



2007.01.01, 2007.04.30

2007.01/02-03/04 (017/018)





1997.06.____, 1997.07.____, 1980.____.____, 197_.____.____, 2007.01.01, 2007.04.30



nasza okładka/ front cover

Księga (fr.)/ *The Book* (excerpt)

zdjęcie n.n./ photo by unknown author

zbiór/ the archive of **Jacek Bąkowski**

1997.06-07.

4. okładka/ back cover

z cyklu *Końcówki/ The Last Bits*

zdjęcie/ photo by **Mirosław Stępiak**

ok./ ca. 1980

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.

Unsolicited material will not be returned. The publisher has the right to edit and abreviate the submitted texts. Anybody submitting any kind of material for publication thus certifies he/ she is the bearer of the copyrights for it.

When I was eight or nine years old – sometime in the middle of the 70's – my mother decided to put up one teenage girl from the village for a night in our house.

The girl disappeared somewhere early in the morning and I did some indecent thing – I peeped into the inconspicuously looking notebook lying next to her bed. To my surprise it turned out to be full of obscene lyrics of songs – they were all sensational but there was one that made such an inefaceable impression on me that I just can't waive it aside till today.

It looked something like this:

*Sato džabelka de de of ma la ka
ju lof isma sła me mo i
Sato džabelka blu let i ma la ka
sam deja reto wej en zi...*

It seemed much more interesting than the lines about forest brigands with very long... beards.

My eyes stood out like chapel hat-pegs though when I noticed the caption underneath (I already spoke English well at that time). These were – according to the owner of the notebook – lyrics of *Sun of Jamaica*, the song by Boney M.

Here's the original version for those of you who don't know it:

*Sun of Jamaica, the dreams of Malaika,
Your love is my sweet memory.
Sun of Jamaica, Blue Lady Malaika,
Someday I'll return, wait and see.*

My conviction that there probably are lots of things in life that will surprise me in future must have been born then.

Actually I don't know why has this memory come back to me now but I have a feeling that it has some deep connection with the content of this issue of WT. As well as the fact that the bid for redecoration of some institution was won by the company named Komplex-dom. Zmyślony Tadeusz (Complex-home. Fictitious Thaddaeus), situated at Czarne Błoto (Black Mud) street in Zławieś Wielka (Great Evilvillage) borough. I have checked on the internet if it's not a joke – no, it really appears in the register of companies! Well, Mr Fictitious can even take me to court for this but I just had to quote his full personal data here. Another tiny delectable details are that presently in the National Opera, Piotr Beczala (Peter Bleating) sings in *Rigoletto*... Maybe I do have primitive fancies but I truly believe that these are the moments that make life worth living.

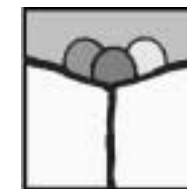
But how does it relate to WT then? Jacek Bąkowski presents the *Book* of found objects that became unimportant for their former owners or escaped them. Mirek Stępiak introduces us to his last bits or the first bits which are a perfect embodiment of accidentalism. Żuk Piwkowski opens, also for other artists, his *Photomemory* project which is on one hand a consequent collection of self-portraits, and on the other – a collection of quite accidental shots of life.

Oh! Then it's all about the accident, about things that kind of shove themselves into our hands somehow...

So, I'm going to write about an exhibition I'm taking part in – *The sense of one thought*. I know I shouldn't, just like I shouldn't have began the previous sentence with "so", and just like it's not right to peep into other people's notebooks or mock their names. >>

or mock their names.

„It's just the way it is that we, people, like to accumulate things. – wrote Karolina Kozyra, our curator – actually, the word "curator" doesn't fit here well, the „inspirer" sounds much better. – We collect various objects. The attachment, the need or desire for possession are stronger than common sense and knowing that we don't really need the ten-year-old New Year's Eve champagne cork anymore, nor the old holed sweater, nor the cap picked up off street last summer and other finds



zrealizowano w ramach
Programu Operacyjnego
Promocja czytelnictwa
ogłoszonego przez Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

supported by
the Minister of Culture and Heritage

tłumaczenia/ translations by

Ann Cope

Klára Kopcińska

Aniela Korzeniowska

Maciej Świerkocki

Joanna Podhajska

Marta Umińska

Krzysztof Wojciechowski



K

Kiedy miałam może osiem, może dziewięć lat – było to gdzieś w połowie lat 70. – moja mama postanowiła przenocować pewną nastolatkę ze wsi.

Nastolatka udała się dokądś wczesnym rankiem, a ja zrobiłam rzecz niegodną – zajrzałam do niepozornego zeszytu, który zostawiła koło swojego łóżka. W zeszycie, jak się okazało były teksty piosenek – duża grupa nieobyczajnych przyśpiewek, które zrobiły na mnie spore wrażenie, ale nad jednym z nich nie mogę dojść do porządku dziennego jeszcze i dziś. Wyglądał mniej więcej tak:

*Sato dżabelka de de of ma la ka
ju lof isma sła me mo i
Sato dżabelka blu let i ma la ka
sam deja reto wej en zi...*

To było duże lepsze niż żyjący w ciemnych lasach zbóje, którzy mieli bardzo długie... brody. Oczy wypadły mi z orbit, kiedy zobaczyłam podpis (tak się złożyło, że już w tym wieku władałam niezłe angielszczyzną). To był, zdaniem właścicielki kajetu, tekst piosenki Boney M. pt. *Sun of Jamaica*. Dla tych, co nie znają, przytoczę:

*Sun of Jamaica, the dreams of Malaika,
Your love is my sweet memory.
Sun of Jamaica, Blue Lady Malaika,
Someday I'll return, wait and see.*

Może wtedy właśnie nabrałam przekonania, że życie jeszcze nie raz mnie zaskoczy.

Właściwie to nie wiem, czemu to sobie przypominałam, ale mam wrażenie, że ma to głęboki związek z tym, o czym jest niniejszy numer TR. Podobnie jak fakt, że przetarg na remont w pewnej instytucji wygrała firma Komplex-dom. Zmyślony Tadeusz, mieszczący się przy ulicy Czarne Błoto w miejscowości Zławień Wielka. Sprawdziłam w internecie, czy to nie żart – nie, figuruje w spisie firm. Trudno, niech mnie pan Zmyślony nawet poda do sądu – musiałam przytoczyć tu jego pełne dane. Niepozabawiony jest też uroku fakt, że w Operze Narodowej Piotr Beczała śpiewa *Rigoletto*. Może mam prymitywne upodobania, ale naprawdę wierzę, że to są chwile, dla których warto żyć.

Jaki to ma związek z TR. Jacek Bąkowski przedstawia tu *Księgę*, do której trafia to, co znajdzie, a co według dotychczasowego właściciela stało się już nieważne, zbędne albo mu się wymknęło. Mirek Stępnia prezentuje „końcówki” czyli „początkówki”, które są doskonałym ucieleśnieniem wszelkiej przypadkowości. Żuk Piwkowski otwiera także dla innych autorów swoje *Photomemory*, które jest z jednej strony konsekwentnym zbiorem autoportretów, a z drugiej – kolekcją dosyć przypadkowych migawek z życia. >>

A! Czyli chodzi o przypadek, o to, co nam się poniekąd samo w ręce pcha.

No więc napiszę o wystawie, w której biorę udział. Niby się nie powinno, tak samo jak zaczynać zdania od „no więc”, zaglądać do cudzych kajecików i naśmiewać z czyichś nazwisk. „Tak to jest, że my ludzie chomikujemy – napisała Karolina Kozyra, nasza kuratorka – jakoś to „kuratorka” mi tutaj nie pasuje, „inspiratorka” znaczeniowo byłoby lepszym słowem, ale go nie ma. Zatem – kuratorka. – Gromadzi my nairóżniejsze przedmioty. Przwiazanie, potrzeba, czy pragnienie posiadania



tytuł roboczy/
working title

dwumiesięcznik/
bimonthly

2007.01/02-03/04 (017/018)

ISSN 1733 4691

nakład 500 egz./copies

redakcja i projekt/ editors & designers
**Klara Kopcińska
& Józef Żuk Piwkowski**

wydawca/ publisher



**Stowarzyszenie
Edukacji
i Postępu STEP**

Radziłowska 5, m. 1

03-943 Warszawa

tel. (022) 617 68 06 i 601 39 02 05

e-mail 2b@2b.art.pl



**Galeria 2b/
2b Gallery**

www.2b.art.pl

druk i oprawa/ print & binding
Roband

© **Klara Kopcińska, Józef Żuk
Piwkowski & autorzy/ authors**

wydrukowano na papierze/ printed on
Amber Graphic
130 g/m² (środek/ inside)
www.arcticpaper.com

Arktika 250 g/m² (okładka/ cover)
www.jakon.com.pl



zdjęcia rodzinne/
family photos by

Antosia Piwkowska

3 lata/ 3 years old



2007.04.08, 2007.04.08, 2007.04.08

“It’s just the way it is that we, people, like to accumulate things. – wrote Karolina Kozyra, our curator – actually, the word “curator” doesn’t fit here well, the „inspirer” sounds much better. – We collect various objects. The attachment, the need or desire for possession are stronger than common sense and knowing that we don’t really need the ten-year-old New Year’s Eve champagne cork anymore, nor the old holed sweater, nor a cap picked up off street last summer and other finds that we liked or those that were a beginning of some special thought, idea, a start of some creative process or a hope for something”.

Her words – text a bit longer than I quoted – were released into the net by several of her friends and immediately turned some light bulbs in our heads, it woke something up, reminded us of something. Almost anyone who likes creating stuff, even if only once in a blue moon, has projects that cannot “hatch”, take on their final form, while we feel internal certainty that they have some sense or a potential, or projects that – just on the contrary – grew out of nothing, out of nonsense, failure or imperfection, from an absolute accident but got transformed into something that is important for us now or maybe even representative.

That is probably why we instantly understood what Karolina meant and this is why this exhibition – although it could be easily misinterpreted as an artistic melting pot at a first glance – is very coherent.

Patrycja Dołowy took pictures of herself when she felt miserable, Joanna Korecka instead of crying over the catastrophe that ruined all her family porcelain decided to turn it into a photography series, Marta Zasepa photographed some abstract “holes”, areas of absurd, Kasia Terechowicz used the most banal, esthetically unacceptable objects to make them protagonists of photo adverts, IzaTT arranged her photographs into home altars, Ania Wawrzakowicz put pictures of her school trauma into jars like preserves, Daniel Miter went crazy about yellow vehicles, Karolina herself „recycled” paper boats that she made for some long time invalid reason, and I was chasing a white thread from the past. Briefly speaking, everybody has some fixations and their little story to tell, like my grandmother used to say. The phrase itself is not that much revealing but when you look at all these works of art en masse – something starts to emerge out of it.

The exhibition was organised in the Palace of the Old Book at Działdowska street, which is in itself a sense of one thought, full of potential discoveries and astonishments. In WT we are presenting only one photo of each artist, despite the fact that their work is a typical example of “project” thinking, a cycle. I think though, that in this way they will together make a new composition beyond authorship.

The *Tiles* project by Majka Parczewska, fits here incredibly well. There is an infinite amount of answers to her question about what art is. And maybe just then, when there is no one definition it’s easier to see the sense. Sam deja reto wej en zi.

Klara Kopcińska (tr. ac)





A! Czyli chodzi o przypadek, o to, co nam się poniekąd samo w ręce pcha.

No więc napiszę o wystawie *Sens jednej myśli*, w której biorę udział. Niby się nie powinno, tak samo jak zaczynać zdania od „no więc”, zaglądać do cudzych kajecików i naśmiewać z czyichś nazwisk. „Tak to jest, że my ludzie chomikujemy – napisała Karolina Kozyra, nasza kuratorka – jakoś to „kuratorka” mi tutaj nie pasuje, „inspiratorka” znaczeniowo byłoby lepszym słowem, ale go nie ma. Zatem – kuratorka. – Gromadzimy najróżniejsze przedmioty. Przywiązanie, potrzeba, czy pragnienie posiadania są silniejsze niż zdrowy rozsądek i świadomość, że tak naprawdę nie potrzebujemy ani korka od sylwestrowego szampana sprzed dziesięciu lat, ani dziurawego swetra, ani kapsla zgarniętego z ulicy zeszłego lata czy innego znaleziska, które albo nam się spodobało albo było zaczątkiem jakiejś szczególnej myśli, pomysłu, zaczątkiem twórczego procesu czy nadziei na coś”.

Jej tekst, trochę dłuższy niż zacytowałam, puszczonej przez tego i owego w sieć, zapalił w naszych głowach jakieś lampki, coś obudził, coś przypomniał. Pewnie każdy, kto cokolwiek tworzy, choćby tylko od święta, ma takie projekty, które nie mogą się wyjacić, przybrać ostatecznej formy, ale wiadomo podskórnie, że jest w nich jakiś sens czy potencjał, albo takie, które – wręcz przeciwnie – powstały z bezsensu, z porażki, z jakiejś niedoskonałości, z zupełnego przypadku, a przepoczwarzyły się w coś, co jest dla nas teraz ważne, a może wręcz reprezentatywne.

I pewnie dlatego zrozumieliśmy w lot, o co chodzi Karolinie i dlatego też ta wystawa, chociaż można by rzec na pierwszy rzut oka, że jest na niej szwarc, mydło i powidło – jest niezwykle spójna. Patrycja Dołowy robiła sobie zdjęcia, kiedy czuła się źle, Joanna Korecka zamiast opłakiwać katastrofę, w wyniku której straciła całą rodzinną porcelanę, postanowiła obrócić ją w serię fotografii, Marta Zasepa fotografuje jakieś wyrwane rzeczywistości „dziury”, obszary absurdu, Kasia Terechowicz upozowuje najbardziej banalne, odrzucone estetycznie przedmioty na bohaterów zdjęć reklamowych, a IzaTT swoje fotografie – na domowe ołtarzyki, Ania Wawrzukowicz wkłada zdjęcia szkolnej traumy do słóczków niczym przetwory, Daniel Miter oszalał na punkcie żółtych pojazdów, sama Karolina „recykluje” papierowe łódeczki, które robiła w jakimś dawno już nieważnym celu, a ja ścigam białą nitkę sprzed lat. Jednym słowem, jak mówiła moja babcia, „każdy ma swojego mola, co go szmola”. Choć ładnie sformułowane, nie jest to może odkrywcze, ale kiedy się patrzy na te wszystkie prace tak w masie – zaczyna coś z tego wynikać. Wystawa odbyła się w Pałacu starej książki przy Działdowskiej, który sam w sobie jest sensem jednej myśli, pełnym potencjalnych odkryć i zadziwień. Prezentujemy po jednym zdjęciu wybranych autorów, chociaż ich prace są typowym przykładem myślenia „projektem”, cyklem. Sądzę jednak, że w taki sposób złożą się w pewien nowy, ponad-autorski cykl.

Niby z innej bajki, ale wyjątkowo dobrze leży tu projekt Majki Parczewskiej *Kaflę*. Na jej pytanie o to, czym jest sztuka, istnieje nieskończona wielość odpowiedzi. Ale może właśnie wtedy, gdy nie ma jednej definicji, łatwiej jest zrozumieć sens. Sam de ja reto wej en zi.

Klara Kopcińska

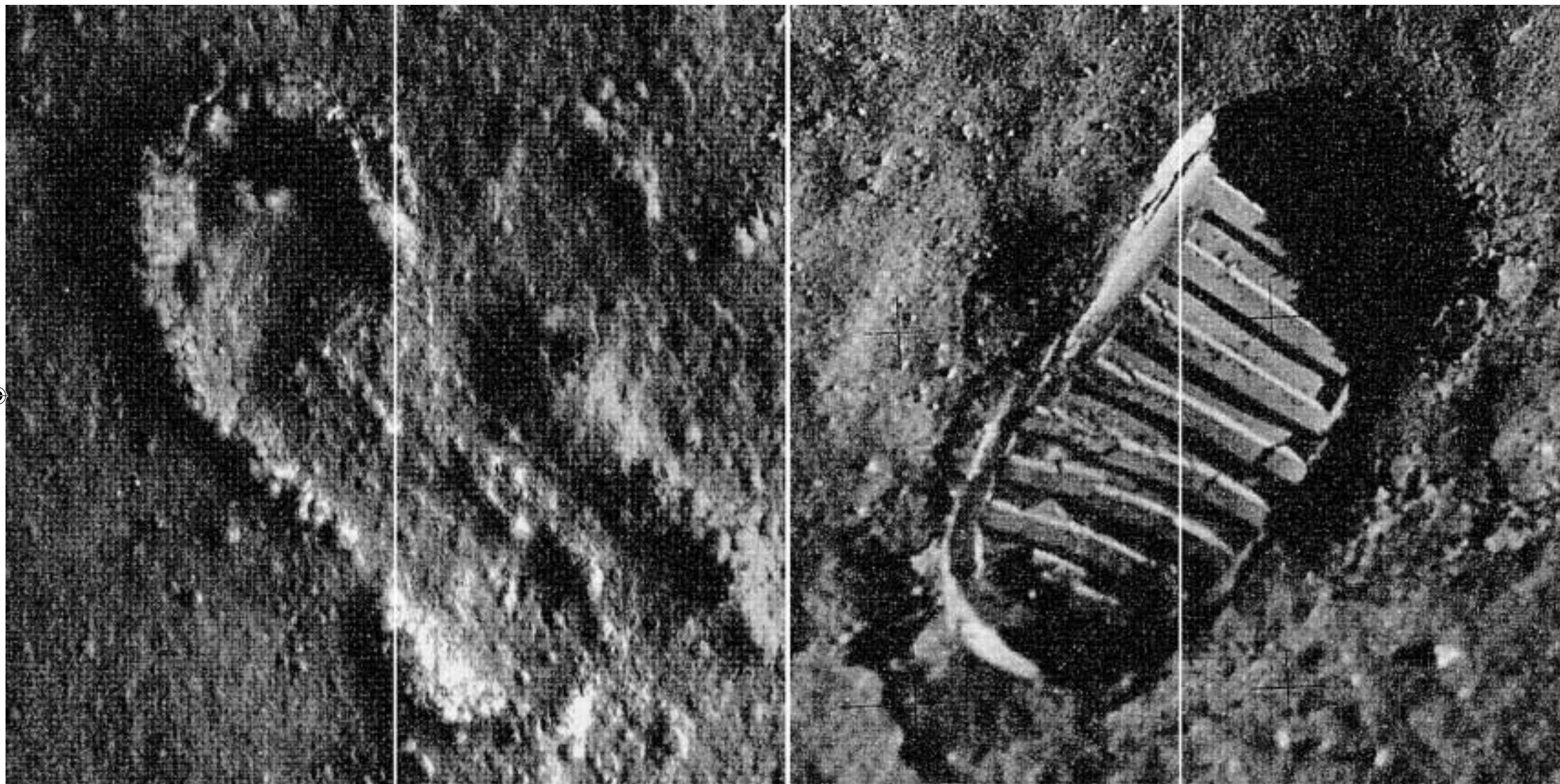
The Book exists. The Book endures.
The Book constantly creates itself. The
Book collects, hoards, expresses. The
Book is everywhere. The Book is barely
a manifestation of that Book which is

Księga jest. Księga trwa. Księga
tworzy się nieustannie. Księga
zbiera, gromadzi, uwyrażnia. Księga
jest wszędzie. Księga, to zaledwie
manifestacja tej Księgi, która jest poza





-10000. __. __, 1969.07.20





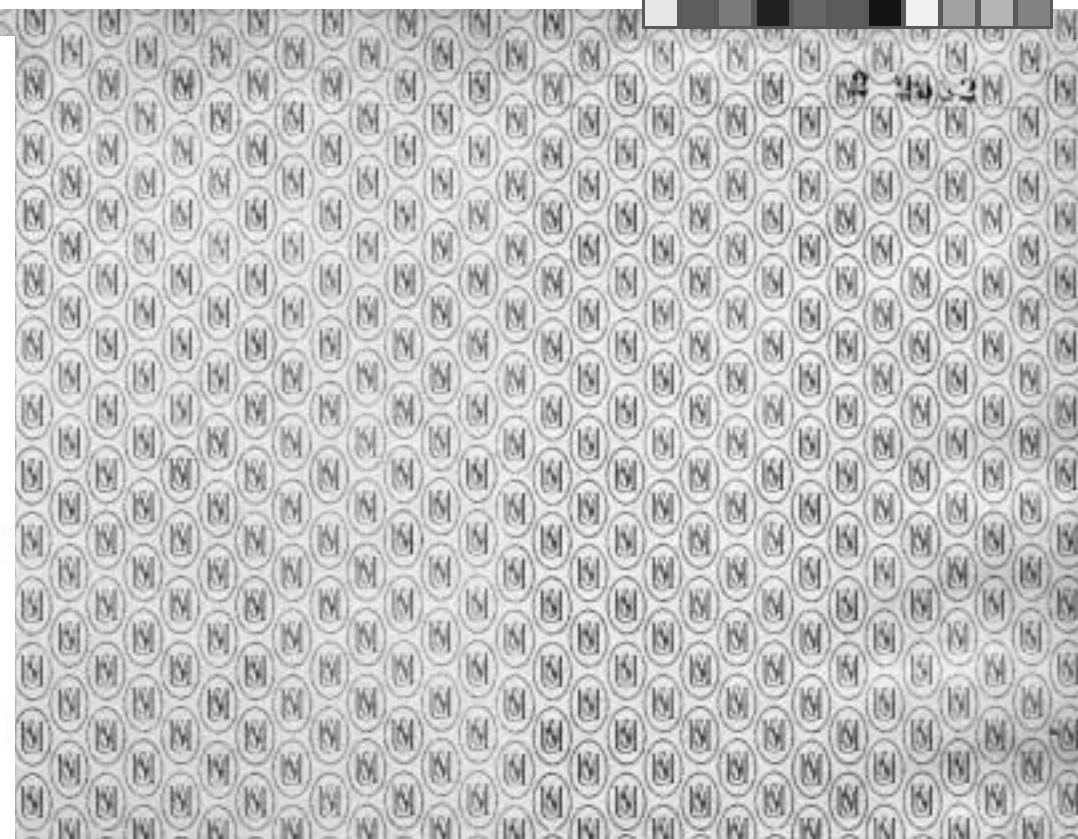
Jacek Bąkowski, księga/ the book
Ryszard Ługowski, poza czasem i przestrzenią/ beyond time and space
Janusz Zagrodzki, nowe opisanie świata/ new description of the world
Krzysztof Wojciechowski, kilka refleksji o pamięci/ a few reflections on memory
Krzysztof Cichosz, kody pamięci/ codes of memory
Radosław Nowakowski, o improwizacji/ on improvisation
Mirosław Stępiak, końcówki/ the last bits
Jan Piekutowski, przypadek/ accident
Józef Żuk Piwkowski, fotomemory/ photomemory
Marek Grygiel, Janusz Zagrodzki, o fotomemory/ on photomemory
Gabriela Jarzębowska, archiwum wspomnień.../ ...memory archives
Maria Parczewska, 26 definicji sztuki na metr.../ 26 definitions of art per square...
Klara Kopcińska, zastane zostawione/ found and left
Karolina Kozyra, sens jednej myśli/ the sense of one thought
Wojciech Bruszewski, rysunki hokejowe/ hockey drawings
TR + WB, nie wystawiam!/ no more exhibitions!
Jan Piekarczyk, Grzegorza Rogali gwizdanie przez.../ GR whistling ...
Izabela Zółcińska, plus minus
Dorota Kosińska, to jest.../ this is...
Klara Kopcińska, warianty pamięci/ alternative memories
Celia Gilbert, kurz i inne wiersze/ dust and other poems
wykluczone!
podziękowania/ acknowledgments

instalacja *Ślad*
(jaskinia, 10.000 pne,
księżyc, 1969.07.20)

installation *The Trace*
(the cave, 10.000 BC
the Moon, 1969.07.20)

Krzysztof Cichosz

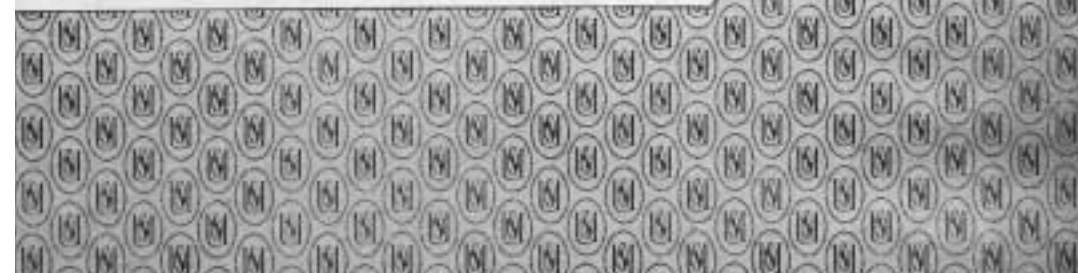




M A G A Z Y N.....str.I

Inwentarz martwy " 25

Inwentarz żywy " 35





Th>

The Book exists. The Book endures.
The Book constantly creates
itself. The Book collects, hoards,
expresses. The Book is everywhere.
The Book is barely a manifestation
of that Book which is beyond the
Book, that Book which is becoming
the Book.

There are... >> >>

Ks>

Księga jest. Księga trwa. Księga
tworzy się nieustannie. Księga
zbiera, gromadzi, uwyrażnia. Księga
jest wszędzie. Księga, to zaledwie
manifestacja tej Księgi, która jest
poza Księgą. Tej Księgi, która staje
się Księgą.

Są... >> >>

HB
księga.
the book



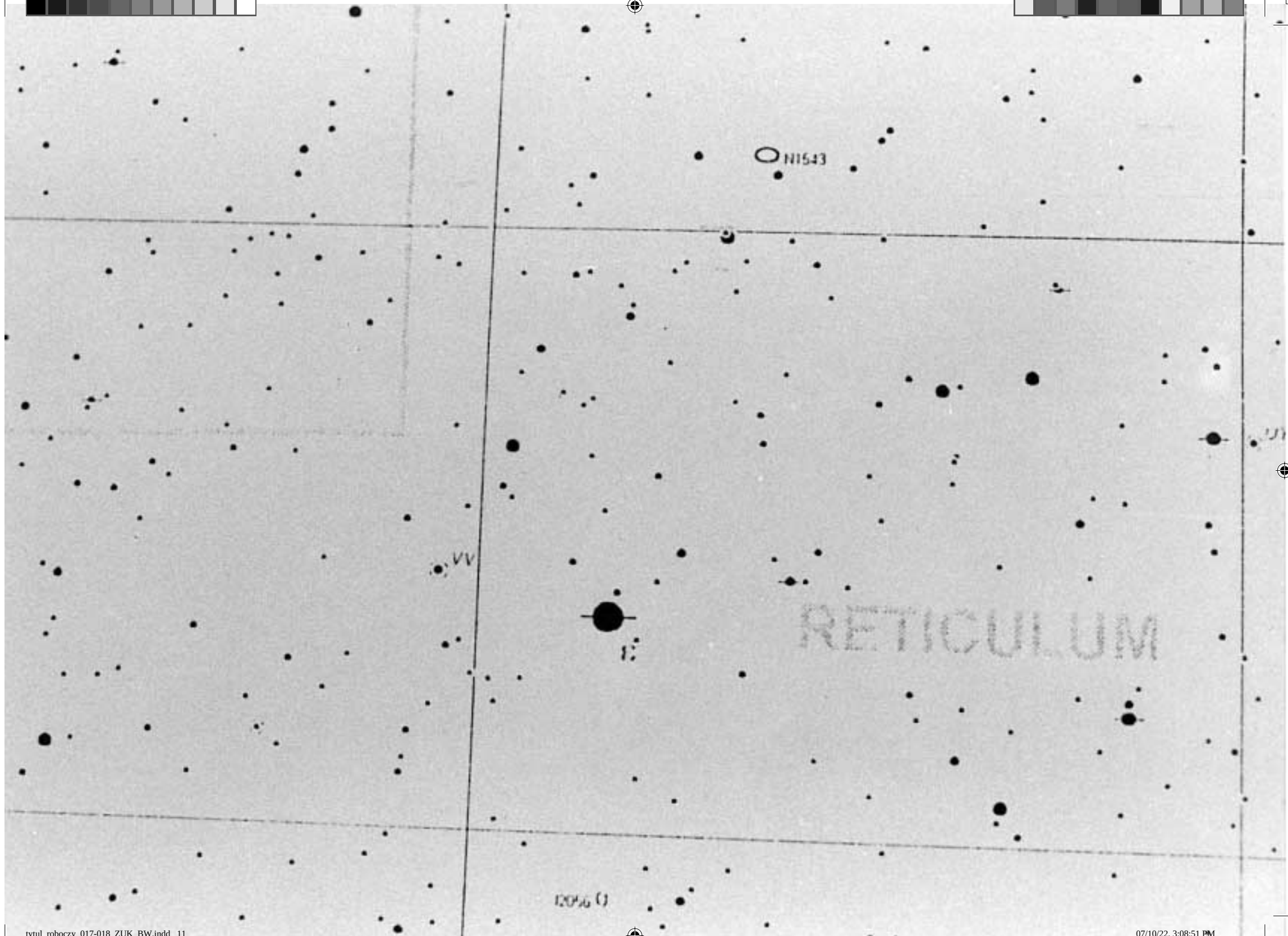
tekst i *Księga*/
text and the *Book* by

Jacek Bąkowski (tr. ak)





0 NG6
5128





2000.____

In the 90's many of the announced results of the most current astronomical observations surprised specialists all over the world. The scientists observed astonishing celestial objects, active nuclei of distant galaxies – quasars. Having investigated their redshifts¹ the astronomers found out the quasars were approximately 20 billion years old. Up till then all the theories and scientific researches described the universe, and consequently time and space, as 15 billion years old.

