

# **Studia de Arte et Educatione II**

pod redakcją  
Stanisława Sobolewskiego,  
Rafała Solewskiego,  
Bernadety Stano

**Motywy  
część II**

## Recenzenci

prof. zw. Stanisław Rodziński

prof. ASP Stanisław Tabisz

Redaktor naukowy Rafał Solewski

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2006

projekt graficzny Jadwiga Burek

ISSN 1895–5118

Redakcja/Dział Promocji

Wydawnictwo Naukowe AP

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./fax (12) 662–63–83

e-mail: [wydawnictwo@ap.krakow.pl](mailto:wydawnictwo@ap.krakow.pl)

łamanie komputerowe Helena Jasek

druk i oprawa Wydawnictwo Naukowe AP, zam. 24/06

## Wstęp

Prezentowana publikacja to część druga studiów i refleksji o sztuce i nauczaniu, przygotowanych z okazji 25-lecia Instytutu Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie. Stanowi kontynuację cyklu, który ma na celu ożywienie pisarskiej i wydawniczej działalności Instytutu, skoncentrowanego dotąd na aktywności dydaktycznej, artystycznej i wystawienniczej. W tomie poprzednim pomieszczono zbiór artykułów o korzeniach współczesnych zjawisk artystycznych, pokazujących różne sposoby ciągłości rozwoju kultury w dobie ponowoczesnego nadmiaru wątków i chaosu informacji. Tym razem kluczem łączącym teksty są **motywy**. Rozpatrywane zarówno w kategoriach jednostkowych, jako tematy obrane w drodze przez sztukę, oraz jako dobro ogólnie dostępne – niewyczerpany zasób pomysłów na obrazy, rzeźby, instalacje. Pomysły to zatem twórców działających w różnych dziedzinach i – co ważne – należących do różnych pokoleń.

Ten bogaty i różnorodny zestaw propozycji można podzielić na dwie grupy. Do pierwszej należą osobiste wypowiedzi artystów (Piotra Jargusza, Jana Bujnowskiego, Andrzeja Bębenka czy Marcina Pawłowskiego), do drugiej – artykuły dotyczące zagadnień z historii i teorii sztuki oraz pedagogiki (Miroslawy Moszkowicz, Alicji Panasiewicz, Ireny Popiołek czy Grażyny Borowik). Nierzadko, co oczywiście stanowi walor tego rodzaju interdyscyplinarnej publikacji, sztuka i nauka przenikają się wzajemnie. Przez misterną tkankę wyznań, kontrolowanych zwierzeń i rozbiorów logicznych swoich poczyną na kanwie artystycznej przebija nie tylko wrażliwość na otoczenie, ale i bogactwo kontaktów ze sztuką dawną i współczesną. Nie są to tylko ślady wernisażowych i kawiarnianych spotkań z innymi twórcami, ale przede wszystkim świadectwa udziału w ważnych wydarzeniach artystycznych, międzynarodowych sympozjach i wystawach, a także lektury rozmaitych dzieł: krytycznych, naukowych (dotyczących często różnych sfer badań), a także literackich.

Z drugiej strony nietrudno się domyślić, że za autorami szkiców krytycznych i popularyzujących określone prądy w sztuce stoją często osobiste spotkania z opisywanymi dziedzinami, próby zawładnięcia częścią ich tajemnicy, czego dowodem są towarzyszące tekstom reprodukcje prac.

Spojrzenie na sztukę współczesną przez pryzmat motywów to okazja do spojrzenia na świat cudzymi oczami, kogoś, kto poświęcił czas, nierzadko całe lata, by odkryć różne aspekty tych kulturowych wątków. Choć z drugiej strony, krótkie teksty tego tomu to także ślady olśnień w różnych miejscach i chwilach: w podróży, podczas korekty, na spacerze... Te olśnienia zwerbalizowane zostały po to, by o nich nie zapomnieć, i po to, by lepiej je zrozumieć. A także z myślą o przetworzeniu ich na fakty artystyczne.

Ta myśl, ważna dla większości publikowanych wypowiedzi, zapowiada również kolejny tom, który opowiadać będzie o **drogach** tworzenia i badania sztuki.

*Bernadeta Stano, Rafał Solewski*

Jan Bujnowski  
w rozmowie z Mirosławą Moszkowicz

## Rozmowa o twórczości

*Mirosława Moszkowicz: Twoje obrazy wskazują, że interesuje Cię świat oglądany z różnych perspektyw. Współczesna filozofia i nauka odeszła od próby ujmowania rzeczywistości w ramach jednej, uniwersalnej teorii czy koncepcji. Sztuka także ukazuje złożony obraz naszej kondycji i świata. Jak wyjaśnilbyś wielość rzeczywistości, ujawniającą się w Twoich obrazach?*

**Jan Bujnowski:** Rzeczywistość jest skomplikowana. Człowiek jest skomplikowany. Mnie interesuje właśnie wielowymiarowość rzeczywistości.

Już u zarania myśli filozoficznej w starożytnej Grecji istniała świadomość dwóch podstawowych cech świata: stałości i zmiany. Wczesne teorie zakładały istnienie trwałych elementów i zasad, z których powstaje cała realna rzeczywistość, natomiast wszystko inne jest wtórne, przemijające. Przemienność świata, zjawisk oraz sfery doznań zmysłowych budziła nieufność wielu filozofów jako pewnego rodzaju dziedzina iluzji i ułudy. Poznanie świata próbowali oprzeć na argumentach rozumowych, logicznie uzasadnionych, o logos. Artysta tworzący obrazy – swoje obrazy świata – również staje wobec mnogości zjawisk i doznań, często zdezorientowany i zagubiony. Czy ściagać ulotne wrażenia, utrzymywać stany emocjonalne, reagować na wydarzenia, czy raczej kontemplować rzeczywistość z bardziej odległej perspektywy, pozwalającej na uogólnienie reguł?

Piet Mondrian zdecydował się odrzucić „wielość i kapryśność”, określając je jako wyraz „dramatu i rozpacz”. Jego obrazy zbudowane z podstawowych barw przedzielanych liniami pionowymi i poziomymi zawierają syntezę i harmonię wszelkich przeciwieństw.

Wychodząc z podobnych przesłanek metafizycznych – odczucia harmonii i jedności Uniwersum – przyjmuję całkiem odmienną metodę artystyczną. „Wielość i kapryśność” jest dla mojej sztuki wyzwaniem i traktuję te zjawiska jako właściwość świata, jego urodę i nieskończone bogactwo. Otwieram pudełka z coraz to nowymi możliwościami (w końcu – moimi możliwościami) i z napięciem czekam, jakie dopełnienie

zrodzi się z formy wyjściowej, aby nadrzędna zasada jedności została spełniona. W tym sensie wielość znaczy tylko częściowość wobec komplementarnej jedności.

Odwołuję się do różnych pokładów wiedzy, zarówno tej „wyuczonyj”, jak i tej z poznania intuicyjnego. Praca artystyczna jest dla mnie jednocześnie dialogiem z innymi językami sztuki, tradycyjnymi i współczesnymi.

**MM:** *Czy możesz powiedzieć o procesie powstawania kompozycji składającej się z zestawu wielu obrazów? Zjawisko powielania tego samego lub podobnego motywu w obrębie jednego dzieła, zestawiania wielu obrazów obok siebie czy wręcz ich nakładania – pojawia się często w sztuce współczesnej. To może wskazywać na nieufność wobec jednoznacznego, prostego sposobu interpretacji świata. Interesująca, jak sądzę, jest nie tylko prywatna filozofia rzeczywistości, ale droga dochodzenia do namysłu, który wpływa na decyzje artystyczne. Jak zatem określiłbyś ten proces, który doprowadził Cię do rozbicia obrazu na wiele części?*

**JB:** Zaczynałem od jednorodnej przestrzeni. Później na jednej płaszczyźnie zestawiałem kilka obrazów, jakby fragmentów rzeczywistości wziętych z różnych przestrzeni i czasów. Łączył je wspólny motyw. Suma fragmentów stwarzała szerszy kontekst dla głównej idei obrazu. Zasada jeszcze epicka, „komiksowa”. Następnie pojawił się problem ujmowania obrazu jako procesu rodzenia się nowej rzeczywistości. Z poszczególnych warstw technologicznych oraz surowego tworzywa malarskiego wyłaniała się iluzja, mimo jej demaskowania i wbrew oporom materii.

W kolejnym etapie uznałem, że nie wystarcza mi jedna konwencja do opisanie rzeczywistości. Spróbowałem bardziej radykalnie rozbić obraz, by lepiej oddać wieloaspektowość rzeczywistości, rozdzielić różne poziomy jej oglądu: to, co widzą oczy, intuicja, co konstruuje umysł. Powstały obrazy, które składają się z kilku segmentów odrębnych, ale tworzących wspólny układ.

Zestawienia są ryzykowne, współzależności rozluźnione. „Wszystko wisi na włosku” (przypomina się Tadeusz Kantor), ale jednak całość, kompozycja, idea scalania jest ważniejsza niż rozbijania. Kompozycja znaczy jedność.

