



WALLY **GILBERT**
PROJEKT NORBLIN

tytuł roboczy/ working title



dwumiesięcznik/ bimonthly
numer specjalny/ special issue
2007.05/06 (019)
ISSN 1733 4691
nakład 2000 egz./ 2000 copies

redakcja/ editors **Klara Kopcińska & Józef Żuk Piwkowski**

projekt/ graphic design **Jan Kubasiewicz & Klara Kopcińska**



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: ja.pani.ka@gmail.com



**Galeria 2b/
2b Gallery**

www.2b.art.pl

druk i oprawa/ print & binding **Roband**

tłumaczenia/ translated by **Ann Cope, Agnieszka
Piotrowska-Sosnowska, Klara Kopcińska**

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

wydrukowano na papierze/ printed on
Arctic the Matt 150 g/m²
www.arcticpaper.com

Pomysł zaproszenia Wally'ego Gilberta do Warszawy, a konkretnie do dawnej Fabryki Norblina, będącej dziś siedzibą Muzeum Przemysłu (oddział Muzeum Techniki), spadł z nieba – narodził się gdzieś na styku zainteresowań naszych i Jana Kubasiewicza, kuratora kilku wystaw artysty, a naszego przyjaciela. Podeszliśmy do tej wizyty z nieukrywanym entuzjazmem, ponieważ postać Wally'ego Gilberta skupia w sobie całą masę interesujących nas wątków i idei, w które wierzymy.

Zawarte w tym katalogu – numerze specjalnym TR – zdjęcia zostały zrealizowane w maju 2006 roku, a w miejscu, gdzie powstały, są prezentowane dokładnie rok później. Zamieszczamy tu wybór najciekawszych tekstów dotyczących zarówno *Projektu Norblin*, jak i wcześniejszych wystaw fotograficznych artysty.

Jego ścisły umysł uczonego w połączeniu z przenikliwością i potrzebą eksperymentowania charakterystyczną dla badacza oraz wrażliwym okiem humanisty – stworzyły niezwykle, intymny wręcz portret uśpionej od lat fabryki. Z uwagą też słucha się jego wyważonych poglądów na temat sztuki, estetyki i ogólnie rzecz biorąc – sensu pracy – wyrażonych w publikowanej w numerze rozmowie z Janem Kubasiewiczem. Wierzę, że obcowanie z Wallym Gilbertem na łamach naszego pisma będzie stanowiło intelektualną i estetyczną przyjemność dla osób o różnych upodobaniach, zainteresowaniach i wrażliwości.

Klara Kopcińska

The idea to invite Wally Gilbert to Warsaw to visit the former Norblin factory, currently Museum of Industry (branch of Museum of Technology), was a result of mutual interests of ours and our friend Jan Kubasiewicz's, the curator of the first major solo exhibition of Wally Gilbert's photography in Boston. From day one, we became enthusiastic about that visit, since Wally Gilbert's work and biography link numerous themes and ideas that we have been exploring.

The photographs published in this special issue of "working title" are exhibited on site a year after they have been taken. We present a selection of the most interesting texts on the "Norblin Project" to date, as well as on earlier exhibitions by the artist.

Wally Gilbert's precise mind of a scientist, his insight of a researcher, combined with a sensitive eye of a humanist—resulted in a unique, intimate portrait of the dormant factory. I found very inspiring his opinions on art, aesthetics and the mere sense of work expressed in a conversation with Jan Kubasiewicz. I believe that a meeting with Wally Gilbert in this issue of our magazine will become an intellectual and aesthetical pleasure for people of various taste, interests and sensitivity.

Klara Kopcińska



Wally Gilbert at Viridian Gallery, NYC, 2006
Wally Gilbert w Galerii Viridian, Nowy Jork 2006

Wally Gilbert: Projekt Norblin

28 maja – 31 lipca 2007
Muzeum Przemysłu (oddział Muzeum Techniki)
dawna Fabryka Norblina
Warszawa, ul. Żelazna 51/53

31 sierpnia – 18 października 2007
PATIO Centrum Sztuki
Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
Łódź, ul. Rewolucji 1905 roku nr 52
wystawa w ramach Festiwalu Dialogu 4 Kultur

kuratorzy: Jan Kubasiewicz i Józef Żuk Piwkowski
organizatorzy: Galeria 2b, Stowarzyszenie Edukacji
i Postępu STEP, Muzeum Techniki

Wally Gilbert: The Norblin Project

May 28 – July 31, 2007
Museum of Industry
(Branch of Museum of Technology) former Norblin Factory
Warsaw, Poland, Żelazna Street, no. 51/53

August 31 – October 18, 2007
PATIO Art Center
Academy of Humanities and Economics in Łódź
Rewolucji 1905 roku Street, no. 52
exhibition within the Festival of the Dialogue of the
4 Cultures

curated by Jan Kubasiewicz and Józef Żuk Piwkowski
organized by 2b Gallery, the STEP Association for
Education and Progress, Museum of Technology



Projekt Norblin, instalacja i wystawa fotografii Wally'ego Gilberta, stanowi dowód, że kreatywność w sztuce i nauce więcej łączy niż dzieli. Szkoda, że (jak zauważył Gyorgy Kepes) „w dzisiejszych czasach artysta i naukowiec prawie nigdy nie są tą samą osobą”. W tym przypadku mamy jednak do czynienia z jedną z tych rzadkich sytuacji. Wally Gilbert – fotograf jest tą samą osobą co profesor Walter Gilbert, uznany naukowiec, laureat nagrody Nobla za opracowanie technologii sekwencjonowania DNA. Komputer, służący jako instrument naukowych badań – stał się dla niego także narzędziem poszukiwań w dziedzinie sztuk wizualnych.

Wiosną 2006, niemal dokładnie rok temu, Wally Gilbert został zaproszony do Warszawy, żeby fotografować starą fabrykę Norblina. Pracując systematycznie po kilka godzin dziennie przez prawie tydzień, zrobił w Norblinie tysiące zdjęć. Większość z nich to zbliżenia narzędzi, maszyn, murów i sklepień. Mają one niezwykle znaczenie jako dokumentacja, oddają też ducha tego miejsca, dzięki bardzo dużym zbliżeniom fragmentów – relikwów przeszłości pozostawionych w nieczynnej fabryce.

Zdjęcia z cyklu *Projekt Norblin* były już wystawiane w wielu miejscach. Po raz pierwszy zostały zaprezentowane jako indywidualna wystawa Wally'ego Gilberta, we wrześniu 2006 w Viridian Artists Gallery w nowojorskiej dzielnicy Chelsea, a potem – aż do grudnia – były eksponowane w Los Angeles Center for Digital Art. Od kwietnia 2007 wystawa jest prezentowana w American Center for Physics w College Park, w Maryland. Teraz zaś *Projekt Norblin* Wally'ego Gilberta wraca do miejsca swojego powstania.

Fotografia, która zatrzymuje moment w czasie i przestrzeni, jest z definicji fragmentem całości. Poprzez zmianę skali bardzo małych obiektów – które stają się olbrzymimi fotografiami – Wally Gilbert stymuluje nasz umysł do interpretowania tej nowej rzeczywistości, do odtwarzania całości, jakkolwiek niedoskonała byłaby ta nasza interpretacja. Na tym też polega zresztą istota pracy twórczej zarówno artysty jak i uczonego.

Zdaniem Gilberta, „między naukowcami i artystami istnieją głębokie podobieństwa z punktu widzenia indywidualnego podejścia do kreatywności”. Praca naukowca może być postrzegana jako środek ekspresji, tak jak twórczość artystyczna jest sposobem artysty na wyrażenie siebie. Gilbert mówi też bardzo wyraźnie o różnicach między sztuką i nauką. Unikalność wizji artysty to decydująca wartość w sztuce. W nauce upatruje się jej w możliwości powtórzenia eksperymentu, co z kolei prowadzi do społecznego konsensu co do tego, czym jest „prawda”.

Wystawa *Projekt Norblin* stawia widza w sytuacji badacza, który stara się zrekonstruować świat przeszłości w oparciu o fragmenty i wizualny zapis. Jest to doświadczenie zbliżone do układania puzzle. Być może będziemy chcieli odnieść fragmenty do źródła, skąd pochodzą, do przestrzeni, z której zostały „wydobyte”, żeby tym lepiej dopasować je do siebie i stworzyć logiczną i spójną całość.

Może to też jednak być doświadczenie innego rodzaju. Podejmując grę Wally'ego Gilberta polegającą na reinterpretacji i rekonstrukcji nieznannej rzeczywistości z małych fragmentów (powiększonych do olbrzymich rozmiarów), my, widzowie, mamy okazję przyjrzeć się bliżej metodzie pracy twórczej tego artysty i naukowca.

Jan Kubasiewicz, Boston, 2007



The "Norblin Project," Wally Gilbert's installation and exhibition of photography, represents an evidence that creativity in art and science share more similarities than differences. One may find it regrettable that "... in our days, the artist and the scientist are almost never the same person" (as Gyorgy Kepes commented). The case of Wally Gilbert is one of those rare exceptions. Wally Gilbert a photographer is the same person as Professor Walter Gilbert, an accomplished scientist, and a Nobel Price winner for developing DNA sequencing technology. For him the computer, a tool of scientific research becomes a tool of exploration in the domain of visual arts.

In Spring 2006, almost exactly a year ago, Wally Gilbert was invited to Warsaw to photograph the old Norblin factory. Working systematically for several hours a day for almost a week, Wally Gilbert shot several thousands photographs at the Norblin site. Majority of these images are close-ups of tools, machinery, walls and ceilings. They have tremendous power of documenting and describing a sense of this place through often greatly enlarged extractions from objects of the past left at a former factory site.

Since 2006, the photographs from the "Norblin Project" series have been exhibited widely. It premiered as Wally Gilbert's solo exhibition at Viridian Artists Gallery in Chelsea district in New Your City in September, and continued in Los Angeles Center for Digital Art until December. Since April 2007, the exhibition is on view at the American Center for Physics in College Park, Maryland. And now, the Wally Gilbert "Norblin Project" exhibition and installation returned to its origins at the Norblin factory site.

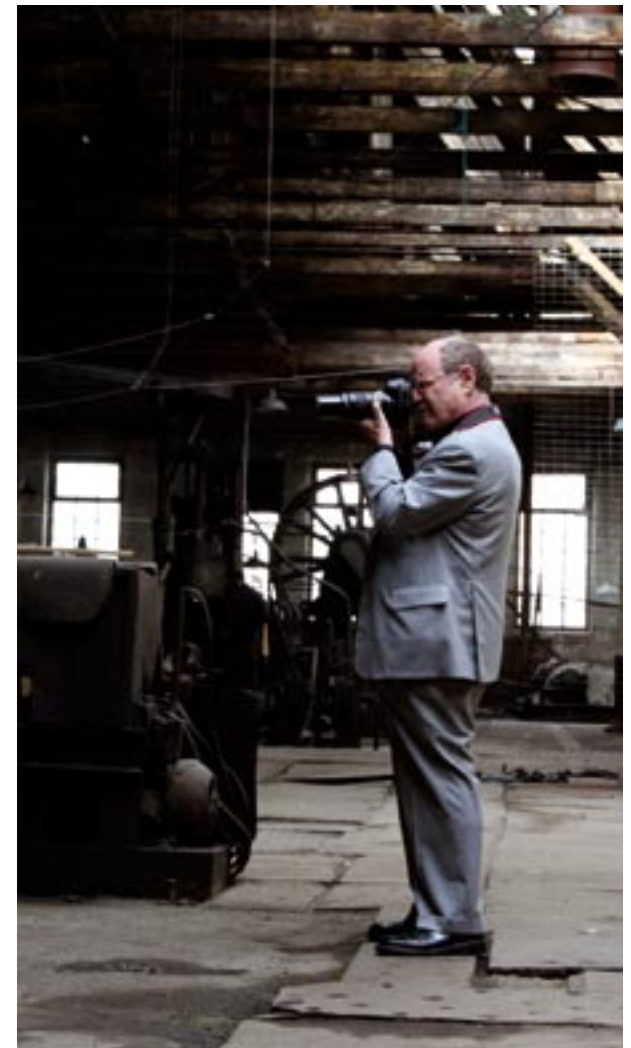
By capturing a moment of time and space a photograph, by its definition, is a fragment of a whole. By representing small elements through extremely large images Wally Gilbert's photographs stimulate the mind to interpret unfamiliar reality, to complete the whole, however imperfect that interpretation of that whole might be. Indeed, a perfect description of both artist's and scientist's creative practice.

According to Gilbert, "there are deep similarities in terms of the individual's approach to creativity between the scientists and the artists." Scientists' work can be seen as an "aspect of self-expression, just as artistic creativity is the self-expression of an artist." However, Gilbert is also very clear when he comments on art being different than science. A uniqueness of the artist's vision is of critical value in art. In science, the core value lies in reproduction of an experiment, which leads to social agreement on "truth."

The "Norblin Project" exhibition puts us viewers in a position of a researcher who is trying to reconstruct a world of the past from fragments and visual records. This is an experience of connecting pieces of a puzzle. We may want to refer the fragments to the source, the space from where they were "extracted" to have a better chance to fit them together into a logical and coherent entity.

But this may also be an experience of a different kind. Playing Wally Gilbert's game of reinterpreting and reconstructing unfamiliar reality from small fragments of huge dimensions, we the viewers are allowed to have a glimpse into the unique creative process of this artist and scientist.

Jan Kubasiewicz, Boston, 2007





sztuka (i nauka) jest najważniejsza

Józef Żuk Piwkowski

Warszawa, 2007.05.05

Projekt Norblin Wally'ego Gilberta, to wystawa fotografii, ale też coś więcej, to unikalna instalacja, która prezentując niezwykłą (a może zwykłą) przestrzeń starej, znikającej, rozpadającej się fabryki – poprzez sztukę – podnosi sam obiekt do rangi sztuki.

Oczywistym walorem tego projektu jest też jego wartość dokumentalna, pomagająca zapamiętać Norblin dla potomnych. Ma to szczególną wymowę, ponieważ, przez skrajnie nieodpowiedzialne decyzje urzędników najróżniejszych szczebli, Norblinowi grozi sprzedaż i komercjalizacja w najgorszym tego słowa znaczeniu.

Historia *Projektu Norblin* to również najlepszy przykład twórczego wykorzystania przypadku i multidyscyplinarnej współpracy.

Gdy w Sylwestra 1999/2000, otwierającego wiek XXI, realizowałem eksperymentalny film *Pierwszy Film 2000*, nieżyjący już Andrzej Przedworski – wybitny scenograf filmowy – przypomniał mi o istnieniu tego niesamowitego obiektu w centrum Warszawy. Tam też 31 grudnia 1999 zrealizowałem jedną z sześciu części filmu.

Warunki były bardzo niesprzyjające: mróz, brak funduszy, główny rekwizyt w postaci starego busa VW się popsuł, a na dodatek niespodziewanym „asystentem” okazał się olbrzymi pies wilczur, którego w normalnych warunkach omijałbym szerokim łukiem (w ciasnym wnętrzu samochodu pies musiał pełnić rolę statywu).

Pomimo tych stresujących doświadczeń, od początku 2000 roku zastanawiałem się, jak wrócić do Norblina, który jest wymarzoną miejscem dla wielu działań artystycznych.

Udało się to dopiero w 2003 roku, gdy razem z Klarą Kopcińską zorganizowaliśmy z udziałem ponad 40 artystów wystawę *2b – portrety struktur, portrety strukturalne*. Od tego czasu zaprezentowaliśmy w Norblinie kilkadziesiąt wystaw i różnych projektów artystycznych.

Od początku jednym z powracających motywów były związki sztuki współczesnej z tym miejscem, przenikanie się działań artystycznych oraz historii starej fabryki. Okazało się, że w sposób samoistny i oczywisty większość artystów wchodziła w twórczy dialog z tą przestrzenią. Czasami podświadomie – ale przeważnie tworząc wręcz prace, obiekty, instalacje specjalnie dostosowane do Norblina. Wspomnę tu projekt *Libro2N*, kiedy to w 2005 roku Radosław Nowakowski przez kilkanaście dni „pisał” gigantyczną księgę-instalację w Hali 1000 ton. Projekt *Libro2N* zaistniał potem również jako książka artystyczna, stając się jednocześnie dokumentacją-pamiętnikiem wydarzenia i obiektu.

We wszystkich tych działaniach przewija się pewna myśl, refleksja dotycząca czasu, uchwycenia chwili, sportretowania całości przez fragment, detal.

Najpełniejszy wyraz tej strategii, która jednocześnie wchodzi w specjalnie bliską relację ze starą fabryką, przedstawia właśnie Wally Gilbert w *Projekcie Norblin*. > >

Wally Gilbert's "Norblin Project" is an exhibition of photography but also something more—a unique installation which, by presenting an unusual (or maybe usual) space of an old, disappearing, decayed factory, exalts through art the object itself to the rank of art.

The obvious advantage of this project is its documentary value which will help future generations remember Norblin. It has a special significance because through some extremely irresponsible decisions of executives of several different grades, the former factory is in a danger of being sold and commercialised in the worst meaning of this word.

The history of the "Norblin Project" is also the best example of the creative use of an accident and multidisciplinary cooperation.