The manifestation of objects older than time was a real shock for scientists. This paradox was henceforth explained by gravitational lensing. The quasar's light while passing through a gravitational field of a massive object (like the cores or clusters of galaxies) bends or splits into multiple distorted images.

It became an inspiration for my performance in Galeria Działal in 2000 which involved reading out loud catalogue numbers of certain astronomical objects and giving their distance from the Earth. I started from stars closest to our planet, only several light years away.

The diameter of our galaxy – one hundred thousand light years away. Our twin – Andromeda – two million light years away. Finally I got to the quasars several billion light years away from us. I marked each of the celestial objects on the walls of the gallery in the places indicated by the light points of a laser beam. It created a unique map of the Universe.

I finished with reading out loud how remote from our galaxy is one of the quasars I mentioned at the beginning.

A fortified sound recording of a voice from a telephone receiver filled the room: no such number, no such zone...

R. Ł.

¹ Redshift is the amount by which light from a distant object is shifted towards the red end of the spectrum by the expansion of the universe. It is treated as a measure of the distance: the higher the redshift, the greater the distance and the younger the universe when the light was emitted (trans.).

There are Holy Books and Holy Parts of
Holy Books. The Bhagavadgita, Torah,
Tao te Ching. There are also Books
that are forgotten, lost, damaged, torn,
covered in mould, books that have seen





W

W latach dziewięćdziesiątych kilkakrotnie dochodziło do ogłoszenia wyników najnowszych obserwacji astronomicznych, które zdumiewały specjalistów na całym świecie.

Naukowcy zaobserwowali zaskakujące obiekty kosmiczne – kwazary, których przesunięcie widma światła w kierunku czerwieni wskazywało na wiek tych obiektów – ok. 20 miliardów lat. Dotychczasowe teorie i badania określają istnienie kosmosu, a więc czasu i przestrzeni na ok. 15 miliardów lat.

Pojawienie się obiektów starszych od czasu było prawdziwym szokiem dla naukowców. Z czasem wyjaśniono ten paradoks soczewkowaniem grawitacyjnym. Światło kwazara przechodząc w pobliżu odległej galaktyki o dużej masie ulega zagięciu, a czasami rozszczepieniu i w efekcie możemy zaobserwować dwa lub więcej obiektów, których widmo jest zmienione.

Sytuacja ta była inspiracją dla powstania performance'u, który wykonałem w Galerii Działań w 2000 roku, opartego między innymi na podaniu numeru katalogowego i odczytaniu odległości niektórych obiektów astronomicznych.

Wyliczałem zaczynając od najbliższych gwiazd, oddalonych od ziemi o kilkanaście lat świetlnych.

Średnica naszej galaktyki – sto tysięcy lat świetlnych. Bliźniacza Andromeda – dwa miliony lat. Odległości wzrastały do najdalszych kwazarów odległych o kilkanaście miliardów lat świetlnych. Każdy obiekt zaznaczałem odpowiednio na ścianach galerii, w miejscach wyznaczonych przez punkty światła lasera. Stworzyła się swoista mapa wszechświata. Zakończyłem to działanie odczytaniem odległości jednego z kwazarów opisanych na wstępie.

Salę wypełnił wzmocniony głos ze słuchawki telefonicznej: nie ma takiego numeru, nie ma takiego numeru...

R. Ł.



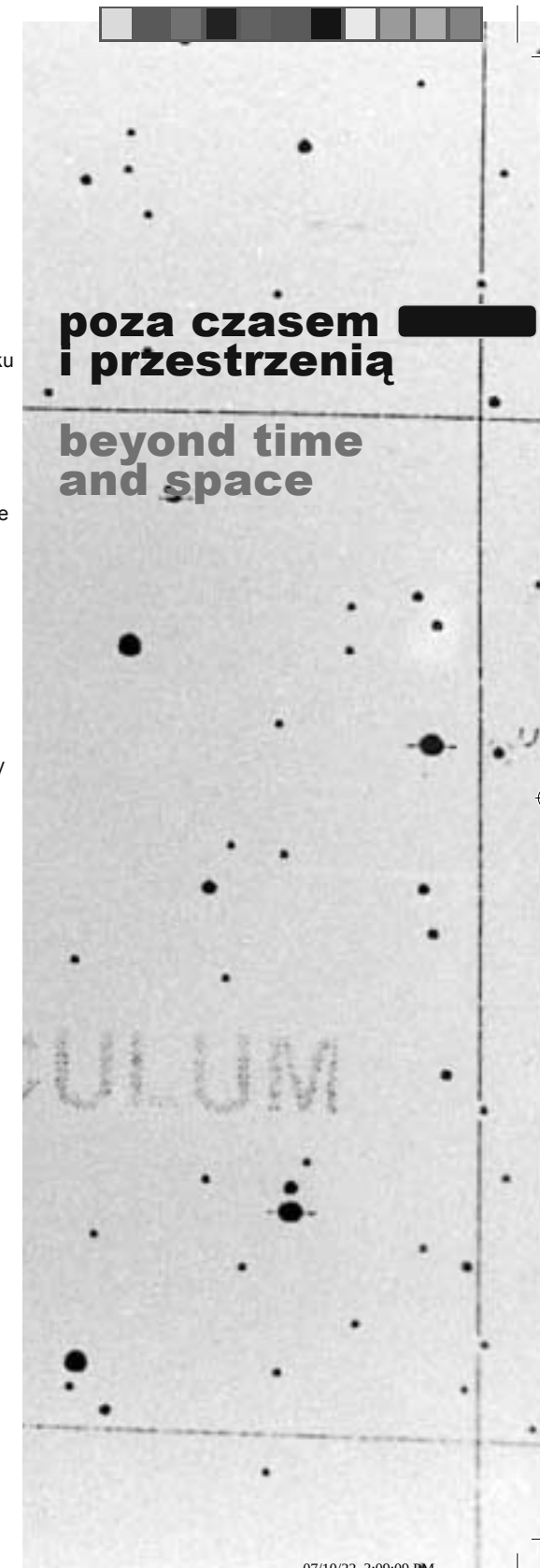
Są Księgi Święte i Święte Części
Świętych Ksiąg. Bhagavadgita, Tora, Tao
Te King.

Są też Księgi zapomniane, zagubione,
zniszczone. podarte. zbutwiałe.



poza czasem i przestrzenią

beyond time and space





jednego portfela
interludnego pnie
ulica Turko w roku 1980

1980.____, 1998.____, 2000.04.01

16.



There are Holy Books and Holy Parts of Holy Books. The Bhagavadgita, Torah, Tao te Ching. There are also Books that are forgotten, lost, damaged, torn, covered in mould, books that have seen fire and water. There are excerpts, bits, fragments devoid of context. There are crumpled drawings and photos cut in half, torn up into small pieces, blurred. As long as an outline does not finally fade away, as long as the last letter is visible, and even if it can't be recognised anymore but we know it was there, they all are there. They point to something, to something that is more than just the passing of time. There was a moment when they were important. Written or read, they made up one's whole thoughts, they expressed somebody's need, necessity, desire, wish or will. Maybe they made up the Book? And now they lie in the street, in the puddle, in a litter bin.

In the catalogue of his 1998 exhibition *Zgnioty (Crumples)* in Galeria Foksal, Stanisław Cichowicz wrote: "...throw it out of their home. Into the trash. If it's any good, I'll personally take it out of the trash. 'The joy of trash restored', so there!" (trans. Artur Zapalowski).

The Book's...>> >>

The need to discover the determining laws of the phenomenon of nature results from human creativity that has manifested itself since the beginning of the world. We owe it to the searching done by both: the first artists and the first scientists. The assumption that reality is steady, unchangeable and objective was contrasted with the opinion proclaiming that everything is floating, constantly changing. Today, in the face of the more and more accurate documentary evidence of the chaos theory we are more willing to appreciate both world views and discover in each of them symptoms of some higher order

S

Są Księgi Święte i Święte Części
Świętych Ksiąg. Bhagavadgita, Tora,
Tao Te King.

Są też Księgi zapomniane,
zagubione, zniszczone, podarte,
zbutwiałe, nadpalone, zamokłe.

Są urywki, skrawki, kawałki,
fragmenty wyrwane z kontekstu.

Są zgniecione rysunki i zdjęcia
przecięte na pół, porwane na
drobne kawałki, zamazane. Dokąd
nie wyblaknie ostatni zarys,
ostatnia litera, a nawet wtedy, gdy
wyblaknie, lecz wiemy, że była
– one są, wskazują na coś. Na coś
więcej, niż przemijanie. Wszak była
chwila, gdy były ważne. Pisane lub
czytane wtedy wypełniały całą myśl.
Wyrażały potrzebę, konieczność,
mus, chęć, wolę. Być może składały
się na Księgę. A teraz leżą na ulicy,
w kałuży, na śmietniku.

Stanisław Cichowicz, w katalogu do
swojej wystawy *Zginioty* w Galerii
Foksal, w 1998 roku, pisze:

„...wyrzucał z domu. Na śmietnik.
Jeśli to dobre, ja to wyniosę na
powrót z tego śmietnika. Radość
z odzyskanego śmietnika, ot, co!”.

Historia...>> >>

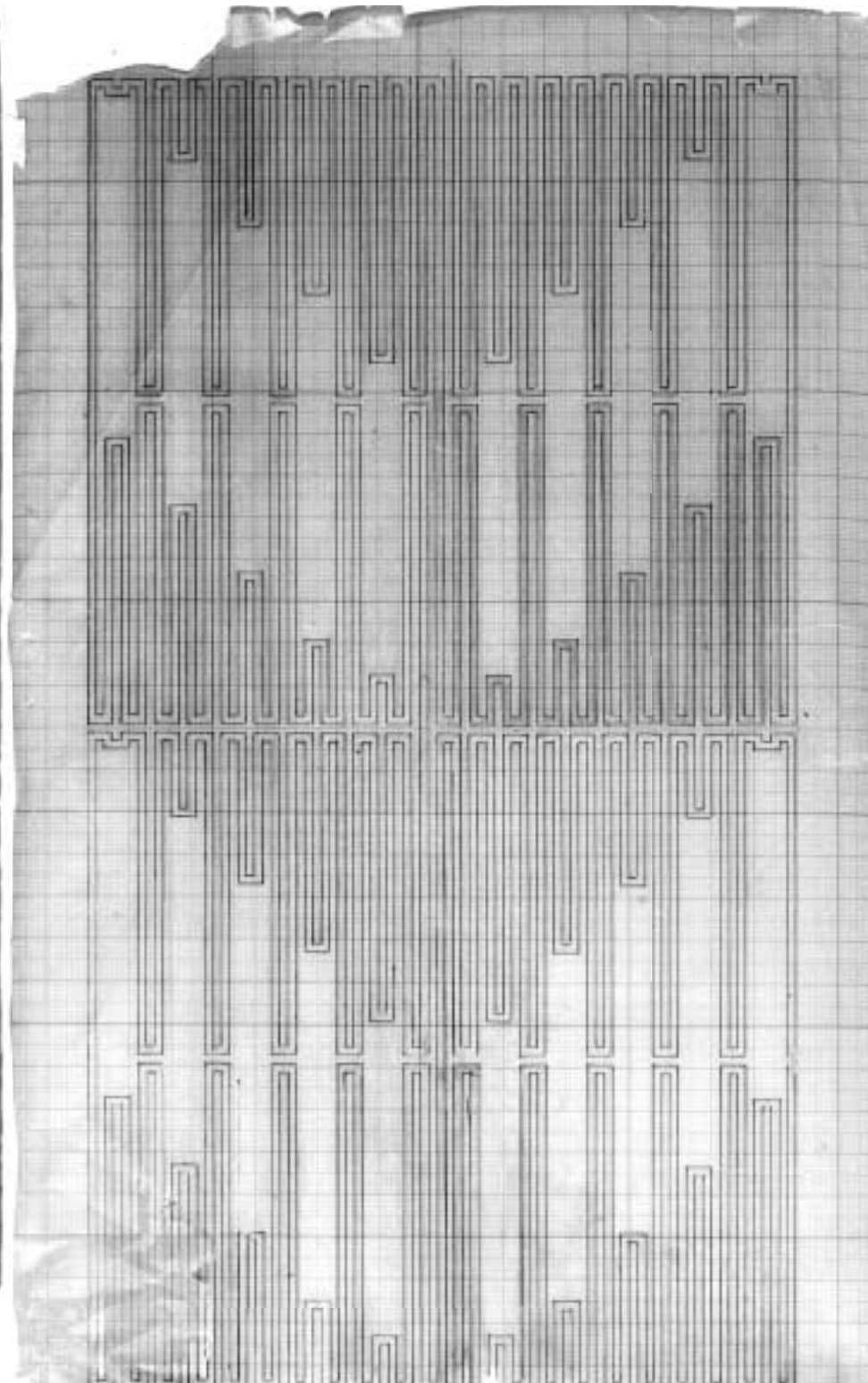
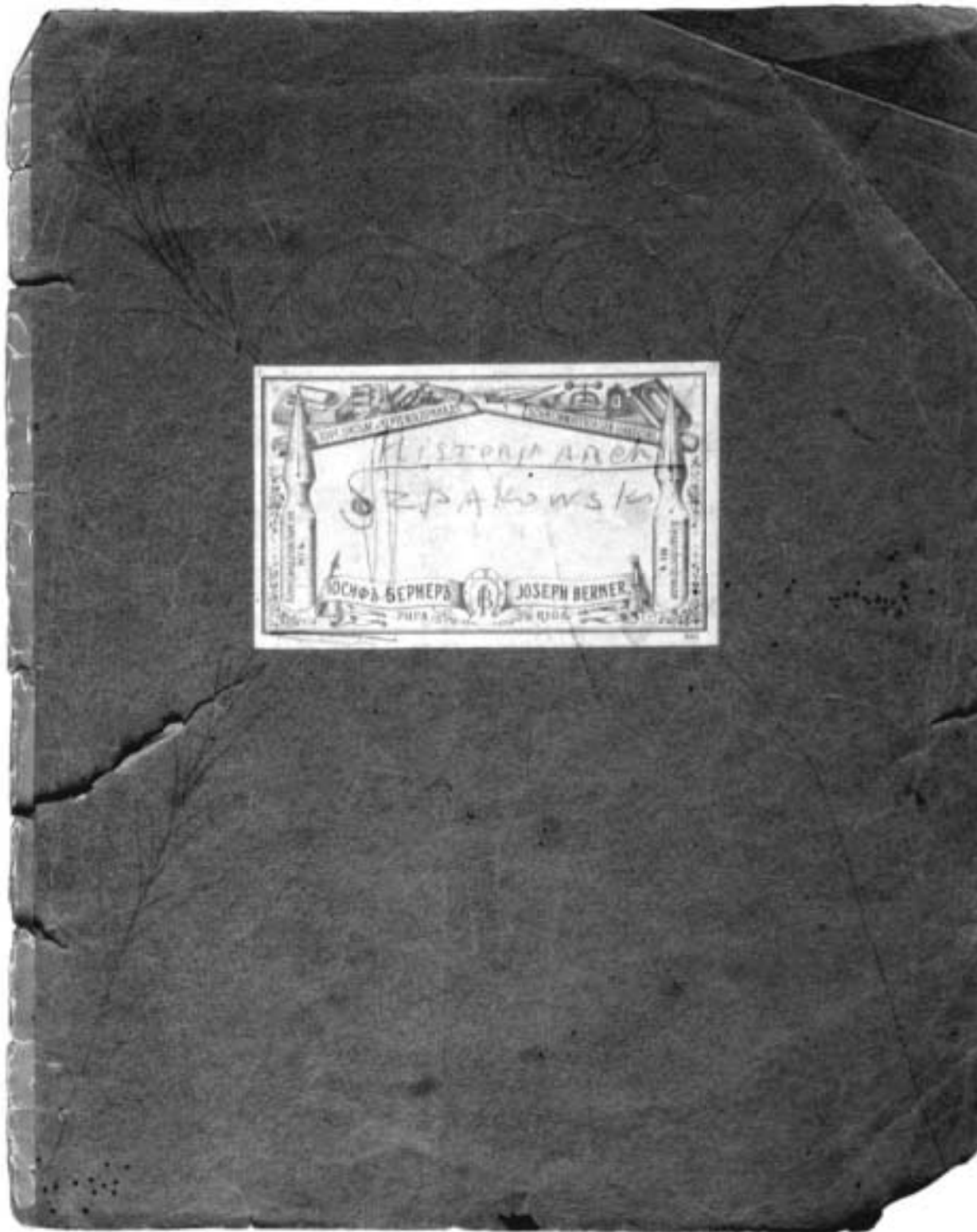
księga
the book



konfraterska pny śmietnika 1.04.2000

Odkrywanie praw determinujących zjawiska przyrody wynika z twórczej postawy człowieka, ujawniającej się niemal od
początku istnienia. Zawdzięczamy to w równym stopniu dociekaniom pierwszych artystów i ludzi nauki. Pogląd zakładający
stałość, niezmiennność obiektywnej rzeczywistości przeciwstawiany był innemu, głoszącemu, że wszystko jest płynne,
zmiennie. Dziś wobec coraz pełniejszego udokumentowania teorii chaosu, jesteśmy skłoni do uznawania oba te, wydawałoby
się różne, obrazy świata – nie po to, aby je utożsamiać, lecz aby odnaleźć w nich symptomy wyższego porządku.







1905.____, 1900.____, 1924.____, 1900.____, 1954.____

<< na poprzednich stronach/
<< on previous pages

zdjęcie rodziny Szpakowskich,
Ryga, 1905/
Szpakowski's family photo,
Riga, 1905

notatnik, 1900/
notebook, 1900

szkic rysunku C₃, 1924/
sketch of C₃ drawing, 1924

The more precise we try to be in
defining the differences between
an artist and a scientist the more
difficult it becomes.

Ernst H. Gombrich

The need to discover the determining laws of the phenomenon of nature results from human creativity that has manifested itself since the beginning of the world. We owe it to the searching done by both: the first artists and the first scientists. The assumption that reality is steady, unchangeable and objective was contrasted with the opinion proclaiming that everything is floating, constantly changing. Today, in the face of the more and more accurate documentary evidence of the chaos theory we are more willing to appreciate both world views and discover in each of them symptoms of some higher order seen from different perspectives. Science tries to uncover the reasons of constancy as well as changeability of the existing laws, it attempts to determine the rules according to which all the transformations take place. The patterns of the nature's behaviors have their individual, independent source that can be described in the languages of art and science.

It's enough to recall the names of the masters of avant-garde like Kazimierz Malewicz or Władysław Strzemiński to realize how much art owes to the research work done by artists who conducted it with truly scientific inquisitiveness. Strzemiński for example was convinced that "modern art in its methods becomes similar to the ways science develops"¹. And thanks to the generating of the "organic unity of forms parallel to nature because of their organic provenance"² he managed to carry out a model of an objective unity that resulted in his unistic paintings. On the other hand the "form of the new majesty of nature"³ defined by Malewicz, found its expression at first in a black square and later – in a white one. His tests examining the psychology of seeing at the Formal-Theoretical Faculty of GINCHUK (Public Institute of Artistic Culture) made the study on "pictorial diagnostics" possible, and became the basis of the "theory of an additional element"⁴ – the scientific base of the last phase of suprematism.

The global vision of infinity got its full expression in Wacław Szpakowski's works. He put the shapes he found in the reality into arrangements of lines rhythmically changing their course, in this way constructing new forms of the real world. These geometrical structures made throughout fifty years between 1900 and 1954 were also treated by him like scores of music discovered in nature. The cycles of drawings always made with just one unicursal line relating to the visual and sonic as well as the psychological sphere of human experience have become Szpakowski's manner of describing the world.

The rhythms of nature

The first task Szpakowski set for himself was to learn to see – looking for the way of illustrating the world that would be a result of the ability of perceiving, listening and even tasting the forms, lines and signs existing in nature. The cyclic character of the processes that create the basic laws of nature, the existence of the periodical repeatability, rhythm >>

and symmetry of the constantly regenerating life, have become the model for the configurations of lines constructed according to the rule of building the genuine physical objects. He started to discover, decode the nature with picking up its most spectacular signals. In his diary from 1898/1899, as a student of the fifth grade in high school, we may find detailed notes concerning hurricanes, cyclones and storms – he tried to grasp their overall regularities.

The pages from Szpakowski's sketch-books which since 1900 have been an inherent part of his creative work, contain a



tekst/ text by
Janusz Zagrodzki (tr. ac)

fotografie, rysunki i notatki
Wacława Szpakowskiego
<< << na poprzedniej, tej
i następnych stronach >>
z archiwum autora

photos, drawings, and notes
by **Wacław Szpakowski**,
here,
<< << on previous
and next pages >>
come from the author's archive

O

Odkrywanie praw determinujących zjawiska przyrody wynika z twórczej postawy człowieka, ujawniającej się niemal od początku istnienia. Zawdzięczamy to w równym stopniu dociekaniom pierwszych artystów i ludzi nauki. Pogląd zakładający stałość, niezmienną obiektywną rzeczywistość przeciwstawiany był innemu, głoszącemu, że wszystko jest płynne, zmienne. Dziś wobec coraz pełniejszego udokumentowania teorii chaosu, jesteśmy skłoni do uznania, że oba te, wydawałoby się różne, obrazy świata – nie po to, aby je utożsamiać, lecz aby odnaleźć w nich symptomy wyższego porządku widzianego z różnych perspektyw. Nauka próbuje przedstawić przyczyny zarówno stałości jak i zmienności istniejących praw, określić zasady, według których następują wszystkie przemiany. Wzory zachowań przyrody mają więc swoje autonomiczne źródło, które można opisać zarówno językiem sztuki jak i nauki.

Wystarczy przywołać postawy mistrzów awangardy – Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, aby uzmysłowić sobie, jak wiele sztuka zawdzięcza pracy badawczej artystów prowadzonej z igraszką naukową dociekliwością. Strzemiński uważał wręcz, że „sztuka nowoczesna w metodach swoich upodabnia się do sposobów, w jakich rozwija się nauka”¹. A dzięki wyabstrahowaniu „organicznej jedności form przez organiczność swą równoległych z naturą”² udało mu się doprowadzić do określenia modelu jedności obiektywnej, a w konsekwencji obrazów unistycznych. Z kolei zdefiniowana przez Malewicza „forma oblicza nowego majestatu przyrody”³, znalazła swój wyraz najpierw w czarnym, a później białym kwadracie. Testy badające psychologię widzenia przeprowadzane przez niego na Wydziale Formalno-Teoretycznym GINCHUKU (Państwowy Instytut Artystycznej Kultury), umożliwiły opracowanie „diagnostyki malarskiej”, stając się podstawą „teorii elementu dodatkowego”⁴, naukowej bazy ostatniej fazy suprematyzmu.

Wizję globalnego obrazu nieskończoności zawarł w swoim dziele Wacław Szpakowski. Kształty odnalezione w rzeczywistości połączył w układ rytmicznie zmieniających swój bieg linii, konstruując na nowo formę realnego świata. Powstające w ten sposób na przestrzeni ponad pięćdziesięciu lat, między 1900 a 1954 rokiem, geometryczne struktury traktował jednocześnie jak zapisy dźwiękowe, jak partytury odkrytych w naturze utworów muzycznych. Cykle rysunków, zawsze kreślone jedną nieprzecinającą się unikursalną linią, odnoszące się zarówno do wizualnej, dźwiękowej jak i psychologicznej sfery doznań człowieka, stały się dla Szpakowskiego sposobem na opisanie świata.

Rytm natury

Pierwszym zadaniem, jakie postawił przed sobą Szpakowski, była nauka widzenia, poszukiwanie sposobu obrazowania będącego rezultatem umiejętności postrzegania, słuchania, wręcz smakowania, form, linii i znaków istniejących w przyrodzie. Cykliczny charakter procesów tworzących podstawowe prawa natury, istnienie okresowej powtarzalności, >>

rytm i symetria ciągle odradzającego się życia, stały się wzorcem układów linii konstruowanych według zasady budowy istniejących realnie ciał fizycznych. Poznawanie, odczytywanie przyrody rozpoczął od wychwytywania najbardziej spektakularnych jej sygnałów. W dzienniku prowadzonym jeszcze w 5. klasie liceum w 1898-1899 roku, prowadził szczegółowe notatki dotyczące huraganów, cyklonów, burz, starał się uchwycić ich prawidłowości.

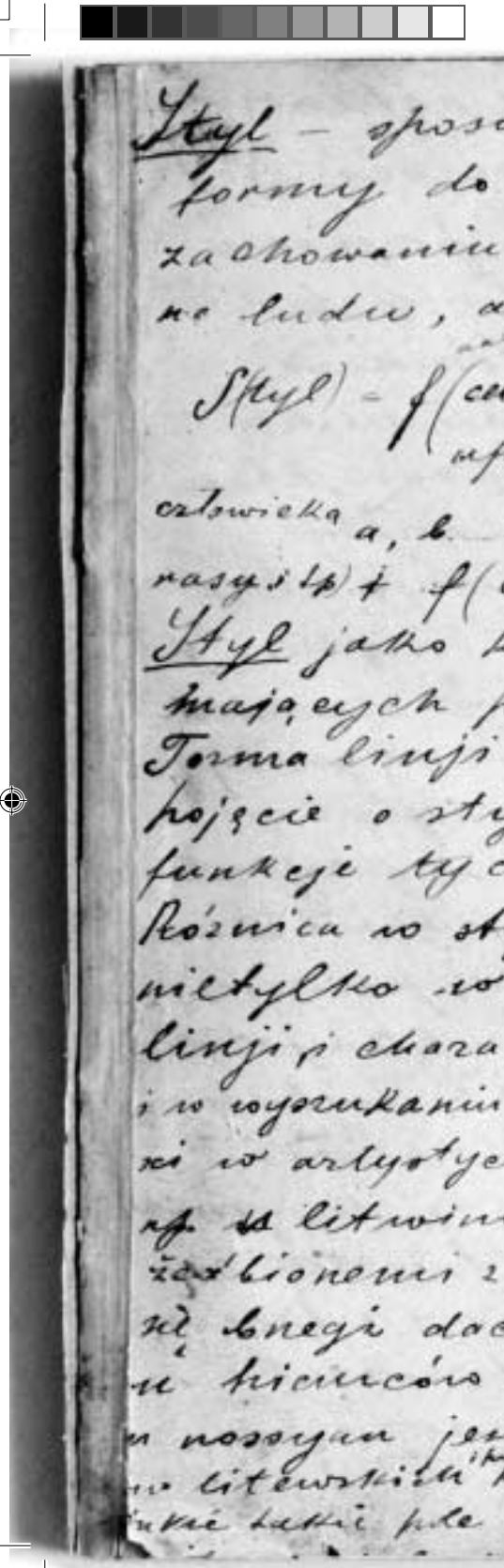
Kartki szkiców Szpakowskiego, które od 1900 roku stanowiły nieodłączną część jego pracy twórczej, zawierają

nowe
opisanie
świata

new
description
of the world

Im dokładniej staramy się
odróżnić artystę od uczonego, tym
trudniejsze staje się nasze zadanie.