**MM:** *Forma obrazu, struktura poszczególnych elementów kompozycji, a nawet znaki i znaczenia w Twoim obrazie są jakby w stanie drżenia, tworzą napięcia, rywalizują ze sobą. To „dzianie się” wprowadza pewną dynamikę, ale i niepokój. Czy ta jedność, o której mówisz, nie jest pozorna?*

**JB:** Ustalenie hierarchii ważności jest podstawowym zadaniem kompozycji. Szczególnie jednoznaczne ustalenia obowiązują w sztuce projektowej, np. plakacie. Obraz malarski nie jest migawkowym komunikatem, lecz rzeczywistością bardziej złożoną i niezależną. Od dawna intrygował mnie problem równoważności elementów, równoczesności zdarzeń, a także odwracanie uwagi od tego, co istotne, zakłócanie „normalnego” odbioru. Zakłócenia, szumy są zasadą wziętą z życia. Wprowadziłem

ją do swoich prac plastycznych w czasach słuchania programu Radia Wolna Europa. W obrazach zasada ta jest odpowiednikiem już nie sytuacji politycznej, ale realiów codzienności, hałaśliwego świata, który zagłusza nasze myśli, w którym łatwo zgubić, a trudno znaleźć prawdę. Z tumultu i zgiełku przebija się czasem słowo lub obraz, które wywołują błysk zrozumienia i refleksji. Struktura moich ostatnich obrazów jakoś odzwierciedla te problemy, które nazwałbym walką chaosu z porządkiem, tendencji konstruktywnych i destrukcji, szukaniem skupienia w zgiełku. Jest też związana z poszukiwaniem granic tożsamości artystycznej. Zderzam różne sposoby obrazowania, od realizmu do abstrakcji, od kilku gestów malarskich do wystudiowanej iluzji. Jak daleko sięga moje artystyczne terytorium?...

**MM:** *Łącznikiem różnych elementów, które składają się na całą kompozycję takich obrazów, wydaje się być migotliwa struktura „tapety” czy też struktura złożona z mgławicy barwnych punktów. Nazywasz to eterem. To dość dziwne słowo.*

**JB:** Dla mnie również pojęcie to pozostaje niejednoznaczne, ale inspirujące. Rozumiem eter jako nośnik subtelnych energii, które przenikają i łączą wszystko w przestrzeni. Rysunki z cyklu „Eter” próbują oddać zapis pamięciowy konkretnego miejsca razem z jego aurą i zapamiętanym nastrojem chwili.

W moich pracach umownym, wizualnym ekwiwalentem eteru, a także rodzajem diagramu energetycznego napięcia są owe konstelacje drobnych plamek, z których niekiedy krystalizują się przedmioty; czasem te „eteryczne” struktury nałożone na zastaną przestrzeń malarską komplikują ją i na nowo organizują. Faktycznie stanowią wspólny mianownik dla kilku oddzielnych obrazków budujących układ. W niektórych pracach stosuję regularny, geometryczny wzór tapetowy, odcisnięty na powierzchni. Spełnia on podwójne zadanie: wprowadza napięcie w przestrzeń obrazu i tworzy grę pomiędzy „płaskim” a „przestrzennym”. Takie zabiegi formalne są próbą wyrażenia poprzez materialny ślad tego, co nieuchwytnie.

**MM:** *To rozkładanie i scalanie obrazu, „przepytywanie” różnych konwencji malarskich, od realistycznej do abstrakcji, może jednak rodzić podejrzenie o unikanie decyzji zarówno co do wartościowania otaczających nas chaotycznych zjawisk, jak i wyboru klarownej strategii czy metody artystycznej wypowiedzi.*

**JB:** Nie przystępuję do pracy artystycznej z gotowymi tezami, ale dotykam spraw, które uważam za ważne. Praca nad obrazem jest rodzajem filozofowania, penetracją w jakiejś mierze jeszcze niewiadomego, więc musi być ryzykiem. Dokonuję wielu wyborów, począwszy od tematu, struktur kompozycji, poprzez metodę artystyczną, aż po mozolne dopełnianie ogniw układu w poczuciu ich konieczności i celowości. Buduję kosmos, a nie chaos. Nie jest to świat relatywistyczny, bez poczucia gdzie góra, a gdzie dół, co lewe, a co prawe. Te obrazy są chyba jakąś metaforą życia, rodzenia się, dojrzewania, budowania świadomości, są afirmacją życia.

**MM:** *W twoich pracach nie tylko pojawia się przestrzeń iluzyjna i przestrzeń abstrakcyjna, ale odsłania się także surowa faktura płótna, punkty farby wyciśnięte prosto z tuby. Czy ta „odsłona” warsztatowej rzeczywistości ma także jakieś znaczenie?*

**JB:** Proces budowania obrazu jest dla mnie jakby powtórzeniem stwarzania świata. Kolejne etapy powstawania obrazu: rozpięte płótno, grunt, plan rysunkowy, farba zamieniona w kolor, światło, cień, przedmioty – to swoista kosmogonia, w której rola demiurga przypada artyście. Pozostawiam te warstwy malatury częściowo odsłonięte jako oznaczenie procesu, który rozpoczęty, jeszcze się nie wyczerpał, a jego zasadą jest przetwarzanie fizycznego w duchowe.

**MM:** *W ostatnich pracach włączasz do czysto malarskich wypowiedzi materię innego rodzaju: drewno, fotografię. Wzbogaca się nie tylko tworzywo Twoich kompozycji, ale stają się one coraz bardziej przestrzenne. Czy to oznacza, że wkraczanie w trzeci wymiar staje się nowym artystycznym wyzwaniem?*

**JB:** Mam poczucie, że moja nowa metoda wymaga takiego właśnie traktowania obrazu – jako gry iluzji, płaszczyzny i konkretnego przedmiotu. Zasada zderzenia różnych konwencji malarskich przenosi się na zestawianie materii tradycyjnie malarskiej z obiektami wziętymi z realnej rzeczywistości. Tak radykalnie rozbity obraz nie poddałby się scaleniu, gdyby nie jego paraarchitektoniczna struktura. Wystające „pudełka” mniejszych obrazków tworzą tektoniczny rytm, są jakby przybudówkami głównego obrazu i razem stanowią rodzaj zwartej budowli.

**MM:** *Czy operując tak różnymi środkami wyrazu w jednym obrazie, nie masz poczucia zmagania się z odmiennymi formami materii, warsztatu, z różnymi znakami, którym starasz się narzucić jakąś dyscyplinę, porządek? Pojawia się tu sytuacja – jak się wydaje – obca klasycznej zasadzie kształcenia akademickiego i tradycji artystycznej. Jak byś skomentował fakt odejścia od zasady „czystości” warsztatu i stylu?*

**JB:** W nowej rzeczywistości, w której żyjemy, znajomość języków obcych jest właściwie oczywistą koniecznością. Świat wlewa się do naszych domów z ekranów TV, następuje przyspieszone mieszanie się kultur, wymiana wzorów zachowań i modeli życia. Nieuchronnie zmienia się też percepcja współczesnego człowieka, zmuszanego do nieustannej podzielności uwagi. Obawy przed powszechną unifikacją mentalną, infantylizacją i utratą tożsamości wydają się uzasadnione. Z drugiej strony wiele nowych idei w pozytywny sposób otwiera naszą wyobraźnię i wzbogaca osobowość. Przystojone, stają się częścią tożsamości. Sztuka próbuje oddać ten stan rzeczy, porządkować rzeczywistość, opisywać ją różnymi językami. Przechodzenie od obrazowania realistycznego do abstrakcji i odwrotnie nie wydaje się dzisiaj nadzwyczajnym przekroczeniem. To są tylko umowne konwencje. Podstawowe wartości tworzące osobowy etos tkwią głębiej. Każdy warsztat artystyczny oferuje twórcom odrębne środki dla artykułowania własnych prawd. Trudno opowiedzieć o świecie zmieniającym się przed naszymi oczami, zwielokrotnionym przez media, posługując



się statycznym obrazem, zamkniętym w jednej konwencji. Znamienne jest, że artyści współcześni coraz częściej wypowiadają się nie pojedynczym dziełem, lecz serią prac. Takie działanie, w jakiś sposób analogiczne do empiryczno-badawczych metod naukowych, pozwala na stopniowe rozpoznawanie problemu i pogłębioną analizę przedmiotu. Cykle artystyczne są wyznacznikami etapów ewolucji osobowości artysty, upodobań formalnych lub tematycznych, świadectwem uczestnictwa w przeżywaniu czasu historycznego. Dzisiaj odczuwamy szczególną presję atakujących zewsząd krzykliwych idei, opcji, odmienności. Człowiek staje przed koniecznością nieustannej weryfikacji swych poglądów, szuka więc argumentów: oświetla sprawy z różnych kątów widzenia, sięga po rozwiązania racjonalne, a także odwołuje się do głębszych sfer świadomości wypowiadalnych tylko językiem symbolu i mitu. Taki stan permanentnego samookreślenia się, ugruntowywania tożsamości, stawiania pytań – wypowiada właśnie typ kompozycji otwartej.

**MM:** *Jak zatem określiłbyś swoje stanowisko wobec tradycji malarstwa?*

**JB:** Akceptuję różne sposoby wypowiedzi w sztuce. Czuję się spadkobiercą wielu pokoleń artystów i tradycji. Jednocześnie edukacja graficzna „warsztatowca” i projektanta spowodowała, że zachowuję pewien dystans do tego, co robię. Uczyłem się operować kilkoma językami plastycznymi: malarstwa, rysunku, znaku graficznego, abstrakcyjnych struktur geometrycznych, fotografii. Jestem przekonany, że w każdym z tych mediów można powiedzieć coś ważnego. Wiele doświadczeń z warsztatu malarzkiego przechodzi na nowe zjawiska artystyczne, jak performance czy instalacja. Ze względu na długą i bogatą tradycję malarstwo jest podstawowym i uniwersalnym środkiem poznawania i wyrazu artystycznego. Czy można powiedzieć, że malarstwo Józefa Czapskiego czy Jerzego Nowosielskiego jest nienowoczesne? Owszem, jest wysublimowane, stawiające odbiorcy pewne wymagania, stąd elitarne. Funkcjonuje w innym wymiarze czasu i nie próbuje ścigać teraźniejszości. Nowosielski twierdzi, iż cała nowoczesna sztuka jest dopiero przygotowaniem percepcji na odbiór sztuki sięgającej do wyższych, nadmysłowych wymiarów rzeczywistości. Dla niego już takim obrazem jest ikona. Czapski, malując choćby banalny motyw – dzbanek, ścierkę – wznosi się na poziom głębokiego, duchowego wtajemniczenia. Dla mnie są to rewelacyjne paradoksy malarstwa.