When during the 1999/2000 New Year's Eve, in the year opening the 21st century I was in a process of production of an experimental film entitled "The First Film 2000," the late art director Andrzej Przedworski reminded me of the existence of an incredible building in the centre of Warsaw. And there, on December 31, 1999 I made one of the six parts of the film.

The circumstances were very unfavourable: it was freezing cold, we didn't have enough funds, the main prop—an old VW bus broke down and, what's more, I got an unexpected "assistant" in the body of a huge Alsatian and despite the fact that in normal situations I would give him a wide berth—then, in the little pokey car, the beast had to serve as a tripod for my camera.

Despite all these stressful experiences, since the beginning of 2000 I had been deliberating on how to come back to Norblin, the place that seemed to be an ideal site to host all kinds of artistic events.

Together with Klara Kopcińska we finally managed to achieve it in 2003 by organizing the first exhibition presenting over 40 artists: "2b—portraits of structures, structural portraits." Since then we have curated in Norblin several dozens of exhibitions and many other artistic events.

From the very beginning one of the main themes of our activities at Norblin was the link between the contemporary art and this place, the inter-permeation of artistic events and the history of the old factory. We found out that most of the artists entered a creative dialogue with this space in a spontaneous and natural way. Sometimes subconsciously—but mostly through process of making art works, objects and installations site-specific to Norblin.

Let me mention here the "Libro2N" project in 2005 when for several days Radosław Nowakowski had been "writing" a gigantic book-installation in the Press Room of 1000 Tons. The "Libro2N" project has functioned later also as an artistic book, becoming at the same time a documentation-diary of the event and of the site. > >

**art—and science—are
the most important**

by Józef Żuk Piwkowski

Warsaw, 2007.05.05

Związki sztuki i nauki są w przypadku Wally'ego Gilberta oczywiste. Są one bliskie mojej wizji świata, w którym sztuka i nauka są najważniejsze. To, co nauka osiąga w swoich często wąskich – z natury – specjalizacjach, dzięki sztuce może zaistnieć w bardziej renesansowym modelu komunikacji człowieka z uniwersum. To sztuka pozwala szczególnie efektywnie łączyć różne dziedziny, przekonania, religie, ludzi i w wyjątkowej synergii współpracować.

Życiorys Wally'ego Gilberta jest najlepszym przykładem potwierdzającym tezy profesora Mariana Mazura, naukowca, cybernetyka i pedagoga. Był on zwolennikiem multidyscyplinarnego podejścia do nauki i już w 1976 roku w swojej pracy *Cybernetyka i charakter* zaprezentował unikalną teorię łączącą cybernetykę z szeroko rozumianymi zachowaniami ludzkimi zarówno społecznymi jak i osobistymi, artystycznymi. Multidyscyplinarność Gilberta i dodanie kolejnej specjalizacji – sztuki – do swojego życiorysu, wypełnia pojęcie „człowieka renesansu” – jak najbardziej nowoczesnym i współczesnym znaczeniem.

Przywołanie tego pojęcia jest tym bardziej uzasadnione, że artysta w szczególny sposób łączy tradycję, historię i nowoczesność. Tworzy obrazy dokumentujące czas, proces rozpadu, przemijania, używając technologii 3. tysiąclecia.

Zgłębiwszy wiele dziedzin nauki i nowoczesnych technologii Wally Gilbert zwraca się ku tak prostym i symbolicznym w naszej kulturze formom jak stara zmurszała cegła. A cel jego pracy i skomplikowanego technologicznego procesu – to osobisty kontakt widza z pojedynczym zdjęciem w Norblinie.

Fakt, że sensem podstawowym, ostatecznym nowoczesnego stechniczowanego świata jest nadal człowiek i przemijanie – skłania do optymistycznych przemyśleń na temat rozwoju i postępu.

Jestem pewien, że współpraca naukowców i artystów może przyczynić się do skierowania wektora przemian w stronę bezinteresownej wymiany doświadczeń, myśli i „dóbr niematerialnych”, twórczej współpracy, prawdy i wolności.

All these actions have some common ideas behind them—a reflection on time, catching the moment and portraying the entirety through a fragment, a detail.

The fullest expression of this strategy, which at the same time enters into a particularly close relationship with the factory, is presented by Wally Gilbert in his “Norblin Project.”

The links between art and science are obvious, in case of Wally Gilbert, Nobel Price winner for Chemistry in 1980. They seem to be part of my ideal vision of the world where art and science are the most important. What science manages to achieve in its often narrow by nature specializations, can come into being as the more renaissance model of man’s communication with the universe in art. It’s art that lets us especially effectively connect different disciplines, views, religions, people and in an exceptional synergy enables us to cooperate.

The life of Wally Gilbert is an excellent example confirming the philosophical arguments of professor Marian Mazur, a scientist, expert in cybernetics, and educator. He was a proponent of the multidisciplinary approach to science and already in 1976 in his work “The ABC of Character – The Elementary Guide To Human Potential” he presented a unique theory linking cybernetics with human behaviours of all kinds, social as well as personal, and artistic. Gilbert’s versatility and the fact that he has expanded his expertise in science with the one—of art—fuels the concept of a “renaissance man” in the most progressive and modern meaning of the term.

Bringing this notion is justified especially when we take into consideration the fact that the artist in his own special way combines tradition, history and modernity. He creates pictures that document time, the process of decay and the passing of time, using the technology of the third millennium.

Having investigated thoroughly many disciplines of science and modern technologies Wally Gilbert turns towards forms as simple and symbolic for our culture as an old mouldered brick. And the aim of his work and of the technologically complicated process—is a personal contact of the spectator with a single photo in the Norblin factory.

The fact that a human being and the passing of time are still the basic and ultimate sense of the modern, technology driven world—should bring us to optimistic conclusions on the topic of development and progress.

I’m sure that co-operation between scientists and artists can turn the direction of changes towards disinterested exchange of experiences and “immaterial goods,” and towards creative cooperation and freedom.







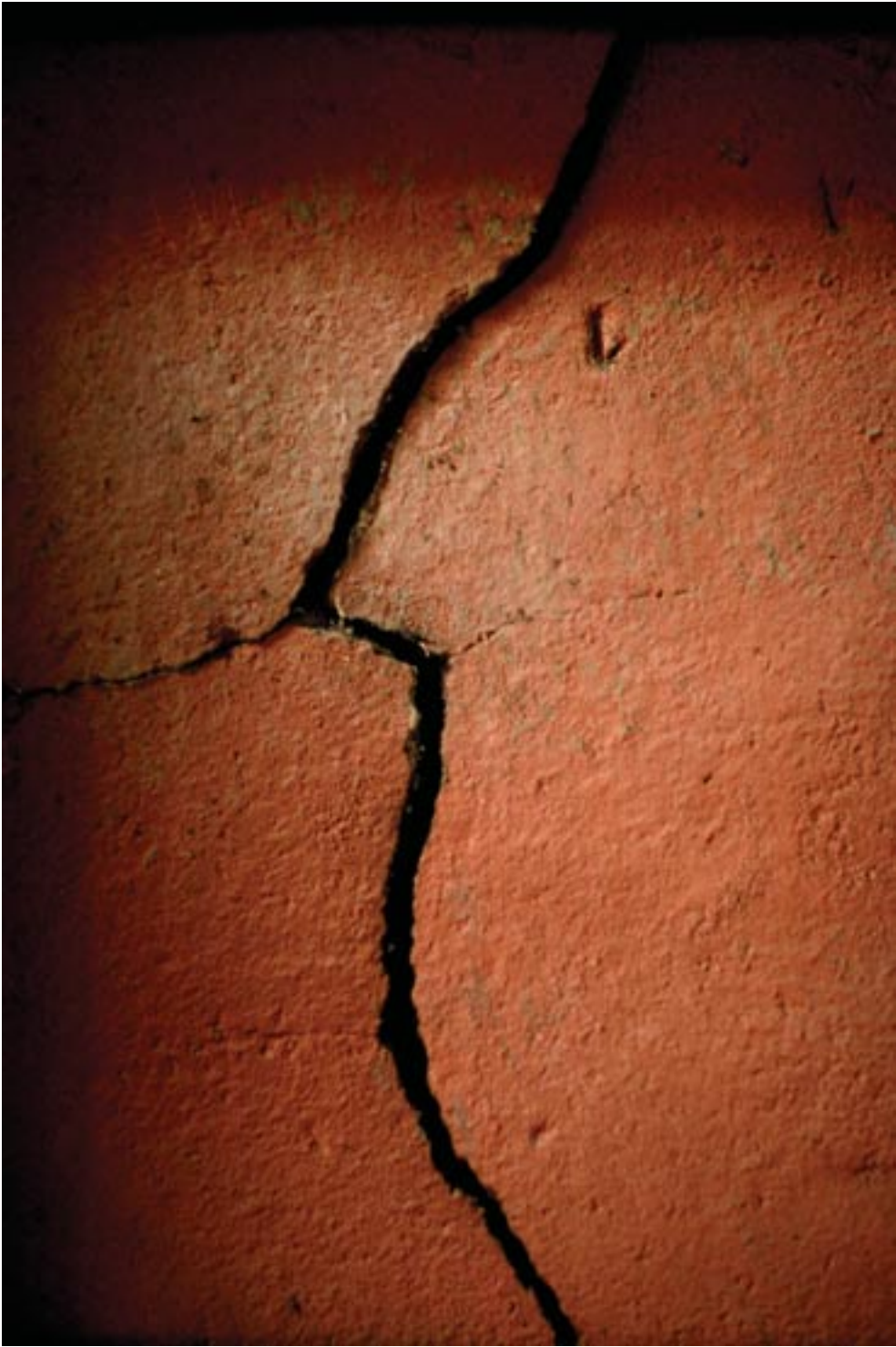
















rozmowa z Wallym Gilbertem

Jan Kubasiewicz

z katalogu *Wally Gilbert: An Exhibition of Photography*
Patricia Doran Graduate Gallery
14 października – 3 listopada 2004

Jan Kubasiewicz: Na ile jesteś skłonny zaakceptować przypadek podczas procesu twórczego?

Wally Gilbert: Duża część świata opiera się na działaniu przypadku. Proces twórczy zawiera wiele przypadkowych elementów. Widać to znakomicie na przykładzie niektórych technik drukarskich (ale niekoniecznie tych, które ja sam stosuję), weźmy na przykład monotypię, która polega na osiąganiu przypadkowych efektów dzięki dociskaniu tuszów do papieru.

Uważam, że przypadek to wielka część procesu twórczego. Człowiek obserwuje świat na chybił trafił i wybiera z niego elementy, które postrzega jako wartość estetyczną. Sztuka to raczej wybór końcowego efektu niż całkowita kontrola nad tym procesem. Artysta tworzy strategię, by pobudzić przypadek i w ten sposób uwypatnić przypadkowe elementy procesu twórczego, po których ostatecznie następuje wybór. W moim przypadku jest to często spowodowanie, że komputer zrobi coś, czego nikt się nie spodziewał.

Niektóre z moich prac to rezultat znacznych matematycznych transformacji układu pikseli. Przez zastosowanie pewnych algorytmów można znacznie przekształcać obraz. Poza tym można w wielkim stopniu zmieniać kolor. Mogę kontrolować kolory niezależnie od ich nasycenia. Oczywiście mogę zapisywać każdy kolejny etap transformacji i zapamiętywać parametry, żeby powtórzyć proces przy innym obrazie. Jednak najczęściej przy nowym zdjęciu robię kolejny eksperyment.

jk: Ktoś mógłby powiedzieć, że na końcu procesu twórczego nie ma już naturalnego koloru...

wg: Lub, że obraz nie jest naturalnym obrazem – jaki się zwykle kojarzy z fotografią. I jest to zarazem prawda i fałsz. Nie ma tu naturalnych kolorów. Aparat zawsze interpretuje kolor. W aparacie cyfrowym jest automatyczny balans bieli i nastawianie ostrości. Kamera postrzega też kolor w inny sposób niż nasze oczy. Potem mamy kolejny problem z kolorem przy porównywaniu obrazu na monitorze komputera z ostatecznym wydrukiem.

Zagadnienia percepcji koloru są również fascynujące. Każdy człowiek widzi kolory w trochę inny sposób. Nie jest prawdą, że widzimy je po prostu jako kombinację trzech barw. Edwin Land, David Hubel i Torstein Wiesel, którzy prowadzili rozległe badania w dziedzinie percepcji wzrokowej, wykazali, że proces widzenia jest znacznie bardziej skomplikowany niż nam się wydaje. Obraz jest podzielony na linie, krawędzie i kontrasty kolorów. Nasycenie i ruch są postrzegane oddzielnie, a informacje o nich przenoszone osobnymi kanałami. Właściwie to nasz mózg tworzy wszystkie kolory dzięki temu, że patrzymy na kontrasty barw wokół krawędzi w danym obrazie.

jk: Wróćmy do momentu, kiedy kadruje się obraz w aparacie, kiedy „widzisz coś, co zwraca Twoją uwagę jako interesujący temat”. Co to jest? W jaki sposób wybierasz obiekty do fotografowania?

wg: To trudne pytanie, ponieważ nie sadzę, by był to proces, który można sensownie analizować. Nie jest to proces racjonalnego wyboru. To raczej sprawa wyczucia, a nie intelektu. Bardzo trudno byłoby mi to opisać. Nigdy nie myślę o teorii podczas szukania obrazu w wizjerze aparatu. To taka różnica jak między spacerowaniem a myśleniem o tym, w jaki sposób funkcjonują nogi. To coś, co robi się w sposób naturalny.

Weźmy jako przykład serię zeskanowanych obrazów prezentowanych na tej wystawie. Kładąc warzywa na płaskim skanerze bawię się tak długo, aż znajdę coś, jakiś obraz, który mnie zainteresuje. Lub coś, co ma „wartość > >

Jan Kubasiewicz: How open are you to accepting accidents in your creative process?

Wally Gilbert: Much of the world operates on a principle of accident. In many ways the artistic process includes random elements. This is very evident in number of printing processes, (not exactly the ones I use), monotype for example, that rely on accidental effects achieved in pressing inks against paper.

I do think that accident is a large part of the artistic process. One observes a random world and chooses elements that one considers of aesthetic value. The artistry is in the choice of the final object rather than in the total control of the process. The artist often creates strategies to promote accidents and thus to enhance the random elements during the process, followed by choice. In my case, this is often making computer do what one did not expect it to do.

Some of my work is a result of extensive mathematical transformations of the pixel structure. By applying computational algorithms the shapes in the image may be wildly transformed. In addition the color transformations can be extreme. I can control the colors independently from the intensities. Of course I could record each step of the transformation, and remember the specific application of certain algorithms, to repeat the process on a different image. However, I often do this as a novel experiment on a new image.

jk: One reaction to this description might be, that there is no natural color at the end of the process...

wg: Or, that the image is not natural image—as is often attributed to photography. And that is true and false. There are no natural colors. The camera always re-interprets color. In the digital camera there is a white balance process and there is a sharpening process, even before one gets an image out. And the camera processes color differently from the ways our eyes work. Then there is a further problem with color in comparing the image on a computer monitor with the final print.

The issues of color perception are fascinating too. Each person processes color a little differently. It is not true that we process color just in terms of the response of three pigments. Edwin Land and David Hubel and Torstein Wiesel, who extensively experimented in the field of visual perception, showed that all visual processing is much more complicated than one believed. The visual image is dissected into lines, edges, and color contrasts. Intensities and motions are separated out and carried by separate pathways. Our brain actually creates all the colors by looking at the color contrasts across the edges in the visual scene.

jk: Let me return to the very moment of framing an image in the camera, when you “see something, which strikes you as interesting.” What is it? How do you actually choose objects to photograph?

wg: That is a horribly difficult question, because I do not think the process is anything one can analyze fruitfully. I do not think that it is a rational process of choice. It is a felt, not an intellectual process. If I were to try to describe it, I would be at a loss. I never formalize it to myself during the act of finding an image in the camera. This is similar to walking, as opposed to thinking how the legs work. It is something you do naturally.

Let me talk about the series of scanned images in the show. In putting a vegetable on a flat-bed scanner, I play until I find something, an image, that is interesting. Or, something “of aesthetic value.” Or, something “beautiful,” > >

conversation with Wally Gilbert

by Jan Kubasiewicz

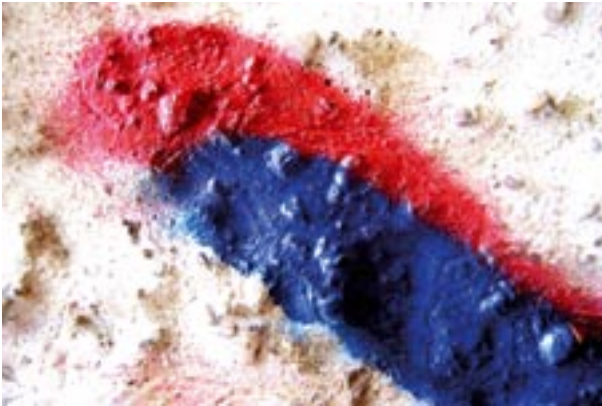
from “Wally Gilbert: An Exhibition of Photography”
Patricia Doran Graduate Gallery
October 14 – November 3, 2004

estetyczną”. Albo coś, co „jest piękne” – w której to kategorii mogą się zawierać także rzeczy brzydkie. Wiem, że jesteś ciekaw, co to jest. Chciałbyś wiedzieć, jak określam wartości estetyczne. Szczerze mówiąc, nie jestem pewien i właśnie dlatego tak się zmagam z tym pytaniem.

jk: Przez lata Twoje zainteresowania obejmowały szeroki wachlarz dziedzin: mineralogia, astronomia, chemia, biologia, matematyka i fizyka teoretyczna – właściwie całe podstawy nauki. Jakie umiejętności, które zdobyłeś w życiu zawodowym, jako naukowiec, pomogły w zostaniu fotografikiem?

wg: Rzeczywiście, w mojej karierze zawodowej działałem w wielu dziedzinach nauki. Najpierw byłem fizykiem teoretycznym, bliskim czystej matematyki, a potem zostałem naukowcem doświadczalnym w dziedzinie biochemii i pracowałem w laboratorium biologicznym. Następnie stałem się naukowcem pracującym na komputerze i przeprowadzałem analizy genów, cofając się – po trzydziestu latach pracy w laboratorium nad biologią molekularną – do moich korzeni pracy teoretycznej.