Ernst H. Gombrich



1898.____, 1899.____, 1900.____, -408.____, -355.____, -450.____, -380.____, 1903.11.08

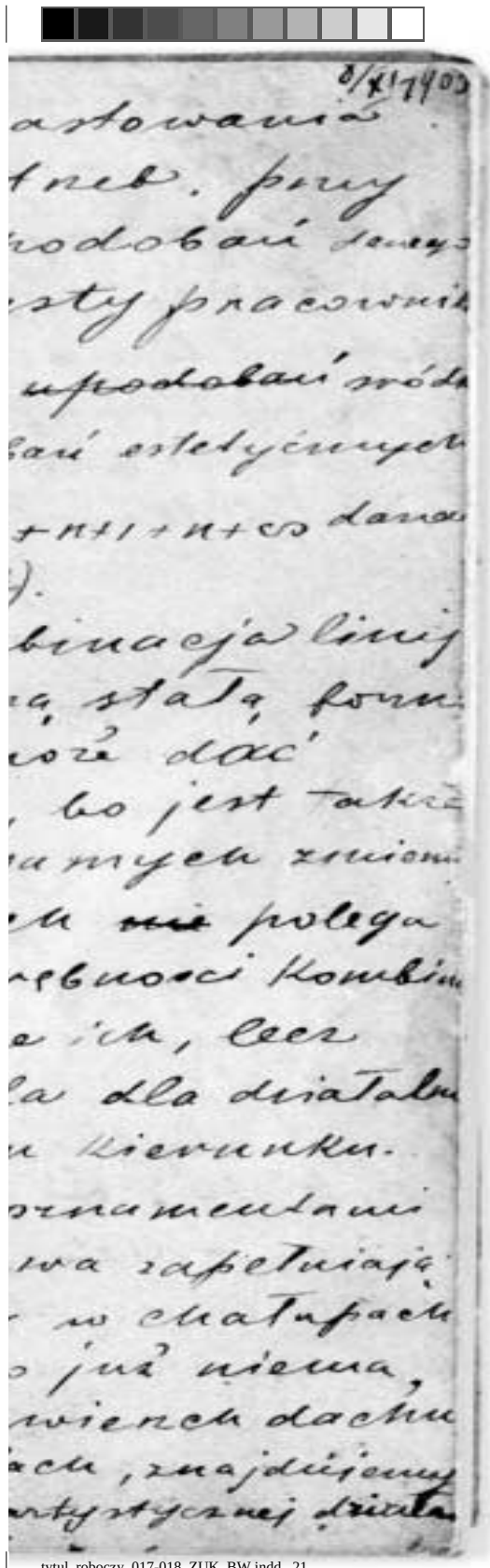
and symmetry of the constantly regenerating life, have become the model for the configurations of lines constructed according to the rule of building the genuine physical objects. He started **to discover, decode the nature** with picking up its most spectacular signals. In his diary⁵ from 1898/1899, as a student of the fifth grade in high school, we may find detailed notes concerning hurricanes, cyclones and storms – he tried to grasp their overall regularities.

The pages from Szpakowski's sketch-books⁶ which since 1900 have been an inherent part of his creative work, contain a huge amount of notes that refer to almost all disciplines of life, art and science. The diverse arrangements of geometrical lines are accompanied by new updated comments on architecture, natural science, photography and folk art. There are plenty of deliberations on styles, landscape descriptions, impressions from travels as well as diagrams and theorems. Szpakowski's sketch-books also contain scores of the sounds produced by telegraphic wires' vibrations during different atmospheric conditions – storm, rain and frost, as well as in silence, the scores of the sounds produced by stones hitting each other, and examinations of the cloud and smoke shapes. Among important scientists of all times he mentions the Greek scholar Eudoksos (408-355 B.C.) – the pioneer of mechanics, astronomy, geometry, who is considered to be the most creative out of all the ancient mathematicians by Benoit B. Mandelbrot⁷, the scientific researcher on fractals and the reborn experimental mathematics according to whom the commonly known Euklides (450-380 B.C) was a mere encyclopaedist. Amongst the books marked 'to read' or 'to remember' prevail those concerning architecture. There are also some references to esthetics and art. Szpakowski also mentions "The Sense of Beauty"⁸, a publication by an American philosopher George Santayana not very well-known in Poland, where the author makes an attempt at explaining the esthetical experience through the analysis of the visual and aural relations taking place between the observer and the object observed, he emphasizes that **the essence of "beauty" lies not only in the object itself** but also in the observer's psyche. The question if Szpakowski had ever had a chance of getting familiar with the full text of Santayana or he just heard about it and got interested in its final conclusions because of his similar experiences – will remain unanswered.

Many of his notes refer to photography, time of exposure, speed of photosensitive materials, durability and grain of the films, reinforcement of contrast and experimental searching for new effects through technical manipulations. Next there are descriptions of the photographed architecture and drafts of architectural details. While examining the history of architecture, Szpakowski kept on finding the solutions in nature that were parallel to it but more adjusted to the actual needs. He considered nature to be the unrivalled paragon of creation that outclasses all man's work. He tried to grasp and formulate the rules of geometry of the world, he regarded the rules of symmetry and repetitions to be the main features characterizing both unanimated and animated world. He found the logic of life processes dependent >>

on galactic rhythms, especially on the activity of the Sun, movements of planets, magnetism and the cycles of the Moon.

He regarded the secret code of nature governing the rhythm of organisms, cells, atoms and all systems creating the order of life, as an entirely harmonious system that he tried to make a record of throughout all his life.

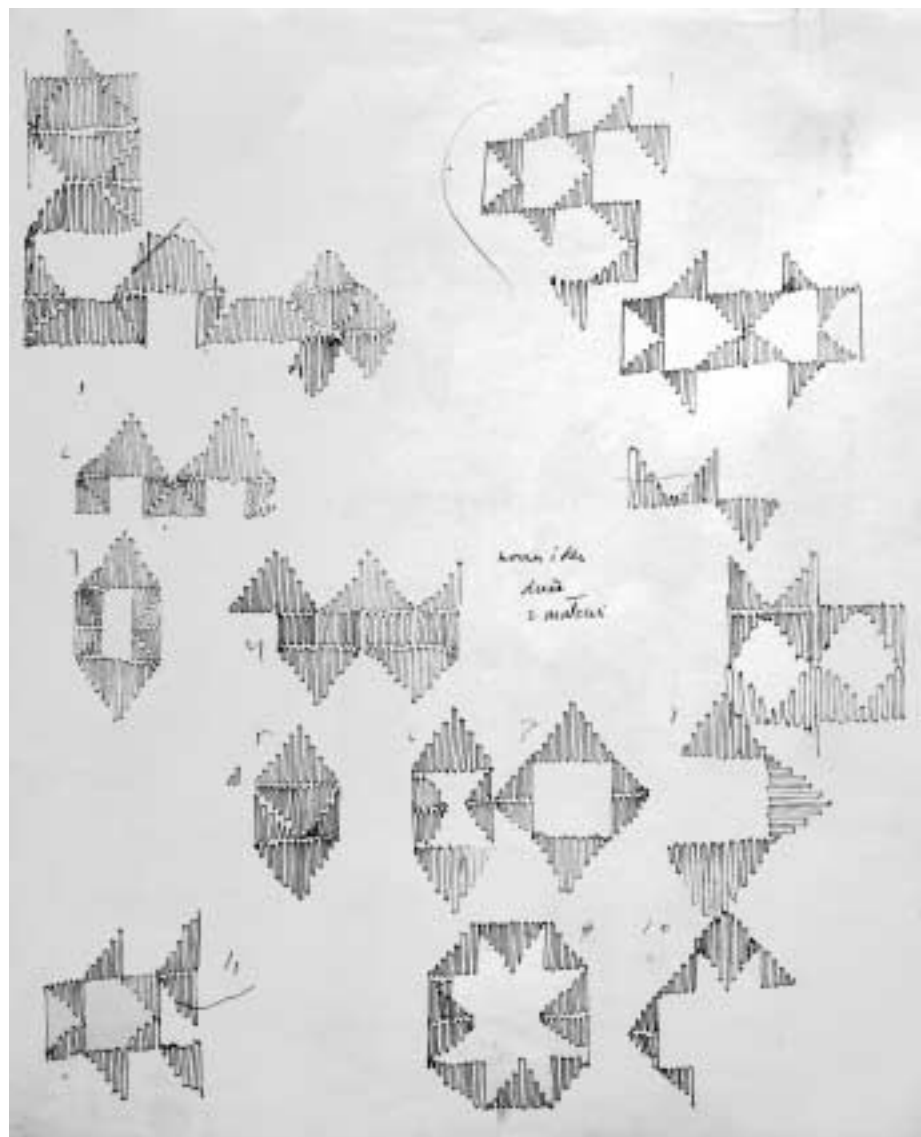


rytm i symetria ciągle odradzającego się życia, stały się wzorcem układów linii konstruowanych według zasady budowy istniejących realnie ciał fizycznych. **Poznanie, odczytywanie przyrody** rozpoczął od wychwytywania najbardziej spektakularnych jej sygnałów. W dzienniku⁵ prowadzonym jeszcze w 5. klasie liceum w 1898-1899 roku, prowadził szczegółowe notatki dotyczące huraganów, cyklonów, burz, starał się uchwycić ich prawidłowości.

Kartki szkicowników⁶ Szpakowskiego, które od 1900 roku stanowiły nieodłączną część jego pracy twórczej, zawierają olbrzymią ilość notatek dotyczących prawie wszystkich dziedzin życia, sztuki i nauki. Na różnorodne układy linii geometrycznych nakładają się dokonywane na bieżąco uwagi z dziedziny architektury, przyrodoznawstwa, fotografii i sztuki ludowej. Rozważaniom o stylach, opisom krajobrazu, wrażeniom z podróży towarzyszą wykresy i twierdzenia matematyczne. Szkicowniki Szpakowskiego zawierają również zapisy nutowe dźwięków wydawanych przez drgania drutów telegraficznych w różnych warunkach atmosferycznych, podczas burzy, w ciszy, deszczu, na mrozie, zapisy brzmień uderzających o siebie kamieni, analizy kształtów chmur i dymów. Wśród ważnych postaci wymienia greckiego uczonego Eudokosa (408-355 p.n.e.), pioniera mechaniki, astronomii, geometrii, którego Benoit B. Mandelbrot, badacz fraktali i odrodzonej matematyki eksperymentalnej, uważa za najbardziej twórczego spośród wszystkich matematyków starożytności⁷; wobec niego powszechnie znany Euklides (450-380 p.n.e.) był zaledwie encyklopedystą. Pomiedzy książkami oznaczonymi do przeczytania lub zapamiętania przeważają prace dotyczące architektury. Nie brak również pozycji z zakresu estetyki i sztuki. Szpakowski wspomina m.in. mało znaną w Polsce publikację amerykańskiego filozofa George'a Santayany „Sens piękna”⁸, gdzie autor podejmuje próbę wyjaśnienia przeżyć estetycznych poprzez analizę związków wzrokowych i słuchowych zachodzących między obserwatorem a obserwowanym przedmiotem, podkreśla, że **istota „piękna” tkwi nie tylko w samym przedmiocie**, ale również w psychice odbiorcy. Czy Szpakowski miał możliwość poznania pełnego tekstu Santayany? Czy słyszał o nim i zainteresował się ostateczną konkluzją ze względu na własne zbliżone doświadczenia? – pozostanie bez odpowiedzi.

Wiele notatek dotyczy fotografii, czasu naświetlania, czułości materiałów, trwałości i ziarnistości klisz, wzmacniania kontrastowości i eksperymentalnych prób uzyskiwania nowych efektów poprzez zabiegi techniczne. Dalej następują opisy utrwalonych na fotografiach obiektów architektury oraz szkice detali architektonicznych. Rozpatrując historię budownictwa, Szpakowski odnajdywał analogiczne rozwiązania przyrody, skonstruowane w sposób bardziej odpowiadający rzeczywistym potrzebom. Uważał, że twory natury ciągle jeszcze przewyższają dzieła człowieka, pozostając niedościgłym wzorem do naśladowania. Starał się uchwycić i sformułować istniejące w realnym świecie prawa geometrii, uznawał zasady symetrii i powtórzeń za główne cechy charakteryzujące zarówno martwą jak żywą przyrodę. Logikę procesów życiowych wywodził od rytmów galaktycznych, a szczególnie od aktywności słońca, ruchu planet, magnetyzmu, cykli księżyca. Tajemniczy szyfr natury, według którego kształtuje się rytm >>

organizmu, komórek, cząsteczek i atomów, wszystkie systemy budujące porządek życia, stanowił dla niego w pełni zharmonizowany układ, którego zapis próbował stworzyć.



przekształd. a) najmniejszą
(dokładnie tej najmniejszej bazy)
b) w materiale z którego
robi, tworzy.

Wzór (naturalny) ≠ ułożenie ≠ kształt
umyślny. tworzenie

Przykłady (przybliżeniowe)

Domki zakopiańskie z charakterystycznymi zaturkowaniami
dachów z wystającymi okapami
- przypominają góry ze
skatami, bocznymi drugo-
rzednymi wieżami i kolumnami,
umieszczone (widać górydaleko).

U Litwinów - między innymi
zobowiązani - jedni, wtenczas
układają i gotują - przed
niektórymi domami, mogą być
zobowiązani do stawienia
nowych w domach. (patrz w
Polsce)



Las podkowy z daleka
schematycznie.



Takt. Ułożenie lasów jałowych
na Litwie. (patrz B. 1910)

Kościół norweski (stare),
izwiedański(?), swoja zewsz-
tą budowa przypomina
góry (tym niżej) - z
całym budynkiem, składa się z
wielu części, naprzeciwko
jedna na drugą, lub przeciwko
tak np. skat, góry, umieszczone
w górze). - Porównaj budowle
tych drewnianych kościołów
katedra i domów norweskich,
z zakopiańskimi budynkami.
Pamięć i podobieństwo; patrz
Tygodnik Ilustrowany (z obrazem
Ikonu artystów (oryginal 1897 rok).



portret jarmarczny/
country fair portrait

Maria Malinowska, 1910
archiwum JŻP/ archive of JŻP

autoportret wielokrotny/
multiple self portrait

Wacław Szpakowski, 1912



1900.____, 1902.____, 1912.____, 1900.____, 1902.____, 1902.____, 1903.____

on galactic rhythms, especially on the activity of the Sun, movements of planets, magnetism and the cycles of the Moon. He regarded the secret code of nature governing the rhythm of organisms, cells, atoms and all systems creating the order of life, as an entirely harmonious system that he tried to make a record of throughout all his life.

The mirror of the real

Nature tips include plenty of natural esthetic solutions that we take as evidence of harmonious foundations of the Universe, for example: the laws of the water flow, sand and air movements, waves, symmetry, similarity. The determined accidentalism included in the chaos theory and the fractal geometry make it possible to reach the limits of the complexity of the world surrounding us. It would definitely be an exaggeration to perceive Szpakowski as the precursor of the modern scientific achievements, still the artist's instinct, or maybe the skill that mathematicians call "geometric intuition" allowed him to try to decode the structure of existence and give his unique individual way of searching for the truth his own form.

The patterns of nature are full of stripes, spirals, smudges and symmetrical figures multiplied or moved along regularly set axes. Landscape is not only a collection of isolated forms, it has its geography, its structure rooted in numbers and its description resembles, out of necessity, geometrical graphs, or other mathematical notions. The ingredient cementing this vision is a group of lines that connect all shapes with each other, thus creating a logical, regular set that makes a mental map of the examined fragments. One of the methods Szpakowski used for researching the natural processes was photography. At first photography served him as a way of documenting the landscapes that illustrated the repeatability of shapes. The image chosen and remembered by the eye contains only partial information received by the observer from the objects observed. By choosing the frame, focus and contrast it's possible to achieve partial modification of the observed set of forms, emphasize the characteristic details that create a system of broken lines as a result. **The eye is more tolerant than the camera**, it can easily identify the observed image with its hand-sketched or imagined equivalent. It enables the artist to transform the signals from reality received by his eye directly form nature.

The mirror reflection had appeared in Szpakowski's photographic records almost since the beginning of his career. Already in 1902 he created the "Self-Portrait in the Mirror"⁹ where we can see him together with the camera. His well-known "Multiple Self-Portrait"¹⁰ (1912) with the use of two mirrors arranged in an angle, aroused huge interest amongst world's critics. The idea of this photography probably inspired by the county fair portraits realized >>

at the turn of the 19th and 20th century was used by many artists. But Szpakowski's photography is considerably exceptional. We can find the multiplied silhouettes of artists looking at themselves also on the photos of Stanisław Ignacy Witkiewicz (around 1915) or Marcel Duchamp (1917) but they are focused only on themselves while Szpakowski's image engages the observer in a mutual visual contact, he invites us to the interior of this illusionary space. The "Multiple Self-Portrait" is a perfect example of the symmetry where axis of revolution is introduced to magnify the mirror effect, giving the



organizmu, komórek, cząsteczek i atomów, wszystkie systemy budujące porządek życia, stanowił dla niego w pełni zharmonizowany układ, którego zapis próbował stworzyć.

Zwierciadło realnego

We wskazaniach przyrody wiele jest naturalnych estetycznych rozwiązań, które przyjmujemy jako dowody harmonicznych założeń wszechświata m. in.: prawa przepływu wody, ruchu piasku, powietrza, falowanie, symetria, samopodobieństwo. Zdeterminowana przypadkowość zawarta w teorii chaosu i geometria fraktalna umożliwia dotarcie do granic złożoności otaczającego nas świata. Byłoby na pewno przesadą wskazywać na prekursorstwo dokonań Szpakowskiego wobec współczesnych osiągnięć nauki. Jednak instynkt artysty, czy może zdolność, którą matematycy nazywają „intuicją geometryczną”, pozwoliły mu podjąć próbę odczytania struktury bytu i nadać własną formę temu systemowi dociekania prawdy.

Wzory przyrody pełne są pasów, spirali, plam i foremnych figur powielanych wielokrotnie lub przesuwanych według regularnie ułożonych osi. Krajobraz nie jest jedynie zbiorem izolowanych form, ma swoją geografę, zakorzenioną w liczbach struktury, jego opis z konieczności przypomina geometryczne wykresy, czy też inne pojęcia matematyczne. Składnikiem spajającym ten wizerunek jest zespół linii łączący poszczególne kształty w logiczny, rytmiczny układ, tworzący ideową mapę analizowanych fragmentów. Jedną z metod badania naturalnych procesów stała się dla Szpakowskiego fotografia. Początkowo chodziło tylko o dokumentowanie krajobrazów, ilustrujących powtarzalność kształtów. Obraz wybrany i zapamiętany przez oko stanowi jedynie część informacji płynącej od obserwowanych przedmiotów do odbiorcy. Poprzez wybór kadru, ostrość i kontrast można uzyskać częściowe przetworzenie obserwowanego zespołu form, uwypuklenie charakterystycznych motywów, które w efekcie tworzą system łamiących się linii. **Oko jest bardziej tolerancyjne od aparatu fotograficznego**, łatwo identyfikuje postrzegany obraz z jego odpowiednikiem rysowanym lub wymyślanym. Umożliwia to artyście przekształcanie sygnałów rzeczywistości odbieranych okiem bezpośrednio z natury.

Niemal od początku w zapisach fotograficznych Szpakowskiego pojawia się odbicie zwierciadlane. Już w 1902 roku tworzy „Autoportret w lustrze”⁹, na którym widzimy go wraz z aparatem fotograficznym. Jego znany „Autoportret wielokrotny”¹⁰ (1912), z wykorzystaniem dwu lusterek połączonych pod kątem, zyskał sobie zainteresowanie światowej krytyki. Pomysł tej fotografii, zaczerpnięty zapewne z portretów jarmarcznych realizowanych na przełomie XIX i XX wieku, powtarzało wielu artystów. Jednak fotografia Szpakowskiego znacznie się od innych różni. Zwielokrotnione postaci zapatrzonych w siebie twórców, jakie możemy odnaleźć na fotografiach >>

Stanisława Ignacego Witkiewicza (ok. 1915), czy Marcela Duchampa (1917), skupione są tylko na sobie. Natomiast wizerunek Szpakowskiego nawiązuje kontakt wzrokowy z odbiorcą, zaprasza do wnętrza tej iluzyjnej przestrzeni. „Autoportret wielokrotny” jest doskonałym przykładem układu symetrii, w którym dla zwiększenia efektu zwierciadlanego wprowadzono oś obrotu, rozszerzając zapis o wymiar czasoprzestrzenny.









1915.____, 1917.____, 1903.____, 1900.____, 1914.____

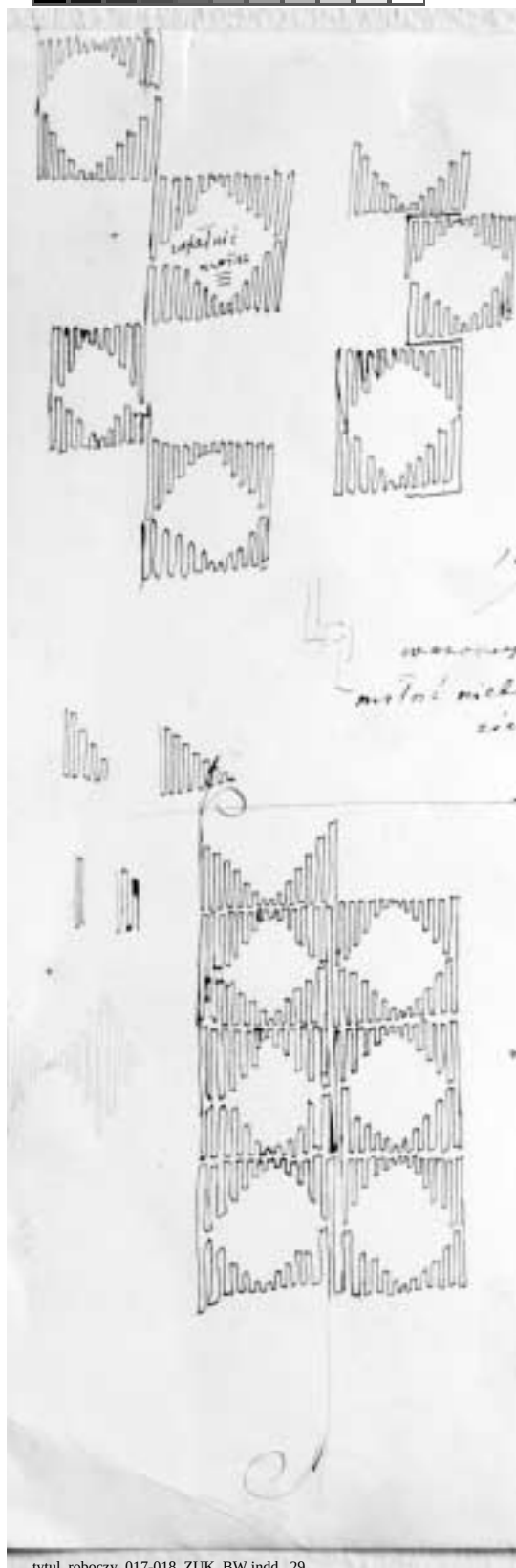
at the turn of the 19th and 20th century was used by many artists. But Szpakowski's photography is considerably exceptional. We can find the multiplied silhouettes of artists looking at themselves also on the photos of Stanisław Ignacy Witkiewicz (around 1915) or Marcel Duchamp (1917) but they are focused only on themselves while Szpakowski's image engages the observer in a mutual visual contact, he invites us to the interior of this illusionary space. The "Multiple Self-Portrait" is a perfect example of the symmetry where axis of revolution is introduced to magnify the mirror effect, giving the photography space-time dimension.

The marking line

According to many scholars the line is an abstract creation manifesting itself in nature only very rarely, mainly in the form of soft edges and the only obvious exception from this rule is the skyline. Szpakowski's observations contradict this quite common belief. **Not only the horizon forms a line in nature.** The trunks of trees, stems of plants, the fir-needles, reeds and their water reflections also make diverse sets of parallels. By manipulating the nature, trying to tame it, put in order and make it subordinate, man also brings with him groups of straight lines into it. Pillars, fences, boards – joined with ropes, wires or slats, vertical, horizontal, diagonal, densely set, compact or scattered about – create an organized substantial system of parallel or intersecting lines uniting human interference with the work of nature. The rhythmically repeatable roads, freshly furrowed field ruts, geometrical cultivation and forest areas unite this complicated system into homogenous, static, well-balanced linear structure.

The style in Szpakowski's understanding is "the way the form applies to the needs", it's a sum of some agreed norms, dependant on the mechanism of perception of lines having certain constant qualities. If the style differences lie mainly in the individual character of the combination of lines, then the source of style has its origin in – according to Szpakowski – the need for creation – our main personality trait which is fuelled by the impulses coming from nature. "A man who spends lots of time in nature – writes Szpakowski in his notebook from 1903 – because of looking all the time at the same objects somehow naturally gets familiar with their characteristic features but creates in his mind images often different from the reality... the model (nature) ≠ visual image ≠ created images"¹¹. The contemporary theories on visual perception also emphasize the fact that the development of visual perception is conditioned by the influence of the surroundings¹². Szpakowski's notes from his travels through Latvia, Lithuania, Belarus and Archangielsk, together with pictures and photographs taken then, reveal the shapes and the lay of the land characteristic for each region. They bring us the message about the important aspects of reality that we usually tend to ignore. >>

Through elimination of accidental arrangements and putting the sets in order we are able to single out groups of drawings of similar features and, consequently, their division into smaller units. Most of them were made between 1900-1914 during and directly after his studies at the Architecture Department at the Polytechnic Institute in Riga. Later on in the 20's and 30's the artist had several times come back to these hand-made drafts to supplement them with his new ideas and transform them according to the computational system in self-contained series A, B, C, D, E, F. Another embodiment of



Stanisława Ignacego Witkiewicza (ok. 1915), czy Marcela Duchampa (1917), skupione są tylko na sobie. Natomiast wizerunek Szpakowskiego nawiązuje kontakt wzrokowy z odbiorcą, zaprasza do wnętrza tej iluzyjnej przestrzeni. „Autoportret wielokrotny” jest doskonałym przykładem układu symetrii, w którym dla zwiększenia efektu zwierciadlanego wprowadzono oś obrotu, rozszerzając zapis o wymiar czasoprzestrzenny.

