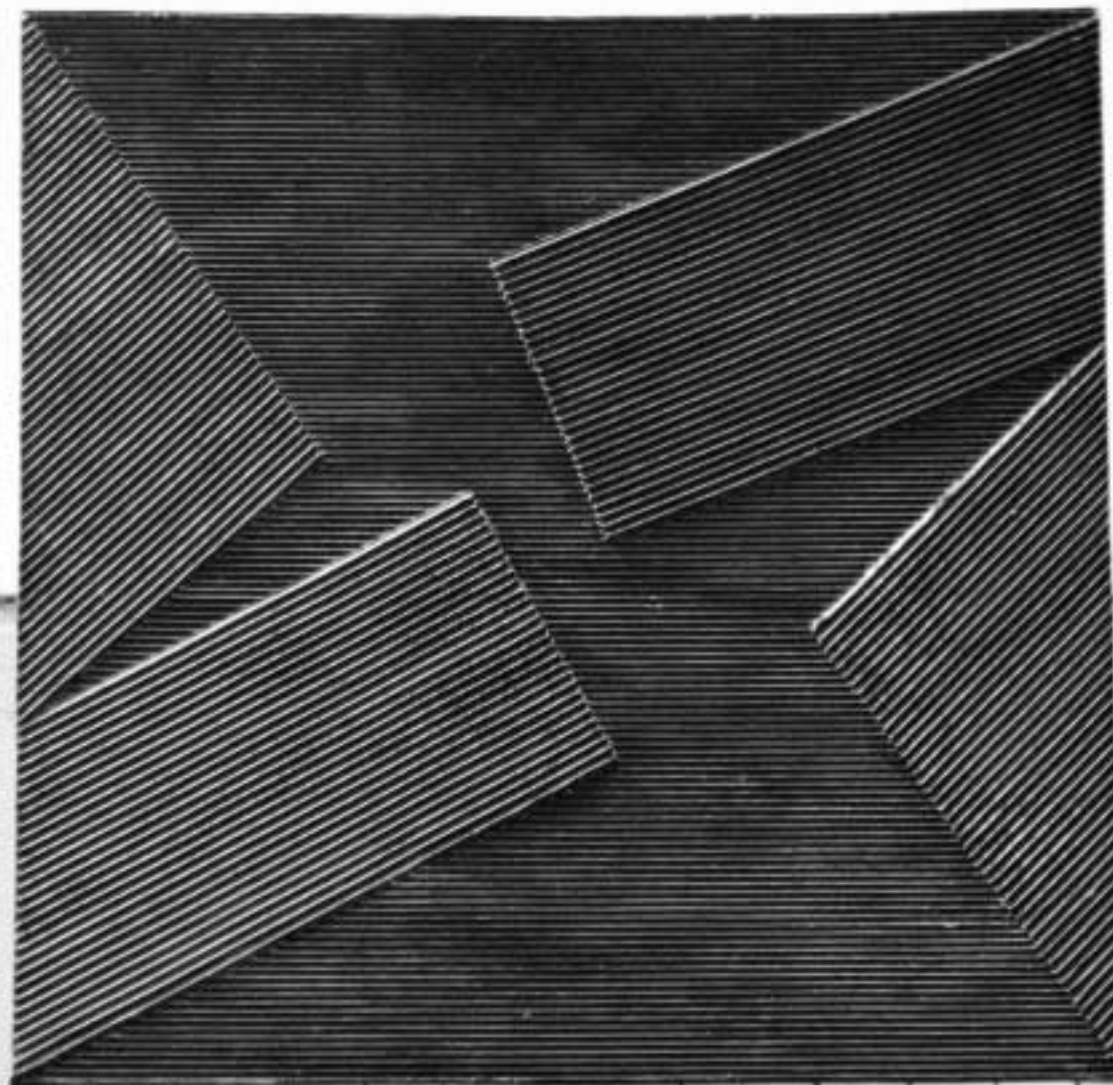
tel. (22) 617 74 82

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



sztuka dzielenia się energią

ODCHODZĄC
FURTKE ZOSTAWIĘ
UCHYLONĄ

GDYBY ZWAŻYĆ
PRZED I PO UCZUCIA

ŻĄDAJ
DAM WSZYSTKO
WYOBRAŹNIĄ
BEZ GRANIC

SKŁADAM
ROZDROBNIONĄ
MATERIĘ WIDZENIA
KLEJĄC JĄ MARZENIEM

ZBUDOWAĆ DRABINĘ
OPARTĄ
O GWIAZDY

WIDZIAŁEM LECĄCE
SAMOŁOT I PTAKA
SAMOŁOT BYŁ SZYBSZY
ALE PTAK WOLNY

W UCHYLONE DRZWI KATEDRY
WIECZOREM WSTĄPIŁEM
CISZA SZEPTAŁA WIEKAMI

BEZWSTYDNIEM OBEJMIJ NOGAMI
I WYKRZYCZ CHWILĘ POCZĘCIA

SĄ
BŁYSKIEM
SPOWODOWANE
SYTUACJĄ
NIE ZAPISANE
PRZEPADAJĄ
BEZPOWROTNIEM

PTASIE PIÓRA
ZBIERAM
DO ODLOTU

WHILE DEPARTING
I'LL LEAVE THE GATE
HALF-OPEN

IF FEELINGS
COULD BE WEIGHED
BEFORE AND AFTER

DEMAND
I WILL GIVE EVERYTHING
WITH LIMITLESS IMAGINATION

I PUT TOGETHER
THE CRUMBLED MATTER OF SEEING
GLUING IT
WITH DREAMS

TO BUILD A LADDER
LEANING AGAINST STARS

I SAW A PLANE
AND A BIRD FLYING
THE PLANE WAS FASTER
BUT THE BIRD WAS FREE

I ENTERED THE CATHEDRAL'S
HALF-OPEN DOOR
THE EVENING'S SILENCE
WHISPERED THE AGES

SHAMELESSLY EMBRACE WITH YOUR LEGS
AND SHOUT OUT THE MOMENT
OF CONCEPTION

THESE MOMENTARY FLASHES
ARE CAUSED
BY A SITUATION
IF NOT PUT DOWN
THEY DISAPPEAR
FOREVER

I COLLECT
FEATHERS
TO FLY AWAY

JANUSZ BĄKOWSKI
NIEMIERSZYDŁA
NON-POEMS

TRANSLATED BY
ANIELA KORZENIOWSKA
& JACEK BĄKOWSKI