Posiadam oba typy umiejętności – umysłową potrzebną w matematyce i pracach teoretycznych – i manualną, niezbędną, kiedy pracuje się rękami w laboratorium. Moje osobiste doświadczenie na polu eksperymentu mogło skierować mnie w stronę malarstwa lub rzeźby, gdzie zrobiłbym użytek z rąk. Ale to komputer stał się moim późniejszym narzędziem w badaniach teoretycznych i dlatego tak dobrze czuję się w fotografii cyfrowej.



jk: Zauważyłem, że bardzo często rysujesz, by coś wyjaśnić. Zawsze masz przy sobie nie tylko aparat fotograficzny, ale też i ołówek. Jak ważna jest dla ciebie wizualizacja w procesie myślenia?

wg: Każdy myśli w trochę inny sposób. Są tacy, którzy myślą wyłącznie słowami i trudno im sobie wyobrazić, że ktoś może myśleć inaczej. Są też tacy, którzy myślą wyłącznie obrazami i z trudem zamieniają je w słowa.

Wielu artystów zajmujących się sztuką wizualną ma trudności w opisaniu tego, co robią, i być może nie ma powodu, by używać słów do opisywania procesu powstawania sztuki wizualnej. Mam bardzo rozwinięty zmysł postrzegania. Czasem łatwiej mi przełożyć swój pomysł na obraz niż wyrazić go słowami. W mojej pracy naukowej często myślałem o przeprowadzanych eksperymentach przy użyciu krzywizn, wykresów, które mogłyby opisać wyniki.

jk: W Twojej wyjątkowej sytuacji człowieka, który jest jednocześnie naukowcem i artystą, czy mógłbyś wskazać podobieństwa lub różnice między nauką i sztuką, z punktu widzenia procesu twórczego, myślenia wizualnego czy estetycznego, które charakteryzowałyby ich sferę wizualną?

wg: Byłem aktywnym naukowcem przez większość swojego intelektualnego życia. Według mnie w nauce jest wielkie pole dla kreatywności. Myślę, że między naukowcami i artystami istnieją głębokie podobieństwa z punktu widzenia indywidualnego podejścia do kreatywności. Kiedy twórczy naukowiec zajmuje się jakąś nauką, to zarówno ta nauka jak i sposób, w jaki o niej mówi, są środkiem ekspresji, tak jak twórczość artystyczna jest sposobem artysty na wyrażenie siebie.

Nauka ma też pewien walor estetyczny. Eksperymenty naukowe prawie zawsze prezentowane są w formie wizualizacji, w których wartości estetyczne odgrywają ważną rolę ułatwiając skuteczną komunikację. W naukach >>

Blue on Red – Spain, 2004

Niebieski na czerwonym – Hiszpania, 2004

27” x 18” Lambda print

and that may include ugly. And I know that you are interested in what it is. You are interested in how I determine aesthetic value. Frankly, I am not sure, and that is why I am struggling with this question.

jk: Over the years, your interests span mineralogy, astronomy, chemistry, biology, mathematics, and theoretical physics—virtually, the entire foundation of science. What skills, acquired in your professional life as a scientist, contributed to becoming a photographer?

wg: Indeed, in my professional career, I worked in the large number of fields of science. First I was a theoretical physicist, very close to pure mathematics, and then later I became an experimental scientist working in biochemistry in a biological laboratory. Then I became more of a computer scientist, doing computer based analysis of genes, going back—after 30 years of laboratory work in molecular biology—to my roots as theoretician.

I have both types of skills—the intellectual skill needed in mathematics and theory and the manual dexterity needed to work with one's hands in the laboratory. My personal history of experimental activities might have directed me to painting or to sculpture, to use my hands. But the tool of my later theoretical research was the computer, and that is why I feel so comfortable with digital photography.

jk: I noticed that very often you draw to explain things. You always carry a pen not only a camera. How important is visualization in your thinking process?

wg: Everybody's thinking is a little bit different. There are those who think almost entirely with words, and they cannot conceive that one might not think in words. And there are those who think almost entirely in images, and have great trouble dealing with words.

Many visual artists have difficulty in describing in words what they do and perhaps there is no reason to use words to describe the process of the visual arts. I have a very large visual sense. For me it seems easier sometimes to visualize than to put the idea into words. In my scientific life, I often would think of experiments in terms of the curves, the graphs, that would describe the results.

jk: In your unique position of being both an artist and a scientist, can you point to any similarities or differences between science and art, in terms of the creative process, visual thinking, or aesthetics that characterize the visual domain?

wg: I was an active scientist for much of my intellectual life. For me, science itself has a very large creative element. I think that there are deep similarities in terms of the individual's approach to creativity between the scientists and the artists. As a creative scientist, the science that one does and the ways which one talks about the science are aspects of self-expression, just as artistic creativity is the self-expression of an artist.

There is an aesthetic value in science. Scientific experiments are almost always presented in the form of a visualization in which aesthetic values play an important role in the ease and effectiveness of the communication.

In the theoretical sciences—mathematics and theoretical physics—there is an aesthetic component both to the visual presentation of the material and to the underlying ideas. One speaks of theoretical concepts as ideas that strike one as simple, elegant, and beautiful. >>



Paint 11 – Berlin, 2004

Farba 11 – Berlin, 2004

27" x 18" Lambda print



Building Façade – Spain, 2004
Fasada budynku – Hiszpania, 2004
36" x 24" Lambda print

teoretycznych – jak matematyka i fizyka teoretyczna – występuje czynnik estetyczny zarówno w sposobie prezentacji materiału jak i w samych leżących u ich podstaw ideach. Można mówić o pojęciach teoretycznych jako o ideach, które uderzają prostotą, elegancją i pięknem.

Natomiast różnica między elementem twórczym w nauce i sztuce dotyczy przede wszystkim sfery społecznego odbioru obu tych dziedzin. Nauka to obszar wartości, które wymagają społecznej aprobaty dotyczącej podejścia do wiedzy. Eksperyment czy wynik badań nie jest czymś, co mogłaby przeprowadzić jedna osoba. Mogą to zrobić jako pierwszy, ale ktoś inny musi móc to powtórzyć. Właśnie to powtórzenie, które prowadzi do społecznej zgody co do tego, co jest „prawdą”, jest sednem nauki.

W przypadku sztuki jest inaczej. W sztuce najwyższa wartość leży w osobistej wyjątkowości wizji artysty. Danemu obiektowi przypisuje się wartość, ponieważ jest efektem unikalnego sposobu postrzegania świata. Oczywiście istnieje tu pewien przymus społeczny związany z tym, co zostanie zaakceptowane jako „dobra” sztuka – ale to komercyjny element, nie związany z wartością samej pracy.

Nauka, zarówno doświadczalna jak i teoretyczna, ma swoją wartość, ponieważ ktoś inny może pracować z osiągniętymi wynikami, powtarzać je i z nimi dyskutować. To jest potężne ograniczenie. Ale ograniczenia występują też w sztuce. Rzeźbiarze pracujący z kamieniem odczuwają ogromne ograniczenia związane z materiałem swojej pracy. Fotografia też ma ograniczenia z punktu widzenia ostrości obrazu, rodzaju faktury przy pracy na papierze, gamy barw czy użycia czerni i bieli i tak dalej. Te ograniczenia mają inny charakter niż społeczne ograniczenia w nauce.

jk: Twoje zdjęcia to często maleńkie fragmenty wielkich obiektów i dokumentacja przedmiotów w stanie rozpadu. Czy to znaczy, że doceniasz rzeczy niestałe, rozdrobnione i ulegające rozpadowi z upływem czasu?

wg: Fotografia odwołuje się do czasu poprzez uchwycenie chwili. Jest to działanie bezpośrednie – aparat fotograficzny chwyta chwilę i to zarówno w czasie jak i przestrzeni. Zdjęcie jest też fragmentem większej całości; zawsze jest to obraz częściowy. Ja często skupiam się na małych powierzchniach – obejmujących kilkanaście centymetrów kwadratowych, które potem powiększam w wydruku do jednego lub dwóch metrów.

Kiedy coś zauważamy, nasz umysł tworzy obraz całości szerszej niż ten fragment świata, który akurat obserwujemy. Ta sama cecha występuje w fotografii. Obraz sugeruje naszemu umysłowi rzeczy leżące poza tą chwilą i tym fragmentem. Co więcej, ogromna część wartości estetycznej, jaką widzę w sztuce, tkwi właśnie w rozdrobnieniu i w nieregularności obiektu, będących przeciwieństwem równowagi, doskonałości czy porządku. Według mnie wizualne oznaki rozpadu są miłe dla oka – i stymulują umysł, by tworzyć wizerunek przeszłości – by pójść dalej niż tylko docenić stan obecny.

Jeszcze jedno z moich zainteresowań to kolekcjonerstwo – zbieram stare filizanki, kawałki ceramiki, elementy rzeźb. W XIX wieku kolekcjonerzy i muzealnicy umieli odtworzyć (lub odrestaurować) cały przedmiot na podstawie pojedynczego fragmentu. Ich wizja obiektu musiała być kompletna i bez skazy. Dziś muzea wystawiają oryginalne fragmenty wazy, kawałki płytki ceramicznej, pęknięty brąz. To pozwala – czy wręcz zmusza – do odtworzenia w naszych umysłach oryginalnej wizji artysty. Ten myślowy obraz uderza w nas jak krytyczna rzeczywistość, jakkolwiek niedoskonała byłaby nasza interpretacja. Współcześni artyści wykorzystują ten sam proces. Celowo używają fragmentów, które mają reprezentować całość, zmuszając widza do samodzielnego uzupełnienia wizerunku czy przestania.

Ta filozofia przemawia do mnie jako do kolekcjonera. Przemawia też do mnie jako artysty i fotografa.

There is a difference between the creative element in science and art, in terms of social structure of the fields. Science is a field of values that require socially agreed upon approaches to knowledge. An experiment or a result is not what a single person does. It is something that I do first, but that someone else must be able to reproduce. That reproduction, which leads to social agreement on “truth” is the core of science.

Art is different. In art a critical value lies in an underlying personal uniqueness of the artists vision. The object is valued because it involves a unique way of seeing the world. Of course there are social constraints as to what will be accepted as “good” art—but this is a commercial element, not an element of intrinsic value in the work.

Science, both experiment and theory, is valued because someone else can work with the results, reproduce and reason with the arguments. That is a tremendous constraint. There are constraints in art as well. The sculptor working with stone has tremendous constraints, or restrictions, as to what they can do with the material. Photography has the constraints in terms of sharpness of the image, the range of surface textures arising from work on paper, the gamut of color or black and white, and so forth. These constraints are not of the same nature as the social constraints of science.

jk: Your photographs often record minuscule fragments of large objects and document things in state of decay. Do I sense correctly that you have an appreciation of things impermanent, fragmented, and decaying in time?

wg: Photography relates to time by capturing a moment. It has great immediacy through the fact that the camera captures an instant, both in time and space. The picture is also a fragment of a whole; it is always a partial representation. In my case, I often focus on the small—a few square inches blown up to a 4 by 6 foot print.

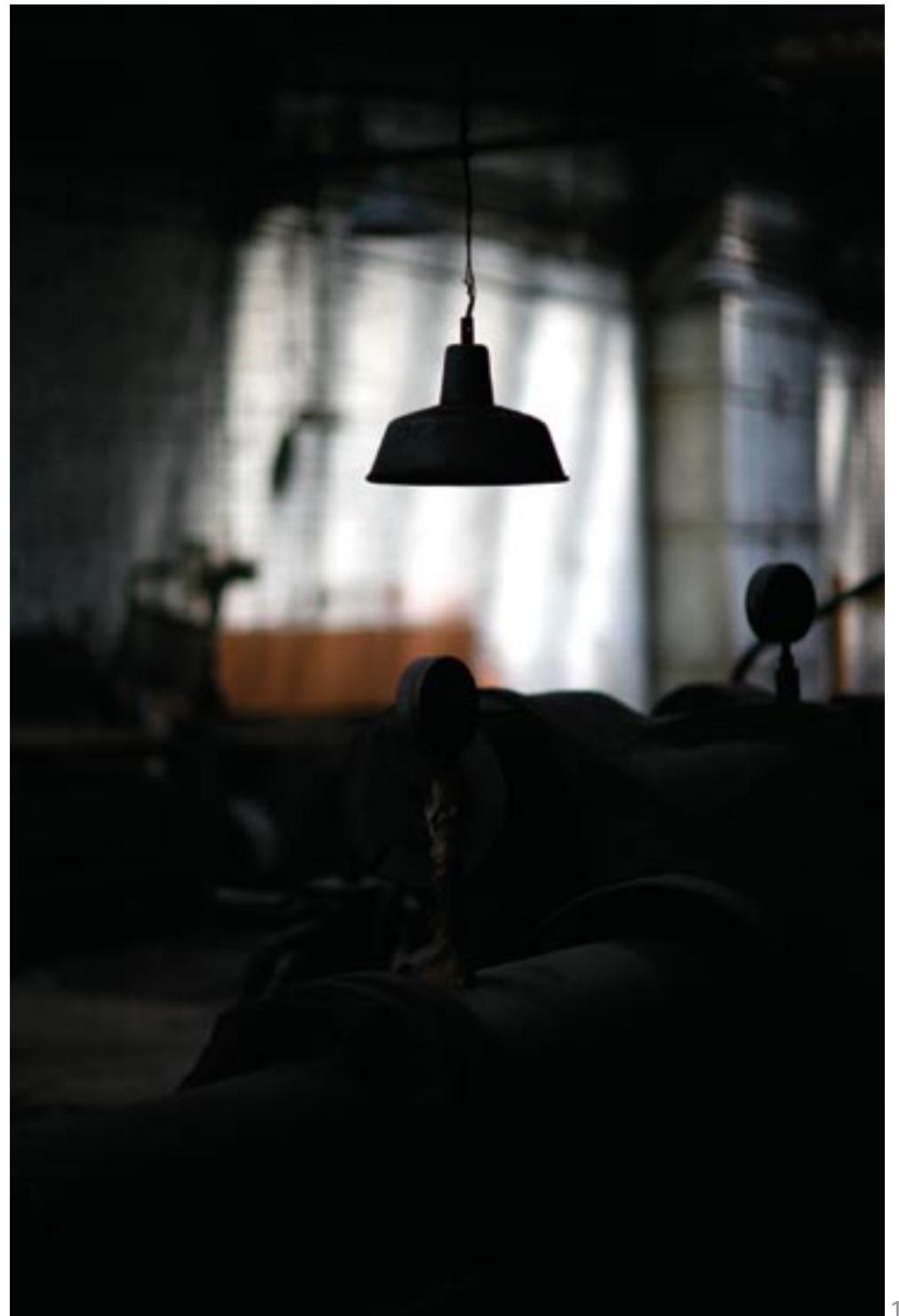
When we perceive, our minds create a sense of the whole beyond the fragment of the world that we observe. We have that element in photography. The image suggests in the mind things beyond that instant and that fragment. Moreover, a large part of the aesthetic value I find in art is buried in a fragmentation of – and the irregularities in—the object, as opposed to balance, perfection, or order. The visual signs of decay I find pleasing—and they stimulate the mind to create an image of the past—to go beyond the simple appreciation of the present.

In another part of my life, I collect antiquities—ancient cups, fragments of pottery, fragments of statues. In the 19th century collectors and museums would re-create (or restore) the entire object based on a single fragment. Their vision of an object had to be complete, intact. Today, museums exhibit the original fragment of a vase, a piece of a tile, the broken bronze. This allows us—since we must—to re-create in our minds the original vision of an artist. This mental image strikes us as the critical reality, however imperfect our interpretation might in fact be.

Contemporary artists take advantage of the same process, intentionally using fragments to represent the whole, forcing the viewer to complete the image and the message. This philosophy appeals to me as a collector. It appeals to me as an artist and a photographer as well.



Wood 4 – Utah, 2003
Drzewo 4 – Utah, 2003
19" x 13" Inkjet print

























Natura przechodzi od jestestw
nieżywotnych do zwierząt i dzięki
tej ciągłości nie pozwala dostrzec
granicy, która oddziela jedno od
drugich, ani określić, do której
z dwóch grup należy forma pośrednia.