Genialny wynalazca form, Picasso, którego wizja humanizmu wydaje się nie uznawać obecności poziomu duchowego, co najwyżej psychiczny, tworząc liczne wizje nasycone erotyzmem, zmysłowością – w warstwie symboliczno-mitycznej wyraża tęsknotę za idealnym stanem bytu.

**MM:** *Czy zatem rozróżniasz pojęcie piękna na zmysłowe i duchowe?*

**JB:** Tak, uznaję takie rozróżnienie, choć nie podjąłbym się próby zdefiniowania piękna duchowego. Sądzę jednak, że każdy człowiek ma głęboko w duszy odcisnięty pewien wzór, który motywuje jego działania (choćby opaczne) w życiu. Tradycyjna ma-

drość nazywa ten wzór: Dobrem, Prawdą, Pięknem. W moim pojęciu, odsłanianie, odgruzowywanie, przypominanie sobie tego wzoru jest najwyższym zadaniem wyobraźni artysty. Sztuka XX wieku często próbuje obywać się bez poszczególnych wartości owej Triady, albo – stosując przewrotną estetykę, język paradoksów, obalając sztywne schematy – ciągle na nowo weryfikuje pojęcie piękna. Sztuka ekspresjonistów z lat dwudziestych, określana przez nazizm mianem zdegenerowanej, dzisiaj powszechnie jest akceptowana jako nowa estetyka artystyczna, w której szczególnie wyraźnie wypowiada się prawda o dramatach naszych czasów. Poprzez odwagę ujawniania drastycznej prawdy uczestniczy w dobru i tworzy nową poetykę piękna – tak więc Triada się zamyka.

W ostatnich czasach potrzeba piękna staje się rzadkością w sztuce. Ceni się inteligencję, logiczną spekulację, a nawet szaleństwo i drastyczne „do bólu” środki wyrazu. Przy pomieszaniu pojęć i niejasności aksjologicznej trudno oceniać cokolwiek, a jednocześnie zachodzi obawa, że piękno nie służy prawdzie, która jest częściowa, a dobro... wątpliwe.

**MM:** *Czy ujawnianie piękna jest możliwe tylko w malarstwie? Czy Twoim zdaniem sztuka, która używa nowych technologii, jest „zimna”, czy też niezależnie od narzędzi i warsztatu artysta dzisiaj mógłby ukazywać trwale wartości?*

**JB:** Malarstwo jest działaniem bardzo bezpośrednim. W śladach pędzla pozostaje rodzaj zapisu wahań lub pewności, pasji i całej gamy emocji – energii płynącej z ciała i duszy artysty. Odbiorca, oglądając oryginał, część tych sygnałów odbiera, choćby nieświadomie. Tak jest zresztą z każdym tradycyjnym warsztatem: rysunkiem, grafiką, rzeźbą. Nowe media są tylko nowym rodzajem narzędzia. Trochę automatycznie mówi się „są zimne”. Jeżeli się zastanowić, odpowiedź może być całkiem przeciwna. W najlepszych realizacjach sztuki wideo, np. Nam June Paika, kipi od rewelacyjnych pomysłów, inteligencji i dowcipu, a także autoparodii „nowoczesnej technologii”, która błyskawicznie staje się zabytkiem. Nowoczesne techniki rejestracji obrazu, dźwięku, pozwalają zagłądać w najdrobniejsze zakamarki ludzkiej istoty, ujawniają skalę komplikacji procesów fizjologicznych i psychicznych. W dziełach Billa Violi manipulacja realnym czasem (np. wydłużenie kilkunastu sekund akcji do kilku minut filmu) pozwala rejestrować bogactwo międzyludzkich relacji psychicznych, mimiki, gestów, emocji, umykających zwykłej percepcji. Jego realizacje wideo są przykładem sztuki głęboko humanistycznej i udowadniają, że to osoba artysty jest najważniejsza, a nie narzędzie, którym się posługuje.

**MM:** *Tematem wielu Twoich obrazów i rysunków jest dom. Od wielu lat fotografujesz również domki działkowe. Czy mógłbyś powiedzieć, skąd wzięła się ta tematyka?*

**JB:** Zmieniając kilkakrotnie miejsce zamieszkania odczułem, jak dom i jego otoczenie oddziałują i w jakiś sposób kształtuje model życia oraz widzenia świata.

W połowie lat siedemdziesiątych doświadczyłem poczucia nieprzyjemnej obcości w zetknięciu z materią mieszkania M-4 w betonowym, świeżo oddanym bloku. To pierwsze doznanie przerodziło się w fascynację (przynaję – dziwną) betonem, szarością otoczenia, kolorami farby „olejnicy” na lamperkach i wszelkimi tworzywami proponowanymi przez ówczesne normy budowlane. Odhumanizowana, surowa estetyka tego nowego dla mnie środowiska przewrotnie inspirowała moją twórczość. Artystycznym wyzwaniem stało się napełnieniem życiem i energią motywów wziętych z takiego otoczenia, pozbawionych walorów malowniczości, wręcz nudnych. W tym okresie uświadomiłem sobie dobitnie wymowę materii środowiska: obcość, chłód, sztuczność, a także ich przeciwieństwa; lepiej zrozumiałem artystyczny język „sztuki materii” i jego bogate możliwości wyrazowe. Większą sympatię zacząłem odczuwać do starych kamienic, domów podmiejskich i wreszcie odkryłem świat ogródków działkowych. Przez kilka lat fotografowałem specyficzną działkową architekturę. Domki na wpół prawdziwe, na wpół „na niby”. Analizując genezę zjawiska i motywacje kryjące się za tą spontaniczną twórczością, odkryłem DOM jako ideę o głębokim podłożu symbolicznym i inspirujący temat artystyczny.

Każdy z nas jest swego rodzaju ekspertem od spraw domu, bo dom jest najbardziej naturalnym środowiskiem człowieka. Według słownika symboli Manfreda Lurkera: „Dom jest najważniejszym miejscem pobytu na ziemi każdego człowieka danej kultury. W swoim domu każdy czuje się tak, jakby znajdował się w środku świata; co więcej, dom jest jakby symbolem całego świata. Awesta nazywa domem niebo”. Do podobnych wniosków doszedłem obserwując, jak na miniaturowym modelu, domki w ogródkach działkowych. A przecież wiedzę dorównującą tej słownikowej definicji, choć intuicyjną, posiadają już kilkuletnie dzieci. Dom w ogrodzie, z dymem z komina i słońcem na niebie, jest typowym motywem ich rysunków. Także w mojej twórczości dom stał się głównym tematem.

Artystyczne dociekania nad samą materią i strukturą obrazu były zbieżne z problemami, jakie stawiała sobie starożytna filozofia początku Talesa z Miletu i jego następców, szukająca podstawowej „zasady” i przyczyny wszystkiego, czyli arche. Karl Popper pisze: „Sądzę, że Milezyjczycy, podobnie jak ich wschodni poprzednicy, którzy uważali świat za namiot, patrzyli na świat jak na pewnego rodzaju dom, dom wszystkich stworzeń – nasz dom. Toteż nie było powodu, by pytać, dlaczego on jest. Istniała natomiast rzeczywista potrzeba badania jego architektury. Pytania o jego strukturę, jego plan i jego materiał budowlany, konstytuują trzy główne problemy milezyjskiej kosmologii. Ponadto jest także spekulatywne zainteresowanie jego początkiem – zagadnienie kosmogonii”. Cytat ten jest doskonałym wyłożeniem najważniejszych idei moich obrazów i rysunków. Stopniowo powiększając swą umiejętność „czytania domów”, zacząłem je pilniej obserwować, zwłaszcza na obrzeżach miast i na prowincji. Niektóre domy mocno poruszały moją wyobraźnię, przemawiały: przez swoją bryłę, proporcje, surowiec budowlany, ozdoby, czytelną filozofią życia wpisaną w architekturę i otoczenie. Sam się dziwię, że frapują mnie domy, mówiąc szczerze, brzydkie lub niepozorne, a czasem przeciwnie – pretensjonalne. Zdarza się, że po kilku latach, oglądając czarno-białe fotografie domów, przekładam je w wyobraźni na kolor lub strukturę graficzną, które dyktuje mi pamięć pierwszego, naocznego przeżycia.

**MM:** *Rysunek przeszedł w sztuce długą ewolucję. Dziś jest bardziej śladem indywidualnej obecności, sposobem zapisu znaków czy ich analizą, niż metodą wspomagającą malarstwo czy metodą notowania rzeczywistości. Czym dla Ciebie jest rysunek ?*

**JB:** Rysunek jest dla mnie podstawowym i najbardziej pierwotnym sposobem zapisywania własnych wyobrażeń oraz obrazów rzeczywistości widzialnej. W odróżnieniu od fotografii, która na ogół „zdejmuje” rzeczywistość z całym dobrodziejstwem inwentarza, rysowanie jest aktem szczególnego wyboru, w którym manifestuje się indywidualne widzenie świata i aktywny, selektywny stosunek do mnogości zjawisk. Plastyczne widzenie – „światopogląd” – to synteza doświadczeń poznawczych, rodzaj metafizycznego filozofowania. Dotyczy to zarówno prostego rysowania z natury, jej odwzorowywania, jak również rysunku z wyobraźni.

Rysowanie pozwala utrwalić własną wizję świata, poddać ją krytycznemu osądowi, a także daje punkt odniesienia dla kolejnych odkryć artystycznych, poszerzających ową wizję. Rysunek współczesny, wyzwolony już dawno od służebnej roli wobec malarstwa, stanowi samodzielne, równoprawne medium. Nawet szkicownik artysty, niegdyś uznawany za zbiór podrzędnych, nieskończonych utworów – znajduje dzisiaj należne uznanie jako bezcenny dokument ujawniający zmagania twórcze, rodzenie się artystycznych koncepcji. Każdy nauczyciel rysunku z praktyki wie, że najlepiej można ocenić talent ucznia na podstawie szkiców, rysunków robionych bezinteresownie i bez zamierzenia na wielkie dzieło. Bywa tak, że do ostatecznej wersji dzieła dochodzi się mozolną pracą poprzez sprawdzanie różnych możliwości rozwiązań, przymiarki formy do treści, wyważanie stosunków pomiędzy elementami kompozycji, stopniowe precyzowanie artystycznego zamysłu. Zdarza się jednak, że już pierwsze kreski zawierają zarys idei, jej geometryczny schemat, a reszta jest tylko ubieraniem jej w ciało materii plastycznej, która, niestety, ma tendencję do wtórnego przesłaniania, gmatwania wizji.