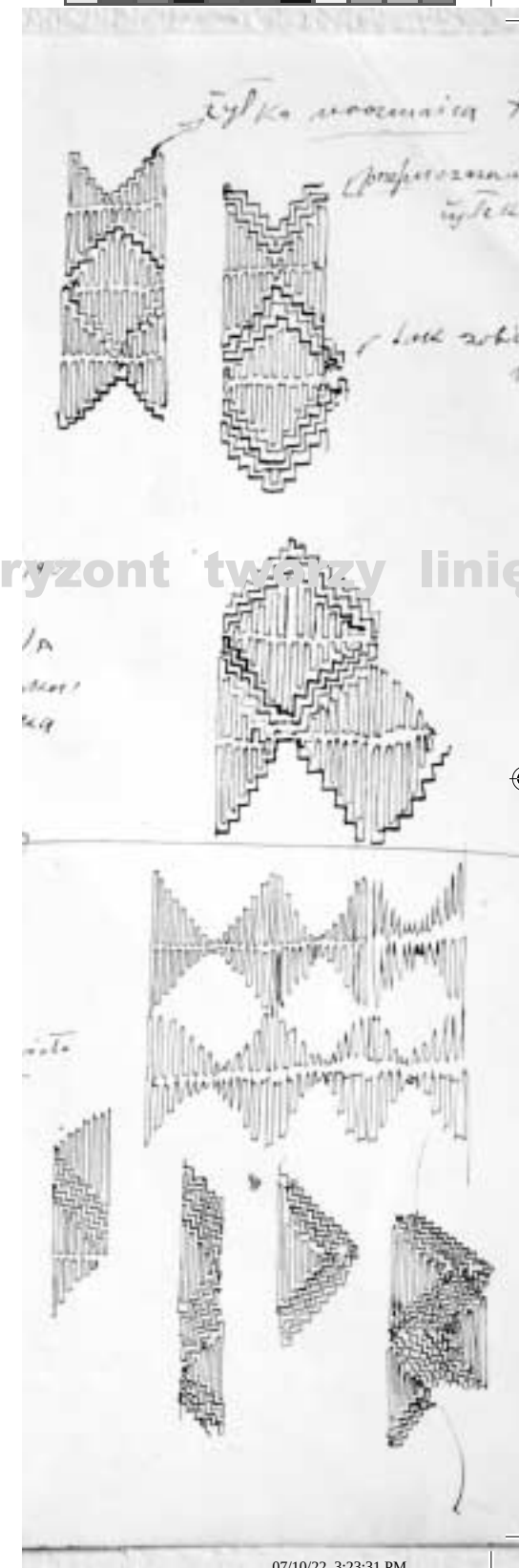
Linia znacząca

W opiniach wielu badaczy powtarza się stwierdzenie, że linia jest tworem abstrakcyjnym, w przyrodzie ujawnia się rzadko, głównie w postaci miękkich krawędzi, wyjątkiem od tej reguły jest oczywiście linia horyzontu. Obserwacje Szpakowskiego przeciwstawiają się tej dość powszechnej opinii. **W naturze nie tylko horyzont tworzy linię.** Pnie drzew, łodygi roślin, igły jodły, trzciny i ich odbicia w wodzie, tworzą różnorodne układy prostych równoległych. Człowiek oddziałując na przyrodę, starając się ją ujarzmić, uporządkować i podporządkować, wprowadza również zespoły linii prostych. Słupy, płyty, deski – połączone sznurami, drutami, listwami, pionowe, poziome, ukośne, gęsto ułożone, zebrane lub rozrzucone, tworzą zorganizowaną materię równoległych lub przecinających się linii, wiążąc w całość ingerencje człowieka z dziełami natury. Powtarzające się rytmicznie drogi, bruzdy świeżo zaoranego pola, zgeometryzowane płaszczyzny upraw i lasów, łączą ten skomplikowany układ w jednolitą, statyczną, wyważoną strukturę linearną.

Styl w rozumieniu Szpakowskiego jest „sposobem zastosowania formy do potrzeb”, jest sumą umownych norm, zależną od mechanizmu postrzegania linii mających pewne stałe cechy. Jeśli różnice w stylach polegają głównie na odrębności kombinacji linii, to jego źródło leży – zdaniem Szpakowskiego – w potrzebie tworzenia, stanowiącej podstawową cechę osobowości człowieka, do której impulsy czerpie z otaczającej go natury. „...Człowiek obcując z przyrodą – pisze Szpakowski w notatniku z 1903 roku – widząc ciągle te same przedmioty poznaje mimo woli ich charakterystyczne cechy, tworzy w umyśle ich obraz często odmienny od rzeczywistości... wzór (natura) ≠ obrazom umysłowym ≠ kształtom tworzonym”¹¹. Również współczesne teorie dotyczące percepcji wzrokowej, podkreślają, że rozwój widzenia jest uwarunkowany wpływem otoczenia¹². Notatki Szpakowskiego z podróży przez Łotwę, Litwę, Białoruś po Archangielsk, wykonane w tym czasie rysunki i fotografie, wyłaniają charakterystyczne dla każdego regionu ukształtowanie form. Niosą przesłanie o nieznanych nam ważnych aspektach rzeczywistości, których zazwyczaj nie dostrzegamy.

Eliminacja układów przypadkowych, ich uporządkowanie, wyodrębnia grupy rysunków o wspólnych cechach, a w konsekwencji podziały na mniejsze zespoły. Większość z nich powstała w latach 1900-1914, w czasie i bezpośrednio po ukończeniu Wydziału Architektury Instytutu Politechnicznego w Rydze. Później autor w latach >>

dwudziestych i trzydziestych wielokrotnie wracał do tych odrębnych szkiców uzupełniając je nowymi pomysłami, przekształcając zgodnie z systemem obliczeniowym w zamknięte serie A, B, C, D, E, F. Kolejnym wcieleniem jego poszukiwań nad ciągłością formy były studia spirali (seria S), a ostatnim siatki, które próbował wiązać z architekturą. Ostateczne podsumowanie pracy nad nieskończonością linii stanowił album opracowany na początku lat pięćdziesiątych, zawierający przerysy 96 rysunków.





1900.____, 1914.____, 1930.____

Through elimination of accidental arrangements and putting the sets in order we are able to single out groups of drawings of similar features and, consequently, their division into smaller units. Most of them were made between 1900-1914 during and directly after his studies at the Architecture Department at the Polytechnic Institute in Riga. Later on in the 20's and 30's the artist had several times come back to these hand-made drafts to supplement them with his new ideas and transform them according to the computational system in self-contained series A, B, C, D, E, F. Another embodiment of his research on the continuity of form were studies on spiral (series S), and the last one – studying grids and connecting them with architecture. The final recapitulation of his work on the “line at infinity” was the album with 96 copies of his drafts compiled at the beginning of the 50's .

The music score

The visual discovery of lines existing in nature constitutes only one of the aspects of Szpakowski's work. The tangible texture of his sketches, their geometrical, rhythmical structure automatically reminds us of the sound. First musical associations of the artist took place during his observation of wires stretched out between telegraphic poles, perception of vibrations and sounds they made. Such polyphony Szpakowski tried to transform into notes. His drafts started to function as music scores for these experiments. His exceptional talent for synthesizing visual and sonic sensations enabled him to set up the basis for creating homophonic musical pieces. The line deviations symbolize the rhythmically repeating sounds in the fixed periods of time. The key changes depending on the amplitude. The record of sound has become an integral part of the drafts.

The form in music can be considered as a continuous line that rhythmically changes its course. It's possible to play such a line, it's also possible to interpret its unicursality through the developing sound. Theoretical assumptions concerning time and form in music and fine arts come from the similar rational speculations. Abstract thinking enables moving about freely in the world of signs personally created. The sonic record understood in such a way becomes a musical score, a notation that makes sonic interpretation possible even if it depends only on the variability of the course of the line. The inversion of the process is also possible – transformation of sounds into a drawing. The impression the graphic form provokes together with its development into a musical experience, gives an opportunity to expand our perception and stimulate sensitivity.

Drawing a line can find its equivalent in the articulation of sounds, building in the unlimited space constructions of piled up forms of different intensity, ordered, logical but at the same time open. Out of this stream of infinity come >>

the clearly defined sequences that build the final arrangement of the series designated with a letter and number. These sounds are something between music and rustle, they come from the overlapping sound waves or rhythmically intertwining voices and even though they are drawn in the superior continuum they still keep their individual expression. Depending on the system of construction, the course of the line, its rhythm and turns, parameters and point indicators they reveal different timbres presenting diverse forms of movement, vibration, ascending and descending currents, divided by calm,



dwudziestych i trzydziestych wielokrotnie wracał do tych odręcznych szkiców uzupełniając je nowymi pomysłami, przekształcając zgodnie z systemem obliczeniowym w zamknięte serie A, B, C, D, E, F. Kolejnym wcieleniem jego poszukiwań nad ciągłością formy były studia spirali (seria S), a ostatnim siatki, które próbował wiązać z architekturą. Ostateczne podsumowanie pracy nad nieskończonością linii stanowił album opracowany na początku lat pięćdziesiątych, zawierający przerisy 96 rysunków.

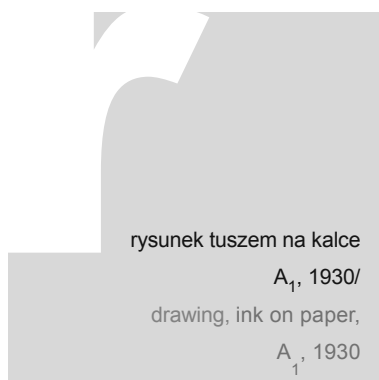
Rysunek dźwięku

Wizualne odkrywanie linii istniejących w naturze, stanowi tylko jeden z aspektów zapisów tworzonych przez Szpakowskiego. Konsystencja materialna jego rysunków, ich geometryczna, rytmiczna struktura kojarzy się niemal automatycznie z dźwiękiem. Pierwsze skojarzenia autora nastąpiły w czasie obserwacji wspomnianych już drutów rozpiętych na słupach telegraficznych, percepcji drgań i brzmień, jakie wytwarzały. Łączone w ten sposób polifoniczne głosy Szpakowski próbował przeobrazić w muzykę. Rysunki zaczęły pełnić dodatkową funkcję notacji do tych eksperymentów. Wyjątkowy talent do syntetyzowania wrażeń wizualnych i słuchowych, umożliwił mu stworzenie podstaw do budowy homofonicznych utworów muzycznych. Załamania linii odpowiadają dźwiękom powtarzającym się rytmicznie, w określonych jednostkach czasu. Tonacja zmienia się w zależności od wysokości wychyleń (amplitudy). Zapis dźwięku stał się integralną częścią układu rysunków.

Forma w muzyce może być rozpatrywana jako linia ciągła, zmieniająca rytmicznie swój bieg. Można zagrać taką linię, można interpretować jej unikalność poprzez rozwijający się dźwięk. Założenia teoretyczne czasu i formy, w muzyce i plastyce, wynikają z podobnych spekulacji rozumowych. Abstrakcyjne myślenie umożliwia swobodne poruszanie się w stworzonym przez siebie świecie znaków. W ten sposób rozumiany zapis staje się partyturą, notacją, która umożliwia jego interpretację dźwiękową, odwołującą się do przemienności biegu linii. Możliwy jest również proces odwrotny – przekształcenie dźwięków w rysunek. Wrażenie, jakie wywiera forma plastyczna, rozwinięte w odczucie muzyczne daje szansę rozszerzenia percepcji, pobudzenia wrażliwości.

Kreślenie linii może znaleźć swój odpowiednik w artykulacji dźwięków, budującej w niczym nie ograniczonej przestrzeni konstrukcję spiętrzonych form o różnej intensyfikacji, uporządkowaną, logiczną, a jednocześnie otwartą. Z tego strumienia nieskończoności, wyodrębniają się wyraźnie określone sekwencje, one budują ostateczny układ kompozycji w serii określonej literą i numerem. Te brzmienia są czymś pośrednim między muzyką a szmerem, powstają z nakładających się fal dźwiękowych lub przeplatanych, rytmicznie >>

powtarzalnych głosów i mimo że zatopione są w nadrzędnym continuum, zachowują swój indywidualny wyraz. Zależnie od systemu konstrukcji, przebiegu linii, jej rytmu, zwrotów, parametrów i wyznaczników punktowych, ujawniają się odmienne rejestry dźwięków, wskazując na różne formy ruchu, drgania, prądy wznoszące i opadające, przedzielone spokojnym, niemal statycznym, biegiem linii prostych. Badanie rzeczywistości za pomocą wszystkich zmysłów, ze szczególnym uwzględnieniem wzroku i słuchu, było podstawową cechą zapisu. Szpakowski odtwarzał brzmienie swoich rysunków na



rysunek tuszem na kalce

A₁, 1930/

drawing, ink on paper,

A₁, 1930

1





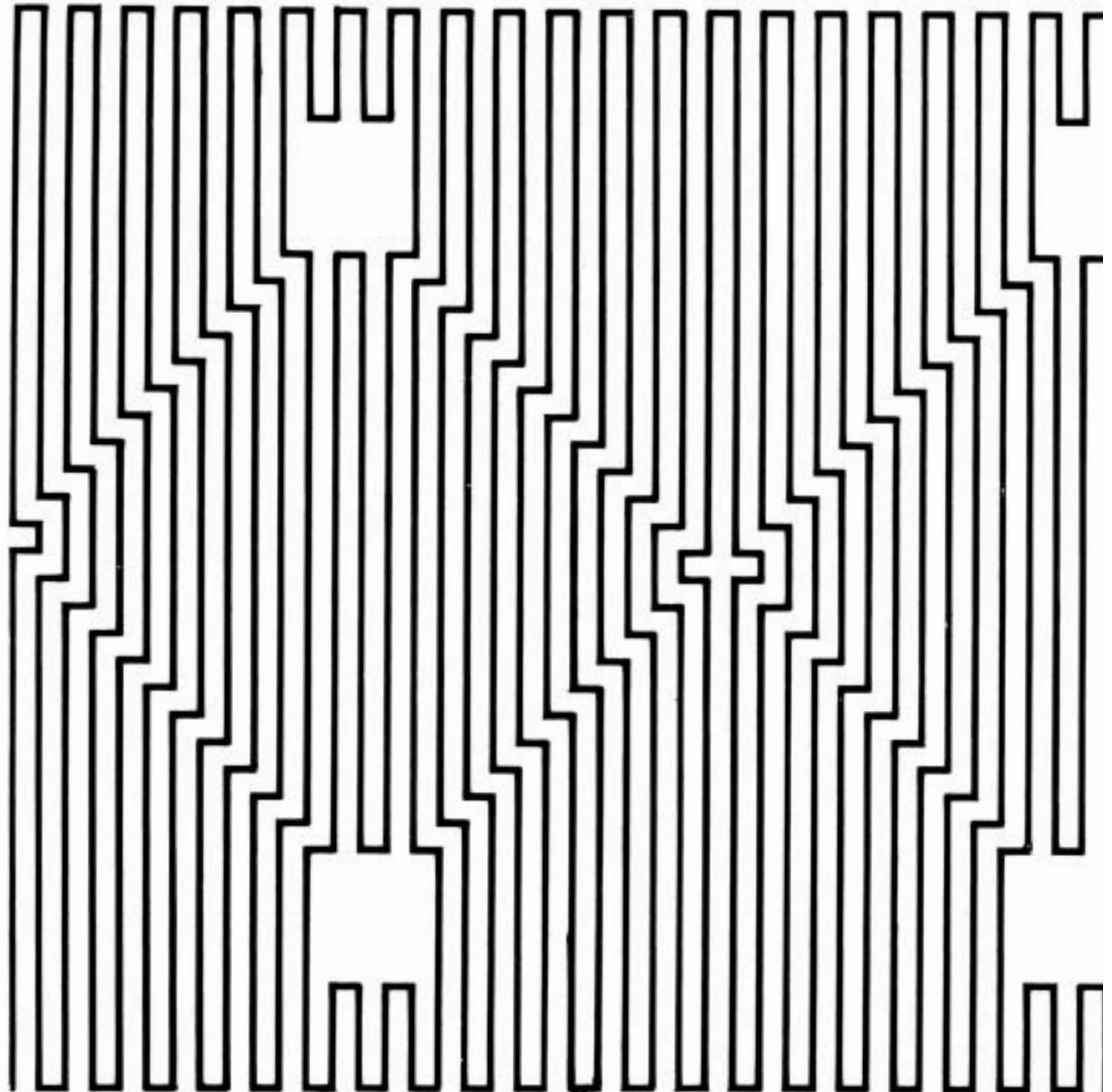
1924.____

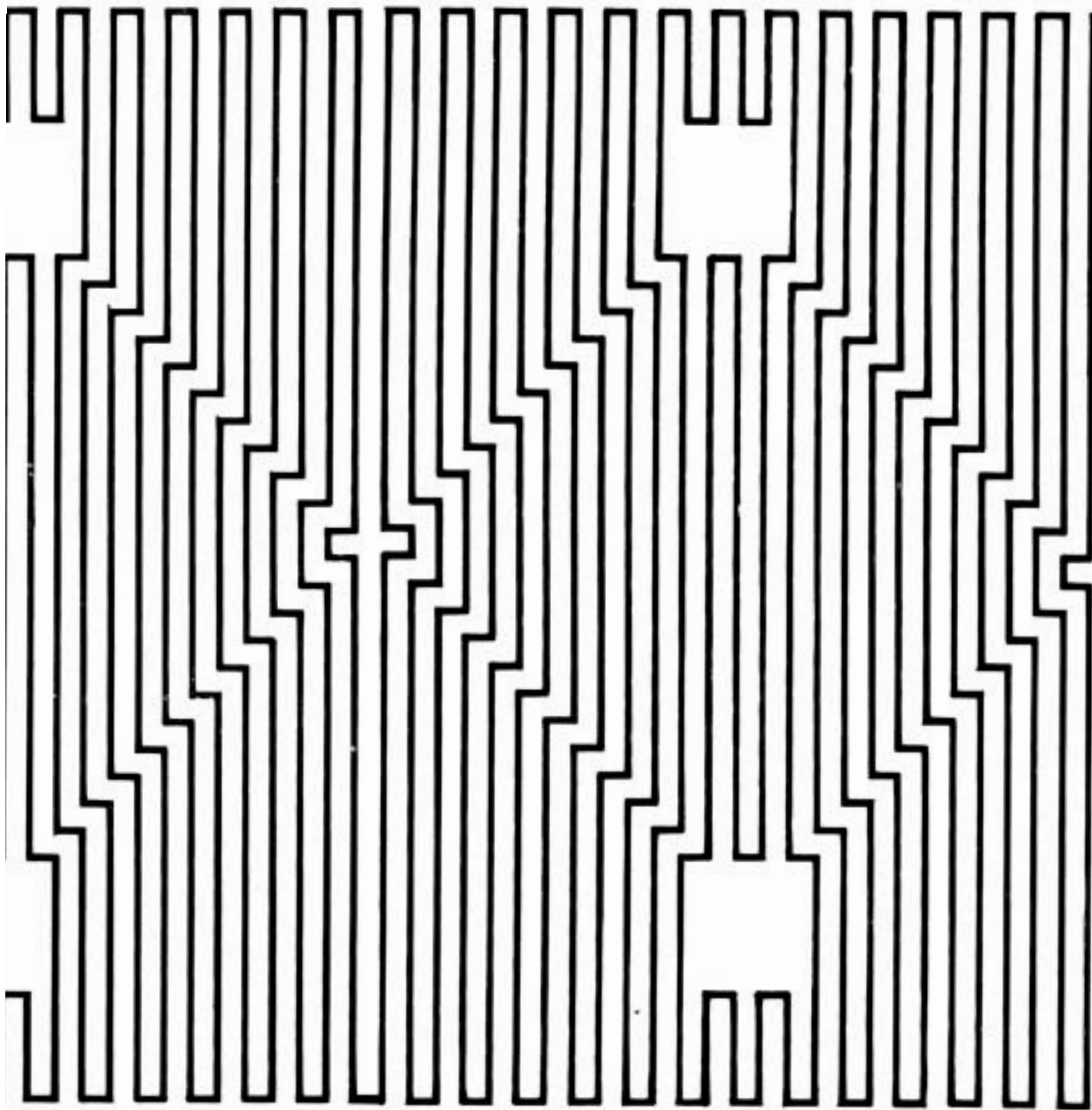
rysunek tuszem na kalce

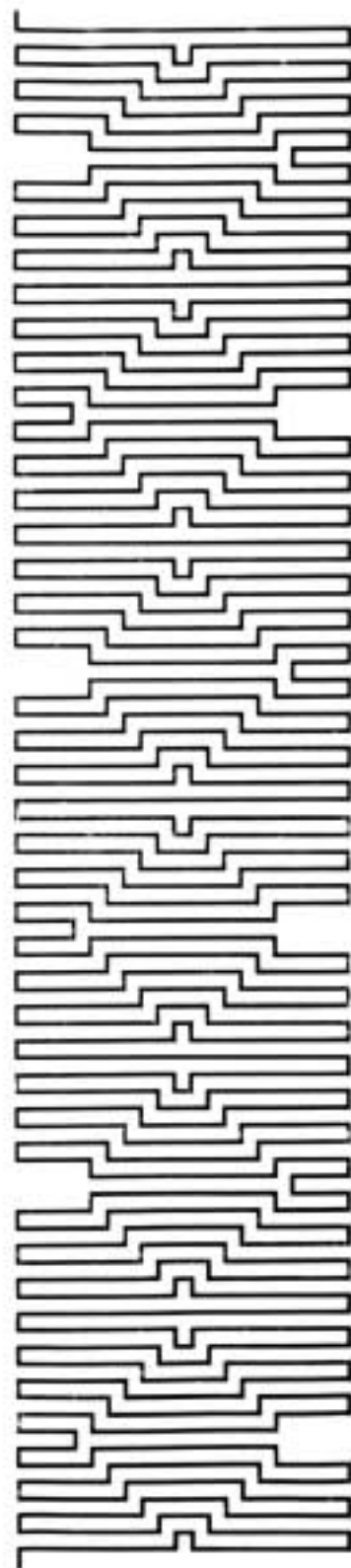
B₄, ok. 1924/

drawing, ink on paper,

B₄, ca. 1924







1924.____

the clearly defined sequences that build the final arrangement of the series designated with a letter and number. These sounds are something between music and rustle, they come from the overlapping sound waves or rhythmically intertwining voices and even though they are drawn in the superior continuum they still keep their individual expression. Depending on the system of construction, the course of the line, its rhythm and turns, parameters and point indicators they reveal different timbres presenting diverse forms of movement, vibration, ascending and descending currents, divided by calm, almost static group of straight lines. **Investigating the reality using all our senses**, but in particular the senses of sight and hearing, was the basic characteristic of his records. Szpakowski reconstructed the sound of his drawings on his violin. The composer Zbigniew Bargielski proposes their contemporary, electronic version.

The psychology of seeing

The relationship between the form found in nature and its reflection created by an artist has its continuation in the optic life of a line. Geometrical, encoded patterns can unexpectedly change their shapes, transform, liven up, bring out different faces of this apparently constant mathematical record. The optical illusions change the form of the drawings. Rhythmical contrasting squares and triangles, increasingly towering waves arise out of the lines. The visual illusion brings new dislocations that reveal themselves the most in the sets of the simplest geometrical arrangements. This way of actuating the message is confirmed by the calculations visible on the margins of the pages preceding the drafts.

The common feature of Szpakowski's works is their homogenous structure. The lines of the same thickness (1 mm), always put in the same distances (4 mm), lend all the drawings similar characteristic, while another cementing element is obviously the uninterrupted continuity of the lines. Szpakowski suggests us the intimate discovery of the rule of continuity contained in his works, encourages us to arduous decoding of the drafts straight from the beginning of the line till its end. Only in this way it's possible to grasp the essence of the message, feel the time of its duration, live the "internal content".

It's the specifics of the visual language that caught special attention of critics in Szpakowski's art after his exhibitions in Brussels and Ludwigshafen: "Szpakowski in an astonishing, exceptional way cares about the accuracy and thorough reception of his works by the public. They encourage our eyes to get engaged in the experience of continuity..., in the mysteries of geometrization for the pleasure of investigating its profundity. This relation is >>

purely sensual, emotional, extraordinary. The experience you have to go through in a completely different way than you are used to becomes the most important" – wrote Marc Renwart.

"He was a quiet, withdrawn thinker, who rarely opened up even towards his closest family. He didn't brag about his rock-hard belief in his abilities... It's hard to define and verbalize what is so captivating in this apparently inconspicuous art ..."

Investigating the reality using

rysunek tuszem na kalce

B₃, ok. 1924/
drawing, ink on paper,

B₃, ca. 1924



powtarzalnych głosów i mimo że zatopione są w nadrzędnym continuum, zachowują swój indywidualny wyraz. Zależnie od systemu konstrukcji, przebiegu linii, jej rytmu, zwrotów, parametrów i wyznaczników punktowych, ujawniają się odmienne rejestry dźwięków, wskazując na różne formy ruchu, drgania, prądy wznoszące i opadające, przedzielone spokojnym, niemal statycznym, biegiem linii prostych. **Badanie rzeczywistości za pomocą wszystkich zmysłów**, ze szczególnym uwzględnieniem wzroku i słuchu, było podstawową cechą zapisu. Szpakowski odtwarzał brzmienie swoich rysunków na strunach skrzypiec. Współczesną elektroniczną formę ich odczytania zaproponował kompozytor Zbigniew Bargielski.

Psychologia widzenia

Zależności między formą odnaniezoną w naturze a jej odbiciem ukształtowanym przez artystę mają swoją kontynuację w optycznym życiu linii. Geometryczne, kodowane wzory mogą nieoczekiwanie zmienić swój kształt, przeobrazić się, ożywić, doprowadzić do innych wcieleń ten, wydawałoby się stały, matematyczny zapis. Iluzje wizualne zmieniają formę rysunków. Z biegu linii wyłaniają się rytmicznie przeciwstawiane sobie kwadraty i trójkąty, skokowo wznoszące się fale. Złudzenie optyczne doprowadza do kolejnych przemieszczeń najsilniej ujawniających się w zestawieniach najprostszych układów geometrycznych. Ten sposób dynamizowania przekazu potwierdzają obliczenia zachowane niekiedy na marginesach poprzedzających rysunki szkiców.

Cechą wspólną prac Szpakowskiego jest jednolita budowa. Linie ułożone zawsze w tych samych odległościach (4 mm), zawsze tej samej grubości (1 mm), nadają wszystkim rysunkom zbliżone właściwości, a dodatkowym elementem spajającym jest oczywiście nieprzerwalność ich biegu. Szpakowski sugeruje intymne odkrywanie zawartej w jego dziełach zasady ciągłości, namawia do mozolnego odczytywania układu wzdłuż linii, od początku do końca. Tylko w ten sposób można pojąć istotę przekazu, odczuć czas jego trwania, przeżyć „treść wewnętrzną”.

Właśnie specyfika języka wizualnego zwróciła szczególną uwagę krytyków na twórczość Szpakowskiego, po wystawach w Brukseli i Ludwigshafen: „Szpakowski w zadziwiający, wyjątkowy sposób przywiązuje wagę do jak najpełniejszego odbioru. Zachęca oko do zaangażowania się w doświadczanie ciągłości..., w meandry geometryzacji, dla samej przyjemności wniknięcia w głąb nich. Relacja jest czysto zmysłowa, uczuciowa, niezwykła. Ważne staje się to, co należy przeżyć w zupełnie nowy sposób.”¹³ – pisał Marc Renwart.