Arystoteles, *Zoologia*¹

neurony mechaniki

Janusz Zagrodzki

maj 2007

Związki między nauką a sztuką stają się szczególnie wyraźne wówczas, gdy twórcy odwołują się do pojęć ontologicznych, podejmując zagadnienia typowe dla filozofii. Chociaż sukcesy badaczy łączących zbiór poglądów w usystematyzowaną całość w każdej z dyscyplin zawsze opierają się na logice i rozumowaniu, a sztuka jest fantazją ograniczoną tylko zasobem środków wyrazu, to w sferze empirycznej możliwe jest jej ukierunkowanie nawet na obszary zarezerwowane dotychczas jedynie dla nauk ścisłych. Rozważania na temat struktury, zależności zachodzących między poszczególnymi kształtami, wnikliwość poznawcza dotycząca najprostszych materii, poruszają problemy istotne dla ogółu wiedzy ludzkiej w wielu wzajemnie przecinających się dziedzinach. Zasadniczo dokonania nauki powinny być rozumiane, a sztuki odczuwane. Z jednej strony mamy racjonalne poszukiwanie istoty poznania, z drugiej grę wyobraźni. Ale spora część świadomego i podświadomego działania łączy obie te formy twórczości, a nawet niekiedy wymienia je, bo przecież możliwa jest nauka oparta na grze wyobraźni, tak jak i sztuka w całości podporządkowana założeniom konceptualnym. Narzędzia, jakimi może posłużyć się współczesny badacz czy artysta, leżą często tak blisko siebie, że kwalifikacja sposobu ich wykorzystania staje się problemem drugorzędnym. Odkrycia uczonych dotyczące porządku świata, jego mikro i makro sfery, często niemal nakładają się na dzieła twórców, wyciągających analogiczne wnioski z bezpośredniej obserwacji natury. Źródeł sztuki doszukujemy się w filozofii starożytnej Grecji, kiedy w zasadzie nie istniał rozdział między filozofią, sztuką, nauką, a nawet religią. Badacze nie interesowały takie rozróżnienia, ich celem było ujawnianie podstawowych praw przyrody, odkrywanie natury wszechrzeczy. Poglądy artystów kształtujących dalej proces myśli, mimo kilku tysięcy lat rozwoju nauki i sztuki niewiele się od tej postawy różnią. Wszechświat odczytywany jest jako jedna niepodzielna rzeczywistość, zarówno duchowa jak i materialna.

Filozofia zachodu znacznie zawężyła horyzonty ludzkiego myślenia, odcinając się od szerszego spojrzenia na współistnienie różnych form życia na ziemi. Współczesne rozważania teoretyczne, odwołujące się jeszcze do Arystotelesa, zdefiniowały człowieka jako jedyną istotę rozumną, której sposób myślenia opiera się o logikę, naukę i technikę. Wmówiono ludziom, że stoją na szczycie ewolucyjnej drabiny, zajmują najwyższe, uprzywilejowane miejsce, a wokół nich krążą twory niższego rzędu. W przeciwieństwie do tego poglądu, przypominającego wizję świata przed odkryciami Kopernika, filozofia wschodu stała się ostoją właściwie pojętej duchowości. Cechuje ją głębokie odczucie bytu jako dopełniającej się całości, gdzie człowiek pełni rolę służebną, a nawet, z racji swych przyrodzonych możliwości, odpowiada za wszelkie przejawy istnienia. Dokonania w dziedzinie nauki czy sztuki, w rozumieniu filozofii wschodu, są tylko ułamkiem szeregu naturalnych zdarzeń, w których najistotniejsze jest osiągnięcie wyższego stanu świadomości, sięgającego najgłębszych poziomów kreacji. Dopiero z tego źródła wszelkiej mądrości wyłaniają się idee, znaczenia, wartości.

Wally Gilbert w swojej pracy naukowej i artystycznej łączy wiedzę matematyka i fizyka teoretycznego, biologa i biochemika, z precyzją chirurga. Jego praca badawcza dotyczy podobnych problemów, koduje informację ulegającą samopowieleniu. Dokonania twórcy mieszczą się w tym samym zespole poszukiwań, dotyczących analogicznych zagadnień, odmienny jest tylko język, jakim zostały wyrażone. Ed McCormack, w tekście towarzyszącym > >

The links between science and art become especially explicit when artists refer to ontological concepts, taking up issues that relate to philosophy. Despite the fact that the scientific successes by researchers who organize a collection of views into a systematized entity always rely (in each of the disciplines) on logic and reasoning, and that art is pure fantasy limited by the means of expression only, in the empiric domain it is possible to steer art even towards the areas so far reserved only for the sciences. Deliberating on structure and co-dependence between given shapes together with the cognitive insight into the simplest matters, touches the problems that are crucial for the entire human knowledge in many criss-crossing disciplines. Basically, the scientific achievements should be understood and the artistic ones—felt. On the one hand, we've got the rational search for the essence of cognition, on the other the play of imagination. But a big part of the conscious and subconscious work unites both of these forms of creativity, or even sometimes interchanges them because science can be based on the play of imagination as well as art can be completely subordinate to conceptual foundations. The tools that can be used by contemporary artists and scientists are often so close to each other that the qualification of the way they are used is becoming a minor problem.

The scientific discoveries concerning the order of the world, its micro—and macro—spheres, often almost overlap those made by artists who draw parallel conclusions from the direct observation of nature. We generally tend to track the sources of art back in the philosophy of ancient Greece, when there was basically no division between philosophy, art, science and even religion. The scientists then were not interested in such distinctions, their aim was to reveal the basic laws of nature, to discover the nature of all being. The views of artists shaping the process of thought onwards, despite the several thousand years of evolution in science and art, do not differ much from this attitude. The universe is read as an integral reality, both spiritual and material. The horizons of human thought have been considerably narrowed by the Western philosophy which has cut itself off from the broad perspective on coexistence of different forms of life on Earth. The contemporary theoretical debates that refer to Aristotle, have defined man as the only rational being whose way of thinking is based on logic, science and technology. The people have been persuaded that they stand on the top of the evolutionary ladder, that they are entitled to take the highest, the most privileged positions, and that they are surrounded by inferior creatures. Contrary to this view that brings to mind the vision of the world before the discoveries of Copernicus, the Eastern philosophy has become a refuge of properly understood spirituality. It is characterised by a deep sense of being seen as an entity completing itself within, where man is supposed to serve and even—because of his inborn abilities—is responsible for all the manifestations of existence. The Eastern philosophy perceives the achievements in the fields of science or art as a tiny fragment in a series of natural events, out of which the most important is getting to the higher state of consciousness, reaching the deepest levels of being. Only such a source of wisdom can give birth to significant ideas, interpretations and values.

Wally Gilbert in his scientific and artistic work unites with the precision of a surgeon all his knowledge as a mathematician, a theoretical physicist, a biologist and a biochemist. His research work always refers to the same >>

Nature moves on from the inanimate
world into the world of animals and this
succession makes it difficult to notice the
border separating one from the other and
define which one of them contains the
transitional forms.

Aristotle, „Zoology“

the neurons of mechanics

by Janusz Zagrodzki

May 2007



Marzipan Figs – Sicily, 2002
Marcepanowe figi – Sycylia, 2002
30" x 20.5" Iris Print

wystawie indywidualnej Gilberta w Viridian Artists Gallery (Chelsea, Nowy Jork, wrzesień-październik 2006), podkreślił ujawnianie przez autora „sekretnych znaczeń ukrytych w pospolitych rzeczach”. Krytyk zwrócił uwagę na czysto estetyczne walory „fotograficznego eseju”, a technikę porównał do „testowania możliwości komputera”, uwypuklając zależność efektów, jakie uzyskał artysta, od możliwości technologii cyfrowej. Ten sposób ujęcia foto-obrazów Gilberta wydaje się zbyt jednostronny. Określanie zasad organizowania procesu twórczego i ich realizacja często wymagają precyzyjnego oprzyrządowania, wprowadzania wyliczeń, wykorzystywania urządzeń przekształcających się w coraz bardziej skomplikowane instrumenty, mogące kontrolować formę i barwę odnajdywanych obrazów.

Ale nawet komputery najnowszych generacji nie są w stanie odpowiedzieć na pytanie, skąd biorą się reguły, według których mogą tworzyć często dość oryginalne rozwiązania? Działają w obrębie zasad opracowanych przez ich twórcę – człowieka. Dopiero on może przesuwać, a nawet likwidować wytyczone granice, zmieniać systemy i wpływać na okoliczności ich powstawania. Swoboda działania umysłu, a jednocześnie zdolność do wprowadzania ograniczeń moralnych i towarzyszących im wyróżników estetycznych, pozostaje domeną artysty. Gilbert w swoich wypowiedziach wielokrotnie odnosił się do przesadnej „ekscytacji towarzyszącej nowym technologiom obrazowania w sztuce i nauce”, podkreślając „współgranie kreatywności i technologii”. Efekty pracy komputera traktuje jako wynik „strategii pobudzania przypadku”. Poddając zapisy fotograficzne „matematycznym transformacjom układu pikseli”, poprzez algorytmy, ingeruje w kształt i barwę odnalezionych obrazów.

Nie chodzi mu jednak o pełną kontrolę poprzez określanie matematycznych reguł umożliwiających przeobrażenia, lecz eksperyment wywoływania nie znanych jeszcze efektów postępującego procesu zmian. Tworzenie ciągle nowych obrazów. Poddawanie się sile przekonywania przetwarzanych informacji, emanujących z ekranu komputera, może być rozumiane jako początek uzależnienia artysty od efektów wizualnych wynikających z pojemności i oprogramowania maszyn cyfrowych. Jednak wszelkie aspekty przybliżania obrazu pozostają w obszarze doznań intuicyjnych, ostateczna forma jest wynikiem osobistego wyboru. Artysta obdarzony intuicją wie, że wszelkie metody porozumiewania się w obrębie sztuki są tworem umysłu. Wykreowany obraz staje się przekazem doznania umysłu, otwartego zarówno na odbiór zmysłowy wzrokiem, słuchem, dotykiem, a nawet węchem, jak i nieokreślalny zmysłowo odbiór metafizyczny. Może otworzyć przed współuczestnikiem zdarzenia obszary wyższych form poznania, przekraczających mechanikę komputerowego zapisu.

Gilbert dokonuje fragmentaryzacji otaczającej nas rzeczywistości, odnajduje odrębne wszechświaty, które dalej mogą stać się źródłem analizy i kolejnych przybliżeń. Wyznaczony przez twórcę obszar poszukiwań obejmuje zarówno sferę kosmiczną każdego obiektu jak i drobną cząstkę badanego ułamka materii. Pozwala dostrzec wszechobecny porządek rzeczy, zarówno w mikro jak i makro skali. Ład odkryty we wszechświecie ma swoje wizualne odniesienia zarówno w budowie żywych organizmów jak i w logice mechaniki, wywodzi się z podobnie pojmowanej jedności. Różnice ujawniają się poprzez stopień zużycia i proces rozpadu. Świat istniejący niezależnie od ludzkiej woli > >

problems, it encodes information that undergoes self-duplication. His achievements as an artist are situated in the same set of researches, relating to the same issues, and the only thing different is the language they are expressed in. Ed McCormack in his commentary accompanying Gilbert's individual exhibition in Viridian Artists Gallery (Chelsea, New York, September-October, 2006) underlined the unveiling of "secret meanings hidden in ordinary objects" by the artist. The critic also draws our attention to the purely aesthetic qualities of this "photographic essay" as he calls Gilbert's work, he compares his technique to the "testing of the computer capacities," emphasizing the reliance of the effects that Gilbert achieves on the capacities of digital technology. This way of looking at Gilbert's images seems too much one-sided though. Defining and realization of the rules devised for the organization of creative process often requires precise instrumentation, introducing specific calculations, using machines that frequently evolve into more complicated instruments able to control the form and colour of the "found" pictures.

But even computers of the newest generation are not capable of answering the question where the rules that enable them to create often quite original solutions come from. They work according to the rules devised by their creator—a human being. Only he can move or even wipe out the demarcated borders, change systems or even have an influence on the circumstances of their coming into existence. Freedom of the work of mind and at the same time the ability to introduce some moral restrictions with the accompanying them esthetical distinguishing marks, remain the domain of an artist. Gilbert has repeatedly referred in many of the interviews to the exaggerated "excitement that accompanies the new technologies of visual representation in art and science," underlining the "harmonious co-existence of creativity and technology." He treats effects of computer work as a result of the "strategy of stimulating an accident." By exposing his photographic works to the "mathematical transformations of a configuration of pixels," by algorithms, he interferes in the shape and colour of the pictures.

But for him it's not about gaining full control by determining the mathematical rules that make transformations possible, he does it for an experiment of bringing about the unknown so far effects of the progressing change process, for the continuous creation of new types of images. Submitting to the strong computerized imagery of the processed information that emanates from the screen may be understood as the beginning of the artist's addiction to the visual effects resulting from the capacity and software provided by digital machines. Still, all aspects of bringing a picture closer remain within the reach of entirely intuitive feelings, the final form is the result of a personal choice. An artist blessed with intuition knows that all artistic communication methods are products of the mind. The created picture becomes a message conveying the experience of the mind, open for reception through senses of sight, hearing, touch and even smell, as well as the undefined by sensory channels metaphysical reception. It may open the co-participant of the event to the higher levels of understanding that surpass the mechanics of a computer-processed work.

Reality undergoes a fragmentation in Gilbert's hands, the artist finds separate universes which in future may become the source of analysis and getting the process further. The range of searching designated by the artist > >



Musician – Spain, 2004
Kobieta muzyk – Hiszpania, 2004
13" x 19" Inkjet Print

i czynów ciągle stanowi nie dającą się wyjaśnić zagadkę. Czyż więc może istnieć jakikolwiek inny cel pracy twórczej poza dążeniem do odnalezienia nadrzędnej, uniwersalnej formuły kreacji?

Dzieła nazywane sztuką są możliwe do ujawnienia jedynie dzięki niezwykle wrodzonej zdolności – właściwości widzenia, jaką są obdarzeni zarówno artyści jak i obserwatorzy ich dokonań. Nawet badania Davida Hubela, Edwina Landa i Torsteina Wiesel, które przytacza Gilbert, mimo wprowadzania najnowszych technologii, nie są w stanie rozwikłać splotu niezwykle skomplikowanych zależności zawartych w procesie widzenia. Maszyna cyfrowa, jaką jest współczesny aparat fotograficzny, umożliwia odnajdywanie szczegółów realności, jakich oko nie może zarejestrować, ale nie jest w stanie wywołać skojarzeń mentalnych. Im głębiej zanurzamy się w strukturę istniejących na Ziemi żywych i martwych organizmów, tym bardziej zauważamy ich podobieństwa i zależności.

Cząstki składowe materii zamartej fabryki, substancje kuliste, owalne, kanciaste lub krystaliczne, neurony mechaniki występujące w stanie wolnym lub zespolone, pozbawione możliwości działania, podlegające naturalnym prawom rozkładu, ujawniają niezależne od przeznaczenia, zbliżone cechy budowy elementarnej. Ziarnista struktura metalu przenika w ziarnistą materię fotografii. Odkrywając kolejne warstwy zdestruowanej powierzchni zbliżamy się do wydawałoby się podstawowych elementów, aby przekonać się w kolejnych przybliżeniach, że w skład tych cząstek wchodzi jeszcze drobniejsze składniki.

Ta ułamkowa prawda o ulotnych fazach istnienia staje się powodem tworzenia wielkiej rodziny znaków wizualnych, analogii między budową struktur świata organicznego i świata techniki. Badając proces rozpadu materii, analizując zaistniałe zależności, nieuchronnie odnajdujemy narzucające się sekwencje podobieństw, a istniejące w obrazach różnice wynikają najczęściej z braku możliwości prowadzenia dalszej dogłębnej obserwacji, ograniczonej możliwościami aparatury. Światło, czas, przestrzeń..., struktura materii, budowa komórki, kod genetyczny..., wszechświat, człowiek i jego twory..., są częściami tej samej jedności, tej samej tajemnicy.