Czy jest to fatalna skłonność do oglądania idei raczej w zamazanym, nieostrym lustrze, czy też konieczność mówienia o naszych wtajemniczeniach osiągniętych najwyższym wysiłkiem wyobraźni w sposób jeszcze niepewny, poetycko zakamuflowany? Doświadczenie mówi, że im więcej wkłada się wysiłku, by za wszelką cenę zatrzymać wizję, tym bardziej efekt rozczarowuje i oddala się od ideału. Pozostaje metoda poddania się regułom warsztatu, łącznie z niespodziankami, które niesie. Cały proces staje się aktem twórczym z gotowością zaakceptowania przypadku, otwartością na zaskakujące skojarzenia i czujnością, by wybierać najwłaściwszą ścieżkę z kilku możliwych prowadzących do „domu”.

**MM:** *W twoich rysunkach można zauważyć warstwę ikoniczną, kiedy układ kresek tworzy znak przedmiotu, oraz warstwę artykulacyjną – kreskę, która zdaje się funkcjonować jako byt autonomiczny, niezależny od formy przedstawiającej. Twoja kreska ujawnia więc widzowi kształt znanych mu rzeczy, uspakaja go wobec potocznych oczekiwań konkretności, ale jednocześnie konstruuje jakąś nieznaną powierzchnię czy przestrzeń, która będąc widzialną, pozostaje tajemnicza.*

**JB:** Rysowanie, choć wydaje się prostą, prawie codzienną czynnością, zawiera w sobie element tajemniczy dla samego artysty. Szczególnie intrygują mnie rysunki, które prawie automatycznie kreśli ręka kontrolowana przez oko i prawdopodobnie intelekt, ale na takim poziomie, że nie czuje się jego zaangażowania. Rysunek wypływa spod ręki, tworzy linearne struktury geometryczne, dzielone niezbędnym rytmem podziałów. Błędy zaczynają powstawać, gdy te struktury chce się już „rozumowo” ulepszyć lub z wyrachowaniem powtórzyć „na czysto”. Z zawstyżeniem stwierdzam, że rysunki robione z rozumową kalkulacją nie są „mądrzejsze” od tych pierwszych, są jakby udawane, nieautentyczne. Pochodzą z innego poziomu rozumienia. W swojej pracy artystycznej, rysunkowej, znajduję się pod wpływem dwu biegunów: intelektu i emocji. Działania spontaniczne, ekspresyjne, są porządkowane przez myślenie geometryczne, choćby było ukryte.

Motywy rysunków biorę z bliskiej rzeczywistości – są to autentyczne domy, drzewa, sytuacje. Zanotowałem je najpierw fotograficznie, ale pod wpływem autentycznego przeżycia. Porównałbym to przeżycie do olśnienia drobnym epizodem życia odmalowanym kilkoma słowami przez poetę haiku. Tylko takie doznanie jest powodem sięgnięcia po aparat fotograficzny. Rysunek robiony z czasowego dystansu jest próbą odtworzenia już nie tylko głównego motywu, lecz pełniejszego stanu odczuwania; już nie tylko wrażeń wzrokowych, ale innych energii, owego eteru, o którym mówiłem wcześniej. Potrzebna mi jest dosłowność – wręcz trywialność konkretności, by skontra-punktować go nieokreślonością warstwy „eterycznej”. Główny motyw ogląda się jakby mimochodem, poprzez jakąś optyczną przesłonę, ważny i nieważny jednocześnie, materialny i dążący do przezroczystości; ciężki, a ledwie zawieszony w przestrzeni rysunku.

Tak przedstawia się sprawa rysunków inspirowanych naturą, natomiast inny cykl poświęcony tematyce domu, ujmuje problem bardziej syntetycznie i z założenia nawiązuje formalnie do rygorów sztuki miedziorytniczej. Również tutaj łączę przeciwności: gorącą wizję z chłodną obiektywnością sztycharskiego schematu, kreślenie linii po linijce z możliwością ekspresji, realność kreski z półrealnością budowli. Dla mnie ta przestrzeń również będąc widzialną pozostaje tajemnicza.

**MM:** *Dziękuję za rozmowę.*

## Jan Bujnowski

ukończył Wydział Grafiki (dyplom w Pracowni Miedziorytu prof. Mieczysława Wejmana) krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1997 roku uzyskał I stopień kwalifikacji w dziedzinie grafiki.

Uprawia rysunek, malarstwo, fotografię i instalację przestrzenną w plenerze. Jest członkiem sekcji Fotografia – Nowe Media przy ZPAP.

Uczestniczył w licznych wystawach, m.in. w 1998 r. w *Pied sur terre* prezentowanej we francuskim Montreuil i w Krakowie (w Pałacu pod Baranami, jako *Fotografia '98*), ekspozycjach

*Obecność fotografii* w Radomiu oraz *Fotografia – punkt wyjścia* w Warszawie. W 1999 r. brał udział *Międzynarodowym Konkursie Rysunku* we Wrocławiu i prezentacji *Fotografia – Nowe media* w Warszawie. W 2000 r. eksponował swe prace na wystawach *Fotograficzna alternatywa* i *Obraz przejrzysty* w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, a także na *Wystawie fotografii* w Kijowie, wystawie *Obraz rzeczywiście, obraz przetworzony* w Częstochowie oraz podczas ekspozycji *Rysunek na koniec wieku* pokazywanej w Warszawie, Radomiu i w Krakowie. Zaprezentował się także podczas irlandzkiego eksportu *Fortu sztuki* w 2001 r. W l. 2000–2001 przygotował trzy wystawy indywidualne w Krakowie (Wydział Grafiki ASP) i w Myślenicach. W r. 2002 brał udział w krakowsko-paryskim festiwalu sztuki *Fabryk*, miał wystawę indywidualną w Paryżu, w Galerii JP, uczestniczył w trzech wystawach w ramach festiwalu *Miesiąc Fotografii* w Krakowie oraz przedstawił ekspozycję indywidualną w zakopiańskim BWA.

Jego prace znajdują się w Muzeum Narodowym oraz w BWA w Szczecinie, w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, a także w zbiorach prywatnych.

## Conversation about the Work

### Abstract

Jan Bujnowski talks with dr Mirosława Moszkowicz about his artistic output of the years 1976–1996, in the field of painting, photography and drawing. The artist declares an approach different from the modernist idea of artistic reduction of the reality to a visual, abstract model. He undertakes the challenge of the dimension of reality, which is rejected e.g. by Pieter Mondrian as “plurality and fussiness”, seeking the artistic inspiration just there.

In painting practice, it is connected with departure from homogeneous compositions toward sets of several paintings, representing different “space-time continua”. The artist is searching for media suitable to portray different levels of perception of reality. In the formal layer, he enters the game with illusion and its exposure; he introduces a tension between constructive tendencies and destructive forces. His attempts at juxtaposing different painting conventions are an expression of the search for his own artistic identity and limits of the artistic territory. At the same time, Jan Bujnowski definitely rejects the relativist attitude which questions the existence of established principles, claiming that the objective of the poliptych works is the striving to discover the complex connections binding the elements of the composition into one whole. For him, that method is a metaphor of life, of maturity of consciousness, of overcoming foreignness, of affirmation of the wealth of the world. In spite of the fast development of new media, it is still the artist’s personal message and not the tool, or technology which he uses.

The sensual experience of the matter of the new environment of blocks of flats, permeates the painting experience and stimulates other directions of Jan Bujnowski’s creativity. For several years, the artist photographically documented the phenomenon of allotment architecture, analysing it as an anthropological and cultural text. He worked simultaneously on the idea of “home” in painting and drawing. The text ends with a discussion of the essence of drawing, its artistic characteristics, reliability of the record. The artist draws attention to the traditional role of a sketch book, as the idea of an “open work of art”.

Andrzej Bębenek

## O rombie w mojej sztuce

W 1991 roku napisałem tekst pod tytułem: *Romby, krzaki, drzwi*, którego założeniem było przedstawienie mojej drogi twórczej od czasu ukończenia studiów w ASP w Krakowie (1976) do roku 1991<sup>1</sup>. Okres 15 lat podzieliłem na trzy cykle twórcze, które miały dość odrębny charakter i odrębną stylistykę. Cykle te były ciągiem poszukiwań, niepokojów twórczych, ale też pewnych decyzji, które doprowadziły do zmian formalnych i myślowych w mojej sztuce w tym czasie. Konsekwencją poszukiwań był wybór prostej formy znaku geometrycznego figury ROMBU. Romb stabilizował moją drogę twórczą, a zarazem wyznaczał nowe możliwości artystycznej kreatywności. Znak ten, pomimo swojej ograniczonej schematyczności, coraz bardziej dawał mi nieskrępowaną swobodę poruszania się po różnych płaszczyznach inspiracji twórczych.

Chciałbym w tym miejscu przedstawić kilka osobistych refleksji związanych z moim doświadczeniem dotyczącym procesu twórczego z *udziałem rombu*. Zapis ten będzie zapewne subiektywnym i emocjonalnym spojrzeniem na problem indywidualnych poszukiwań artystycznych. Być może usprawiedliwia ten fakt imperatyw twórczy – konieczność odnajdywania własnej drogi ponad wszystko.