„Był cichym zamkniętym w sobie myślicielem, który nawet wobec własnej rodziny nieczęsto się otwierał. Nie obnosił się ze swą twardą jak skała wiarą w swoje możliwości... Trudno określić i wyrazić słowami, co w tej pozornie w najwyższym stopniu prostej sztuce jest tak przykuwającego...”¹⁴ – zanotował Willem Frederik Hermans. >>

„Dzieło Szpakowskiego jest całkowicie ponadczasowe, zawieszane i aseptyczne, mogłoby być dziełem Egipcjan, Greków lub Majów. Posiada ducha i esencjonalność starożytnego pisma...” – głosił Getulio Alviani.

Szpakowski posiadał niezwykle rzadką właściwość umysłu, która pozwalała wychwytywać szczegóły i wiązać je w jednorodną całość. Nie sposób wyobrazić sobie tego systemu rejestracji i koordynacji bez wyjątkowej ostrości widzenia, umiejętności wydobywania podstawowego rysunku przestrzeni. Wspomnienia wizualne były do tego



1932.____, 1923.____, 1920.____, 1983.____, 1898.____, 1899.____

purely sensual, emotional, extraordinary. The experience you have to go through in a completely different way than you are used to becomes the most important"¹³ – wrote Marc Renwart.

"He was a quiet, withdrawn thinker, who rarely opened up even towards his closest family. He didn't brag about his rock-hard belief in his abilities... It's hard to define and verbalize what is so captivating in this apparently inconspicuous art ..." ¹⁴ – wrote Willem Frederik Hermans.

"Szpakowski's work is absolutely timeless, suspended and aseptic, it could be the art of Egyptians, Greeks or Mayas. **It possesses the spirit and essence of an ancient script...**"¹⁵ – proclaimed Getulio Alviani.

Szpakowski had an incredibly rare quality that let him grasp little details and bring them together into a homogenous entirety. It's not possible to imagine this registration and coordination system without an exceptional acuteness of perception, the ability of extracting the basic draft of the space. The visual memories were precise to such extent that they easily allowed to recall the once studied picture of reality. Drawing a line and reading its course both in the visual and sonic form became his main objective. While investigating the patterns of the nature's behaviors he always referred to the sensual cognition as the basic tool for discovering new facts that still remain hard to prove for many scientist. He didn't have anything in common with the attitude of today's technologists spoilt by the excess of equipment that slowly leads to the exclusion of the natural, visual observation. By uniting the spheres of psyche, picture and sound he created a universal, suspended in the infinity record of the cycle of events eternally repeating itself.

Footnotes

1. W. Strzemiński, *The Massive Jump Towards Culture* (Masowy skok ku kulturze), (in): a.r. Group's Statement (Komunikat Grupy a.r.) issue No 2, Łódź, 1932.
2. W. Strzemiński, *I define Art* (Określam sztukę), (in): The Catalogue of the Exhibition of New Art (Katalog Wystawy Nowej Sztuki), Vilnius, 1923.
3. K. Malewicz, *A Letter to Pawel Ettinger* (List do Pawła Ettingera), April 1920 (?), in Polish (in): Archives of P. Ettinger, Pushkin's name Museum of Art (Muzeum Sztuk Pięknych im. A. Puszkina), Moscow, fond 29, description X, opus 1288.
4. N. Chardžijew, *Instead of a Preface* (Zamiast wstępu), (in): K. Malewicz (collective work), Gdańsk, 1983.
5. W. Szpakowski, *A Notebook*, notes in Russian (paperback notebook, notes in Russian), 1898-1899, size: 22x18 cm, (family collection). >>

6. W. Szpakowski, *Sketch-books* (Szkicowniki), catalogue 1-8.

7. B. B. Mandelbrot, *Fractals and the Rebirth of Experimental Mathematics* (Fraktale i odrodzenie matematyki eksperymentalnej), (in): *The Borders of Chaos. Fractals* (Granice chaosu. Fraktale), PWN, Warsaw, 1995.

8. George Santayana (1863-1952), American philosopher, naturalist, since 1912 living in Rome. Sense of beauty came out in 1897.



„Dzieło Szpakowskiego jest całkowicie ponadczasowe, zawieszono i aseptyczne, mogłoby być dziełem Egipcjan, Greków lub Majów. **Posiada ducha i esencjonalność starożytnego pisma**...”¹⁵ – głosił Getulio Alviani.

Szpakowski posiadał niezwykle rzadką właściwość umysłu, która pozwalała wychwytywać szczegóły i wiązać je w jednorodną całość. Nie sposób wyobrazić sobie tego systemu rejestracji i koordynacji bez wyjątkowej ostrości widzenia, umiejętności wydobywania podstawowego rysunku przestrzeni. Wspomnienia wizualne były do tego stopnia precyzyjne, że pozwalały na łatwe odszukiwanie w pamięci raz przestudiowanego obrazu rzeczywistości. Rysowanie linii i odczytywanie jej biegu zarówno w formie wizualnej jak i dźwiękowej stało się celem nadrzędnym. Badając wzory zachowań przyrody odwoływał się zawsze do poznania zmysłowego jako podstawowego narzędzia odkrywania nowych faktów, których udowodnienie ciągle jeszcze sprawia uczonym wiele trudności. Obca mu była postawa współczesnych technologów, skażona nadmiarem aparatury, powoli doprowadzająca do wykluczania naocznej obserwacji. Poprzez złączenie sfer psychiki, obrazu i dźwięku stworzył uniwersalny zapis, zawieszony w nieskończoności trwania, wiecznie powtarzającego się cyklu zdarzeń.

Przypisy:

1. W. Strzemiński, *Masowy skok ku kulturze...*, (w) : Komunikat Grupy a.r. nr 2, Łódź, 1932.
2. W. Strzemiński, *Określam sztukę...*, (w): Katalog Wystawy Nowej Sztuki, Wilno, 1923.
3. K. Malewicz, List do Pawła Ettingera, Kwiecień 1920 (?), w jęz. polskim, (w): Archiwum P. Ettingera, Muzeum Sztuk Pięknych im. A. Puszkina, Moskwa, fond 29, description X, opus 1288.
4. N. Chardżijew, Zamiast wstępu, (w): K. Malewicz (praca zbiorowa), Gdańsk, 1983.
5. W. Szpakowski, Zeszyt w miękkiej oprawie, notatki w jęz. rosyjskim, 1898- 1899, wym.: 22x18 cm., zbiory rodziny >>.

11. W. Szpakowski, *Szkicowniki, Notatnik, 1903*, katalog poz. 2.

12. J.J. Gibson, *Ecological Approach to visual Perception*, New York, 1971.

13. M. Renwart, *De l'Infinitude de la Ligne*, (w): Wacław Szpakowski, (1883-1973), Bruxelles, 1992.

14. W.F. Hermans, *Gevangen in de fuik, De eindeloze lijnen van het miskende genie Wacław Szpakowski*, NRC



1995.____, 1863.____, 1952.____, 1912.____, 1897.____, 1902.____, 1912.____, 1903.____, 1971.____,
1883.____, 1973.____, 1992.____, 1902.08.28, 1993.10.____, 1925.____

6. W. Szpakowski, *Sketch-books* (Szkicowniki), catalogue 1-8.

7. B. B. Mandelbrot, *Fractals and the Rebirth of Experimental Mathematics* (Fraktale i odrodzenie matematyki eksperymentalnej), (in): *The Borders of Chaos. Fractals* (Granice chaosu. Fraktale), PWN, Warsaw, 1995.

8. George Santayana (1863-1952), American philosopher, naturalist, since 1912 living in Rome. *Sense of beauty* came out in 1897.

9. W. Szpakowski, *Self-Portrait in the Mirror* (Autoportret w lustrze), 1902, signature „For dear Daddy, Wacek took this photo himself. Wacław Szpakowski, 1902”, photographic paper., size: 5,5 x 5 cm, Museum of Art in Łódź.

10. W. Szpakowski, *Multiple Self-Portrait* (Autoportret wielokrotny), 1912, photographic paper, size: 9 x 14 cm., Museum of Art in Łódź.

11. W. Szpakowski, *Sketch-books*, Notebook (Szkicowniki, Notatnik), 1903, catalogue 2.

12. J.J. Gibson, *Ecological Approach to Visual Perception*, New York, 1971.

13. M. Renwart, *De l'Infinitude de la Ligne*, (in): Wacław Szpakowski, (1883-1973), Bruxelles, 1992.

14. W.F. Hermans, *Gevangen in de fuik, De eindeloze lijnen van het miskende genie Wacław Szpakowski*, NRC Handelsblad, Cultureel Supplement, Rotterdam, 28. VIII. 1992.

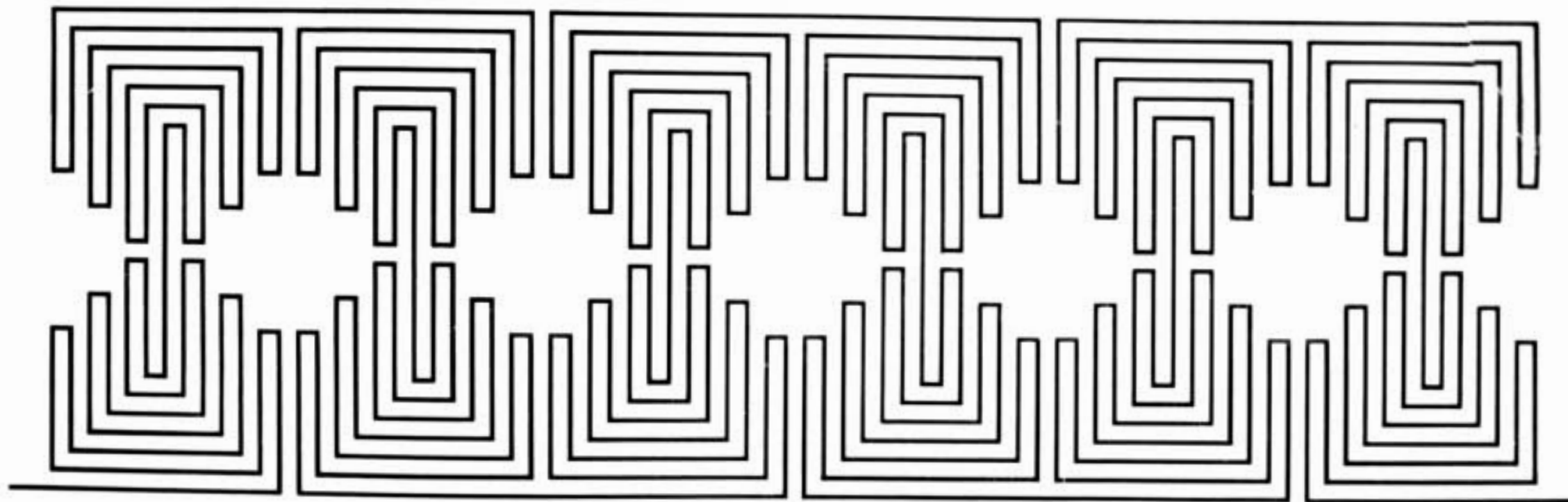
15. G. Alviani, *La linea continua*, Flash Art, issue No 178, X.1993.

rysunek tuszem na kalce

D₁, ok. 1925/

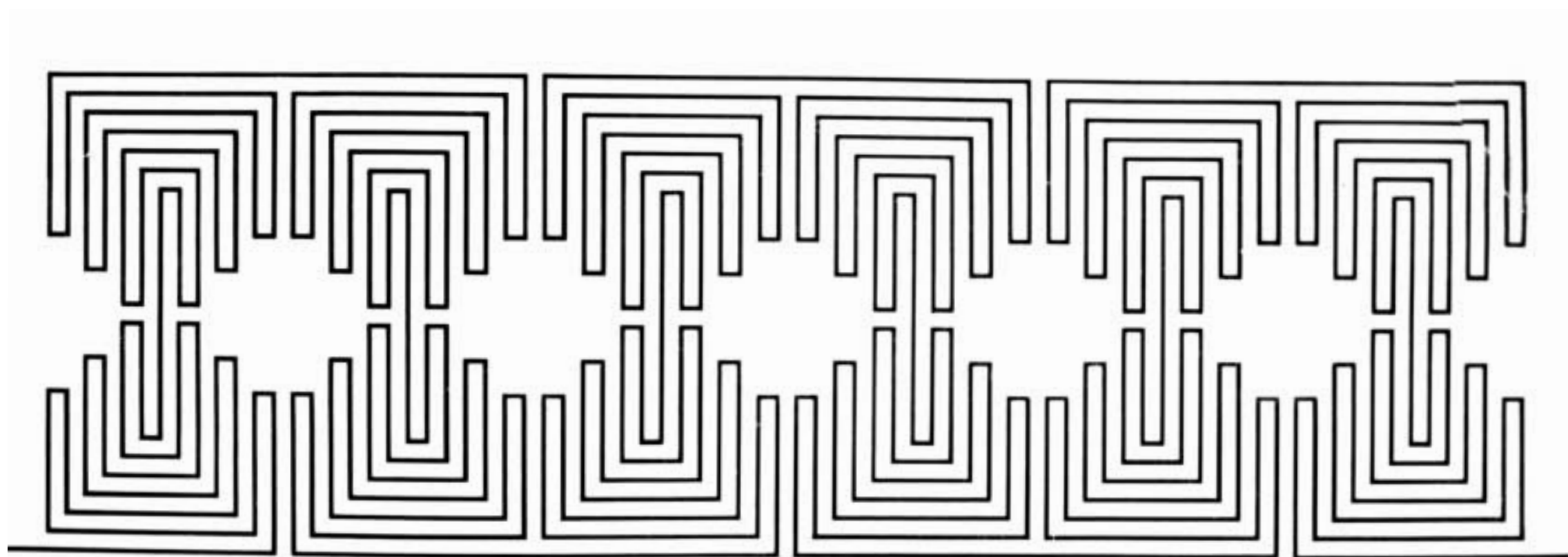
drawing, ink on paper,

D₁, ca. 1925





6. W. Szpakowski, Szkicowniki, katalog poz. 1-8.
7. B. B. Mandelbrot, Fraktale i odrodzenie matematyki eksperymentalnej, (w): *Granice chaosu. Fraktale*, PWN, Warszawa, 1995.
8. George Santayana (1863 – 1952), amerykański filozof, naturalista, od 1912 r. mieszkający w Rzymie, *Sense of beauty* ukazał się w 1897 r.
9. W. Szpakowski, Autoportret w lustrze, 1902, sygn.: „Dla Drogiego Tatusia zdjęł sam siebie Wacek. Wacław Szpakowski, 1902”, papier fot., wym.: 5,5 x 5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.
10. W. Szpakowski, Autoportret wielokrotny, 1912, papier fot., wym.: 9 x 14 cm., Muzeum Sztuki w Łodzi.
11. W. Szpakowski, Szkicowniki, Notatnik, 1903, katalog poz. 2.
12. J.J. Gibson, Ecological Approach to visual Perception, New York, 1971.
13. M. Renwart, De l'Infinitude de la Ligne, (w): Wacław Szpakowski, (1883-1973), Bruxelles, 1992.
14. W.F. Hermans, Gevangen in de fuik, De eindeloze lijnen van het miskende genie Wacław Szpakowski, NRC Handelsblad, Cultureel Supplement, Rotterdam, 28. VIII. 1992.
15. G. Alviani, La linea continua, Flash Art, nr 178, X.1993.



...gummulaka
tężył i w ten sposób, i na tem też per-
sady spadkowa, karkonera.

Ok. Łódź powiatowy
Stary Łódź dnia 19. Kwietnia 1889.



...
Do G. 4487.
1890.
okojca Józefa Gummulaka
Pawłowicz



1889.04.19, 1890.____, 1971.____, 1970.____, 1937.____, 1870.11.02

Th

The Book's history is complicated.

We've definitely had it since 1971

although the date 1970 appears

twice. It definitely came into

existence in 1937 as a Real Estate

Register. It must have appeared

a little earlier when it left the hands

of the bookbinder. The oldest part

of the Book is dated 2 November

1870. Jorge Luis Borges would have

said: "That is what the Book is like".

When it came... >>

Hi

Historia Księgi jest skomplikowana.

W naszych rękach istnieje

z pewnością od roku 1971, choć

pojawia się też dwukrotnie pisana

przez nas data 1970. Na pewno

powstała w roku 1937 jako Magazyn

Nieruchomości. Z rąk introligatora

musiała wyjść nieco wcześniej.

Najstarsza część Księgi nosi datę

2 listopada 1870. Jorge Luis Borges

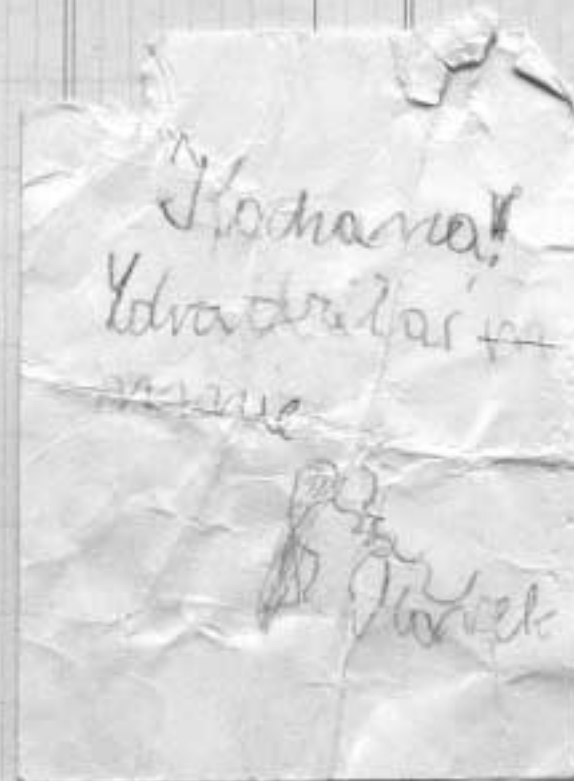
rzekłby: „taka właśnie jest Księga”.

Gdy powstawała... >>

księga
the book

W zasadzie można powiedzieć, że każda fotografia jest o pamięci. No tak, ale niektóre są bardziej. Do tego numeru, który jest w dużej mierze o czasie i pamiętaniu (zwłaszcza pamiętaniu za pośrednictwem różnych mediów), Krzysztof Wojciechowski podrzucił nam trzy nie związane ze sobą prace: fotografie grobu





**SZKODA
TURKA!**



osobie rozpoznaje swój znaczenie
ELZBIETA PASTECKA
: ANGLISTKA NA UW.
pueuf



1889.____, 1924.____, 1854.____, 1931.____, 1896.____, 1934.____,
1842.____, 1943.____, 1889.09.25, 1890.09.25, 1892.10.29

On

One could say that photography is all about memory. Well, yes, but some of it is more than other. Krzysztof Wojciechowski, when he heard that this issue is to some extent about time and remembering (and to be precise about remembering through various media) gave us three of his works: photos from Franz Kafka's grave, a memory about Janis Joplin's obituary, and – as time and memory are not only about the dead – a project of “visual communion” with the use of a hologram. So far we can “take part in this communion” only by printing it on paper.





W zasadzie można powiedzieć, że każda fotografia jest o pamięci. No tak, ale niektóre są bardziej. Do tego numeru, który jest w dużej mierze o czasie i pamiętaniu (zwłaszcza pamiętaniu za pośrednictwem różnych mediów), Krzysztof Wojciechowski podrzucił nam trzy nie związane ze sobą prace: fotografie grobu Franza Kafki, wspomnienie o nekrologu Janis Joplin i, ponieważ czas i pamięć dotyczą nie tylko umarłych, projekt „wizualnej komunii” przy użyciu hologramu. Na razie – jak sformułował to w tekście o hologramie – możemy się nimi „przełamać” tylko w wersji papierowej.

kilka refleksji o pamięci

a few reflections on memory

tekst na tej stronie/

text on this page by kk

fotografie i pozostałe teksty/

photos and the remaining texts by

Krzysztof Wojciechowski (tr. kw)

Na negatyw tego zdjęcia z 1970 roku, zrobionego najpewniej na Starym Mieście w Warszawie, natknąłem się niedawno całkiem przypadkowo. Na pewno nie byłem na tej mszy, ale pamiętam, że byłem na mszy za Jimi Hendrixą, która odbyła się w kościele Jezuitów na Rakowieckiej. To musiało być mniej



✝
Dn 5 X 1970r zmarła w Hollywood
JANIS JOPLIN
msza żałobna odbędzie się dn 11 X 1970r
tj w niedziele o godz 12⁰⁰ w Kościele Narodzin
Najświętszej Maryi Panny ul. Świerczewskiego 80
Grupa sympatyków





1970.10.05, 1970.10.11

I came across a negative of this picture from 1970 (taken probably in the Warsaw's Old Town) quite incidentally not so long ago. Certainly I did not participate in this mass commemorating Janis Joplin but I remember I attended the mass for Jimi Hendrix in the Jesuits' Church on Rakowiecka Street. It had to be in about the same time, since Hendrix died merely two weeks before her. There were many young people in the church, some of them did not know how to behave in a church. Anyway, there was some mess, some were trying to sell things, others were walking around the church. It seemed to be rather a demonstration of a generation than a mass. And suddenly when the priest started to say Lord's Prayer it turned out that everyone knew it. I took it as a particular sign of unity. Too bad that the custom of shaking hands as sign of peace was not popular at that time.

N

Na negatyw tego zdjęcia z 1970 roku, zrobionego najpewniej na Starym Mieście w Warszawie, natknąłem się niedawno całkiem przypadkowo. Na pewno nie byłem na tej mszy, ale pamiętam, że byłem na mszy za Jimi Hendrixa, która odbyła się w kościele Jezuitów na Rakowieckiej. To musiało być mniej więcej w tym samym czasie, bo Hendrix zmarł zaledwie dwa tygodnie wcześniej niż Joplin. Było bardzo dużo młodych ludzi, niektórzy nie bardzo wiedzieli, jak należy zachować się w kościele, w każdym razie był pewien rozgardiasz, ktoś coś próbował sprzedawać, niektórzy chodzili po kościele. Była to raczej demonstracja pokoleniowa niż msza. I nagle, pod koniec, wezwanie do Ojciec Nasz i okazuje się, że wszyscy znają i odmawiają. Odczułem to jako szczególnie znak jedności. Szkoda, że nie było wtedy jeszcze zwyczaju podawania sobie rąk na znak pokoju.

Notatka o możliwości holograficznej komunii informacyjnej

Szczególną cechą zapisu holograficznego jest jego zdolność do odtworzenia całości obrazu zarówno z całego hologramu jak i z jego niewielkiej części. Inaczej mówiąc, cały zapis jest nie w każdym fragmencie hologramu. Tym, co ulega zmianie,



1974.08.28

A >

A short report on the possibility of a holographic informational communion

One of the peculiar properties of the holographic recording is its ability to produce a whole image using either the entire hologram or only a small part of it. In other words, the whole recording exists in any one fragment of the hologram. What changes as the fragments become smaller is not the shape of the image but its definition – the image becomes less clear (readable) and more grainy.

According to Marshall McLuhan the media of lesser definition are cooler; that means that they convey less data and therefore they force a receiver to add to the image thus causing greater involvement of the receiver.

I propose to record informations on holograms and to let people to combine in sharing them and then to project them at their homes. The more people that take part in this informational communion, the cooler would be the information received and thereby the greater involvement of receivers.

Piotrowice, August 28th, 1974

the whole recording
exists in any one
fragment of the
hologram



No

Notatka o możliwości holograficznej komunii informacyjnej

Szczególną cechą zapisu holograficznego jest jego zdolność do odtworzenia całości obrazu zarówno z całego hologramu jak i z jego niewielkiej części. Inaczej mówiąc, cały zapis istnieje w każdym fragmencie hologramu. Tym, co ulega zmianie, gdy fragmenty hologramu stają się coraz mniejsze, jest nie kształt obrazu, ale jego rozdzielczość – obraz staje się mniej wyraźny (czytelny) i bardziej ziarnisty.

Według Marshalla McLuhana przekaz o mniejszej rozdzielczości jest chłodniejszy, co oznacza, że dostarczając mniej informacji zmusza odbiorcę do uzupełnienia obrazu, a tym samym do większego zaangażowania.

Proponuję, by zapisywać informacje na hologramach i sprawić, by ludzie przełamywali się nimi, a następnie odtwarzali w swoich domach. Im więcej ludzi będzie uczestniczyć w tej komunii informacyjnej, tym chłodniejsza będzie otrzymana przez nich informacja, a tym samym większe ich zaangażowanie.

Piotrowice, 28 sierpnia 1974

cały zapis istnieje
w każdym fragmencie
hologramu

When it came into existence yet
again, it received the acronym of
"NTSPSSNTR". It was just a game,
fun: Niealfabetyczny Totalny Spis
Przedmiotów Składający Się Na

Gdy powrócił do świata, otrzymała akronimiczny tytuł
„NTSPSSNTR”. Była igraszką, formą
zabawy. „Niealfabetyczny Totalny Spis
Przedmiotów Składający Się Na Tak





W

When it came into existence yet again, it received the acronym of “NTSPSSNTR”. It was just a game, fun: Niealfabetyczny Totalny Spis Przedmiotów Składający Się Na Tak zwaną Rzeczywistość (A Total Nonalphabetical List of Objects Making up the So-called Reality).

Its physical origins are unclear. Two assumptions say: it was brought by Tomek, or Janusz found it somewhere in the cellar and gave it to us. We were studying philosophy then and on our own were trying to create tools to measure the length of God’s Beard. We were researching how long it would take the philosophical stone to reach the bottom when thrown into the depths of a black hole. With extreme patience we did jigsaw puzzles that were to reveal the essence of Edmund Husserl. We played Scrabble with the set of letters making up: null, zero, naught, nihil, rien, nada. We shaved with an Okham razor, experiencing quite a lot of suffering and gaining only quasi-elegance. Those were the beginnings of our Book.

I became... >>

Four walls.
The rhythm of parallel floorboards.
A small window through which light seeps. Opposite
a stove.
A room.

G

Gdy powstawała po raz kolejny, otrzymała akronimiczny tytuł „NTSPSSNTZR”. Była igraszką, formą zabawy. „Niealfabetyczny Totalny Spis Przedmiotów Składający Się Na Tak Zwaną Rzeczywistość”.

Pochodzenie jej fizyczności jest niejasne. Dwa domniemania mówią: przyniósł ją Tomek, albo Januszek znalazł ją gdzieś w piwnicy i nam podarował. Studiowaliśmy wtedy filozofię i próbowaliśmy tworzyć własnoręcznie narzędzia do pomiaru długości Bożej Brody. Badaliśmy, w jakim czasie kamień filozoficzny ciśnięty w głąb czarnej dziury, osiągnie jej dno. Układaliśmy nader cierpliwie puzzle, mające ujawnić istotę Edmunda Husserla. Graliśmy w Skrable zestawem słów nul, zero, nought, nihil, rien, nada. Goliliśmy zarost brzytwą Okhama, zadając sobie przy tym sporo cierpienia i pozornej ołgady. To były nasze początki Księgi.