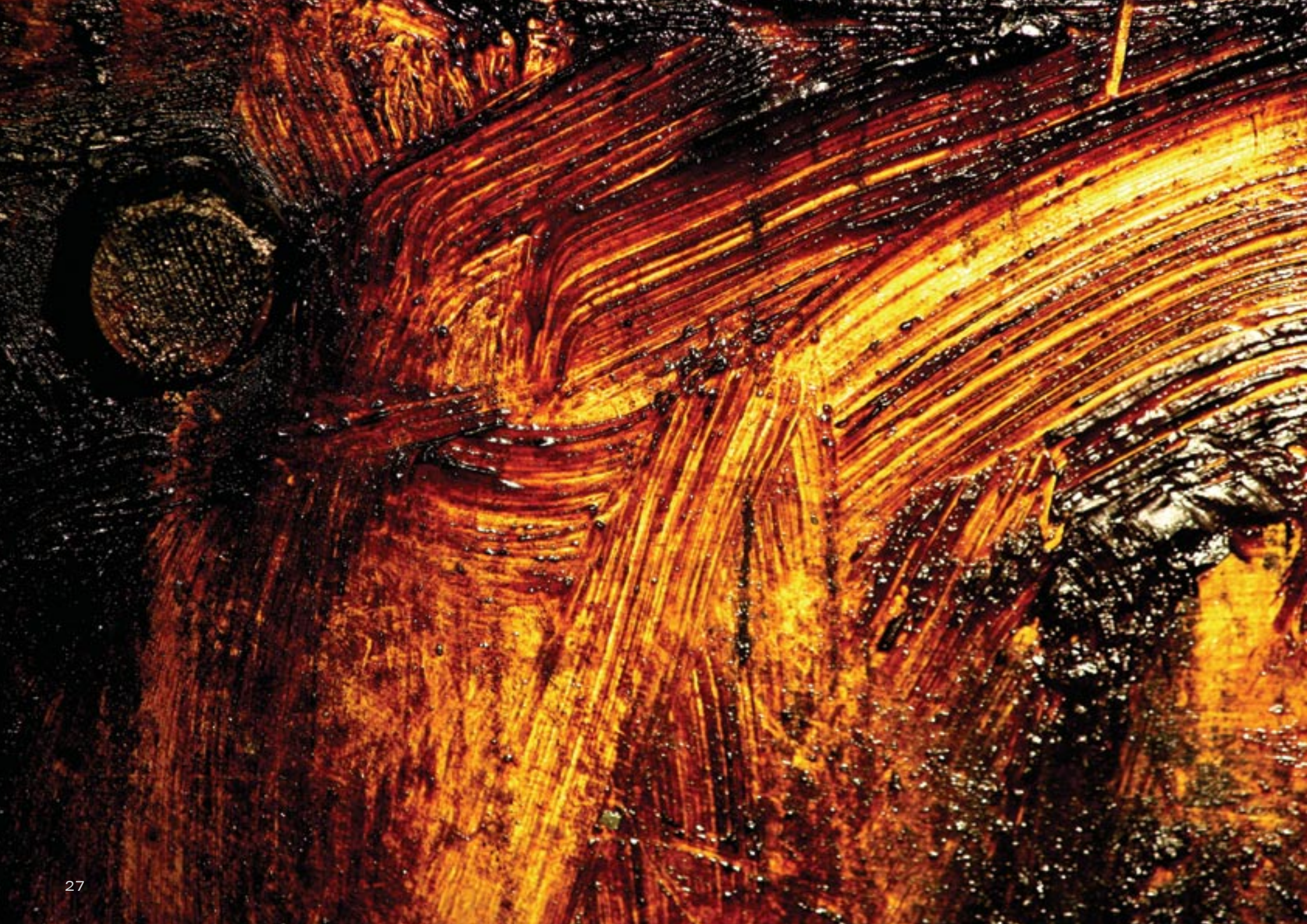
¹ Arystoteles, *Zoologia*, Warszawa 1982 (przekład Paweł Siwek)

contains both the cosmic sphere of each object and a tiny bit of the researched particle of matter. It lets us see the omnipresent order of things, existing in micro and macro scale. The order discovered in the Universe has its visual references in the physique of living organisms as well as in the logic of mechanics, it comes from the similarly seen wholeness. The differences are revealed in the degree of attrition and the process of decay. The world existing independently of human will and deeds still remains an unexplainable puzzle. Can there be any different aim of creative work then than striving for the final disclosure of the primary, universal formula of creation?

The phenomenon called art is possible to be experienced only because of an exceptional, inborn gift—the sense of sight—which is given to artists as well as to the observers of their work. Even the researches of David Hubel, Edwin Land and Torstein Wiesel, referred to by Gilbert, despite introducing the newest technologies are not able to unravel the incredibly complicated interactions going on during the process of seeing. A digital machine like our contemporary camera makes it possible to find details of reality impossible to register by an eye, but it is not able to provoke mental associations. The deeper we get into the structure of the animate and inanimate organisms already existing on Earth, the more we see similarities between them and their co-dependences.

The components of a redundant factory, the round, oval, angular or crystalline substances, the neurones of mechanics found loose or clustered, deprived of any possibility of work, subjected to the natural laws of decay—reveal the features completely independent from their proper destiny, and similar to those of an atomic model. The granular structure of metal penetrates into the granular matter of photography. During discovering the successive layers of the destroyed surface we seem to be getting closer to the elementary particles to find out in the next close ups that they contain even smaller components.

This partial truth about these transitional phases of existence becomes the reason for creating the whole big family of visual signs and the parallels between the structures of the organic world and the world of technology. While analysing the process of decay of the matter, while exploring the existing co-dependant relations, we will inevitably find the obvious sequences of similarities. The differences present in the pictures though result most of the time from the lack of possibility of leading further investigations caused by a limited capacity of the equipment. Light, time, space..., the structure of the matter, the genetic code..., the Universe, the human being and its creations..., are components of the same wholeness, each of them is a part of the same mystery.























Wally Gilbert: pionier biotechnologii wybiera wielki format

Rick Mullin

„Chemical & Engineering News”
2 października 2006

– Zajmowałem się wszystkimi naukami na pewnym poziomie – mówi Walter (Wally) Gilbert, współzałożyciel firmy Biogen. – Mam doktorat z matematyki, a zaczynałem jako fizyk teoretyczny na uniwersytecie w Harvardzie. Potem zostałem biologiem bez licencji i zdobyłem Nobla w dziedzinie chemii.

Spotykamy się w hotelu Michelangelo przy 51 Ulicy w Nowym Jorku, żeby rozmawiać o sztuce. Teraz, już na emeryturze, po zakończeniu pracy zarówno na Harvardzie jak i w firmie Biogen, Gilbert jest udziałowcem w Bio-Ventures Investors, firmie inwestującej w innowacyjne projekty z sektora biotechnologii. Jest także członkiem Viridian Artist, kooperatywy artystów w słynącej z galerii nowojorskiej dzielnicy Chelsea, gdzie właśnie organizuje swoją pierwszą w Nowym Jorku wystawę fotografii. Będzie ona czynna do 14 października.

Gilbert pokazuje mi dwa katalogi swoich prac i wręcza kilka zaproszeń na wystawę. Niesamowicie kolorowe makrofotografie części stuletnich maszyn i przemysłowych ruin nie są czymś, czego można by się spodziewać po pionierze biotechnologii. Robią jednak duże wrażenie. Bogate w faktury ujawniają zamiłowanie fotografa do odcieni czerwono-pomarańczowych. Prace te są bardzo malarskie. I duże: niektóre zdjęcia wystawione w Viridian mają wielkość 1,2 na 2,5 metra.

Tytuł wystawy Gilberta *Projekt Norblin: obrazy rozpadu* wskazuje na jedną z wielu pozornych sprzeczności między światem nauki i sztuki właściwą jego fotografii. Współlaureat nagrody Nobla w dziedzinie chemii w roku 1980 za odkrycie metody sekwencjonowania nukleotydów kwasów nukleinowych w DNA i RNA za pomocą specyficznego rozszczepienia łańcuchów, Gilbert większość swojego zawodowego życia spędził pracując przy użyciu zaawansowanych technologii. Niektórzy uważają, że biotechnologia w sposób nienaturalny próbuje zapobiec rozkładowi i ostatecznemu, nieuniknionemu przecież, rozpadowi. Jednak zdjęcia *Projektu Norblin* wykonane w 2006 roku w od dawna już nieczynnej fabryce w Warszawie są hołdem dla gnicia, rdzy i smaru. Są odą na cześć zniszczonej, bezużytecznej maszynerii.

Skala prac jest odbiciem innej jeszcze sprzeczności. Te olbrzymie zdjęcia wydają się zupełnie nie przystawać do drugiego świata Gilberta – świata mikroskopowych genów i protein.

Biorąc pod uwagę jego doświadczenie zawodowe, wystawa podaje w wątpliwość współczesne przekonanie o braku związku między sztuką i nauką. Przekonanie, które najlepiej zostało wyrażone przez Aldousa Huxleya, który powiedział, że nauka nie rozpoznaje „rzeczy, które sprawiają, że warto żyć”, takich jak piękno czy miłość, ponieważ w zakres jej zainteresowań wchodzi tylko to, co można zmierzyć. Mówiąc w skrócie, nauka nie jest nastawiona na wielkie reakcje emocjonalne.

Ale Gilbert, który używał aparatu fotograficznego i wywoływał swoje zdjęcia od dzieciństwa, jest bardziej skupiony na tym, co wspólne. – Przez całe lata, kiedy byłem czynnym naukowcem, widziałem wielkie podobieństwo w impulsie twórczym u twórcy i naukowca – które niweluje znaczenie tego, czy ktoś posługuje się liczbami czy nie – mówi.

Przyznaje jednak, że przeciętny widz w galerii może postrzegać te sprawy inaczej. – Ludzie myślą o świecie sztuki jako o bardziej dostępnym niż świat nauki – mówi. – Odstrasza ich matematyczna strona nauki, fakt, że istnieje cały odrębny język, który trzeba zrozumieć, żeby móc rozmawiać o nauce. > >

"I have wandered through all the sciences at some level," says Walter (Wally) Gilbert, cofounder of Biogen. "My Ph.D. is in mathematics, and I began as a theoretical physicist at Harvard University. I then became a biologist without a license and won a Nobel Prize in Chemistry."

We are meeting at the Michelangelo Hotel on 51st Street in New York City to discuss art. Now retired from both Harvard and Biogen, Gilbert is a partner in BioVentures Investors, a venture capital firm that works in the biotech sector. He is also member of Viridian Artists, a cooperative in New York City's Chelsea art gallery district, where he is mounting the first New York exhibition of his photographs. The show runs through Oct. 14.

Gilbert shows me two catalogs of his work and hands me some of the invitation cards for his show. His dramatic-colored photographs of 100-year-old machine parts and industrial detritus, shot at close quarters, are not what one might expect from a biotechnology pioneer. But they are striking. Crackling with texture, they reveal the photographer's penchant for the red-orange color range. They are actually painterly. And they are large: Images exhibited at Viridian range up to 4 by 8 feet in size.

The title of Gilbert's exhibition, "The Norblin Project: Images of Decay," suggests one of the many seeming contradictions between the worlds of science and art inherent in his photography. A corecipient of the 1980 Nobel Prize in Chemistry for the development of a method to determine the sequence of nucleotide links in DNA and RNA, Gilbert has spent most of his professional life in a high-tech discipline. Some argue that biotechnology goes to unnatural lengths to ward off decay and decay's terminal end. Yet the photographs in "The Norblin Project," taken in 2006 at the long-dormant Norblin factory in Warsaw, Poland, are a celebration of rot, rust, and grease. They are an ode to clunky, outmoded machinery.

Scale represents another contradiction. The immense photographs seem very much at odds with Gilbert's other world of microscopic genes and proteins.

And given his background, the exhibit also raises questions about the modern conception of an incongruity between art and science. It is best summarized by Aldous Huxley, who declared that science doesn't recognize "the things that make life worth living," such as beauty and love, because science deals only with things that can be measured. Science, in short, does not go for the big emotional response.

But Gilbert, who has been using a camera and developing his own pictures ever since he was a child, is more attuned to congruities. "Over the years that I was active in science, I saw a great commonality in the creative impulse—in the artist's impulse and the scientist's—that overrides this issue of who's using numbers and who isn't," he says.

Gilbert admits, however, that the average visitor to the gallery might see things differently. "People think of the world of art as much more easily accessible than the world of science," he says. "People are scared off by the mathematical side of science. They are scared off by the fact there is a whole language that you must understand in order to talk about science."

Ironically, he says, this barrier is becoming a problem in art as well, noting the relatively recent evolution of a cabalistic language surrounding art appreciation. >>



Wally Gilbert: a biotechnology pioneer takes on the big picture

by Rick Mullin

"Chemical & Engineering News"
October 2, 2006

Jak na ironię, bariery te, twierdzi Gilbert, stają się również problemem w sztuce, jeśli wziąć pod uwagę stosunkowo niedawne wytworzenie się ezoterycznego języka, którym posługuje się krytyka.

Ale dla Gilberta esencją zarówno sztuki jak i nauki jest praca. Kiedy już raz wzniesiesz się ponad analizę i krytykę i zaangażujesz w praktykę, obie te dyscypliny stają się bardziej przystępne. – Artysta tworzy coś, co wpływa na innych ludzi – mówi. – To przekaz prosto do zmysłów. Ale mamy też praktyczną naukę, która odpowiada na pytanie, jak właściwie rzeczy dzieją się na świecie.

Gilbert, który przeszedł drogę od matematyki do fotografii artystycznej poprzez nauki ścisłe, zastanawia się dziś nad celem swojej pracy jako artysty. Definiuje go następująco: „wizualna komunikacja emocji”.

Tak naprawdę, konkluduje Gilbert, nie bardzo jest o czym mówić. – W pewnym sensie artysta robi coś, co leży po przeciwnej stronie słów – stwierdza, pokazując mi swoje fotografie na laptopie. – Próba zwerbalizowania tego jest bardzo trudna. Gdybym to potrafił, zostałbym poetą.



Viridian Gallery, New York, 2006

But to Gilbert, the essence of both science and art is work. Once you get beyond the analysis and criticism and actually become involved in the practice, both disciplines become more accessible. "The artist is creating something that affects other people," he says. "It is a transmission to the senses. And there is a practical side of science—how you actually do things in the world."

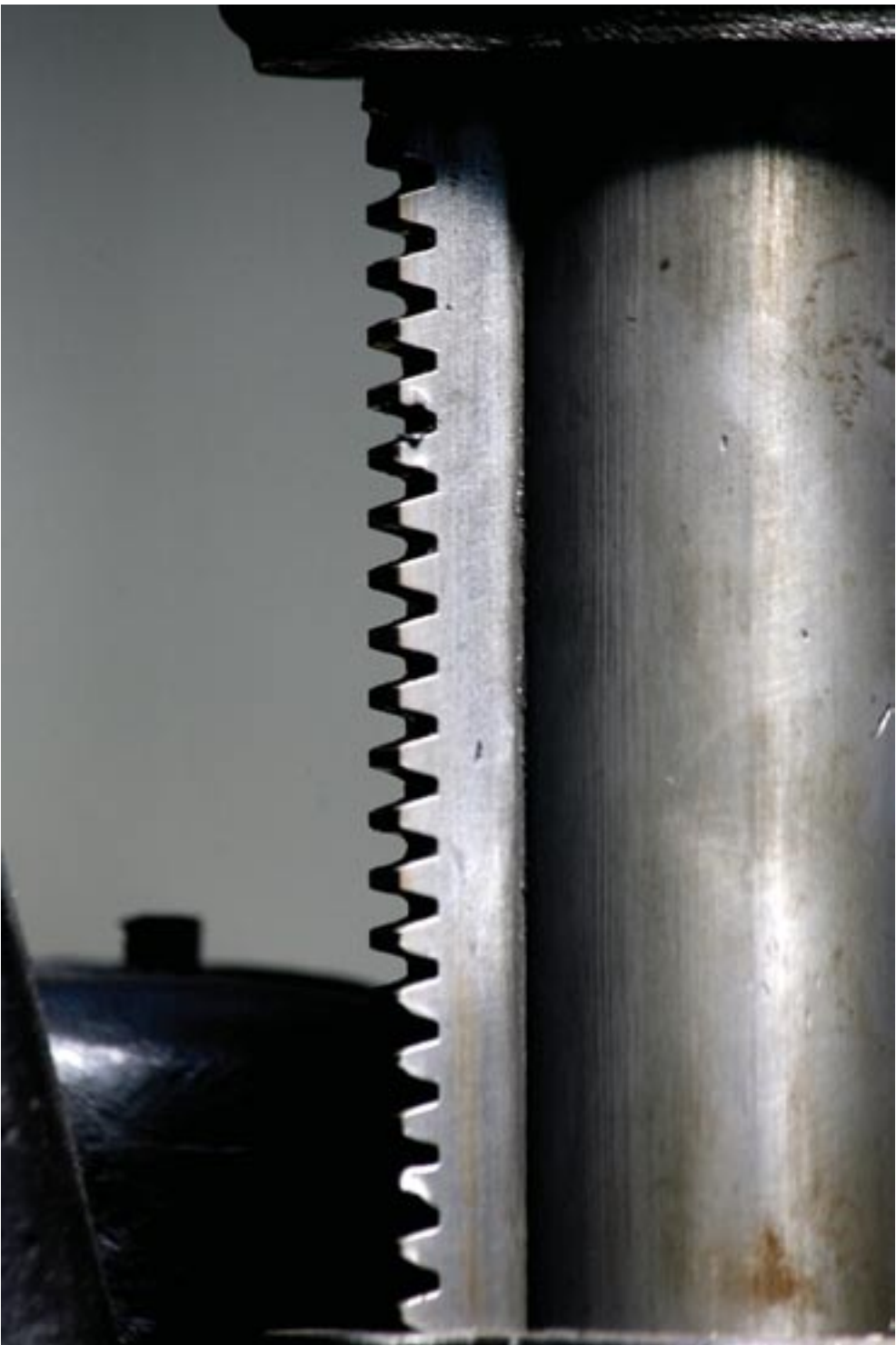
Gilbert, who has traveled from mathematics to fine art photography via the sciences, is thinking these days about the purpose of his work as an artist. He defines it as the visual communication of emotion.

Really, he says, there is not much to talk about. "There is a sense in which the artist does something that lies on the other side of language," he says, showing me images of his photographs on a laptop. "To try to put it into words gets very tricky. If I did it with words, I'd be a poet."