Moja fascynacja rombem jest bardziej emocjonalna niż matematyczna. W formie rombu dostrzegam tajemniczą dwuznaczność: romb jest geometrycznie dekoracyjny i irracjonalnie filozoficzny. Między wewnątrznie ostrymi a rozwartymi kątami wydaje się dumnie trwać w symetrii i harmonii, ale też – w zależności od kontekstu – frywolnie traci równowagę. Ma w sobie dość energii, by nią tryskać, równocześnie potrzebuje protezy innej formy dla *dźwignięcia się z upadku*. W moich twórczych transformacjach i poszukiwaniach romb, niczym demiurg, ujawnia przyziemne i kosmiczne przesłanie swojej wyjątkowej tożsamości.

Dobłą ilustracją dla powyższego wywodu wydaje się być cykl moich rzeźb-objektów, które zacząłem wykonywać w 1993 roku. Były próbą znalezienia dla for-

<sup>1</sup> Tekst odczytałem podczas obrony przewodu kwalifikacyjnego II stopnia w 1992 r.

my rombu tożsamości przestrzennej. Dotychczas bowiem większość moich poszukiwań twórczych ograniczała się do prac wykonywanych na płaszczyźnie papieru czy płótna. I właściwie płaszczyzna wyznaczała artystyczne *pole manewrów* dla znaku rombu. Problem pojawił się, gdy zrodziła się we mnie potrzeba *wycięcia* znaku z płaszczyzny i określenia jego miejsca w przestrzeni, tak jednak, aby sama figura rombu nie zatraciła swego *plaskiego rodowodu*. Okazało się, że romb w przestrzeni nie może istnieć bez podparcia się inną formą, która w tej przestrzeni będzie go stabilnie podtrzymywała.

Wyciąłem romb z deski – na tyle jednak cienkiej, aby jego forma nie zatraciła właściwych proporcji płaskości. Umieściłem go na długim (również drewnianym) podeście i szukałem dla niego odpowiedniego miejsca kompozycyjnego i ekspresyjnego. Uświadomiłem sobie wtedy, że romb, podobnie jak np. konstrukcja rowerowej ramy, powinien spełniać rolę nośnika rytmu. Jeżeli nawet będę nim manipulował w przestrzeni, to nie powinien tracić wertykalnej równowagi. Pochyliłem lekko romb, prostopadle do płaszczyzny podestu, i podparłem go drewnianą listwą. Całość po sklejeniu, pomalowałem czarną farbą. Gotowy obiekt (ok. 40 cm wysokości) przypominał formę modelu-projektu lub rzeźbę-statuetkę, gdyż bardzo dobrze prezentował się na domowej półce, jako *meblowy uzupełnik*. Wielokrotnie potem powtarzałem schemat statuetkowego ujęcia rombu.

Zbiór rzeźb-statuetek tworzył rodzaj kolekcjonerstwa i taki też zamysł miała prezentacja rombów na wystawie w Galerii ZPAP w Katowicach w 1994 r. Na półce, wzdłuż ściany, umieściłem rząd rombów konstrukcji – podobnie jak czyni to kolekcjoner. Wystawę uzupełniały gwasze i drobne, przypięte do ścian formy przypominające plakiety – ozdoby naścienne. Na podłodze porzucane były bezwładnie białe kartonowe rombiki, niczym ślady karnawałowych konfetti.

Białe kartonowe romby – wszystkie identycznej wielkości (80x40 mm), w ilościach kilku tysięcy sztuk – odegrały niezwykle rolę medialno-twórczą podczas wernisażu w Space Gallery w Krakowie, w 1994 roku. Na podeście zainstalowanym pośrodku galerii usypałem stos białych rombów. Wokół, na sztalugach, umieściłem dokumentację fotograficzną ilustrującą możliwości, jakie stwarza swobodna manipulacja masą kartonowych rombów: zanurzałem dłonie w rombówkach, przemieszczałem, sypałem, układałem różnorodne formy i struktury. Formy te zmieniały się, *przelewały* – czasem przypominając najeżoną organiczną magmę lub strukturę spiętrzających się lodowców. W tym pozornym chaosie materii panował jednak jakiś wewnętrzny ład i porządek. Podczas wernisażu zachęciłem publiczność do współuczestnictwa w wydarzeniu. Każdy z uczestników akcji mógł sam doświadczyć twórczego aktu – zanurzać ręce w rombówkowym medium i zdając się na własną inwencję i przypadek, doznawać niespodziewanych emocji. Jednak zbyt duża liczba chętnych do *zabawy* potęgowała chaos – ruchy wielu rąk doprowadziły do zasypania *rombową papką* całego pomieszczenia galerii. Leżące na podłodze małe kartonowe rombiki były już teraz śladem konfettowej papeterii.

Podeptanie sztuki rombu – jak to patetycznie stwierdził jeden z krytyków – nie miało na celu zdegradowania roli rombu w mojej sztuce. Tysiące rombów, które własnoręcznie wyciąłem z kartonów, zostały być może przez przybyłych na wernisaż



odarte ze swego *artystycznego image'u*. Jednak poprzez przyzwolenie na swobodne traktowanie przedmiotu sztuki zdałem sobie również sprawę z utopijnej ideowości twórczego przesłania znaku rombu. Gra z rombem pomiędzy pozorami a ideałem podczas procesu tworzenia jest dość krucha. Ciągłe poddawanie próbie własnych wątpliwości, przekornie umocniło moją wiarę w sztukę – niekoniecznie w ROMB.

Znak rombu ma w sobie wiele z ideologii kiczu. W zastanej rzeczywistości znajdujemy różne jego odmiany i mutacje. Pisząc o rombie w mojej pracy kwalifikacyjnej w 1991 roku, stwierdziłem, iż źródłem mojej fascynacji tym znakiem były elewacje wiejskich domów. Często pomiędzy skrzącymi się kamykami wylaniała się geometria rombu. Gospodarze domów nie potrafili jasno odpowiedzieć na postawione im przeze mnie pytanie: dlaczego na elewacji swoich domów (np. pomiędzy oknami) umieścili romb? Mogłem domyślać się, że w prostej formie ukrywa się boskie oko Opatrzności, które *uświęca* murarska mozaika szkiełek, kamyków i potłuczonej porcelany.

Trochę z takiego uświęconego mistycyzmu miała moja spontaniczna akcja, którą wykonałem dokładnie 20 maja 1992 roku, o godzinie 6.00: *Romb na Rynku Głównym w Krakowie*. Kiedy wszedłem na płytę Rynku, poczułem w pierwszej chwili zagubienie ogromem przestrzeni. Właśnie za chwilę miałem podjąć próbę ujarznienia chociaż jej części. Wyciągnąłem z torby cztery zwoje białego papieru. Od wyznaczonych uprzednio punktów zacząłem go rozwijać. Wiatr, który przed podjęciem akcji był spokojny, nagle stał się *zaczepnie porywczy*, co mogło mi przeszkodzić w pomyślnym sfinalizowaniu mojego zamysłu. Zacząłem nakładać na papier prostokątne przyciski. Każdy przycisk naznaczony był czarnym rombem. Z rozwijanych rolek papieru ujawnił się wielki, biały zarys znaku rombu. Coraz mocniej czułem, że ograniczona tym znakiem przestrzeń staje się *moją przestrzenią*. Nieliczni o tej porze przechodnie zaczęli omijać wyznaczone pole. Byli i tacy, którzy ostrożnie przekraczali białe kontury rombu lub z zaciekawieniem obserwowali przebieg wydarzenia. Po skończeniu akcji wszedłem w środek pola rombu. Być może spontanicznie lub też pod wpływem ujawnionej w rombie mocy mogłem pozwolić sobie na parę *radosnych podskoków* w centrum znaku. Byłem właścicielem tej przestrzeni. Fotografia na zawsze utrwaliła moment emocji. Na zdjęciu zrobionym z wieży kościoła Mariackiego zobaczyłem, że romb integralnie związał się z topografią Rynku.

Niecodziennym wydarzeniem była również dla mnie akcja, którą – tym razem w całkowitym odosobnieniu – wykonałem pewnego zimowego dnia 1994 roku. W przestrzeni śnieżnego, rozległego krajobrazu umieściłem czarny romb i pozostawiłem tam w samotności. Obserwowałem go z daleka i w pewnym momencie dostrzegłem, że pomimo swoich małych rozmiarów (20 cm wysokości), jego tajemnicza moc udziela się otaczającemu go krajobrazowi. Romb (jego zjawiskowość) do tego stopnia zdominował całe zaistniałe zdarzenie, że zrodziła się we mnie potrzeba dłuższego przebywania w *tych miejscach* i dzielenia się z rombem tą milczącą samotnością. Nie pragnąłem teraz nikogo i niczego dostrzegać, w szczególności ingerującego wszędzie (nachalnie i burząco) *jakiegoś* obcego człowieka. Tak jednak wkrótce się stało – *ktoś nadszedł...* Pozostało mi tylko utrwalić chwilę z rombem na błonie fotograficznej – i odejść...

Nieco inną formę *twórczego kolekcjonerstwa*, o którym wspomniałem, miała seria tzw. *Czerwonych albumów*, którą zacząłem realizować od 1995 roku. Stanowi ona rodzaj *wędrówki* rombu przez światy: rzeczywisty, wyobrażony, emocjonalny. Całość podzielona jest na cykle tematyczne (każdy czerwony segregator to odrębny, mający własny tytuł cykl np. *Mój romb – mój dom*, *Romb w sztuce*, *Romby na widoku*, *Natęctwa rombowe*, *Wokół rombu*, *Ja i romb*, *Rombótki*), które tworzą osobliwą galerię pod znakiem *sztuki rombu*. Intencją serii (do marca 1998 powstały 23 albumy) było przedstawienie pewnych różnic, zależności, podobieństw i, co za tym idzie, przewartościowań między matematycznym schematem rombu (czworokąt o wszystkich bokach równych) a swobodnie traktowanymi formami twórczej ekspresji, w dowolnych technikach i dyscyplinach artystycznych. Poszczególne cykle tej serii tworzone były pod kątem tematycznych zbiorów. Inspiracje czerpałem ze śladów, które pozostawiła po sobie obca, przedmiotowa rzeczywistość, ale także ze śladów, które sam współtworzyłem. Były to: stronice z książki telefonicznej, reprodukcje obrazów, pocztówki, ale też i własne fotografie, rysunki i kolaże. Umieszczałem na nich znaki rombu posługując się takimi narzędziami i mediami twórczymi, jak pędzel (tusz, farba), pisak (czarny, czerwony i inne), folia samoprzylepna (czarna, czerwona), aparat fotograficzny (zdjęcia barwne i czarno-białe). Czerwona oprawa serii, podział na cykle i tematy to elementy systematyzujące i komponujące w logiczną całość albumowe przedsięwzięcie. Albumy ustawione obok siebie tworzą *jedno dzieło* – i tak je również traktuję.