Spadkiem... >>

Cztery ściany.
Rytm równoległych desek podłogi.
Niewielkie okno sączące światło. Naprzeciwko piec.
Pokój.
Pokój mojego dzieciństwa.

księga the book

1883.____, 1996.06.15



↑
1883.06.15







Fo>

Four walls.
The rhythm of parallel floorboards.
A small window through which light
seeps. Opposite a stove.
A room.
My childhood room.
Nice and sad moments erased in time.
The memory of relatives who passed
away.
Mental memory.
Intellectual search for past moments
and non-existent persons with the help
of photography.
Biological memory.
Extra-intellectual sensibility. Physical
experiencing of ancestors.
My talents and weaknesses, abilities
and limitations.
Genetic code significantly determining
my actions.
I dedicate this installation to biological
memory.



tekst i instalacja/
text and installation by
Krzysztof Cichosz (tr. ac)

I became heir to those beginnings
and the Book found its place among
other Books on my shelf. And in it the
Białoszewski sounds, stickers and
sequences. Picked up out of a puddle,

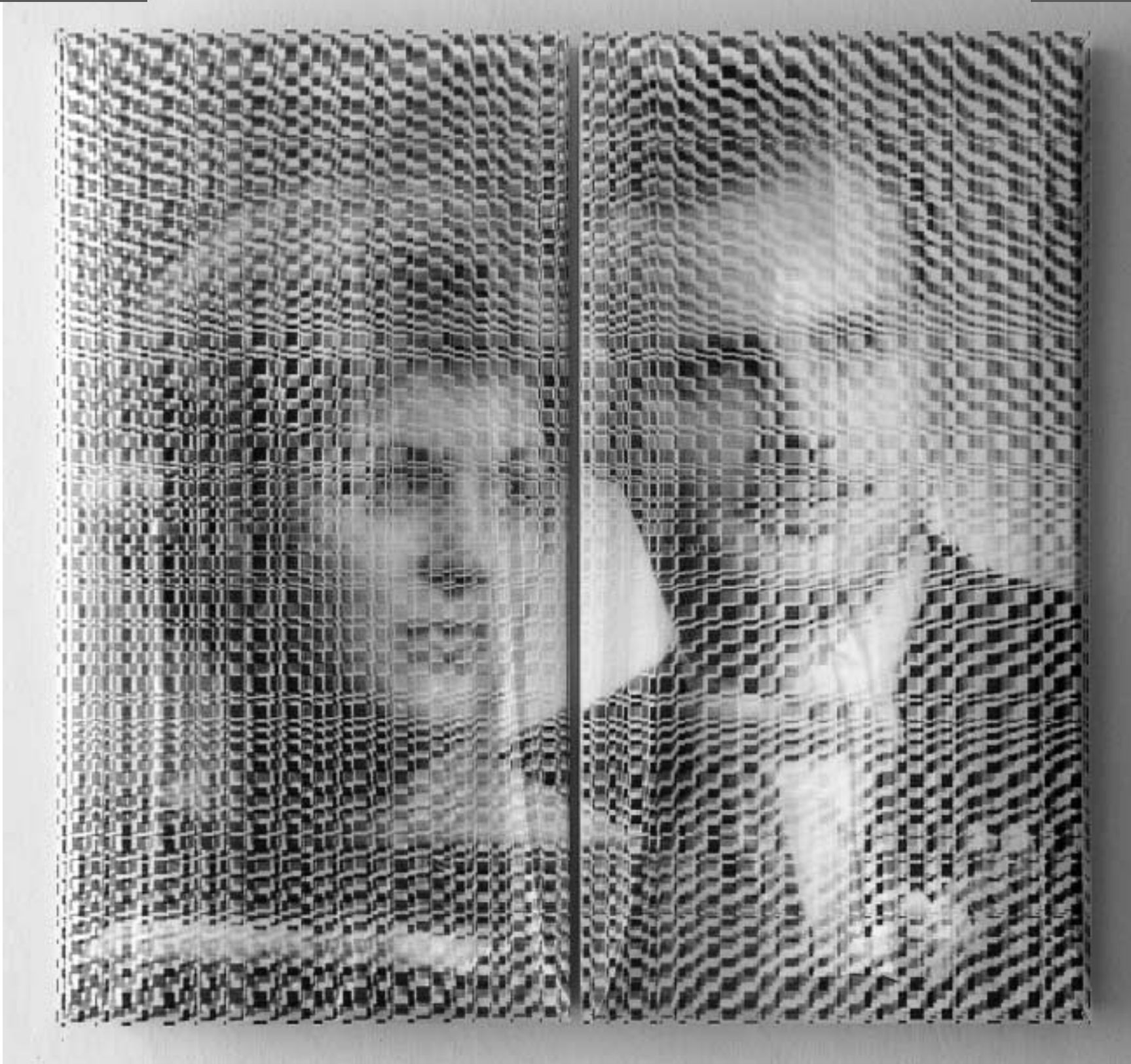
Cz>

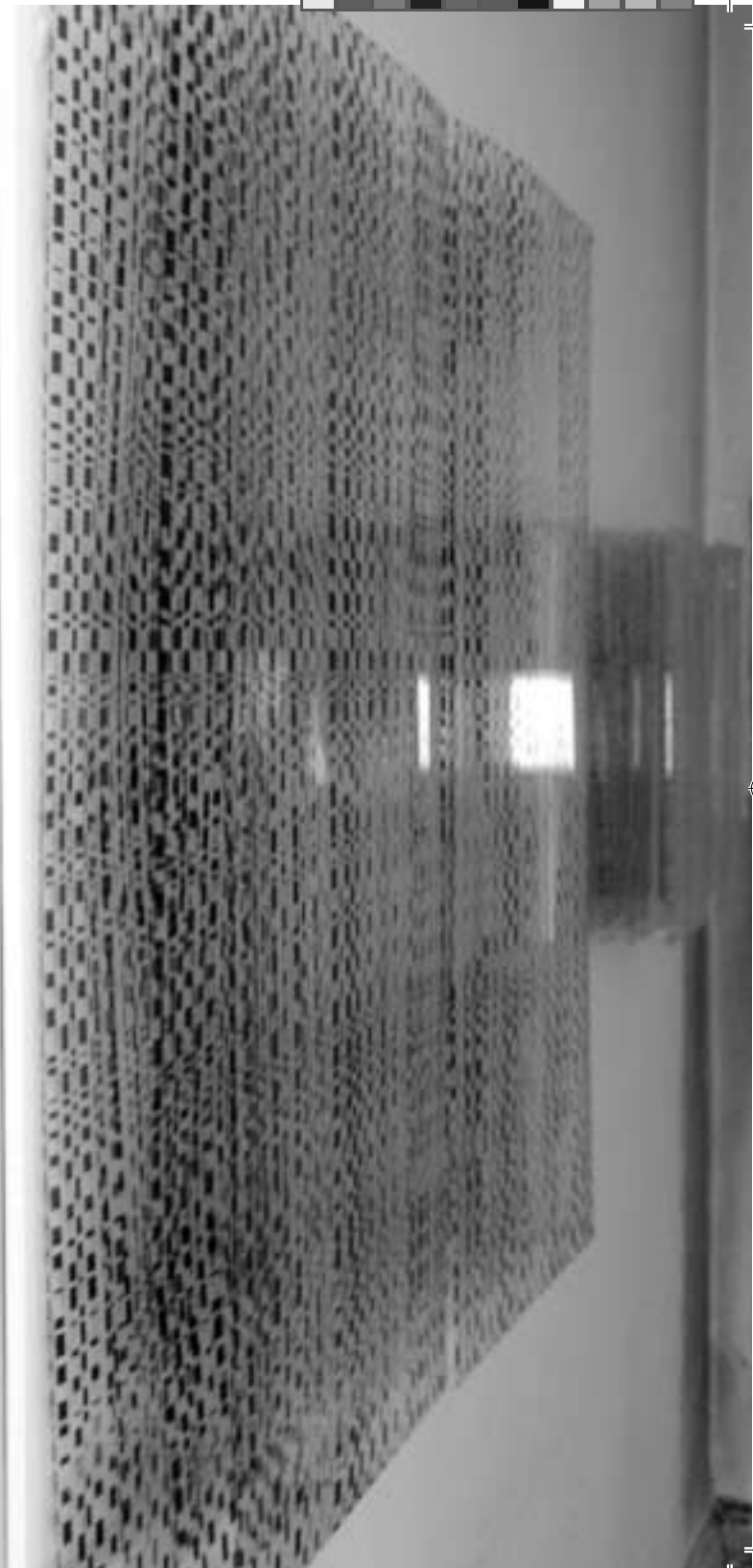
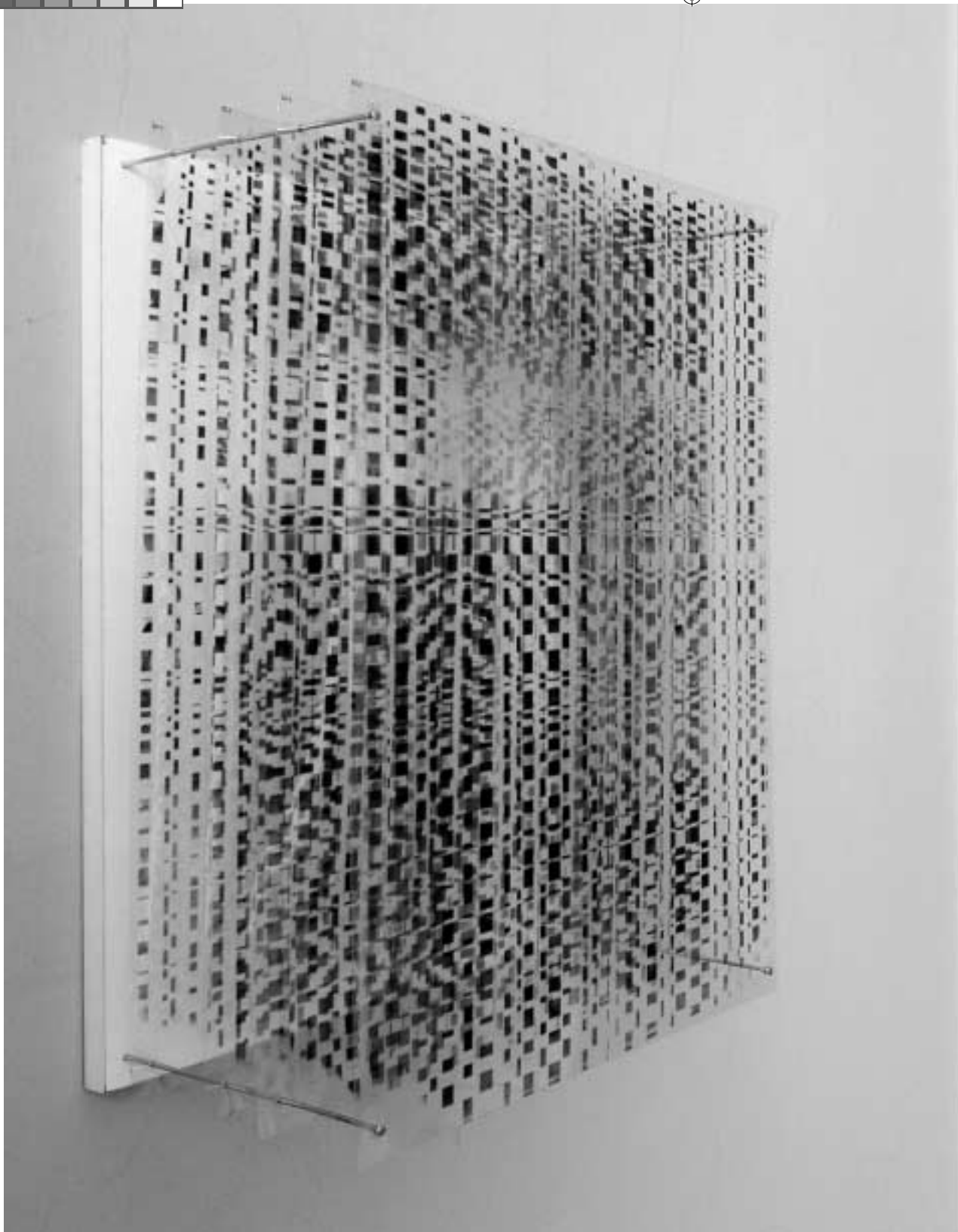
Cztery ściany.
Rytm równoległych desek podłogi.
Niewielkie okno sączące światło.
Naprzeciwko piec.
Pokój.
Pokój mojego dzieciństwa.
Zatarte w czasie chwile miłe i smutne.
Wspominanie bliskich, którzy odeszli.
Pamięć.
Pamięć mentalna.
Rozumowe odnajdywanie chwil
przeszłych i osób w niebycie,
wspomagane przez fotografię.
Pamięć biologiczna.
Poza umysłowe odczuwanie.
Biologiczne doświadczanie przodków.
Moje talenty i słabości, możliwości i
ograniczenia.
Kod genetyczny znacząco
determinujący moje postępowanie.
Pamięci biologicznej dedykuję tę
instalację.

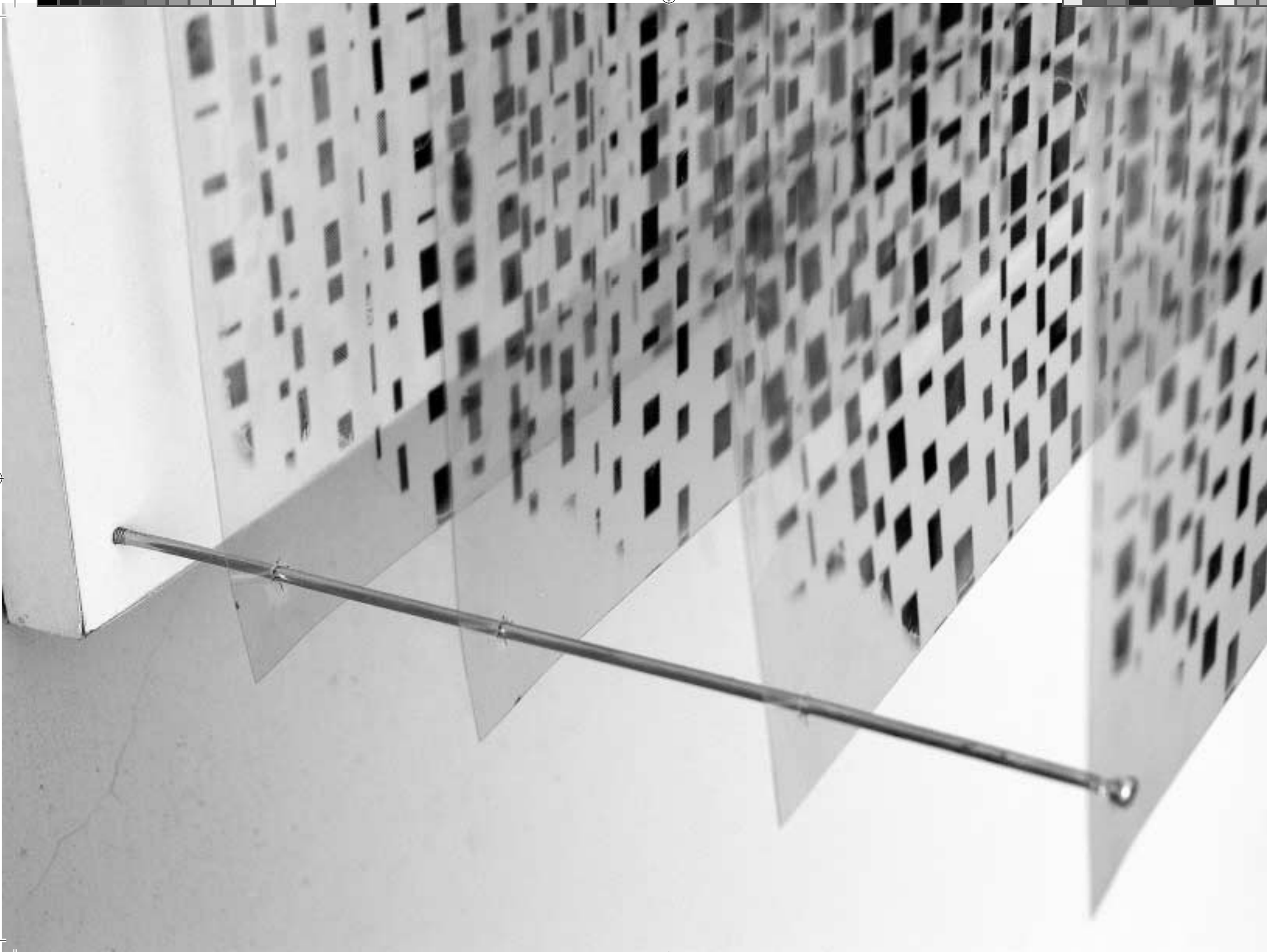
Spadkiem po owych początkach
stała się Księga w moich rękach, na
mojej półce, wśród Ksiąg. A w niej
Białoszewskie szумы, zlepy, ciągi.
Podniesione z kałuży, znalezione

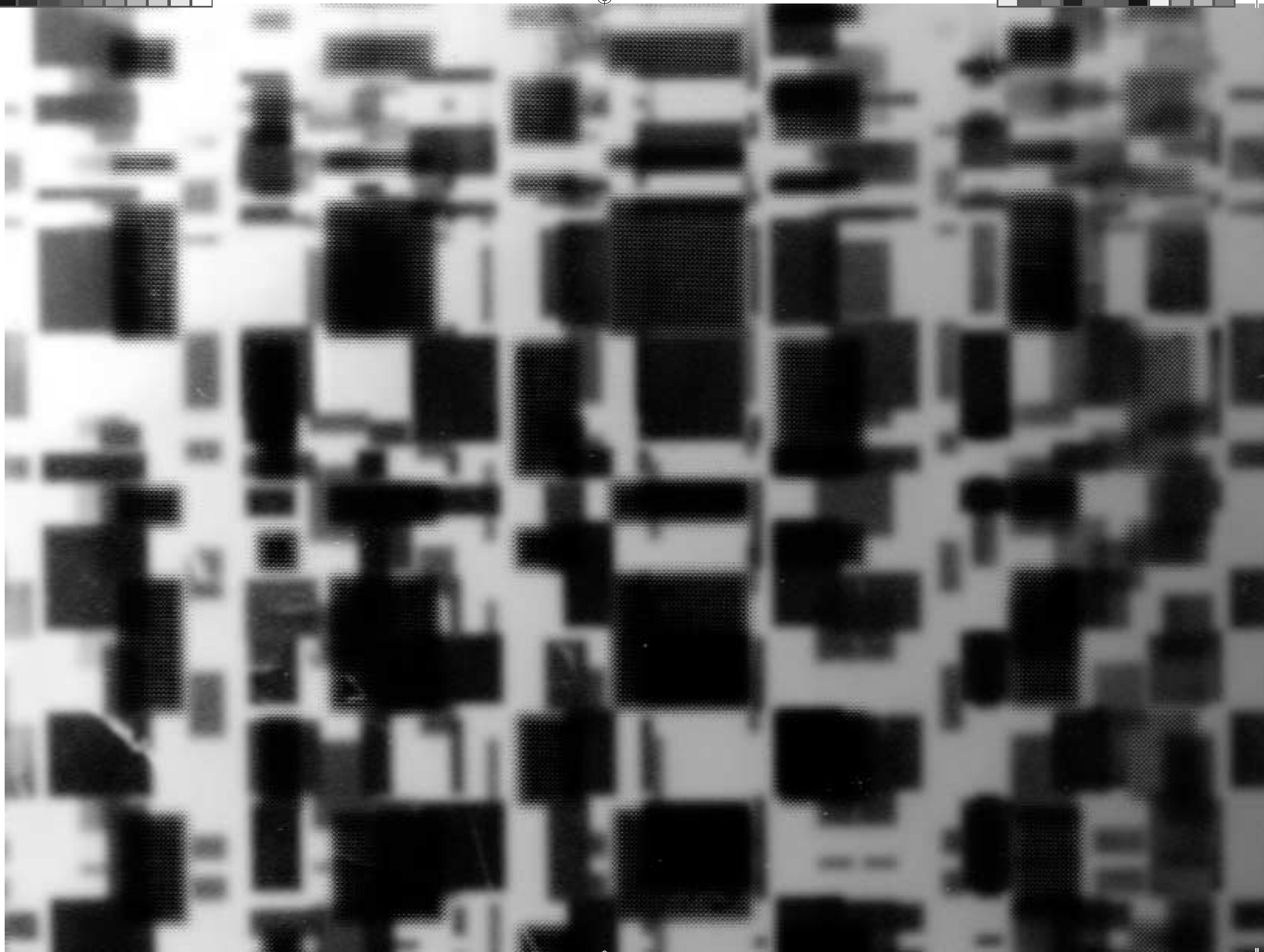
kody pamięci

codes of memory











NICEA 1997



1997.____

I became heir to those beginnings
and the Book found its place among
other Books on my shelf. And in
it the Białoszewski sounds, stickers
and sequences. Picked up out of
a puddle, found on a cemetery path,
in the empty room of an elegant
museum, forced into your hand by
a Fanatic, found in a Paris rubbish
dump, discovered at the bottom
of the general cargo ship Bahia
Blanca. Revealed and found again
and again, filling up the Book, trying
to bring together representation
with enumeration, trying to link for
good the In Book with the Out Book,
in the ever-present conviction that
they are all part of the Book, and the
moment of choice – whether to save
something lifted out of a puddle
or to throw it back in again – has
the power of creation, the power of
filling up the Book. Will it ever be
full? And if so, when?

The wise...>> >>

Praktycznie to są początkówki, tylko że to nie brzmi.

O co chodzi? Już wyjaśniam.

Końcówki to są zdjęcia, które powstały podczas „rozruchu” aparatu.

Dawno, dawno temu, kiedy wszystko było reglamentowane, kiedy brakowało filmów, kupowaliśmy puszki po 300 metrów

Sp

Spadkiem po owych początkach
stała się Księga w moich rękach, na
mojej półce, wśród Ksiąg. A w niej
Białoszewskie szумы, zlepy, ciągi.
Podniesione z kałuży, znalezione
na cmentarnej ścieżce, w pustej
sali nobliwego muzeum, wciśnięte
w rękę przez Nawiedzonego,
zrzucone ulotką, wygrzebane na
śmietniku w Paryżu, odkryte na
dnie statku – drobnicowca Bahia
Blanca. Odkrywane i odnajdywane
raz po raz, zasilające księgę,
próbujące pogodzić reprezentację
z enumeracją, związać na
stałe Księgę In z Księgą Out,
w nieustającym przekonaniu,
że wszystkie są Jej częścią,
a moment wyboru – ocalić
podniesione czy wrzucić na powrót
do kałuży – ma siłę tworzenia, siłę
wypełniania Księgi. Czy i kiedy się
Ona wypełni?

Mądra...>> >>

księga
the book



TOTAUX. 73.00

(loi du 4 Avril 1926) 0,196

bre (Loi du 25 juin 1920) 14 cent. par 1.000 fr. des valeurs assurées.

006 par 1.000 fr. (Loi de finances du 13 avril 1898), majorée du droit d'enregistrement.

gissement (Lois des 23 août 1871 et 25 juin 1920) 11 0/0 de la prime. & loi du 22 Mars 1924

de 2 décimes (Loi du 22 mars 1924) & loi du 22 Mars 1924

he e este
ro e e
quê .O
capacill
eo hisp;
pelos
das -lho
rios m/lo
gonismo
se sobre-
as as pers.
ativa Im

1926.04.04, 1898.04.13, 1924.03.22, 1871.08.23, 1920.06.25



ma. Byłam w towarzystwie świadkiem rozmowy pewnej pani z oficerem WP. Pani skarżyła się, że na widok długowłosych i straszliwie zarosniętych młodych ludzi odczuwa lek i odrzecz. — Ale kiedy te „goryle” staną przed komisją poborową i kiedy potem, ostryżeni i ogoleni, wbią się w zgrabny mundur — odpard oficer — to, niech mi pani wierzy, wyglądają jak normalne, całkiem przyjemne chłopaki.

Ревуніє.

1. sie das. Buch
 2. sie das. Buch
 3. sie das. Buch



1920.06.____

O improwizacji





Kiedy Maurizio Pollini gra cokolwiek Schuberta prawdopodobieństwo, że wystąpi w grubych skarpetkach, dresie do joggingu i śmiesznej czapeczce, że radośnie pohukując podejdzie do fortepianu miętko jak kot, jest żadne. Równie nieprawdopodobne jest to, iż wykonując sonatę A-dur przetransponuje ją o kwintę w dół, ominie rondo, a pierwszą część zagra dwa razy szybciej i w innym metrum. Maurizio Pollini NIE MOŻE tego zrobić. NIE WOLNO mu tego zrobić. Schubert przestałby być Schubertem. Co najwyżej może się okazać, że na Steinwayu „piano nie będzie tak matowe jak na Bechsteinie”, zaś „forte odrobinę za potężne, choć wystarczająco soczyste”. Nic więcej się nie zdarzy. Nie może się zdarzyć. Nie wolno, żeby się zdarzyło. Chyba, że pękłaby struna, ale Steinway to zbyt solidna firma. Chyba, że Maurizio Pollini pomyliłby się, ale to zbyt biegły i doświadczony pianista.

Nic się więc nie zdarzy. Tak jak i stu innym doświadczonym pianistom wykonującym sonatę Schuberta. Czyli nuda, ale za to jakie poczucie (fałszywe zreszta) bezpieczeństwa i powagi, co za wielkie wydarzenie estetyczne, choć przecież szuka ma także kumulować, przekazywać, emanować energię. Kiedy Maurizio Pollini gra Schuberta, brak energii płynącej z bezpośredniej kreacji: już od dawna wiadomo jaki będzie pierwszy dźwięk, ostatni i wszystkie pomiędzy. Chyba żeby Maurizio Pollini zemdlął w siedemnastym taktie.

Kiedy Cecil Taylor gra cokolwiek Cecila Taylora prawdopodobieństwo, że wystąpi we fraku jest małe i choć należy spodziewać się, że będzie to atonalne walenie w klawiaturę, nie można wykluczyć, że zagra łagodną balladę. Cecil Taylor improwizuje, czyli tworzy tu i teraz, na naszych oczach i uszach. TWÓRZY, a nie ogrywa wyświechtane schematy jak setki innych „improvizatorów”, co znaczy, że nikt, nawet on sam, nie wie jaki będzie pierwszy dźwięk, ostatni i wszystkie pomiędzy. To zaś rodzi niezwykle napięcie, które rozbudza ogromną, drżącą w nas energię. (Czasami tak ogromną, że aż niszczącą. Podobno kiedyś Rashid Ali kupił sobie fortepian. Pomagał mu w tym Cecil Taylor. Gdy instrument znalazł się już w domu, zaczęli grać na cztery ręce i grali przez kilka godzin z ogromną siłą, w wielkim uniesieniu, do chwili gdy z fortepianu wyruszyła fontanna klawiszy). Nawet gdyby Cecil Taylor grał swoją kompozycję dokładnie nuta w nutę, pauza w pauzę, to i tak poruszyłby wielką energię, jako że on MÓGŁBY się pomylić. MÓGŁBY dokonać zmiany. Błąd Maurizio Polliniego grającego Schuberta jest niczym letalna mutacja powodująca śmierć organizmu w skutek zachłastania go przez krwiożerczych krytyków-wampirów. Błąd Cecila Taylora jest niczym mutacja powodująca powstanie innego organizmu. Nigdy nie będzie katastrofą.

Pozostaje tylko żałować, że kilku świętych ludzi spalono na stosie za odstępstwa od świętych dogmatów jedynie słusznej wiary katolickiej. Być może gdyby nie to, magnetofon wynaleziono by dużo wcześniej i teraz moglibyśmy słuchać nagrań Wielkich Improvizatorów: Mozarta, Bacha, Chopina, Schuberta, Liszta i paru innych.



On improvisation





When Maurizio Pollini plays any composition by Schubert the probability he will appear on the stage wearing warm woollen socks, jogging suit and funny cap, approach the piano softly as a cat and hoot joyfully is equal to zero. It is also absolutely unlikely that playing sonata A-major he will transpose it the fifth down, miss the rondo and the first part play two times faster changing the rhythm. Maurizio Pollini CAN NOT do this. He MUST NOT do this. Otherwise Schubert will not be Schubert any longer. Only „*piano* on Steinway won't be as mellow as on Bechstein" while „*forte* a bit too powerful though sufficiently rich". Nothing more will happen. Nothing more can happen. Nothing more must happen. Unless the string broke, but Steinway piano is too reliable instrument. Unless Maurizio Pollini made a mistake, but he is too excellent and experienced pianist.