Viridian Gallery, New York, 2006





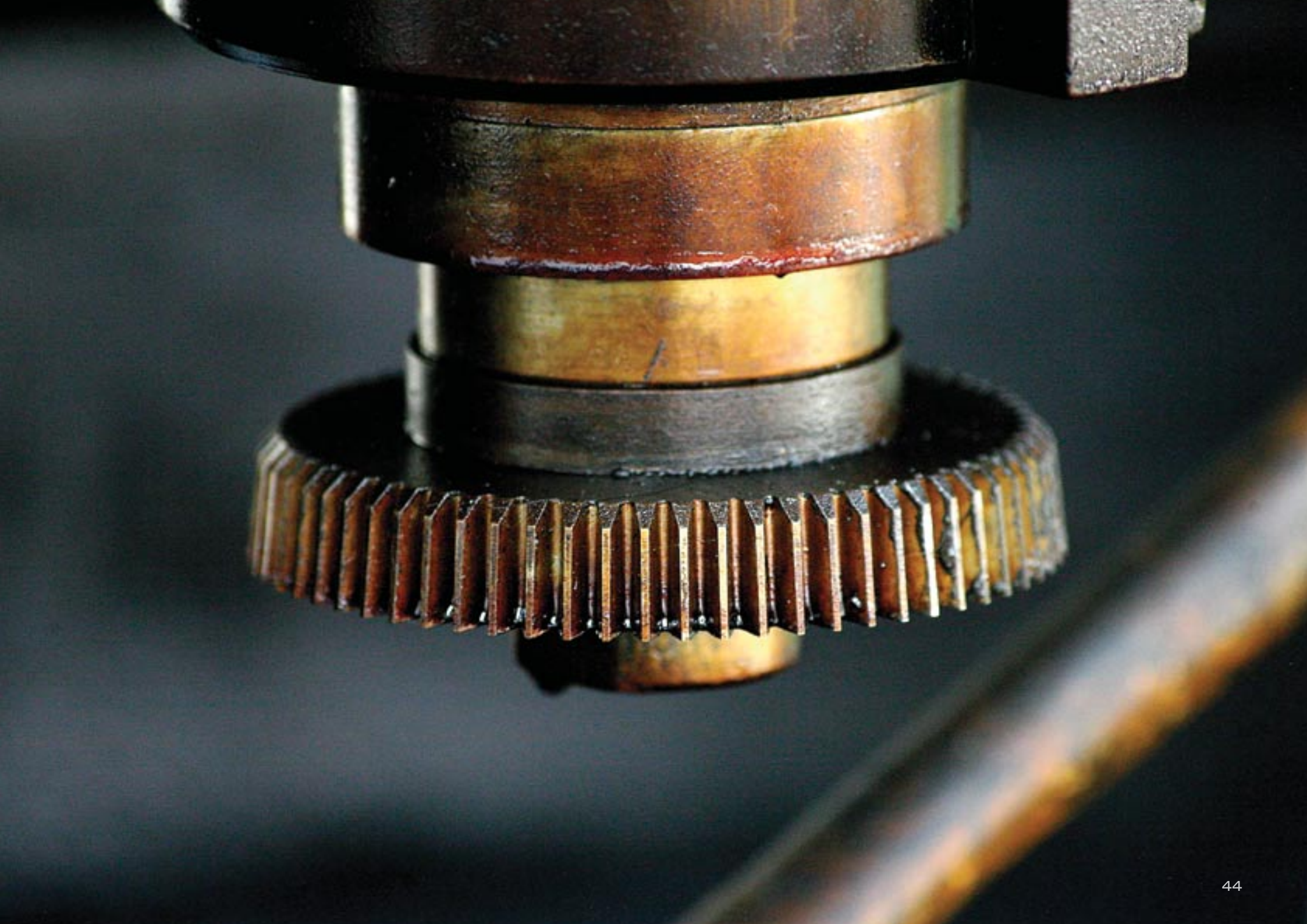














„Projekt Norblin” Wally’ego Gilberta: wizualna oda na cześć ciszy i rozpadu

Ed McCormack

„Gallery & Studio”
wrzesień/ październik 2006

Jedną z najbardziej pouczających książek wydanych w ostatnich dziesięcioleciach jest *Sztuka i fizyka: równoległe wizje w przestrzeni, czasie i świetle* napisana przez Leonarda Shlaina. Shlain, były chirurg wprawiony w zakłopotanie tym, co określił jako „nieprzeniknioność nowoczesnej sztuki i niedostępność współczesnej fizyki” postanowił dokształcić się w obu tych dziedzinach i po wyczerpujących badaniach doszedł do wniosku, że przełomowe momenty w sztuce na przestrzeni dziejów często, na różne sposoby, były zapowiedzią odkryć naukowych.

Można jedynie zakładać, że Leonard Shlain doceniłby sztukę Wally’ego Gilberta, naukowca, który stał się artystą i którego można nazwać także filozofem. Traktowany jako coś więcej niż tylko środek do osiągnięcia estetycznego celu, proces fotografii stał się dla Gilberta, [...] sposobem poszukiwania i badania prawdziwej natury rzeczy.

O ile kiedyś Gilbert zaprzął komputer do badań naukowych, to teraz stał się on dla niego narzędziem przekształcania tematów uchwyconych przez aparat cyfrowy w obrazy, które nazywa on „fragmentami całości”.

[...] Gilbert bada po raz kolejny możliwości mikrokosmosu fragmentu w swojej nowej wystawie *Projekt Norblin* w Viridian Artists Inc., która czynna jest od 26 września do 14 października [2006]. Wystawa ta jest sama w sobie mikrokosmosem – to fotograficzny esej z ujęć wykonanych przez artystę w Warszawie wiosną 2006 roku w od dawna już nieczynnej fabryce Norblina, która jest dziś siedzibą Muzeum Przemysłu i od czasu do czasu miejscem artystycznych wydarzeń. Obrazy będą wystawione latem 2007 roku w postaci wielkiej instalacji wypełniającej przestronne hale fabryki, w której zostały zrobione. Ze względu jednak na swoją specyfikę, nie tracą dramatyzmu wystawione w bardziej intymnej przestrzeni, jaką jest galeria w Chelsea.

Składająca się z oprawionych wydruków wielkości 90 na 60 cm i dwóch wielkich, wiszących, wykonanych na płótnie o rozmiarach 2,5 na 1,12 metra, wystawa wyjątkowo wyraźnie ukazuje piękno ukryte w pospolitych rzeczach – a szczególnie w obiektach użytkowych, które rzadko podziwiane są za swoje walory czysto wizualne. Bogactwo estetyczne, jakie odkrywa Wally Gilbert w takich przedmiotach, jest najlepiej widoczne w pracy, którą nazwał *Norblin: smar 1 – Warszawa*, gdzie widzimy makrofotografię przemysłowego smaru rozmazanego na stalowej powierzchni i skąpanego w złotej poświacie przypominającej swą sugestywną kleistością jeden z abstrakcyjnych obrazów olejnych Willema de Kooninga. Rzeczywiście, to zdjęcie, na którym coś, co jest właściwie brudem pozostałym po przemyśle, zaczyna być tak subtelnie aluzyjne – wydaje się ilustrować to, do czego odwoływał się de Kooning, kiedy wypowiedział słynne określenie: „śliskie przebłyski”. Chodziło mu o to, że wiele z tego, co zdarza się w sztuce, jest równie zagadkowe dla artysty jak dla widza, z czym najwyraźniej zgadza się Gilbert mówiąc: „duża część świata opiera się na działaniu przypadku”.

W wywiadzie udzielonym Janowi Kubasiewiczowi, który był kuratorem wystawy Gilberta w Massachusetts College of Art i jest współorganizatorem wystawy *Projekt Norblin* w Warszawie razem z Józefem Żukiem Piwkowskim, artysta powiedział: „Uważam, że przypadek to wielka część procesu twórczego. Człowiek obserwuje świat na chybił trafił i wybiera z niego elementy, które postrzega jako wartość estetyczną. > >

One of the more enlightening books published in recent decades is "Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time & Light" by Leonard Shlain. In it, Shlain, a surgeon once flummoxed by what he took to be "the inscrutability of modern art and the impenetrability of the new physics," decides to educate himself in both fields, and after exhaustive research, concludes that artistic breakthroughs throughout history have often prefigured scientific discoveries in various ways.

One can only assume that Dr. Shlain would find much to appreciate in the art of Wally Gilbert, a scientist turned artist who could also be considered something of a philosopher. For more than merely a means to an aesthetic end, the photographic process has become a way of questioning and exploring the nature of reality for Gilbert, a retired Harvard University professor who won a Nobel Prize in 1980 for his landmark work in gene sequencing.

Whereas Gilbert once employed the computer for scientific research, now it has become a tool for transforming the subjects that he captures with his digital camera into images that he calls "fragments of the whole."

[...] Gilbert continues to explore the microcosmic possibilities of the fragment in his new exhibition "The Norblin Project," at Viridian Artists Inc., 530 West 25th Street, from September 26 through October 14 [2006]. The show is, in fact, a microcosm in itself, being a hefty sampling of a photographic essay shot by the artist in Warsaw in the Spring of 2006 at The Norblin Factory, a long unused machine shop, now a technical museum and occasional art site. The images will be exhibited on site in the Summer of 2007, in a huge installation filling the cavernous space of the factory hall. Yet, given their innate qualities, they are no less dramatic in the more intimate confines of a Chelsea gallery space.

Including some thirty 36" by 24" face-mounted prints and two large hangings on canvas, each measuring 100" by 44", the show exhibition makes a dramatic case for the hidden beauty in commonplace things – most specifically utilitarian objects that are rarely appreciated for their purely visual qualities. The aesthetic riches that Wally Gilbert discovers in such things are most immediately evident in the print that he calls "Norblin Grease 1—Warsaw," where an extreme close-up of industrial sludge smeared across a steely surface and bathed in a golden glow takes on the muscular viscosity of an abstract oil by Willem de Kooning. Indeed, this image, in which what is essentially a grimy industrial residue takes on such subtle allusiveness, seems to exemplify what de Kooning was referring to when he uttered his famous phrase "slippery glimpses." The implication was that much of what occurs in art is as much of amystery to the artist as it is to the viewer, and Gilbert obviously agrees, having said, "Much of the world operates on the principle of accident."

In an interview with Jan Kubasiewicz, who curated Gilbert's exhibition at the Massachusetts College of Art and will co-curate the Norblin Project in Warsaw with Józef Żuk Piwkowski, Gilbert went on to say, "I do think that accident is a large part of the artistic process. One observes a random world and chooses elements that one considers of aesthetic value. The artistry is in the choice of the final object rather than in the total control >>



"The Norblin Project": Wally Gilbert's Visual Ode to Silence and Decay

by Ed McCormack

"Gallery & Studio"
September/ October, 2006

Sztuka to raczej wybór końcowego efektu niż całkowita kontrola nad tym procesem. Artysta tworzy strategię, by pobudzić przypadek i w ten sposób uwytłumaczyć przypadkowe elementy procesu twórczego, po których następuje ostatecznie wybór. W moim przypadku jest to często spowodowanie, że komputer zrobi coś, czego nikt się nie spodziewał”.

Jeśli chodzi o technologię, to można oczekiwać, że testowanie możliwości komputera w taki sposób jest pewną przygodą, i to komputerowi właśnie Gilbert zawdzięcza niektóre efekty, jakie osiągnął na swoich fotografiach. Ale widzę, któremu historia sztuki jest bliższa niż technologia komputerowa, będzie z pewnością pod wrażeniem tego, z jakim efektem Gilbert wykorzystuje twórczo tradycję pionierów takich jak Edward Weston, Andre Kertesz i Laszlo Moholy Nagy, przetwarzając proste mechaniczne obiekty w potężną wizualną metaforę.

Nie warto skupiać się na fallicznej sugestywności takich prac Gilberta jak *Norblin: tłok 1 – Warszawa* lub robić aluzji do pocisków czy rakiet, by zobaczyć, jak silne efekty osiąga artysta przez wyizolowanie tej opływowej złotej formy na ciemnym tle, pociągniętej smugami krwistoczerwonej rdzy, powiększonej do monumentalnej skali. Nie ma też potrzeby rozwodzić się nad odniesieniami do krucyfiksu czy maszyny tortur, by docenić *Norblin: drewno 3 – Warszawa* – fotogram przedstawiający zniszczone dźwigary, przedzielone ostrymi liniami zamazanej ściany z szarych cegieł w tle. Tak jak *czerwone taczki/ lśniąco po deszczu/ obok białych kurcząt* Williama Carlosa Williamsa, wszystkie te rzeczy są po prostu tym, czym są. A jako takie posiadły szczególną wewnętrzną spójność. Jednak, jak powiedział sam Williams, a obrazy Gilberta to potwierdzają: „każda, poszczególna rzecz oferuje nieodwołalność, która wysyła nas wirującym ruchem w przestrzeń kosmiczną”.

Tak więc każdy obraz w *Projekcie Norblin* – dwie przerażające zębaki, które przywołują obraz mięsożernego uśmiechu krokodyla, głębokie spęknięcia w wyblakłej czerwonej cegle, pojedynczy nit lśniąco jak księżyc wyłaniający się z kosmosu surowego, poplamionego metalu – przywołują hałaśliwą, wytęszoną tykaniem zegara kontrolnego wieczność tej ogromnej przestrzeni, wypełnionej kiedyś przez robotników, gdzie gwar głosów i maszyn ustąpił teraz miejsca ciszy i gdzie – na innym niezwykłym zdjęciu – delikatna pajęczyna rozciąga się jak membrana pamięci między dwoma zastygłymi pasami transmisyjnymi.

Kierując swój aparat na takie szczegóły, a następnie obrabiając je w komputerze, Wally Gilbert ujawnia sekretne znaczenia ukryte w pospolitych rzeczach.

of the process. The artist creates strategies to promote accidents and thus to enhance the random elements during the process, followed by choice. In my case, this is often making the computer do what one did not expect it to do."

In technical terms, one can only assume that testing the capabilities of a computer in such a way can be quite an adventure and that it contributes greatly to some of the effects that Gilbert achieves in his pictures. However, a viewer more conversant with art history than with computer technology can't fail but be impressed with how successfully Gilbert extends the tradition of pioneers such as Edward Weston, Andre Kertesz, and Laszlo Moholy Nagy, transforming simple mechanical objects into powerful visual metaphors.

One need not belabor the phallic suggestiveness of Gilbert's "Norblin Piston—Warsaw," for example, or allude to bullets or rockets, to recognize the power that the artist achieves by isolating this streamlined golden form, streaked with traces of blood-red rust, against a dark background, blown up to monumental scale. Nor is it necessary to dwell in references to cruciforms or torture wracks to appreciate "Norblin Wood 3—Warsaw," an image of rough beams sharply intersecting with a blurred gray brick wall in the background. Like William Carlos Williams' "red wheel / barrow / glazed with rain / water / beside the white chickens," these things are simply what they are. And as such, they are possessed of a peculiar integrity. Yet as Williams himself said and Gilbert's pictures prove, "The particular thing offers a finality that sends us spinning through space."

Thus every image in "The Norblin Project"—two fearsome sets of gears that evoke the carnivorous smile of a crocodile, a deep crack in faded red brick, the head of a single rivet magnified like a yellow moon glowing from a cosmos of rough, mottled metal—bespeaks the raucous time-clock eternities once served by the workers in this cavernous space, where the din of voices and machinery has now given way to silence and where, in another remarkable picture, a delicate spider web stretches like a membrane of memory between two still conveyor belts.

By focusing his camera on such details, then tweaking them on his computer, Wally Gilbert reveals the secret meanings hidden in commonplace things.

















Często mówi się, że Leonardo rysował

tak dobrze, bo tak wiele wiedział;

prawdziwsze byłoby stwierdzenie, że

tyle wiedział, bo tak dobrze rysował.

Kenneth Clark

To, co chyba najbardziej fascynuje mnie w fabryce Norblina (i w wielu innych obiektach przemysłowych), to wrażenie, że jest ona właściwie pomnikiem ludzkiej pracy. Wyrobite, wyłobione, powgniatane od rytmicznie powtarzanych czynności tokarki, frezarki, młoty resorowe i inne maszyny – są jak rzeźby, tyle tylko, że nie służyły nigdy do tego, by cieszyć oko, ale wiodły wraz ze swoimi operatorami pracowite, czasem pewnie ponad miarę, życie.

Jeśli miałabym podać jedną rzecz, w którą naprawdę wierzę, to byłby to sens pracy. I być może dlatego to, na czym praca odcisnęła swój ślad, wydaje mi się bezdyskusyjnie piękne. Norwidowskie „bo piękno na to jest, by zachwycać do pracy, praca – by się zmartwychwstało” – być może nie przemówiłoby do robotników, którzy ciężko harowali produkując tu wszystko od sztuców po lufy karabinów, ale cóż – od siebie mogę tylko powiedzieć, że tu właśnie (często ciężko fizycznie pracując przy montowaniu wystaw) przeżywam swoje małe rezurekcje.