Jeden z czerwonych albumów, który nosi tytuł *Piętno*, ma dla mnie wyjątkowo osobisty charakter. Jest zbiorem zdjęć – fragmentów fotografii z moją podobizną – wykonanych w różnych okresach mojego życia. Wyjąłem je z rodzinnego albumu i *szufladkowego archiwum*. Są to pozowane albo przypadkowo wykonane przez kogoś zdjęcia mojej postaci. Utrwalone zostały na nich *niezapomniane chwile*. Każde ze zdjęć napiętnowałem czarnym znakiem rombu, często romb nachalnie przysłania moją twarz. Naznaczone w ten sposób fotografie nakleiłem na czarne papiery formatu A4, zafoliowałem i umieściłem w czerwonym segregatorze. Poprzez znak rombu uporządkowałem swoje archiwum fotograficzne, ale paradoksalnie irracjonalnie pozbawiłem dokumentację osobowej tożsamości, jeden z moich fotograficznych portretów (z dowodu osobistego) zasłonił czarny romb.

Romb stał się integralną częścią mojej sztuki – jest jej demiurgiem. Poprzez mój świadomy wybór *wtrącił* się również w codzienne życie jako obrazoburca.

*Romby wędrujące* poprzez stronice albumów wzbogaciły moje doświadczenia artystyczne o nowe przemyślenia dotyczące mojej kondycji twórczej i uwolniły we mnie nieznanne dotąd emocje wobec twórczych wyzwań, wyborów i postanowień.

Romb to figura matematyczna, którą łatwo zaprzedać irracjonalności. Jest ekspresyjny (w ostrych i rozwartych kątach), więc potrafi być zauważony, jest też symetryczny, więc pozostaje długo w centrum uwagi. Podporządkowuje sobie figury uznawane w świecie matematycznym za idealne. Dominuje nad nimi, ponieważ jak każdy *ułomek* (kopnięty kwadrat), nie znosi wyrachowania i wyrafinowania. Romb jest samotnikiem, ale ma dwuznaczną naturę. Chowa się w ciemni albo przyozdabia blichtrzem otoczenia.

## Andrzej Bębenek

studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; dyplom uzyskał w 1976 r. w pracowni prof. Mieczysława Wejmana na Wydziale Grafiki; tam w l. 1977–1981 pracował jako asystent w Pracowni Wklęsłodruku. Kolejne stopnie kwalifikacji zdobywał pracując już w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie. Tytuł profesora w dziedzinie sztuk plastycznych uzyskał w 1999 r. Zrealizował 17 wystaw indywidualnych w kraju i zagranicą, m.in. w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu, Katowicach, Norymberdze, Rijece i Lipsku.

Uczestniczył w około 125 wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą, m.in.; 1979, *Triennale Rysunku Młodych*, Kunsthalle w Norymberdze, od 1980 r. regularnie *Biennale*, a następnie *Triennale Grafiki* w Krakowie; 1981, *II Międzynarodowe Triennale Rysunku* we Wrocławiu; 1987 *Premio Biella*, Biella, Włochy; 1989, *Polish Prints*, Lincoln, Philadelphia, Chicago, Stany Zjednoczone; 1986, 1990, *Consument Art*, Norymberga; 1994, *Budapest Art Expo*; 1996, *Krakowska Szkoła Grafiki*, Paryż; 1996, *Fort Sztuki*, Kraków; 1997, *Tawa International Print Exhibition*, Centrum Sztuki Tawa w Tokio; 1998, *Grafika z Krakowa*, Instytut Polski, Sztokholm; 1998, *Graphik Constellation*, Cultural City Network, Graz; 1998, *Shijzonka Gallery Art Works*, Japonia; *Kochi, Ino-cho*, Paper Museum w Japonii; 1999, *Polnische Kunst*, Kunst Messe w Salzburgu

Nagrody: 1979 Nagroda Fundowana na *I Triennale Rysunku* w Norymberdze, 1979–1981 i 1991 nagrody w *Konkursach na Najlepszą Grafikę Miesiąca* w Krakowie; 1991 Grand Prix na *I Triennale Grafiki Polskiej* w Katowicach.

## On the Rhombus in My Art

### Abstract

The text entitled *On the Rhombus in My Art* discusses one of the stages of Andrzej Bębenek's creative journey; from the moment of selecting the simple form of a geometric sign – RHOMBUS, to introducing it in a number of artistic acts. In a series of sculpture-objects created since 1993, the artist has broadened his experience acquired on paper and canvas to include the problem of the presence of the rhombus in space. At that time, he created a collection of sculpture-statuettes complemented with gouaches and small white pieces of carton pinned to the walls and scattered on the floor, presented at an exhibition at the ZPAP Gallery in Katowice in 1994. That idea of manipulation with multiplied form was developed by the happening at the vernissage of an exhibition at the Space Gallery in Krakow in 1994. Its participants could dip their hands in a rhombus medium and influence its shape freely. The series of the so-called Red Albums, which the artist started in 1995, had a slightly different form of creative collecting. The whole was divided into topical series (each red binder was a separate series, with its own title: *My Rhombus – My House*, *Rhombus in Art*, *Rhombi in Sight*, *Rhombus Mania*, *Around Rhombus*, *I and Rhombus*, *Rhombusworks*). They constituted a peculiar gallery whose objective was to show differences and similarities between the mathematical scheme of the rhombus, and the free forms of creative expression, in any artistic technique or discipline.

Parallel to that, the artist worked on attempts at placing the rhombus in public space. In May 1992, he carried out a spontaneous operation *Rhombus in the Main Market Square in Krakow*, which consisted in introducing a contour of that sign made of white paper into the rhythm of the flagstones. The artist traced also the magical force of the chosen motif in the landscape (the operation in winter of 1994). The description of the above-mentioned operations is accompanied by a broader philosophical reflection on the nature of this figure.

**Marcin Pawłowski**

## ***Victory Boogie Woogie*, czyli o możliwościach odczuwania miejskości – szkice teoretyczne do scenariusza wystawy sztuki współczesnej**

Miasto.

Bardzo duże

Dziesiątki ulic i przy nich setki domów.

Dom.

Jeden z pięciu podobnych w trójkącie okalających je ulic. Wysoki na jedenaście pięter, o szarych płytowaniach, z których wystają załamane, pomarańczowe balkony.

Dziesiąte piętro.

Mieszkanie.

Jedno z sześćdziesięciu sześciu w trzyklatkowej strukturze budynku. Wielkością odpowiadające wszystkim pod nim i jednemu nad nim w pionie tej klatki.

(fragment powieści Czesława Białczyńskiego *Czwarty na piąty, maj, 1980*)

**I.** Jestem z miasta; w nim się urodziłem i wychowałem. Od ponad pięćdziesięciu lat moje życie „dzieje się” w mieście i, między innymi, jego dotyczy. Ono jest świadkiem mojego życia.

Z miastem czuję się bardzo mocno związany; ono pomaga mi żyć i bardzo często dotkliwie w życiu przeszkadza – wówczas go nienawidzę. Codziennie uczę się i doświadczam miasta; czy chcę tego, czy nie, czegoś nowego się o nim dowiaduję i poznaję jego coraz to nowe tajemnice. Ich liczba jest nieskończenie wielka.

### **Miasto widać**

Chodzę i jeżdżę po mieście, przemieszczam się w jego przestrzeni i obserwuję. Bogactwo mijanych form, ich różnorodność i jednolitość zarazem jest fascynująca. Ich struktura rodzi skojarzenia z najbardziej skomplikowanymi i delikatnymi, a jednocześnie zdumiewającymi swoją monumentalnością strukturami organicznymi. Również ich materia i kolor robią wrażenie, jakby podlegały prawom funkcjonowania jakiejś rzeczywistości biologicznej, zmiennej, pełnej ruchu i życia. To wrażenie

zapewnia światło; jego charakter i barwa zależne są od pory dnia i roku, pogody, przejrzystości powietrza. Niezwykle jest bogactwo rodzajów przestrzeni miejskich; naturalnych i sztucznych, przyjaznych, ale również irytujących, agresywnych, obcych ludzkiej naturze i wbrew niej zaprojektowanych.

### **Miasto słychać**

Miasto brzmi. Wielość efektów akustycznych wynikających z życia miasta jest ogromna, może nawet nie tyle w sensie dosłownym, ale w sensie znaczenia ich możliwości ekspresyjnych. W mieście nigdy nie panuje cisza w jakikolwiek sposób porównywalna do tej dosłownej, absolutnej. Najciszej jest w zimie, gdy spadnie świeży śnieg.

Miastu można się przysłuchiwać całą dobę; nawet w porze najgłębszego, nocnego uspienia miejska cisza szumi jednostajnie, przerywana różnymi, zaskakująco wyrazistymi odgłosami – w dzień nie miałyby żadnych szans na zaistnienie. Dźwięki są tym bardziej tajemnicze, że pochodzą ze źródeł trudnych do zidentyfikowania. Słyszalne z bardzo daleka, rozchodzą się bez skrępowania, nie natrafiając na zwykłą w ciągu dnia częstotliwość akustycznych barier i zakłóceń. Słuchanie miasta w nocy powoduje wrażenie umiejscowienia w jakiejś innej niż dzienna, i przez to szczególnie, trochę nierealnej przestrzeni.