Nothing will happen, then. Like in the case of one hundred other experienced and excellent pianists playing a sonata composed by Schubert. What a bore! But what a (false) feeling of security and importance. What an immense aesthetic event, though art is also to accumulate, transmit, radiate energy. When Maurizio Pollini plays Schubert there's no energy coming as a result of direct creation: the first sound, the last sound and all the sounds in between have been very well known. Unless Maurizio Pollini fainted in the seventeenth bar. When Cecil Taylor plays any piece by Cecil Taylor the probability he will appear on the stage wearing tuxedo is small. Although we should expect atonal avalanche of sounds, we can't exclude the possibility he will play a soft ballad. Cecil Taylor improvises or creates here and now, in front of our eyes and ears. He CREATES, he doesn't play over and over shabby, common patterns like hundreds of other „improvisers" - this means that nobody, even he himself, knows the first sound, the last sound and all the sounds in between. This causes enormous tension, awakens powerful energy sleeping deep inside us, sometimes so powerful that destructive. (They say, one day Rashied Ali bought a piano. Cecil Taylor helped him. When the instrument was at last at home they began to play together, four hands. They were playing for several hours with great power and enthusiasm until a fountain of keys jetted from the piano.) Even if Cecil Taylor played precisely every note and every rest of his composition he would awakened great energy, because he COULD make a mistake. He COULD make a change. An error of Maurizio Pollini playing Schubert is like a lethal mutation causing the death of organism due to merciless attack of blood thirsty critics-vampires. An error of Cecil Taylor is like a mutation causing creation of a new organism. It will never be a catastrophe.

It's only a pity that some wise people had been burnt at the stakes punished for not accepting the holy dogmas of the only true catholic religion. Maybe if they hadn't, a tape-recorder would have been invented much earlier and now we could listen to Great Improvisers: Mozart, Bach, Chopin, List and a few others.





2

They are actually the first bits. Let me explain. These are photos that were taken accidentally when loading the film.

Long long time ago, when everything was rationed by the government, we used to buy 300m film cans and packed them into the cassettes which, by the way, were rationed too. Because we had cassettes in an amount of a dozen or so, after tens of packagings they usually got a bit dilapidated (to put it mildly) what required taking a few empty snaps at the beginning of each film. That's why the shots I'm going to write about could be called the first bits, what unfortunately doesn't sound good in Polish. In the process of archivisation we cut the film from the end of the reel dividing the photos into groups of six so they would fit into a photograph album and that's how the first bits get called the last bits.

I hope I managed to explain it somehow. But... why do I want to talk about them anyway? Blame my astuteness. I have always felt as if I shouldn't throw these shots out; besides, there were always one or two snaps in the film left and, obviously, for the comfort of copying I used to leave all the six.



3

But the question remains: why? Let me tell you now about another dimension of my photography. During my lifetime I frequently enjoyed taking pictures instinctively, just of out the blue, with no plan. Later on though, during the edition of my photo reports, these particular shots often turned out to be of fundamental importance. The completely unconscious photography also happened to me, and it too made sense, at least for the sake of documentation.

I will not deliberate here on the topic of unconsciousness though. Anyway, I started to notice more and more that the photography itself used me, not the other way round. I couldn't escape from this enslavement anymore, and I didn't want to either.

Many years later, while flicking through my archives again I noticed that this side of my photography went even further. It made pictures on its own. It took complete possession of the last bits and indulged itself in them fully.

It was as if my photography communicated with the photographed space and they together set the kind of expression that needed to be given to it. The last bits show places that I photographed in a thoroughly different, almost surreal way.

I would be heartless if I didn't let them materialize publicly. Ladies and Gentlemen, have a look at how The Last Bits rule.



4

1 soldiers of the Vistula military unit MSW, Warsaw, 1978

2 Polish Fashion (Moda Polska), autumn-winter collection, 1978/1979

3 a young activist from Białowieża, April 1978.

4 club 77 in Łódź, July 1978



5



6



7



8

Praktycznie to są początkówki, tylko że to nie brzmi.

O co chodzi? Już wyjaśniam.

Końcówki to są zdjęcia, które powstały podczas „rozruchu” aparatu.

Dawno, dawno temu, kiedy wszystko było reglamentowane, kiedy brakowało filmów, kupowaliśmy puszki po 300 metrów filmu i pakowaliśmy w kasety, też reglamentowane (fajne słowo). Ponieważ mieliśmy po kilkanaście kaset, to po kilkudziesięciu pakowaniach kasety trochę się, delikatnie mówiąc, rozklekotywały, a to wymagało „puszczenia” około pięciu klatek na początku na „pusto” przy każdej robocie i to są właśnie te „końcówki”.

Dodatkowo na miano końcówki owe „końcówki” zasłużyły w procesie archiwizowania.

Przy obcinaniu filmów po sześć klatek, tak aby mieściły się w albumach, tniemy je od końca i tym samym początkówki robią się końcówkami.

No, jakoś to chyba wytłumaczyłem. Dlaczego w ogóle o nich mówię?

Zawiniła tu moja chytryść. Zawsze żał było mi wyrzucać końcówki, a też bardzo często z filmu zostawała jedna, dwie klatki no i wiadomo, że dla wygody kopiowania zostawia się całą szóstkę.

W dalszym ciągu zostaje pytanie: dlaczego?

To teraz opowiem o innym wymiarze mojej fotografii. Bardzo często zdarzało mi się, że robiłem jakieś ujęcie zupełnie odruchowo, bez namysłu, bez planu. Potem przy składaniu fotoreportażu okazywało się, że to jest klatka prawie kluczowa. Zdarzało się także zupełnie pozaświadomościowe fotografowanie i też miało to sens, przynajmniej dokumentalny.

Nie będę rozwijać tematu pozaświadomościowego. Zacząłem zauważać coraz częściej, że to fotografia rządzi mną, a nie odwrotnie. Wyrwać się z tej matni już nie mogłem, a i też nie chciałem. Po latach, przy kolejnym przeglądaniu swojego archiwum zauważyłem, że ta moja fotografia poszła jeszcze dalej. Tworzyła obrazy sama. Zarezerwowała sobie owe „końcówki” i na nich używała do woli. Wygląda to tak, jakby moja fotografia sama porozumiewała się z fotografowaną przestrzenią i z nią ustalała, jaki wyraz należy jej nadać.

„Końcówki” pokazują miejsca, które fotografowałem, w zupełnie inny, wręcz surrealistyczny sposób. Toż byłbym skończonym... gdybym nie pozwolił im zafunkcjonować. Zobaczcie Państwo sami, jak „końcówka” rządzi.

1 żołnierze nadwiślańskiej jednostki MSW swojej stolicy, 1978 r.

2 Moda Polska, kolekcja jesień-zima 78/79,

3 młoda działaczka z Białowieży, marzec 1978 r.

4 klub 77 w Łodzi, lipiec 1978 r.

końcówki the last bits



9



10



tekst i zdjęcia/
text and photos by

Mirosław Stępiak (tr. ac)



1978.____, 1978.____, 1979.04.____, 1978.07.____, 1979.02.____, 1979.05.____, 1979.06.____, 1979.07.____, 1979.____, 1979.____, 1979.____, 1979.____, 1979.____, 1980.____, 1980.____, 1980.____, 1980.05.01, 1980.____, 1980.____, 1980.____, 1980.____, 1980.____, 1980.____



11

1 soldiers of the Vistula military unit MSW, Warsaw, 1978

2 Polish Fashion (Moda Polska), autumn-winter collection, 1978

3 a young activist from Białowieża, April 1978

4 club 77 in Łódź, July 1978

5 Miles Davis in Hybrydy club, February 1979

6 a tank crew from Elbląg, May 1979

7 pasta factory in Ciecierzyn, June 1979

8 a contest in agricultural knowledge in Krynica Górská, July 1979

9 Złota Tarka Festival, 1979

10 a plane constructor from Łódź, 1979

11 Young Village People Club in Bukowa, 1979

12 Tourist Union reunion in Mińsk Mazowiecki, 1979

13 Edward Gierek at a scout rally in Bieszczady mountains, 1979

14 ZETO factory, Łódź, 1980

15 a forester from Łukasiewice, 1980

16 a puppet theatre from Sieradz, 1980

17 a lathe factory in Pruszków, 1st May, 1980

18 Elana, Toruń, 1980

19 the Golden Trowel contest at Centrum Zdrowia Dziecka (Child's Health Center), 1980

20 Elana, ditto

21 FSM, Bielsko Biała, 1980

22 ditto

23 FSZMP, Łódź, 1980

24 OHP, Katowice, 1980



12



13



14



15



16





17



18



19

- 1 żołnierze nadwiślańskiej jednostki MSW swojej stolicy, 1978
- 2 Moda Polska, kolekcja jesień-zima 78/79
- 3 młoda działaczka z Białowieży, marzec 1978
- 4 klub 77 w Łodzi, lipiec 1978
- 5 Miles Davis w Hybrydach, luty 1979
- 6 czołgiści z Elbląga, maj 1979
- 7 Ciecierzyn, makarony, czerwiec 1979
- 8 olimpiada wiedzy rolniczej, Krynica górską, lipiec 1979
- 9 Złota Tarka '79
- 10 konstruktor samolotu z Łodzi, 1979
- 11 Koło Młodzieży Wiejskiej w Bukowej, 1979
- 12 zlot TKKF w Mińsku Maz., 1979
- 13 Edward Gierek na zlocie harcerskim w Bieszczadach, 1979
- 14 ZETO, Łódź, 1980
- 15 leśnik z Łukasiewic, 1980
- 16 teatr marionetek z Sieradza, 1980
- 17 fabryka obrabiarek 1 MAJ w Pruszkowie, 1980
- 18 Elana, Toruń, 1980
- 19 turniej o Złotą Kielnię w Centrum Zdrowia Dziecka, 1980
- 20 Elana jw.
- 21 FSM, Bielsko Biała, 1980
- 22 jw.
- 23 FSZMP, Łódź, 1980
- 24 OHP, Katowice, 1980

The wise head of uroboros, so far
from the end of its tail, appears in the
act of it being swallowed up. This
snake, depicting the number 0, should
disappear if it completes the process it



20

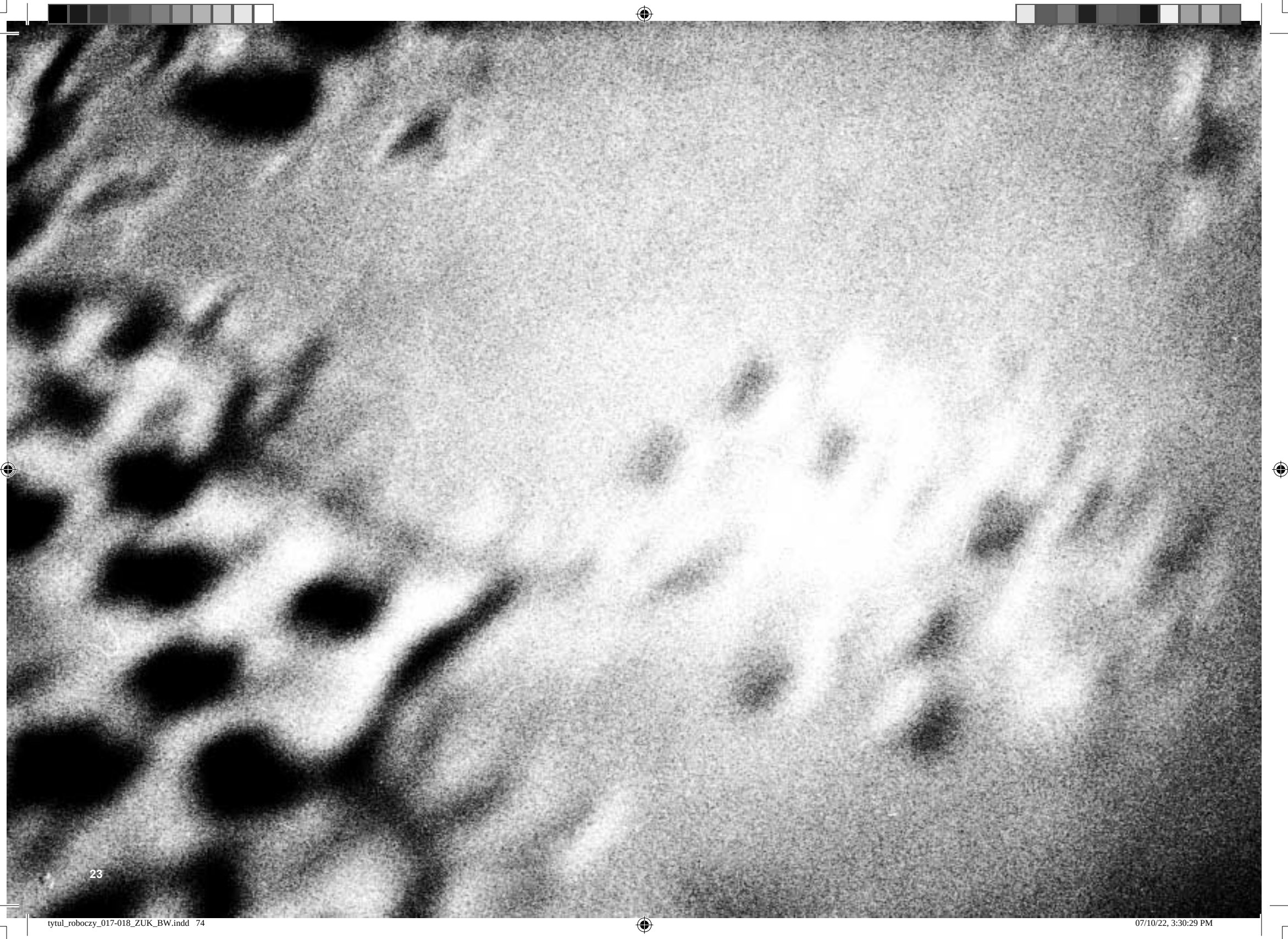


21



22

Mądra głowa Uroborosa, choć tak
daleko od końca ogona, jawi się w akcie
jego pochłaniania. Ów wąż wygięty w
kształt cyfry 0, jeśli dokona rozpoczętego
procesu, powinien zniknąć. Czy powróci







Lipiec Paryż 1996
 Begging for luxury

1996.07.09

T

The wise head of Uroboros, so far from the end of its tail, appears in the act of it being swallowed up. This snake, depicting the number 0, should disappear if it completes the process it has begun. Will it return to the Absolute? Will the Book remain?

M

Mądra głowa Uroborosa, choć tak daleko od końca ogona, jawi się w akcie jego pochłaniania. Ów wąż wygięty w kształt cyfry 0, jeśli dokona rozpoczętego procesu, powinien zniknąć. Czy powróci do Absolutu? Czy Księga pozostanie?

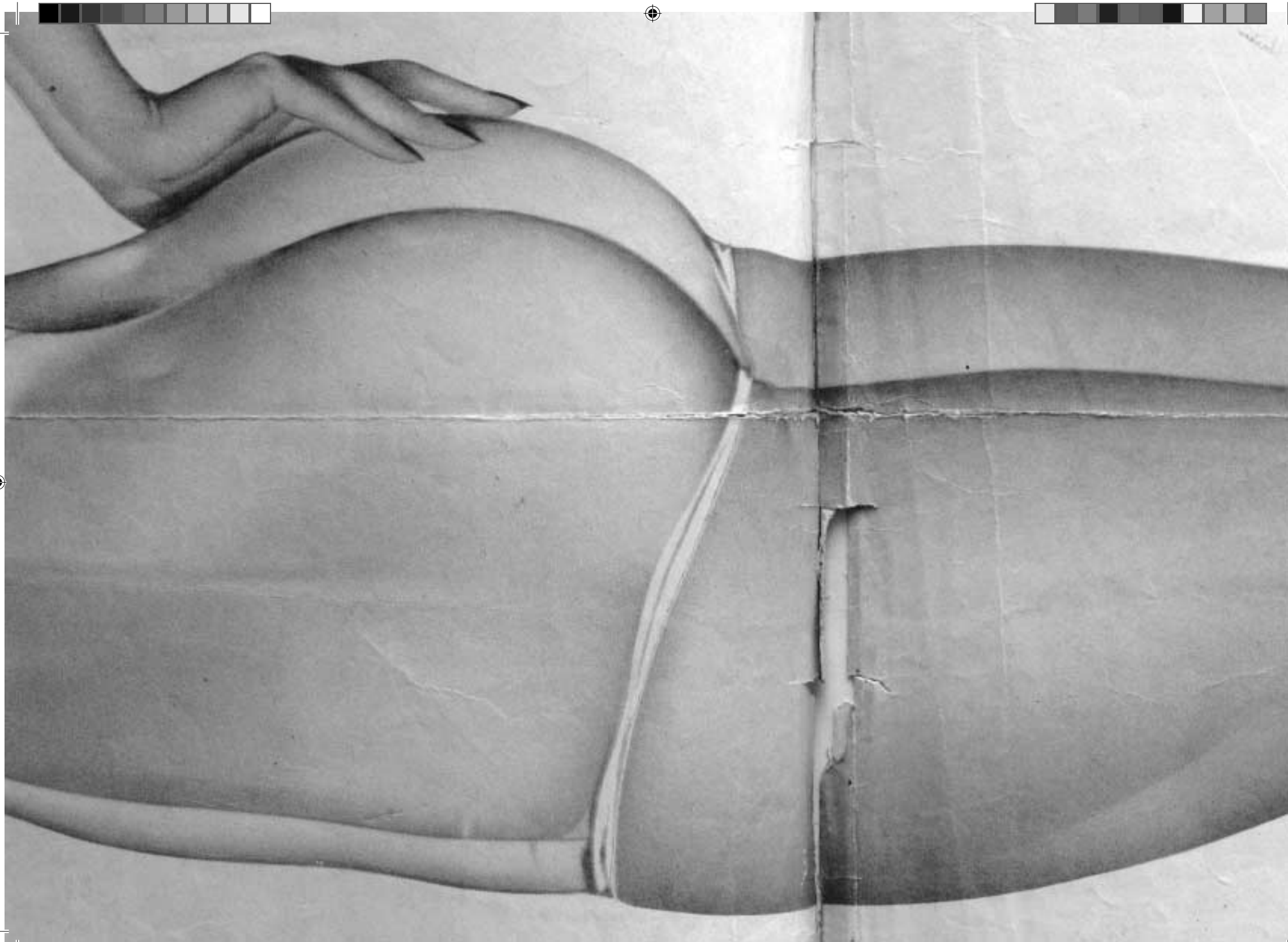
księga
the book

In the „Nowy Aenah”, the first Polish encyclopedia, its author rev. Benedykt Chmielowski claimed that „what a horse looks like – everybody can see”.

I could say the same thing about my photos. Everybody can see they are a product of two superimposing shots.

W „Nowym Aenah”, czyli pierwszej naszej encyklopedii jej autor ksiądz kanonik Benedykt Chmielowski napisał że „konia jest – każdy widzi”.

Tak samo jest z moimi zdjęciami. E każdy rozpoznaje że zrobiono je, a właściwie zrobiły się w wyniku nałożenia





LEON ?





In the “New Athens”, the first Polish encyclopedia, its author rev. Benedykt Chmielowski claimed that “what a horse looks like – everybody can see”.

I could say the same thing about my photos. Everybody can see they are a product of two superimposing shots.

Many photographers used and still use this trick, Rodchenko, Man Ray or Fidel Castro, to name just a few.

My photos were created by accident – the goal was quite different, and this is the effect, as I incidentally used the same film again. It just happened...

W „Nowych Atenach”, czyli pierwszej naszej encyklopedii jej autor ksiądz kanonik Benedykt Chmielowski napisał że „koń jaki jest – każdy widzi”.

Tak samo jest z moimi zdjęciami, a każdy rozpozna, że zrobiono je, a właściwie zrobiły się w wyniku nałożenia klatek.

Ten chwyt stosowało i stosuje wielu fotografów, m.in. Rodczenko, Man Ray czy Fidel Castro.

Moje zdjęcia powstały w wyniku „czynności omyłkowej” – miało być zupełnie inaczej, a wyszło to, co wyszło, bo ponownie użyłem wcześniej już naświetlonej kliszy. Taki tam sobie przypadek...

przypadek accident



TIME

Time plays a well-known and obvious role of a judge in art. We say that true masterpieces resist the flow of time

CZAS

W sztuce czas ma znany i oczywisty wymiar sędziego. Mówimy, że prawdziwe dzieła opierają się upływowi





z archiwum rodzinnego JŻP/

photo

from the family archive of JŻP

1977.07.21, 1977.07.20, 1977.07.19, 1977.07.18, 1977.07.17





1977.07.17, 1977.07.31

T **TIME** >

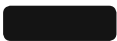
Time plays a well-known and obvious role of a judge in art. We say that true masterpieces resist the flow of time and are still important and sometimes rediscovered as important again. In this understanding the aspect of time in art is contradictory to temporary fashion, political functionality or a caprice of a ruler that appoints pieces of art not according to their real value.

CHAOS... >>

C **CZAS** >

W sztuce czas ma znany i oczywisty wymiar sędziego. Mówimy, że prawdziwe dzieła opierają się upływowi czasu, są wciąż ważne, a czasami na nowo ważne. W tym rozumieniu aspekt czasu w sztuce to przeciwieństwo chwilowej mody, funkcjonalności politycznej czy kaprysu władcy, który naznacza dzieła wbrew ich rzeczywistym wartościom.

CHAOS I... >>

photomemory 

tekst/ text
Józef Żuk Piwkowski (tr. ac)
zdjęcia autorstwa lub z archiwum
JŻP/
photos are by or from the archive
of JŻP



1977.07.17

1977.07.31

Autor zaczynał rejestrację swoich autoportretów w systemie analogowym, by po dłuższym czasie, biorąc pod uwagę gwałtowny rozwój cyfrowych metod zapisu obrazu, kontynuować dalszy ciąg projektu za pomocą najnowszych środków



192_._._., 192_._._., 2002.09._., 1957._._.



The value of Żuk Piwkowski's experiment consists not only of the fact that it lasts already 25 years. It is also a project that takes into consideration technological development of image recording. The artist started to register his self-portraits in analogous system of conventional photography and continued this project – after a quite long time considering the rapid development of digital imaging – using the most advanced means of electronic recording.

Marek Grygiel, fr. of text published in the catalogue accompanying the exhibition „Record. Photomemory”, Mała Gallery, September 2002

* * *

Among the wide array of activities undertaken by Piwkowski since the start of his artistic route particularly notable is the series of self-portraits, begun as long ago as 1977 and serving as a personal calendar, which later expanded into a diary of everyday events relevant to the artist. At first each portrait was treated as a small element of a gradually emerging structure in which photographs of his face marked the passing of time. Recorded excerpts from life, placed on the Internet, extend the original idea. Personal situations, scraps of everyday reality are used to build an open structure of life seen in both micro- and macroscopic scale. The tendency towards self-glorification and idealization, typical of self-portraits, is replaced with self-irony, as in the artistic autobiography quoted after the film “Rejs” (“The Cruise”). Distorting mirror images, grotesque and caricature, the gift of noticing one's own defects, humour – especially valuable when directed at oneself – are also present. The way an artist presents himself is a complex product of personal traits, self-awareness, compromise, hopes and potential, which becomes convincing only when he knows how to laugh at his own vices. The perception of oneself is an amplified expression of one's attitudes to other people, social groups, nations, and, finally, humanity as a whole.



Janusz Zagrodzki, fr. of text published in the catalogue accompanying the exhibition „Record. Photomemory”, Mała Gallery, September 2002





Wartość eksperymentu Żuka Piwkowskiego polega nie tylko na tym, że trwa on już 25 lat. Jest to również projekt, który uwzględnia rozwój technologiczny zapisu obrazu.

Autor zaczynał rejestrację swoich autoportretów w systemie analogowym, by po dłuższym czasie, biorąc pod uwagę gwałtowny rozwój cyfrowych metod zapisu obrazu, kontynuować dalszy ciąg projektu za pomocą najnowszych środków elektronicznej rejestracji.

Marek Grygiel, fr. tekstu w katalogu wystawy „Zapis. Photomemory”, Mała Galeria, wrzesień 2002.

Spośród tych różnorodnych działań, jakie towarzyszyły artyście niemal od początku drogi twórczej, wyróżnia się rozpoczęta już w 1977 roku akcja autoportretowania, stanowiącą osobisty kalendarz, która później przekształciła się w notatnik, pamiętnik związanych z artystą codziennych zdarzeń. Początkowo portret traktowany był jako drobny element powstającej konstrukcji, gdzie dzień po dniu, fotografia własnej twarzy odmierzała upływ czasu. Realizowane obecnie wyimki zapisu życia, umieszczone w internecie, rozszerzają początkowe założenia. Przytoczone sytuacje osobiste tworzą z ułamkowych wycinków codzienności otwartą strukturę życia, widzianą zarówno w mikro, jak i makroskali. Gdzie typowa dla autoportretu skłonność do samowywyższania, idealizacja własnej osoby zostaje zastąpiona autoironią, czego przykładem może być życiorys artystyczny, zacytowany z „Rejsu”. Dopuszczalne jest również odbicie w krzywym zwierciadle, groteska, a nawet karykatura, dar dostrzegania własnych ułomności, dowcip i humor, szczególnie cenny, jeśli dotyczy własnej osoby. Sposób przedstawienia siebie samego jest skomplikowaną wypadkową cech osobistych, samoświadomości, kompromisu, nadziei i możliwości, który dopiero wówczas jest przekonywający, jeśli twórca umie śmiać się z przywar własnej osoby. Widzenie samego siebie to spotęgowany wyraz stosunku do innych osób, grup społecznych, narodów, czy wreszcie ludzi pojmowanych jako jedna nierozzerwalna całość.

Janusz Zagrodzki, fr. tekstu w katalogu wystawy „Zapis. Photomemory”, Mała Galeria, wrzesień 2002.



CHAOS and TIME

An accident, fate deprived of the time component becomes a loose associations game. The possibilities that our imagination suggests us are

CHAOS i CZAS

Przypadek, los pozbawiony elementu czasu staje się grą luźnych skojarzeń. Możliwości, jakie podsuwa nam

o fotomemory

on photomemory





196_..._, 2002.02.01, 2002.02.02, 2002.02.03, 2002.02.04, 2002.02.06, 2002.02.07, 2002.02.08, 2002.02.09, 2002.02.10, 2002.02.11, 2002.02.12, 2002.02.13, 2002.02.14, 2002.02.15

CHAOS

CHAOS and TIME

An accident, fate deprived of the time component becomes a loose associations game. The possibilities that our imagination suggests us are so plenty that they seem impossible to grasp. We keep on searching for elements we already know – based on their similarity or contrast. We are looking for a theme, a slogan, a leitmotif that would let us bring the chaos to the human scale. For me time is such an element. Time helps us to comprehend the chaos of what is accidental. But this also goes the other way round: time probed through an accidental view of the world, defines itself.

These two so radically different parameters of perceiving the reality – time and chaos – are for me the most important. They complement one another and also in a fickle way define each other. There are several other ways of putting the world and chaos in order but each of them (the alphabetic one as well as the genre-, language-, or even geography-related ones) requires many additional instantiations and they all blur in countless subcategories. Only time is one.

ART >>

CHA

CHAOS i CZAS

Przypadek, los pozbawiony elementu czasu staje się grą luźnych skojarzeń. Możliwości, jakie podsuwa nam wyobraźnia, jest tak dużo, że wydają się niemożliwe do ogarnięcia. Poszukujemy elementów znanych przez podobieństwo lub kontrast. Szukamy tematu, hasła, motywu przewodniego pozwalającego sprowadzić ten chaos do ludzkiej skali. Dla mnie takim elementem jest czas. Czas pomaga ogarnąć chaos przypadku. Ale jest też relacja wzajemna – próbkowany przypadkowym obrazem świata, czas sam siebie określa, definiuje.