Etos pracy – to coś, co rodzi się na styku etyki i prakseologii – to rzecz bliska także Wally’emu Gilbertowi. Upraszczając można rzec, że jest on materializacją stereotypu amerykańskiego człowieka sukcesu – uznany naukowiec, spełniony zawodowo, biznesowo i artystycznie. Ale też – i może przede wszystkim – poszukiwacz, od dziecka zaprawiony w bojach intelektualnych. Wspomina, że matka – psycholog dziecięcy – przeprowadzała na nim i na jego młodszej siostrze testy na inteligencję, a we wczesnym dzieciństwie nauki pobierali oboje w domu, bo matka najwyraźniej bała się, że w szkole się znudzą. Być może dzięki temu podejściu, które spowodowało, że pęd do wiedzy stał się przyjemnością, wręcz zabawą, a nie żmudnym, wykonywanym z musu obowiązkiem, Gilbert już jako dziecko zainteresował się mineralogią i astronomią, które potem wyparła chemia i inne nauki. Również w dzieciństwie robił zdjęcia i wywoływał je sam w ciemni fotograficznej, by odłożyć potem tę pasję na wiele lat i wrócić do niej dopiero wraz z pojawieniem się cyfrowej technologii.

Wypowiedzi samego Gilberta na temat sztuki i nauki – ich pozornych i rzeczywistych podobieństw i różnic – a także sam sposób jego pracy, który mieliśmy okazję zaobserwować właśnie w Norblinie – dają pewne wskazówki co do przyczyn jego sukcesu. Jest w nich świadomość i porządek, niczym zaczerpnięte z „Traktatu o Dobrej Robocie” Kotarbińskiego (jak najmniej wtrącać się w tok zdarzeń, pilnować samoczynnego procesu zamiast samemu naciskać lub powściągać, antycypacja, dobre przygotowanie działań, maksymalna przejrzystość i czytelność planu działania...). Ale temu racjonalnemu działaniu towarzyszy także pokora, która pozwala zaakceptować dzieło przypadku i fakt, że w tworzeniu jest wiele czynników poza naszą kontrolą. Gilbert przyznaje, że dochodzi tu do głosu intuicja i że trudno mu samemu opisać twórczy proces. Przypomina się wypowiedź Miłosza o pisaniu poezji:

W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego:
powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy,
że w nas jest,
więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
i stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach. > >

artysta w Tłoczni 1000 Ton

Klara Kopcińska

maj 2007

What fascinates me the most in the Noblin factory (and in many other industrial buildings) is, I guess, the feeling that it's actually a memorial of human work. Furrowed, grooved, dented because of the rhythmically repeated work, the turning-lathes, the milling-machines, the sledge hammers and other machines are like sculptures, they have just never been perceived as things that could gladden the eye—they led, together with their operators, a diligent, sometimes probably overly laborious, life.

If I was asked to give one thing that I truly believe in it would have to be the meaningfulness of work. And maybe that is why the objects that any work left its trails on seem to me undisputedly beautiful. The Polish 19th century poet's—Norwid's line that "the aim of beauty is to enchant us to work, work to give us resurrection" wouldn't probably appeal to laborers who had worked hard in the factory making everything beginning with cutlery and finishing on rifles—I can only speak for myself: it's here where I (often working hard physically when I install the exhibitions) experience my little resurrections.

Ethos of work—something that gets born on the border of ethics and praxeology—seems very close to the personage of Wally Gilbert too. We could say that he is a materialization of the stereotype of an American man of success – an acclaimed scientist, professionally, financially and artistically fulfilled. But also—and maybe most of all—he is a searcher that since childhood has been accustomed to intellectual challenges. He mentions that his mother— a child psychologist—used to carry out intelligence tests on him and his younger sister and that in their early childhood they learnt at home because she was clearly worried they would get bored at school. Maybe because of this approach which gave Gilbert passion towards knowledge, and made it more of a pleasurable and fun experience rather than filled with a bitter feeling of performing a strenuous duty—he started very early to get interested in mineralogy and astronomy and later on in chemistry and other sciences. Also as a child he started taking pictures and even developed them all by himself in a dark-room, putting this hobby away for many years to come back to it later, together with the advent of digital technology.

Gilbert's views on art and science—their apparent and real similarities and differences—and also the way he works we had a chance to see in Norblin—give us certain prompts with regard to his success. They embody awareness and order, as if inspired by the "Treatise on Good Work" by Kotarbiński (as little as possible interfere with the course of events, watch the self-operating processes instead of inflicting personal impulses involving pushing or restraining it, enjoy anticipation, be well-prepared, plan your actions with maximum clarity...). But this rational action must also be accompanied by humbleness which allows us to accept the accidental interventions and the fact that during the creative process there are many elements which remain outside of our control. Gilbert admits that in such moments he gives voice to intuition and it's difficult for him to describe the creative process. I'm reminded here of what Miłosz said about writing poetry:

There is something profane in the essence of poetry:
we give birth to something we didn't even know was inside, > >

It's often said that Leonardo could draw
so well because he knew so much;
more true would be to say though, that
he knew so much because he could
draw so well.

Kenneth Clark

an artist at the Press of 1000 Tons

by Klara Kopcińska

May 2007

Tygrys może nie jest w tym przypadku najwłaściwszym zwierzęciem, ale Wally Gilbert, który pracował także, jak mówi, „rękami” w laboratorium i analizował łańcuchy cząsteczek DNA – ma wyczulenie na biomorficzne formy i potrafi je odnaleźć także tu, w postindustrialnej przestrzeni Norblina. Chociaż, co było pierwsze – wrażliwość na formę, czy potrzeba dociekania – wydaje się równie trudnym pytaniem, jak to o jajo i kurę. Podobnie, jak w początkowym cytacie z Kennetha Clarka – czasem przyczyny trudno jest odróżnić od skutków. Jedno, co nie ulega żadnej wątpliwości, to, że, aby coś zobaczyć, trzeba się przyglądać, żeby znaleźć – szukać i żeby wykonać ostatnią czynność, trzeba najpierw podjąć pierwszą.

Koła zębate, zawory, wajchy, śruby i wiertła – na zdjęciach Wally’ego Gilberta prezentują swoją pomnikową jakość w całej krasie. W końcu były ważnym elementem czyjegoś pracowitego życia i jako takim należy im się szacunek i pamięć.

And we blink our eyes as if a tiger has just jumped out of us
and stood there in light, banging the tale along his sides.

The tiger might not be the best animal in this case but Wally Gilbert who has also worked in the laboratory “with his hands” as he says and analyzed DNA chains—developed the sixth sense when it comes to biomorphic forms and he can find them also here, in the postindustrial space of Norblin. Although, the question what was first—the sensitivity to form or the need to search—seems to be as difficult to answer as the hen and egg problem. Just as in the opening quotation from Kenneth Clark—sometimes it’s hard to distinguish causes from effects. There is no doubt though that in order to see something—we have to observe it, in order to find—we have to search and so that we could perform the last action, the first one has to be performed first.

Rivets, valves, levers, gears and drills—on Wally Gilbert’s photos present their monumental quality in all their glory. After all they used to be an important element of somebody’s hardworking life and as such they deserve to be respected and remembered.

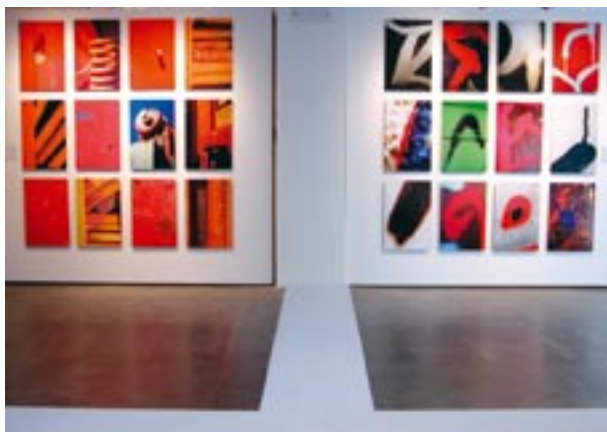


print A = Inkjet on vinyl / wydruk typu A = wydruk atramentowy na winylu
 print B = Lambda face-mounted on plexiglas / wydruk typu B = fotografia lambda naklejona na pleksiglas

catalogue / spis prac

title-page

strona tytułowa	Red Decay 1 / Czerwona korozja 1, 2006, 36" x 24"; print B	28	Piston 1 / Tłok 1, 2006, 12ft x 8ft; print A
1	Red Decay 3 / Czerwona korozja 2, 2006, 12ft x 8ft; print A	29	Pistons 3 / Tłoki 3, 2006, 36" x 24"; print B
2	Red Decay 2 / Czerwona korozja 3, 2006, 12ft x 8ft; print A	30	Paper 2 / Papier 2, 2006, 12ft x 8ft; print A
3	Web 1 / Pajęczyna 1, 2006, 36" x 24"; print B	31	Knob 1 / Dźwignia 1, 2006, 36" x 24"; print B
4	Vent 1 / Otwór 1, 2006, 24" x 36"; print B	32	Button 2 / Przycisk 2, 2006, 12ft x 8ft; print A
5	Wood 2 / Drewno 2, 2006, 36" x 24"; print B	33	Button 1 / Przycisk 1, 2006, 12ft x 8ft; print A
6	Rust 1 / Rdza 1, 2006, 24" x 36"; print B	34	Screw 1 / Śruba 1, 2006, 24" x 36"; print B
7	Shadow 2 / Cień 1, 2006, 24" x 36"; print B	35	Belt 1 / Pas 1, 2006, 36" x 24"; print B
8	Shadow 1 / Cień 1, 2006, 24" x 36"; print B	36	Rivet 1 / Nit 1, 2006, 24" x 36"; print B
9	Firebrick 1 / Cegła 1, 2006, 36" x 24"; print B	37	Gear 6 / Przekładnia 6, 2006, 36" x 24"; print B
10	Door 1 / Zasuwa 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	38	Gears 1 / Zębatka 1, 2006, 36" x 24"; print B
11	Windows 1 / Okna 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	39	Gear 7 / Przekładnia 7, 2006, 36" x 24"; print B
12	Lamp 1 / Lampa 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	40	Gear 5 / Przekładnia 5, 2006, 24" x 36"; print B
13	Water 2 / Woda 2, 2006, 12ft x 8ft; print A	41	Gear 4 / Zapadka 4, 2006, 24" x 36"; print B
14	Water 1 / Woda 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	42	Gear 3 / Przekładnia 3, 2006, 24" x 36"; print B
15	Screw 2 / Śruba 2, 2006, 12ft x 8ft; print A	43	Chuck 1 / Uchwyt do wiertła 1, 2006, 36" x 24"; print B
16	Screw 3 / Śruba 3, 2006, 12ft x 8ft; print A	44	Gear 2 / Przekładnia 2, 2006, 24" x 36"; print B
17	Spring 1 / Sprężyna 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	45	Wood 3 / Drewno 3, 2006, 36" x 24"; print B
18	Wheels 3 / Koła 3, 2006, 12ft x 8ft; print A	46	Wood 4 / Drewno 4, 2006, 36" x 24"; print B
19	Switch 1 / Przełącznik 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	47	Brick 1 / Cegła 1, 2006, 12ft x 8ft; print A
20	Box 1 / Skrzynki 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	48	Brick 2 / Cegła 2, 2006, 12ft x 8ft; print A
21	Gear 6 / Zapadka 6, 2006, 12ft x 8ft; print A	49	Wood 1 / Drewno 1, 2006, 24" x 36"; print B
22	Drill 1 / Wiertarka 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	50	Splash 1 / Rozprysk 1, 2006, 24" x 36"; print B
23	Funnel 1 / Lejek 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	51	Wheels 1 / Koła 1, 2006, 36" x 24"; print B
24	Chain 1 / Łańcuch 1, 2006, 12ft x 8ft; print A	52	Wheels 2 / Koła 2, 2006, 36" x 24"; print B
25	Chain 3 / Łańcuch 3, 2006, 12ft x 8ft; print A	53	Paper 3 / Papier 3, 2006, 12ft x 8ft; print A
26	Chain 2 / Łańcuch 2, 2006, 12ft x 8ft; print A	54	Paper 1 / Papier 1, 2006, 24" x 36"; print B
27	Grease 1 / Smar 1, 2006, 24" x 36"; print B	55	Wrench 1 / Klucz 1, 2006, 24" x 36"; print B



Doran Gallery, Boston, 2004

biografia Artysty

Profesor Walter Gilbert jest biologiem molekularnym i laureatem nagrody Nobla w 1980 roku w dziedzinie chemii za odkrycie metody sekwencjonowania nukleotydów w DNA za pomocą specyficznego rozszczepienia łańcuchów. Był wykładowcą na uniwersytecie w Harvardzie na wydziale fizyki, biofizyki, biochemii i biologii, a od 1985 roku na wydziale biologii molekularnej i komórkowej. Obecnie jest emerytowanym profesorem w Carl M. Loeb University. Profesor Gilbert otrzymał tytuł doktora w dziedzinie matematyki na uniwersytecie w Cambridge (1957), tytuł magistra w dziedzinie fizyki (1954) i licencjat w dziedzinie chemii i fizyki (1953) na uniwersytecie w Harvardzie.

Wally Gilbert wystawia swoje prace na wystawach kuratorskich i konkursowych organizowanych przez Cambridge Art Association, Provincetown Art Association i przez Brickbottom Artists Association od 2003 roku.

Wystawy indywidualne:

Doran Gallery, Massachusetts College of Art, kurator Jan Kubasiewicz, 13 października – 3 listopada 2004

SCAT gallery, Somerville, MA, 1 lutego – 31 marca 2005

Ann Janss Gallery, Los Angeles, styczeń – listopad 2005

Cold Spring Harbor Laboratory, Cold Spring Harbor Nowy Jork, sierpień 2005

Cold Spring Public Library, Cold Spring Harbor, Nowy Jork, wrzesień 2005

BAAK Gallery, Cambridge, MA, 8 – 28 lutego 2006

Jock Colville Hall, Churchill College, uniwersytet Cambridge, Wielka Brytania, 13 – 25 czerwca 2006

Viridian Artists Gallery, Chelsea, Nowy Jork, 26 września – 14 października 2006

Los Angeles Center for Digital Art, Los Angeles, 25 października – 9 grudnia 2006

Galeria 2b, Fabryka Norblina, Warszawa, Polska, 28 maja – 31 lipca 2007

Galeria 2b, Festiwal 4 Kultur, PATIO Centrum Sztuki, Łódź, Polska, 31 sierpnia – 18 października 2007

Professor Walter Gilbert is a molecular biologist who received a 1980 Nobel Prize for Chemistry for developing a rapid DNA sequencing technology. He has held professorships at Harvard University in the Departments of Physics, Biophysics, Biochemistry, and Biology, and since 1985, in Molecular and Cellular Biology. He is presently the Carl M. Loeb University Professor Emeritus. Professor Gilbert received his Ph.D. in Mathematics from Cambridge University (1957), his M.A. in Physics (1954) and his B.A. in Chemistry and Physics (1953) from Harvard University.

Wally Gilbert has exhibited his photography in curated, and juried shows of the Cambridge Art Association, the Provincetown Art Association, and the Brickbottom Artists Association since 2003.

One person shows

Doran Gallery, Massachusetts College of Art, curator Jan Kubasiewicz, October 13 – November 3, 2004

SCAT gallery, Somerville, MA, February 1 – March 31, 2005

Ann Janss Gallery, Los Angeles, January – November, 2005

Cold Spring Harbor Laboratory, Cold Spring Harbor Nowy Jork, August, 2005

Cold Spring Public Library, Cold Spring Harbor, Nowy Jork, September, 2005

BAAK Gallery, Cambridge, MA, February 8-28, 2006

Jock Colville Hall, Churchill College, University of Cambridge, Cambridge, UK, June 13 – 25, 2006

Viridian Artists Gallery, Chelsea, New York, September 26 – October 14, 2006

Los Angeles Center for Digital Art, Los Angeles, October 25 – December 9, 2006

2b Gallery, Norblin Site, Warsaw, Poland, May – July, 2007

2b Gallery, Festival of the Dialogue of the 4 Cultures, PATIO Art Center, Łódź, Poland, August 31 – October 18, 2007



Los Angeles Center for Digital Art, 2006

the Artist's biography



Norblin – historia

Źródła podają niejednoznaczne informacje na temat początków fabryki Norblina. Jej założycielem był Wincenty Konstanty Norblin, wnuk słynnego francuskiego malarza Jana Piotra Norblina, mylony niekiedy z ojcem prowadzącym od 1809 roku warsztat brązowniczy na Starym Mieście w Warszawie. W pracowni Norblina wyrabiano także wykwintne platery, srebra i ozdoby stołowe. Wincenty najpierw kontynuował dzieło ojca, a następnie stopniowo przenosił i powiększał zakład, by ostatecznie jako Zakłady „Norblin i S-ka” osiąść przy ulicy Żelaznej.

W nowej lokalizacji rozszerzeniu uległ zakres produkcji – oprócz tzw. galanterii z plateru (lichtarzy, cukiernic, przedmiotów kultu religijnego) wytwarzało się tu blachy, rury i druty, a pod koniec lat trzydziestych, kiedy to zakład zatrudniał już ponad 1100 pracowników, produkowano tu także m.in. amunicję karabinową, krążki do bicia monet oraz różnego rodzaju taśmy metalowe.