### **Powietrze jest zazwyczaj ciężkie; rozgrzane lub przenikliwie mroźne, często trudno nim oddychać**

W pełnym odbiorze spektaklu widzenia, słyszenia oraz odczuwania aury miasta przeszkadzają mi ludzie. Najbardziej przeszkadza ich widok – bezpośrednie świadectwo namacalnej, ludzkiej obecności. Spektakl zakłada zainteresowanie człowiekiem, ale w formie nie wprost. Jego atmosfera powinna być nasycona zaledwie przecutiem ludzkiej obecności.

Miasto udaje mi się widzieć i traktować jako środowisko naturalne. Posądzanie go o jakąkolwiek sztuczność, rozumianą jako wartość opozycyjną wobec środowiska tzw. wiejskiego (naturalnego), wydaje mi się naiwne. Odmienność tych dwu skrajnie różnych kategorii jest oczywista. Za wszelką cenę chciałbym uniknąć nieporozumienia będącego wynikiem prostego i odruchowo narzucającego się przeciwstawienia dwóch wartości: fenomenu *miejskości* i przywołanego już powyżej fenomenu *wiejskości*.

Swoista fascynacja atmosferą miasta jest jedną z najmocniej zapamiętanych przeze mnie emocji okresu dzieciństwa. Dobrze pamiętam uczucie niepohamowanej ciekawości i gorączkowego napięcia towarzyszące stopniowemu, w ścisłej konspiracji realizowanemu planowi poznawania i odkrywania kolejnych, sąsiednich podwórek i ulic; nowych, coraz dalej położonych rejonów tej samej dzielnicy, potem dzielnic sąsiednich, całego miasta i na koniec Nowej Huty. Te trochę zakazane, piesze lub tramwajowe wyprawy potwierdzały słuszność podejrzeń i przecucie istnienia jakiegoś bezgranicznie wielkiego, wspaniałego organizmu otaczającego zewsząd centrum, którym oczywiście zawsze był dom przy ulicy 18-go Stycznia.

Nieposkromionej ciekawości, która była głównym motorem podejmowanych ekspedycji, towarzyszyło niezwykle podniecające poczucie wyobcowania, tym mocniejsze, im dalej od miejsca zamieszkania udało się odejść lub odjechać. Przyznać muszę, że te dwa nierozzerwalnie ze sobą związane rodzaje emocji do dzisiaj są nieodłącznym elementem wszelkich, nieczęstych wyjazdów i podróży.

Pamiętam również uczucie ulgi i radości towarzyszące wszelkim powrotom do miasta po przeważnie dwumiesięcznym okresie nieobecności spowodowanej wakacyjnym pobytem w jednym z małych, górskich uzdrowisk.

Moją ciekawość zawsze budziły wszelkie formy przedstawień pejzażu miejskiego w postaci zdjęć lub ilustracji książkowych; o wiele większą i bardziej prawdziwą niż oglądane np. albumy, dzięki którym można było poznać nieznaną, egzotyczną, jak się domyślam, fascynującą dla innych, krainę i wizerunki ich mieszkańców. Zachwyty gwarantowały wszelkiego rodzaju miejskie panoramy, choćby zwykłe widokówki, najchętniej fotografowane z lotu ptaka. Najbardziej intrygujące wydawały mi się zdjęcia nocne. Również, ilustrowane np. przez Jana Marcina Szancera, sceny rozgrywane się właśnie w nocnej scenerii zaułków miast pozostały do dzisiaj w mojej pamięci, aczkolwiek w lekko już zamglonej i mało konkretnej postaci.

Podobnie, trochę na zasadzie już tylko tajemniczej aury sennego wspomnienia, pamiętam wrażenia związane z momentem dosłownego, fizycznego przybywania do miasta; przekraczania od zewnątrz jego granic – wjeżdżania samochodem, autobusem lub pociągiem do jego wnętrza. Najlepiej, gdy miasto było nieznaną i niczego się o nim nie wiedziało. Każdy kolejno pokonywany zakręt otwierał możliwość poznania nowej sytuacji, był nową przygodą i niespodzianką. Rozczarowywał lub przynosił zachwyty. A gdy taki pierwszy, zazwyczaj powierzchowny kontakt z obcym miastem miał miejsce w nocy i przez scenerię nocy był potęgowany, stawał się zjawiskiem nieomal magicznym. Do dzisiaj jako szczególnie czarowne przeżywam każdorazowe nocne przejazdy przez wielkie, ale również nieduże, prowincjonalne miasteczka pogrążone we śnie i w gdzieniegdzie tylko ledwo rozświetlonym mroku.

Takich przykładów różnych zjawisk i wydarzeń wynikających z kontaktu z miastem oczywiście mógłbym przytoczyć znacznie więcej. Również nieskończenie dużą liczbę przykładów przyniosłaby prawdopodobnie próba stworzenia listy dzieł – zaistniałych już historycznie, funkcjonujących na ekranach kin, w salach muzealnych i koncertowych, powieści i wierszy – w których oddech miasta jest mniej lub bardziej wyraziście wyczuwalny i decydujący o formie.

**II.** Aby bardziej dosadnie wyjaśnić sens tej części rozważań, czuję się zmuszony przywołać i poświęcić trochę więcej miejsca dwóm zjawiskom z dziedziny muzyki. Mam świadomość, że oba ze względu na swój dość „niepoważny” charakter mogą budzić naturalny odruch niechęci i lekceważenia, jednak ze względu na potrzebę odniesień, bardzo w tym momencie autentycznych, ich znaczenie dla treści niniejszego wywodu staje się, dla mnie przynajmniej, po prostu niezbędne.

Chodzi o *punk rock* i muzykę *nowej fali*, połączone tutaj i traktowane jako jedno zjawisko, rozwijające się w tym samym czasie i o podobnym rock’n’rollowym rodowodzie; oraz o muzykę jazzową, traktowaną powszechnie jako już bardziej *poważną*.

Posłużenie się argumentem jazzu wydaje mi się dość oczywiste; jazz jest muzyką miasta i formą jego czystej ekspresji. Związany z miastem niemal organicznie i pozostający z nim w permanentnej, emocjonalnej symbiozie karmi się miejską atmosferą, reaguje na nią i wynika z jej różnorodnych napięć; egzystencjalnych, estetycznych, społecznych i politycznych. Piszę to ze świadomością znaczenia odmiennych od miejskich, bo bluesowo-agrarnych, a więc raczej z naturą w dosłownym sensie związanych źródeł jazzu.

Zdaję sobie również sprawę z tego, że jazz potrafi być w swoim bogactwie bardzo różny, dzieląc się np. na czarny i biały lub amerykański i np. europejski. Ale nawet ten najbardziej europejski, słowiański lub skandynawski, geograficznie i, co najważniejsze, kulturowo skrajnie odległy temu o korzeniach afrykańskich, jest w moim odczuciu zawsze bardzo miejski. Powodem tego jest tragiczność – wspólna dla wszelkich odmian jazzu, genetycznie zakodowana w warstwie jego duchowości. Jazz jest tragizmem zdeterminowany, nasycony i wypełniony bez reszty. Tragizm wyznacza i określa formę jazzową, również wówczas, gdy oparta jest ona na frazach pozornie radosnych i skocznych. Im szerzej wykrzywia się w uśmiechu rechoczący Louis Armstrong, tym bardziej przejmująca jest pełna godności jazzowa manifestacja smutku i tęsknoty.

Trochę więcej miejsca czuję się zmuszony poświęcić drugiemu z wymienionych powyżej nurtów muzycznych. Czas około połowy lat siedemdziesiątych, tzw. *punk rock* i tzw. *nowa fala* z nieprawdopodobnym impetem tworzą nową wersję nurtu rock'n'rollowego, trochę już zapomnianego i od około dwudziestu lat rzadziej obecnego na estradach, w studiach nagraniowych i oczywiście na półkach sklepów płytowych.

Bartosz Kurowski w wydanej w 1997 r. monografii pt. *Punk – pokolenie pustki* tak w skrócie przedstawia ekonomiczno-polityczno-społeczne tło i źródła nie tylko brytyjskich wydarzeń:

Kryzys paliwowy eksplodował z niespotykaną siłą pod koniec 1973 roku. Ekskluzywny klub naftowych dyktatorów OPEC na nadzwyczajnym posiedzeniu podjął decyzję o globalnym „dokręceniu kurka”. [...] bogate kraje Zachodu stanęły oko w oko z wizją bliżej nieokreślonego naftowego kataklizmu, [...] większość rządów zamożnej Europy ogarnęła panika, [...] Holendrom i Belgom zabroniono używania samochodów w niedzielę, a dla co-raz bardziej podupadającej gospodarki brytyjskiej potężny wzrost kosztów utrzymania okazał się przysłowiowym gwoździem do trumny, [...] 13 listopada 1973 roku proklamowano na Wyspach stan wyjątkowy. ...W pubach dyskutowano z reguły o piłce nożnej (Anglicy odpadli właśnie z Polską w eliminacjach mistrzostw świata) oraz o kiepskiej zazwyczaj pogodzie. [...] przełom lat 1978 i 1979 przeszedł do najnowszej historii Wielkiej Brytanii pod nazwą „zimny gniew”. Strajkowa zapaść ogarnęła cały kraj, wydarzenia wymykały się spod jakiegokolwiek kontroli. Rząd tracił resztki autorytetu; warunki dyktowali buńczuczni i pewni swego liderzy związkowi<sup>1</sup>.

Do tego wszystkiego dochodziło błyskawicznie rozprzestrzeniające się bezrobocie i między innymi z niego zrodzone różne społeczne fobie; wśród nich fala brytyjskiej

<sup>1</sup> B. Kurowski, *Punk – pokolenie pustki*, Kraków 1997, s. 59

odmiany neofaszystów i dramatyczna eskalacja konfliktu irlandzkiego, z towarzyszącym jej obłędnym rozwojem terroryzmu.