Te dwa skrajne parametry, sposoby postrzegania rzeczywistości – czas i chaos – są dla mnie najważniejsze. Wzajemnie się uzupełniają i w przewrotny sposób definiują. Są inne sposoby porządkowania świata, chaosu, ale każdy z nich (alfabetyczny, rodzajowy, gatunkowy, językowy, czy nawet geograficzny) wymaga wielu dodatkowych dookreśleń i rozmywa się w niezliczonych podkategoriach. Tylko czas jest jeden.

SZTUKA>>

photomemory



można – zwłaszcza w operującej tak statyczną formą dziedzinie jak twórczość plastyczna – spędzić sen z powiek pokoleniom artystów. Od zawieszających czas jak eksponat w formalinie symultanicznych scen ze średniowiecznych obrazów po przypominające cykl quasi-filmowych klatek impresje Giacomo Balli i rozbijające czasoprzestrzenną



1977.09.20, 196_._._, 2002.02.08

How

How can we represent time?

The problem seems as old as art itself. Desperate attempts to render something that by definition cannot be rendered, especially in a discipline that uses such static forms as plastic arts, have tormented whole generations of artists. From simultaneous scenes in mediaeval paintings in which time was suspended like a biological specimen in formalin, to Giacomo Balli's impressions resembling a series of quasi-filmic frames and the works of cubists undermining the temporal and spatial staticness of representation, we are stunned by persistent attempts undertaken to overcome the two or three dimensions at plastic arts' disposal. Nevertheless, they could not escape illusion, as neither cubists nor futurists succeeded in distilling the essence of time – they rather cut out slices from the cake of fictional space/time continuum. The rule of pars pro toto, however, seems to be an indispensable sacrifice made on the altar of grasping the essence of time and imprisoning it in a visual cage. This is because time is a model extremely difficult to photograph, as it permanently conceals its countenance behind a thick veil of events on which time imprints its stigma. Like detectives arriving at the scene of the crime right after an extremely clever criminal has fled, we can only photograph his fingerprints, but not him – never.

Józef Żuk Piwowski's series Photomemory forms a part of this search for the visual equivalent of time. The process of photographing the author's face in regular time intervals is an attempt at preserving the traces that time leaves on the surface of reality – an attempt not devoid of certain romanticism but also marked by an avant-garde, or even conceptual methodicalness. Piwowski started his project as a young artist way back in the 1970s and returned to it a quarter of a century later, continuing the original rhythm of his work, although he has now replaced traditional analogue photography with digital techniques. His series of self-portraits shows the artist's face in various, usually everyday situations – in the street, in the car, in his flat or studio. What strikes us most is the unpretentious and "snapshot" character of most of these pictures, far removed from archetypal beliefs behind the traditionally accepted form of an artistic self-portrait. In the case in question the author is not presented as an artist and does not insolently emphasize his artistic status all the time. Moreover, he avoids all visual ornaments that could muddy the clarity of the author's original concept. Confronted with other self-portraits, so popular in history of art, Piwowski's works reveal a significant shift in meaning, as the artist does not aspire to play the leading role in this theatre of time. He merely makes use of his physiognomy as an object of research, like a scientist who calmly but at the same time with hidden excitement observes some curious plant, methodically registering subsequent phases of its growth and change. Piwowski's strategy aims at emphasizing precisely this function of photography as a medium that registers images. His photography rejects aesthetic values, traditionally ascribed to this branch of art almost from the beginning of its existence, and is rather used as a tool in conceptual projects. Individual, aesthetic value of those photographs >>



1977.09.20



196_._._

is overshadowed by intellectual reflection which the series offers. It resembles, for example, the strategy of artists connected with the Düsseldorf school, especially Berndt and Hilli Becher – although while their series encouraged reflection on the visual diversity of places and objects contained in a certain semantic set, Piwowski's series concentrates on one "object" – the artist's face, broadening instead the spectrum of his interest by the additional dimension of time. Thus it is time that becomes the main hero of the series.



J

Jak zobrazować czas?

Problem chyba tak stary jak sama sztuka. Desperackie próby uchwycenia tego, czego ze swojej istoty uchwycić nie można – zwłaszcza w operującej tak statyczną formą dziedzinie jak twórczość plastyczna – spędzały sen z powiek pokoleniom artystów. Od zawieszających czas jak eksponat w formalinie symultanicznych scen ze średniowiecznych obrazów po przypominające cykl quasi-filmowych klatek impresje Giacomo Balli i rozbijające czasoprzestrzenną statykę przedstawienia prace kubistów – uderza uporczywość wysiłków dążących do przeskoczenia dwóch lub trzech wymiarów, jakimi dysponuje plastyka. Nie bez kreowania uludy: ani kubistom ani futurystom nie udało się całkowicie wydestylować esencji czasu. Ich działania to bardziej wykrawanie kawałka z fikcyjnej czasoprzestrzennej ciągłości. Zasada pars pro toto zdaje się być jednak nieodzowną ofiarą złożoną na ołtarzu, jaki stanowi dążenie do przechwycenia istoty czasu i zamknięcia go w wizualnej klatce. Jest on bowiem modelem wyjątkowo niewdzięcznym do fotografowania – permanentnie ukrywa swoje oblicze za grubą woalką zdarzeń, na których odciska swoje piętno. Jak detektywi przybyli na miejsce zbrodni tuż po ucieczce wyjątkowo zwinnego złoczyńcy, jesteśmy zdani na fotografowanie jedynie jego odcisków palców. Nigdy jego samego.

W owe poszukiwania wizualnego ekwiwalentu czasu wpisuje się cykl Photomemory Józefa Żuka Piwkowskiego. Proces fotografowania w regularnych odstępach twarzy artysty to nie pozbawiona nuty romantyzmu ale zarazem naznaczona awangardową, konceptualną wręcz metodycznością próba uchwycenia owych odcisków jakie zostawia on na powierzchni rzeczywistości. Piwkowski podjął ją jako młody artysta jeszcze w latach siedemdziesiątych i powrócił do niej ćwierć wieku później, kontynuując rozpoczęty rytm poszukiwań, zastępując jednak tradycyjną fotografię analogową techniką cyfrową. Seria autoportretów ukazuje twarz artysty w rozmaitych, przeważnie codziennych sytuacjach – na ulicy, w samochodzie, w mieszkaniu czy pracowni. Uderza bezpretensjonalny, migawkowy charakter większości ujęć – jakże daleki od archetypicznych wyobrażeń kryjących się za utrwaloną w tradycji formą artystycznego autoportretu. Autor nie ukazuje się na nich jako twórca, nie zaznacza w nachalny sposób swojego artystycznego statusu. Unika wszelkich wizualnych ozdóbek mogących zmącić czytelność powziętej koncepcji. Zestawione z autoportretami, jakie nagminnie pojawiają się w historii sztuki, prace Piwkowskiego ujawniają zasadnicze przesunięcie znaczeniowe – artysta nie rości sobie prawa do odgrywania wiodącej roli w owym teatrze czasu. Użycza jedynie swojej fizjonomii czyniąc ją obiektem badań, jak naukowiec, który zarazem na zimno i z ukrytą ekscytacją poddaje obserwacji osobiwą roślinę, metodycznie rejestrując fazy przemian. Strategia Piwkowskiego to właśnie zaznaczenie owej rejestracyjnej roli fotografii – fotografii, która porzucając tradycyjnie z nią związane niemal od początków istnienia walory estetyczne, zaprzęgnięta zostaje w pole działań konceptualnych. Indywidualna, estetyczna wartość poszczególnych zdjęć odsunięta zostaje w cień przez intelektualną refleksję >>

jakiej dostarcza cykl. Przychodzi na myśl chociażby strategia artystów związanych ze szkołą düsseldorfską, zwłaszcza Ernsta i Hilli Becherów – o ile jednak tworzone przez nich cykle skłaniały do refleksji dotyczącej wizualnej różnorodności miejsc i przedmiotów znajdujących się w określonym zbiorze semantycznym, o tyle seria Piwkowskiego skupia się na jednym „przedmiocie” – twarzy artysty, poszerzając za to spektrum swojej uwagi o dodatkowy wymiar czasu. I to on właśnie staje się głównym bohaterem cyklu.



**archiwum
wspomnień
Żuka
Piwkowskiego**

**Żuk Piwkowski's
memory
archives**





2003.04.20, 1977.____, 196.____, 2002.02.08, 2006.08.17, 2004.01.13, 2007.02.11

is overshadowed by intellectual reflection which the series offers. It resembles, for example, the strategy of artists connected with the Düsseldorf school, especially Berndt and Hilli Becher – although while their series encouraged reflection on the visual diversity of places and objects contained in a certain semantic set, Piwkowski's series concentrates on one "object" – the artist's face, broadening instead the spectrum of his interest by the additional dimension of time. Thus it is time that becomes the main hero of the series.

The interactive Internet Photomemory project, accompanying those photographs, proves how strong the artist's tendency to save everyday, sometimes even trivial events from oblivion is. An enormous calendar, consisting of hundreds of "sub-pages", that begins in the year of Piwkowski's birth and then moves far ahead into the future, includes not only self-portraits but many snapshots and films registering more or less meaningful events in the the artist's life: a family Christmas supper, vernissages and travels. What especially strikes us in this peculiar visual memoir is the ennoblement of sometimes apparently unimportant everyday activities and events that resemble landmarks extracted from spaces of the past, vast as an ocean, which give order to the overwhelming abyss of times of yore. Its value is not always based on the significance of registered events. The most important element seems to be what we are usually inclined to consider superfluous and omit when looking at photographs and watching video films: the barely visible numbers in the right-hand bottom corner – dates, hours and minutes – which impassively establish the rhythm of Piwkowski's artistic story. The story that can be described not as a piece of free artistic creation but rather as an attempt at an almost archival documentation and creation of an internet memory base. Incidentally, this base keeps growing all the time, which gives Piwkowski's project a deeply processual character – and each of its elements forms but the next phase of its development. This project, by the way, is also supposed to become a form of reconstructed memory in the future – not only individual, but collective memory, too, and this goal is to be achieved by means of including in its virtual base photographs, films and memories from sources other than the artist's archives. Such a reconstruction of the past, based on a simple and at the same time carefully considered idea, resembles the strategy of the avant-garde, deeply pervaded by the aesthetics of the sublime. Such a strategy, reaching the point of contact with the Unspeakable, consequently reaches an impenetrable wall in its uncompromising attitude and utopian desire to grasp, describe and preserve what can be never entirely grasped, described or preserved.



Piwkowski's giant visual archive, however, lacks extreme dogmatism and consistency which characterize most avant-garde ventures. Piwkowski's project, started in 1977 and later set aside for many years up in an artistic attic, is now reborn like a phoenix from its ashes at the beginning of the new century. This time, too, Piwkowski is not as methodical as one could think judging by such a carefully considered work. Some sub-pages of his calendar devoted to certain days are completely blank, while other are filled with photographs, films and audio recordings >>

– as if the artist wanted to compensate in this way for the lacunae in his journal or felt an irrational need to register as much information as possible. Therefore this conceptual project takes on a surprisingly humanistic hue and begins to resemble a real, intimate, personal journal, filled with memories unevenly and without cold calculation. It is no coincidence that in the background of his countless self-portraits we can see a mirror – as the photographs from the Photomemory series are mirror reflections of passing moments, marked by a personal perspective, but devoid of the artist's interference as much as



jakiej dostarcza cykl. Przychodzi na myśl chociażby strategia artystów związanych ze szkołą düsseldorfską, zwłaszcza Ernsta i Hilli Becherów – o ile jednak tworzone przez nich cykle skłaniały do refleksji dotyczącej wizualnej różnorodności miejsc i przedmiotów znajdujących się w określonym zbiorze semantycznym, o tyle seria Piwkowskiego skupia się na jednym „przedmiocie” – twarzy artysty, poszerzając za to spektrum swojej uwagi o dodatkowy wymiar czasu. I to on właśnie staje się głównym bohaterem cyklu.

O tym jak silne jest dążenie artysty do tego, by ocalić od zapomnienia codzienne, czasem banalne wydarzenia świadczy towarzyszący fotografiom internetowy interaktywny projekt Photomemory. W olbrzymim, liczącym setki podstron kalendarzu, rozpoczynającym się w roku urodzin Piwkowskiego, a sięgającym głęboko w przyszłość, umieszczony jest oprócz autoportretów szereg migawkowych zdjęć oraz filmów rejestrujących bardziej lub mniej znaczące wydarzenia z życia artysty: rodzinną wigilię, wernisaże, podróże. Tym, co najbardziej rzuca się w oczy w tym osobliwym wizualnym pamiętniku jest nobilitacja czasem pozornie mało istotnych codziennych czynności i zdarzeń, stanowiących wyłowione z rozległych jak ocean przestrzeni minionego czasu punkty orientacyjne, porządkujące przytłaczającą otchłań przeszłości. Jego wartość nie zawsze zasadza się na doniosłości samych rejestrowanych zdarzeń. Najistotniejszym elementem zdaje się być to, co zazwyczaj skłonni jesteśmy uznawać za zbyteczne i pomijać przy oglądaniu cyfrowych fotografii i zapisów wideo: ledwie dostrzegalne w prawym dolnym rogu cyfry – daty, godziny i minuty – w beznamienny sposób wyznaczające rytm artystycznej opowieści Piwkowskiego. Opowieści, którą określić można nie tyle jako swobodną twórczą kreację, co próbę niemal archiwistycznej dokumentacji, stworzenia internetowej bazy wspomnień. Owa baza permanentnie się zresztą rozrasta, powodując, że projekt ma charakter do głębi procesualny, a każda odsłona jest jedynie kolejną z faz jego tworzenia. Ma on zresztą w przyszłości stanowić rekonstrukcję pamięci nie tylko indywidualnej ale także zbiorowej, poprzez zaanektowanie do swojej wirtualnej bazy fotografii, filmów i wspomnień pochodzących z poza archiwum samego artysty. Ta uderzająca swoją prostą a zarazem do głębi przemyślaną koncepcją rekonstrukcja przeszłości przypomina silnie naznaczoną estetyką wzniosłości strategię awangardową. Strategię, która docierając do punktu zetknięcia z Niewypowiedzianym, zarazem w swojej bezkompromisowości dochodzi do ściany w utopijnym dążeniu, aby pochwycić, opisać i zatrzymać to, co do końca pochwycić, opisać i zatrzymać się nie da.

Olbrzymie wizualne archiwum Piwkowskiego pozbawione jest jednak tak daleko posuniętej dogmatyczności a zarazem także takiej konsekwencji, jaką spotkać można w większości działań awangardowych. Projekt rozpoczęty w 1977 roku, następnie na wiele lat odłożony na artystyczny strych, odradza się jak feniks z popiołu na początku nowego stulecia. I tym razem także nie cechuje go taka metodyczność, jakiej moglibyśmy się spodziewać po równie przemyślanej konceptualnie pracy. Podstrony poświęcone niektórym dniom są zupełnie puste, inne >>



zapełnione są zdjęciami, filmami, nagraniami dźwiękowymi – tak jakby artysta pragnął zrekompensować nimi luki w dzienniku lub poczuł irracjonalną potrzebę zarejestrowania jak największej ilości informacji. Tym samym konceptualny projekt nabiera zaskakująco humanistycznego zabarwienia, upodabniając się do rzeczywistego intymnego dziennika, w nierównomierny, pozbawiony zimnej kalkulacji sposób wypełnionego wspomnieniami. Nieprzypadkowo w tle wielu autoportretów możemy dostrzec lustro – fotografie z cyklu Photomemory stanowią naznaczone osobistą perspektywą,



2005.11.08, 2006.06.24, 2006.01.08, 2006.04.23, 2006.10.02, 2006.05.19

– as if the artist wanted to compensate in this way for the lacunae in his journal or felt an irrational need to register as much information as possible. Therefore this conceptual project takes on a surprisingly humanistic hue and begins to resemble a real, intimate, personal journal, filled with memories unevenly and without cold calculation. It is no coincidence that in the background of his countless self-portraits we can see a mirror – as the photographs from the Photomemory series are mirror reflections of passing moments, marked by a personal perspective, but devoid of the artist's interference as much as possible. So, in a way, they perform the function that Stendhal attributed to a novel.

However, the realism that comes into being two hundred years after Stendhal is profoundly democratic and interactive. The web offers practically unlimited possibilities of sharing our memories of strolling down the road with almost everyone. Every perspective is marked by the stigma of individualism – although we have to do here with a seemingly impassive registration – which allows us to penetrate in depth a virtually unlimited number of different point of views on reality, personal ways of perceiving rhythm imposed by time and the flow of memories which is always personal, even if we share it with other people. The Photomemory series is reality passing into oblivion, caught by Piwkowski on film. The quantity of intimate past registered by the artist is hard to embrace – in spite of the fact that it is only a small portion of the enormous abyss of memories. Like photographs taken by the Hubble telescope which show only a tiny fragment of outer space, Piwkowski's project makes us realize one thing: the overwhelming magnitude of what we will never be able to register.





zapełnione są zdjęciami, filmami, nagraniami dźwiękowymi – tak jakby artysta pragnął zrekompensować nimi luki w dzienniku lub poczuł irracjonalną potrzebę zarejestrowania jak największej ilości informacji. Tym samym konceptualny projekt nabiera zaskakująco humanistycznego zabarwienia, upodabniając się do rzeczywistego intymnego dziennika, w nierównomierny, pozbawiony zimnej kalkulacji sposób wypełnionego wspomnieniami. Nieprzypadkowo w tle wielu autoportretów możemy dostrzec lustro – fotografie z cyklu Photomemory stanowią naznaczone osobistą perspektywą, ale możliwe pozbawione ingerencji artysty odbicie aktualnej chwili, przejmując poniekąd stendhalowską funkcję powieści.

Cyfrowa, powstająca dwieście lat później wersja realizmu ma jednak charakter do głębi demokratyczny i interaktywny. Internet daje praktycznie nieograniczoną możliwość podzielenia się własnymi wspomnieniami z przechadzki po gościńcu. Każda perspektywa nosi na sobie piętno indywidualizmu – mimo, że mamy do czynienia z pozornie beznamiętną rejestracją – co daje możliwość zajrzenia w głąb w praktycznie nieograniczoną ilość odmiennych punktów widzenia rzeczywistości, osobistego odbioru rytmu, jaki wyznacza czas, toku wspomnień – zawsze osobistego, nawet jeśli dzielonego z innymi. Cykl Photomemory to odchodząca w zapomnienie rzeczywistość pochwycona przez Piwkowskiego. Ilość zarejestrowanej przez artystę intymnej przeszłości jest trudna do ogarnięcia – a i tak stanowi jedynie niewielki wycinek w olbrzymiej otchłani wspomnień. Podobnie jak ukazujące zaledwie część przestrzeni kosmicznej zdjęcia z teleskopu Hubble'a uświadamia jedno: przygniatający rozmiar tego, co nigdy nie miało zostać utrwalone.



ART

Many artists use the notion of chaos, accident or fate. Sometimes the accident happens in the moment of creation. It can be conscious when an artist makes

SZTUKA

Wielu artystów wykorzystuje pojęcie chaosu, przypadku, losu. Czasami jest to przypadek w momencie kreacji. Bywa







1981.____, 2002.08.13, 2002.08.14, 2002.08.15, 2002.08.17, 2002.08.19, 2002.08.20, 2002.08.21, 2002.08.22, 2002.08.23, 2002.08.24, 2002.08.25, 2002.08.26, 2002.08.27

AR>

ART

Many artists use the notion of chaos, accident or fate. Sometimes the accident happens in the moment of creation. It can be conscious when an artist makes a decision to leave certain components of the decisive process to the accident. It can be absolutely unconscious when the artist doesn't realize that the moment of creation has already begun, when the new form is being shaped and it is not realized by anybody yet and only afterwards, in the moment of discovering an already existing fact, the artist decides that what had happened was art.

An artist can be an originator of the accidental actions that will lead to the creation of a piece of art or just a finder of what somebody else – consciously or not – has created but because of various reasons gave up, lost, didn't notice the act of creation taking place, or just didn't elevate it to the rank of art.

It's difficult >>

SZ>

SZTUKA

Wielu artystów wykorzystuje pojęcie chaosu, przypadku, losu. Czasami jest to przypadek w momencie kreacji. Bywa on świadomy, gdy artysta podejmuje decyzję, że pewne elementy procesu decyzyjnego oddaje przypadkowi. Czasami bywa nieświadomy, gdy twórca nie zdaje sobie sprawy, że nastąpił moment kreacji. Fakt zaistnienia formy ma miejsce, ale nikt jeszcze sobie tego nie uświadamia. Dopiero później, w momencie odkrycia już zaistniałego faktu, artysta podejmuje decyzję, że to, co się wydarzyło, jest sztuką.

Artysta może być sprawcą zdarzeń przypadkowych doprowadzających do powstania dzieła lub jest tylko znalazcą tego, co – świadomie lub nie – stworzył ktoś inny, ale z różnych przyczyn to porzucił, zgubił czy po prostu nie zauważył faktu stworzenia dzieła, nie nadał mu rangi sztuki.

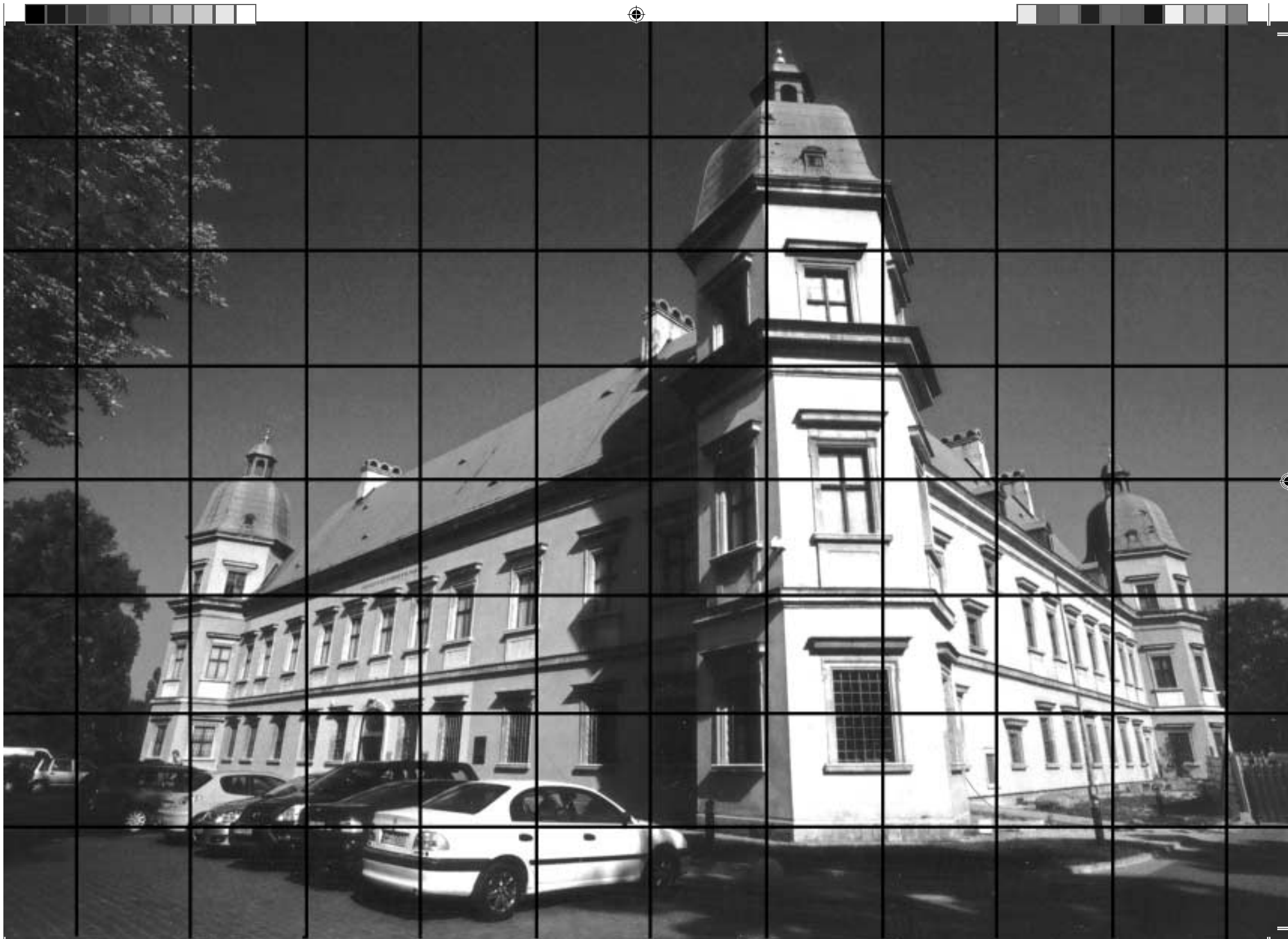
Trudno >>

photomemory



Z projektu europejskiego nic nie wyszło, ale pojawiło się intrygujące pytanie: jak w kontekście Zamku Ujazdowskiego – Centrum Sztuki Współczesnej rozumieć lokalną społeczność? Jedyne co się narzucało, to że są nią pracownicy.







Every single one is an interesting artifact but together they make up the picture of the local community. And this was the aim of Maria Parczewska, when she started her project called "Tiles". It has all started with a European project that put emphasis on working with local communities set around historic monuments. The European project didn't work out but an intriguing question appeared then instead: how to, in the context of Ujazdowski Castle – Centre for Contemporary Art, understand the local community? The only thing that stuck out was the fact that all the employees of CCA constituted this community.

Another question was needed though to get them involved in some community topic – "what is art for the people who work there". Definition of art by average public is usually filled with some stereotypes carried out probably from school – beauty, harmony, artistry. How will the employees of the Castle – all of them, including the director, curators, the realization and accounts departments, administration, and porters – answer this question? They will finish the sentence: Art is....

A collective portrait made of individual voices, full spectrum of individual, emotional and non-accidental standpoints was created, says Maria Parczewska. Only one person refused to participate in the experiment. The answers were quite extreme: from "something I cannot live without" up to "a complete waste of time", but each time very personal emotions were being voiced. Some of the participants were surprised. A person from the accounts department had to be talked into this for a long time. She decided that four words should be enough. The next day she gave yet another – the most important one – "breath". The idea came to her at night. It was worth asking then.

Maria rarely realizes projects that leave any tangible trace. But here, the most important thing was the imperishable visual effect. It was about leaving some attractive and long lasting piece in this meaningful place; to make every participant of the project feel sure, especially if he/she doesn't feel competent because he/she works on the "margins" of art, that he/she has the right to the personal, subjective view, sometimes naïve, sometimes critical, but mostly filtered through personal experience and thus authentic.

The panoramic photo of the Castle was enlarged to the size of 240cm x 160cm and divided into 100 boxes where the location of each answer from this unique assemblage of jigsaw puzzle pieces was decided accidentally. The ceramic tiles professionally baked in 1000 degrees Celsius with fragments of the castle in the background and the words of 100 workers of the Centre for Contemporary Art have already been presented twice publicly and the team of employees was integrating itself while doing the jigsaw. The director of CCA, who also took part in the project, promised to make sure the art jigsaw gets on the wall of the new building of the Laboratory, and that the duplicate of the tile with his own words – makes his way into his private bathroom. >>

* * *

While looking for an answer to the question "what is art", we find dozens of similar or contradictory conceptions. The feeling of anxiety that there should be one "good" answer melts away. It is replaced here by a strong conviction that everyone – also the spectator – can have a subjective view on art, and the art itself satisfies not only esthetical needs. In the case of the project "Tiles" – the borders disappeared, the professional hierarchy faded away, the professional voice was enriched