Obok produkcji przemysłowej realizowano w fabryce Norblina także zamówienia natury artystycznej. To tutaj wykonano z brązu słynny pomnik Mikołaja Kopernika – projektu Bertela Thorvaldsena – stojący przed Polską Akademią Nauk przy Krakowskim Przedmieściu.

W roku 1939 część zakładu uległa zniszczeniu podczas niemieckich bombardowań, jeszcze inne budynki okupanci wysadzili w powietrze po upadku Powstania Warszawskiego w 1944. Wywieziono też do Rzeszy większość maszyn i urządzeń fabrycznych. W sumie szacuje się, że podczas II wojny światowej majątek fabryki uległ zniszczeniu w 80 procentach.

Po wojnie zakład odbudowano i od 1946 roku aż do połowy lat 70. działała tu Walcownia Metali Nieżelaznych „Warszawa”. Fabryka przeniosła się do nowego obiektu na Bielanach w 1982 roku, a w – dawnej już – fabryce Norblina rozwinęły działalność instytucje kultury. Mieści się tu m.in. Muzeum Przemysłu i Drukarnstwa Warszawskiego oraz teatr „Scena Prezentacje”. Unikalna ekspozycja motoryzacyjna obejmuje m.in. polskie motocykle i fiaty, można się tu zapoznać z historią 50 lat Fabryki Samochodów Osobowych, a prawdziwym rarytasem w muzealnych zbiorach jest autentyczny, sprawny ford T. W Dziale Mechanicznym można obejrzeć natomiast interesującą kolekcję maszyn.

Historical sources bring inconsistent information concerning the beginning of the Norblin Factory. Its founder Wincenty Konstanty Norblin, grandson of the popular French painter Jean Pierre Norblin, is sometimes confused with his father, who from 1809 ran a bronze casting manufacture in the Warsaw Old Town. He also produced silver and silver plated cutlery and decorations. Wincenty continued his father's business, gradually mowing it and developing, and finally he moved the premises to Żelazna street.

At the new location the shop expanded the production—apart from household goods (candlesticks, sugar-bowls) and religious rite objects it began to produce metal sheet, pipes and wires. By the second half of the 1930's, the factory employed over 1100 workers and in addition made ammunition, metal discs for coin production and various metal tapes.

Apart from industrial production the shop delivered various art objects. The famous bronze monument of Nicolaus Copernicus designed by Bertel Thorvaldsen was cast here. It now stands in front of the Polish Academy of Science at Krakowskie Przedmieście street.

In 1939, part of the factory was destroyed during a German bombing, some other buildings were blown up after the defeat of the Warsaw Uprising in 1944. Most of the machinery and other equipment was transported to the Reich. It is estimated that 80 percent of the factory's property was destroyed.

After the war, the factory was rebuilt and from 1946 until mid 70's it operated as the Non-Ferrous Rolling Mill "Warsaw." In 1982, the shop was moved to a new location in Bielany district, and the—now former—factory became the seat of various cultural organizations: the Museum of Industry, the Museum of Warsaw Printing, the "Prezentacje" Theatre et al. The unique exhibition of automobiles comprises among others old Polish motorcycles and Fiats, a presentation of the 50 years of history of the Factory of Passenger Cars (FSO), and a real rarity—an authentic, working Ford Model T. In the former Machine Shop an interesting collection of machines is exhibited.

history of Norblin



biogramy

Janusz Zagrodzki – profesor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi; w latach 1987-1995 kurator, wicedyrektor do spraw sztuki współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Autor monografii, esejów, katalogów, wystaw i filmów obejmujących zagadnienia sztuki XX w., począwszy od przełomu wieków, poprzez działania awangardy, do współczesności.

Jan Kubasiewicz – professor Communication Design i koordynator programu studiów magisterskich projektowania graficznego w Dynamic Media Institute (dmiboston.org) Massachusetts College of Art (massart.edu). Był jedną z kluczowych osób przy opracowywaniu innowacyjnego programu studiów projektowania graficznego z naciskiem na architekturę i wizualizację informacji oraz projektowanie interfejsów użytkownika. Jan Kubasiewicz wykładał gościnnie na licznych uniwersytetach w USA i w innych krajach, był organizatorem wielu wystaw, warsztatów, seminariów i konferencji na temat komunikacji, projektowania i mediów.

Józef Żuk Piwkowski – reżyser i producent filmowy, artysta wideo, wykorzystujący w wielu swoich projektach komputer i nowe technologie. Jego prace były prezentowane na licznych wystawach i festiwalach. Organizator wystaw i innych projektów artystycznych, zwłaszcza w przestrzeni miejskiej i w obiektach przemysłowych. Założyciel Galerii 2b (2b.art.pl). Wydawca i redaktor magazynu „tytuł roboczy”. Wiceprezes Stowarzyszenia Edukacji i Postępu STEP.

Klara Kopcińska – dziennikarka, filmowiec, animatorka kultury i trenerka. Od roku 1994 działa w sektorze pozarządowym. Organizatorka wydarzeń artystycznych i warsztatów animujących przestrzeń miejską i brzegi Wisły w Warszawie (most.art.pl). Artystka działająca w różnych mediach. Wiceprezes Stowarzyszenia Edukacji i Postępu STEP. Wydawca i redaktor magazynu „tytuł roboczy”.

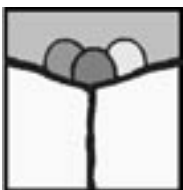
Janusz Zagrodzki is Professor at the Łódź Film School; between 1987-1995 he has been curator and deputy director responsible for the modern art program at the National Museum in Warsaw. He is author of a number of monographs, essays, art catalogues, exhibitions and films on 20th century art, from the turn of the century, through avant-garde and contemporary art.

Jan Kubasiewicz is Professor of Communication Design and Coordinator of Graduate Design Program, the Dynamic Media Institute (dmiboston.org) at the Massachusetts College of Art (massart.edu). He has been instrumental in developing an innovative graduate and undergraduate design curriculum with an emphasis on the fundamentals and advanced topics in information architecture, information visualization and user interface design. Kubasiewicz has served as visiting lecturer and critic at numerous national and international colleges and universities, he has organized exhibitions, workshops, seminars and conferences on the topic of communication, design and media.

Józef Żuk Piwkowski is film director, producer, and video artist working with new technologies. His works were presented at numerous exhibitions and festivals. He organized several dozen art exhibitions and various art projects, mainly in the city space and in post-industrial sites. He is the founder of the 2b Gallery (2b.art.pl), co-publisher and editor of the "working title" magazine. Piwkowski is Vice-President of the STEP Association for Education and Progress.

Klara Kopcińska is journalist, filmmaker, art animator and trainer. She has been active in the NGO sector since 1994. She has been organizing many art events and workshops animating the city space and river banks in Warsaw (most.art.pl). Kopcińska is also an artist working in various media. She is President of the STEP Association for Education and Progress, co-publisher and editor of the "working title" magazine.

biographies



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

implemented within the
Promotion of Readership
Operational Program
of the Minister of Culture and National Heritage

organizatorzy i kuratorzy *Projektu Norblin* pragną podziękować następującym osobom za twórczy wkład i współpracę przy powstaniu wystawy i niniejszej publikacji:

Wally'emu Gilbertowi za możliwość zaprezentowania jego pracy polskiej publiczności

Muzeum Techniki i dyrektorowi Jerzemu Jasiukowi za jak zwykle życzliwy stosunek do działań Galerii 2b

Arturowi Setniewskiemu, kierownikowi Muzeum Przemysłu za współpracę i pomoc

Maciejowi Okuńskiemu, dyrektorowi Festiwalu 4 Kultur
oraz Aurelii Mandziuk, Galeria PATIO (www.galeriapatio.wshe.lodz.pl), za chęć zaprezentowania wystawy w Łodzi

Pawłowi Ciepielewskiemu za konsultacje i wykonanie części wydruków do wystawy

Robertowi Kawce z firmy Roband – naszemu niestrudzonemu drukarzowi

Tłumaczkom – Ann Cope i Agnieszce Piotrowskiej-Sosnowskiej

Annie Karwat za pomoc przy promocji wystawy

Janowi Dziedzicowi z firmy Jakon za nieustanne wspieranie sztuki i pomoc wydawniczą

Ewie Winkowskiej z firmy SPEC za energię w sztuce dzielenia się energią

Michałowi Buthner-Zawadzkiemu z firmy Arctic Paper za cierpliwość i zrozumienie dla sztuki i problemów wydawniczych

Tomaszowi Brzozowskiemu i Arturowi Wolskiemu, czułym barbarzyńcom, za wyjątkowe miejsce i nastrój ich klubo-kawiarni Czuły Barbarzyńca

podziękowania

the organizers and the curators of the “Norblin Project” would like to thank the following individuals and institutions for their creative input and cooperation:

Wally Gilbert for the opportunity of presenting his work to the Polish public

Museum of Technology and its Director Jerzy Jasiuk for his friendly attitude towards our projects

Artur Setniewski, manager of the Industry Museum for his support and cooperation

Maciej Okuński, Director of the Festival of Dialogue of Four Cultures,
and Aurelia Mandziuk of PATIO Gallery (www.galeriapatio.wshe.lodz.pl) for their willingness to present the exhibition in Łódź

Paweł Ciepielewski for consultancy and producing some of the prints for the exhibition

Robert Kawka of Roband—our tireless printer

translators—Ann Cope and Agnieszka Piotrowska-Sosnowska

Anna Karwat for helping us with the promotion of the project

Jan Dziedzic, Jakon, for his incessant support for art and help with publishing issues

Ewa Winkowska, SPEC, for the energy she puts into “the art of sharing energy”

Michał Buthner-Zawadzki, Arctic Paper, for his patience and understanding of both art and the printing issues

Tomasz Brzozowski and Artur Wolski, the tender barbarians for the unique atmosphere of their “Tender Barbarian”
bookshop and cafe

acknowledgments



Idea *Festiwalu Dialogu Czterech Kultur* zrodziła się z szacunku dla dialogu, który w Łodzi toczył się nieprzerwanie przez wiele kolejnych dziesięcioleci. Ludzie czerpiący z czterech jakże odmiennych kultur, połączeni w tym dialogu budowali wspólnie fabryki, świątynie, kina, teatry i stadiony. Wspólnym wysiłkiem stworzyli największy pomnik porozumienia – Łódź, dynamicznie rozwijającą się i stwarzającą dla nich nadzieję na przyszłość. Dramatyczna historia minionego stulecia dialog przerwała.

Idea Festiwalu nawiązuje do pięknej tradycji Łodzi wspólnej wielu Narodom. Zmierza do odnowienia dialogu i zainspirowania dzieła kreacji. Chcemy, aby pomógł on przywrócić dawną radość. Dążymy do tego, aby stał się areną wypowiedzi. Chcemy, aby dialog ten toczył się w uniwersalnym języku sztuki.

Festiwal Dialogu Czterech Kultur przyciąga do Łodzi turystów nie tylko z Polski, ale także z zagranicy.

Dotychczasowe Festiwale prezentowały wszechstronne i różnorodne osiągnięcia z różnych dziedzin kultury: muzyki, filmu, teatru, baletu, kabaretu itp. Podczas kolejnych edycji Festiwalu zaprezentowano ponad 220 pozycji repertuarowych, uczestniczyło w nim prawie 100.000 widzów.

Każdy Festiwal odbywa się w miejscach nie bez znaczenia dla jego kształtu. Wpisany jest w lokalny kontekst, uwypuklając jego mitologię, będąc jednocześnie otwartą sceną dla globalnych przedsięwzięć.

The idea behind the “Festival of Dialogue of Four Cultures” came into being as a tribute to the dialogue which had been taking place in Łódź for many centuries. People drawing their inspirations from the four highly distinct cultures, perfectly able to unify within this dialogue, used to build factories, temples, cinemas, theaters and stadiums together. By joining hands they have created the greatest possible monument of understanding—the city of Łódź, with its dynamic growth and high hopes for the future. The last century, with its dramatic history, marked the break for that dialogue.

The Festival is strictly connected with the beautiful tradition of the city as a melting pot for many Nations. Its main goal is to renew the unfavorably discontinued dialogue and inspire creation. We want the Festival to be of great help in recovering the lost joy. Our intention is to make it a forum of opinions. We would like to enable people to hold their discussion in the language which offers the unlimited possibility of expression. We want to translate this discussion into the universal language of art.

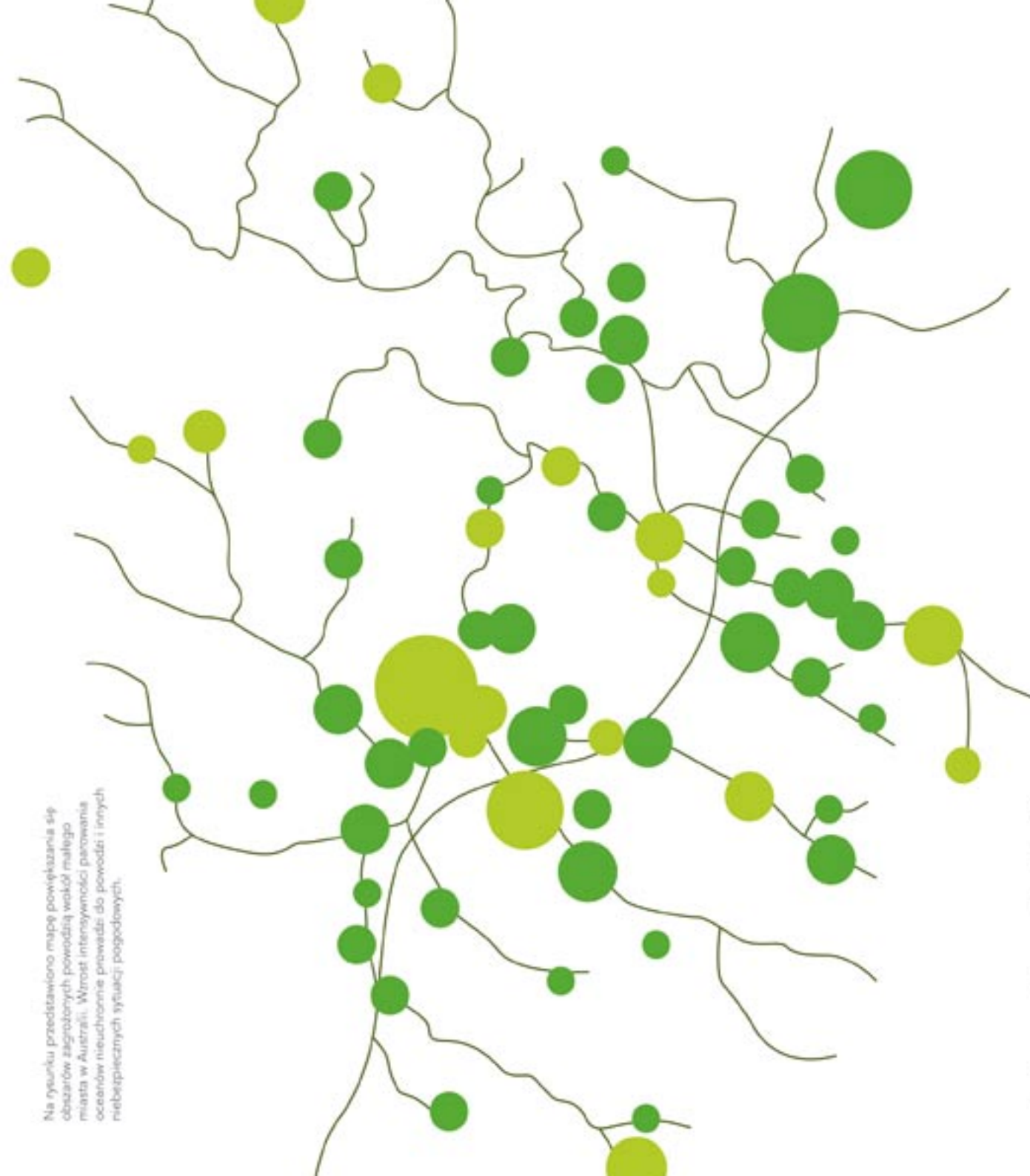
The Festival brings to Łódź tourists from Poland and from abroad. The recent editions presented diversified events from various fields: music, film, theatre, ballet, cabaret etc. Over 220 repertoire positions were presented, with a public of over 100.000.

Each Festival takes place in a location which determines its final shape. It is introduced into the context of the site, enhances its mythology, at the same time being an open stage for global art events.

www.4kultury.pl



Na rysunku przedstawiono mapę powiększenia się obszarów zagrożonych powodzią wokół małego miasta w Australii. Wzrost intensywności parowania oceanów nieuchronnie prowadzi do powodzi i innych niebezpiecznych sytuacji pogodowych.



Zmień klimat projektowania!

Projektanci mają duży wpływ na świadomość odbiorców. Dlatego postanowiliśmy wesprzeć projekty graficzne uwzględniające ochronę środowiska oferując pulę bezpłatnego papieru Munken. Jest to wysokiej jakości niepowleklekany papier, opatrzony certyfikatem FSC (Rady Zrównoważonej Gospodarki Leśnej) – przyjazny dla środowiska i spełniający oczekiwania nawet najbardziej wymagających grafików. Na stronie www.arcticpaper.com można już teraz zgłaszać idee projektów oraz uzyskać dodatkowe informacje.





sztuka dzielenia się energią