Takie jest społeczno-polityczne tło narodzin ruchu *punk* jako formy ekspresji setek tysięcy nastoletnich mieszkańców Manchesteru, Liverpoolu i oczywiście Londynu.

Na temat zjawiska *punks* tak pisze Ewa Kuryluk w jednym ze swoich esejów: „anglosaskie nastolatki w połowie lat siedemdziesiątych zaakceptowały brzydotę, cierpienie, rozkład, gwałt i śmierć w sposób jak na naszą kulturę niezwykle drastyczny, a swój styl zbudowały z odpadków, ochłapów i bubli”<sup>2</sup>. A o słuchanej przez nich muzyce J. Rzewuski:

Punk rock – jako gatunek muzyczny – jego prostota wydaje się sprzyjać ewidentnym niedostatkom w wykształceniu muzycznym i dosyć ograniczonym możliwościom technicznym wykonawców. [...] Prosta, uboga linia melodyczna, oparta na szybkim beacie jest na ogół podporządkowana dwóm lub trzem zmianom akordowym [...] Establishment jest jednak zaszokowany nie ubogością i naiwnością tej muzyki, [...] ale tekstami wykrzykiwanymi przez wokalistów [...]. W piosenkach szarga się wielowiekowe tradycje, drogie sercu każdego porządnego Anglika<sup>3</sup>.

Tak jak *punk* w sensie ruchu społecznego, tak *punk rock* i *nowa fala* jako formy muzycznej stylistyki są wyrzeczszą próbą wpisania się na brytyjską, społeczną i polityczną listę obecności. Próbą beznadziejną i rozpaczliwą, ale w przeciwieństwie do formuły jazzowej jakby pozbawioną godności i pogrążonej w autodestrukcyjność (wszechobecne NO FUTURE!); pełnej goryczy i desperacji, ale również autoironicznej zgrywy i postdadaistycznej prowokacji. Koncerty często przypominają bardziej audiowizualny performance niż formę prezentacji muzycznej. Gra się na lichych, rozstrojonych instrumentach, byle głośniej, korzystając z przesterowanych, charczących wzmacniaczy. Wokaliści prowokują publiczność, wyzywając ją i potwornie przeklinając.

Normą staje się pogarda dla jakiegokolwiek muzycznego rzemiosła, profesjonalizm jest pojęciem obcym. Wnętrzem, w którym najczęściej dokonuje się nagrań, jest opuszczona hala fabryczna lub garaż. Takie warunki połączone z programowym, dekadencją niechlujstwem są powodem kształtującego się specyficznego, pełnego surowości, ordynarnego i mało wyszukanego brzmienia; betonowych pogłosów, wycia syren, ulicznego zgiełku, odgłosów strzałów i tłuczonego szkła.

Oprawa graficzna i scenograficzna imprez punkowych jest konsekwentnie surowa i uboga, czarno-szaro-biała, kserograficznie rozmazana i niewyraźna, agresywna, pełna złości i chamsko byle jaka. Takie są również jak najtaniej powielane afisze i okładki płyt. Tworzy się nowa, doraźna, obskurna i szmatława estetyka.

Ruch oczywiście błyskawicznie się degeneruje, mimo że, jak to określa Ewa Kuryluk:

pewnym jest, że sterowany przez producentów płyt i tekstyliów, agrafek i szminki, punk sygnalizuje stan ducha pokolenia wychowanego już we względnym dobrobycie i pokojowych

<sup>2</sup> E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Kraków 1982, s. 93.

<sup>3</sup> J.A. Rzewuski, *Nienawiść na sprzedaż*, „Jazz” 1978, nr 2, s. 5.



warunkach; ukazuje potrzebę przynajmniej zastępczego wyładowania frustracji i agresji gromadzących się pod spójną cywilizacyjną fasadą<sup>4</sup>.

Ta opowieść przedstawia w bardzo uproszczony sposób zwyczajną historię jeszcze jednego triumfu i upadku, jeszcze jednego ruchu młodzieżowej subkultury.

Pozwoliłem sobie pokrótce ją opowiedzieć, po pierwsze, z powodów osobisto-sentymentalnych. Tak właśnie, trochę *punkowo* wspominam estetyczną, ale również polityczno-społeczną rzeczywistość okresu tzw. późnego Gierka i schyłku Polski Ludowej. To czas szczególnych emocji związanych z przeżywaniem okresu kończących się studiów, wchodzenia w dorosłe życie i podejmowania pierwszych prób samodzielnej twórczości artystycznej. Atmosfera i charakter najczęściej słuchanych w tamtym czasie Milesa Davisa i Johna Coltraina, Weather Report, Keitha Jarreta i Jana Garbarka, ale również Patti Smith, Sex Pistols, The Clash, The Stranglers i The Talking Heads – prawdziwe i „na temat” tło oraz rodzaj muzycznego dodatku do funkcjonowania w naszej, polskiej, schyłkowo socjalistycznej rzeczywistości. Rzeczywistości dogorywającej w betonowej, wielkopłytkowej i dość beznadziejnie ponurej scenarii osiedla Prądnik Czerwony jako centrum, ale również reszty dzielnicy, dzielnic sąsiednich, całego miasta i kraju.

W tym mniej więcej okresie i trochę później (stan wojenny) bardzo wyraziście uświadomiłem sobie wartość płynącą z możliwości percepcji zjawisk artystycznych, ale w bardzo żywym, autentycznym kontekście konkretnej, namacalnej i powszedniej rzeczywistości. I taki jest drugi, bardziej merytoryczny powód powołania się na jazzową i przypomnienia punkowej historii. Spektakl *miejskości*, o którym mowa była w pierwszej, wprowadzającej części tekstu, zyskuje na intensywności generowany i wspomagany percepcją określonego typu muzyki – tym samym muzyka staje się nieodłącznym i istotnym elementem tego spektaklu. Problem polega na stwierdzeniu ewentualnych możliwości określenia, wydzielenia i posłużenia się zbiorem formalnych wartości charakteryzujących taką jazzowo-punk-nowofalową *miejskość*, przy ewentualnej próbie odniesienia ich do dziedziny sztuk wizualnych.

**III.** Bardzo długo nie mogłem się zdecydować na włączenie do tego zbioru, w sumie różnych w charakterze i na różne tematy napisanych tekstów-refleksji, również niniejszego, poświęconego postaci, życiu i twórczości Pieta Mondriana. Wątpliwości wynikały z wielu powodów, a jednym z zasadniczych była po prostu paraliżująca świadomość skali trudności tematu, zwłaszcza w sytuacji dość szczególnego, osobistego stosunku, jaki mam do dzieła tego holenderskiego malarza.

Jego koncepcja sztuki i teoretyczne nad nią rozważania, których wagę i znaczenie sam artysta bardzo wyraźnie eksponował, są tym, co od ponad trzydziestu lat intryguje i angażuje mnie jako zjawisko nie do końca zrozumiałe, trochę tajemnicze, w znacznym stopniu utopijne i pozostawiające przy jakiegokolwiek próbie analizowania go dość szeroki margines dla domysłu lub zaledwie przeczucia. Całość wywodu nie ma więc jakichkolwiek ambicji naukowych lub krytycznych, nie jest żadną próbą analizy twórczości jednego z najważniejszych przecież i przez to najbardziej *zobowiązują-*

<sup>4</sup> E. Kuryluk, op. cit., s. 94–95.

*cych* artystów XX wieku. Jego intencją jest próba znalezienia i określenia dla siebie i na własny użytek symbolicznego znaczenia, jakie odegrał w życiu malarza fakt przebywania w paru różnych, o odmiennych charakterach, nastroju i duchowości miastach.

Proponuję więc świadomie uproszczoną próbę spojrzenia na całość życia i dokonania artystycznego Mondriana jak na długą i nużącą drogę, którą przebył jako artysta–myśliciel. Droga, którą podróżował Mondrian, ma charakter linii prostej, pozbawionej gwałtownych zakrętów i zwrotów. Również styl podróżowania robi wrażenie dość jednostajnego, odznaczającego się niezwykłą miarowością i konsekwencją. Majestatyczność powolnego kroczenia do przodu, charakterystyczna dla Mondriana, stoi w opozycji do innych przedstawicieli awangardowych nurtów artystycznych początku XX wieku, których najwybitniejsze osiągnięcia przeważnie polegają na, często programowej, gwałtowności i rewolucyjności. Rozwój formuły artystycznej Mondriana cechuje naturalna ewolucja.

Malarz wyrusza z miejsc doskonale mu znanych od urodzenia, przyswojonych, z którymi zapewne czuje się emocjonalnie mocno związany. Obrazy przedstawiają więc wielokrotnie przeżywany i malowany w bardzo różnych konwencjach specyficzny, typowo holenderski, mistyczny pejzaż z okolic rodzinnego Amersfoort, z jego nieodłącznymi motywami: młynami, katedrami, wnętrzem lasu, chryzantemami, wybrzeżem oceanu. Pojawiają się bardzo ważne drzewa jabłoni, a wraz z nimi kolejna koncepcja widzenia i wyrażania świata; po fowistycznej i ekspresjonistycznej, już wcześniej dobrze poznanych i *przerobionych*. Chodzi oczywiście o kubizm, z którego zasadami Mondrian zapoznaje się w czasie swojej pierwszej artystycznej podróży do Paryża. To moment powszechnie traktowany jako niezwykle ważny, o znaczeniu wręcz symbolicznym; moment rozpoczęcia procesu stopniowego i naturalnego odchodzenia od możliwości tradycyjnego obrazowania, redukowania z obrazu śladów i znamion rzeczywistości realnej. I podążania, teraz już wprost, w kierunku świata form abstrakcyjnych, na początku jeszcze wolnych od apodyktycznej konwencji *de Stijlu*. Ta za sprawą samego Mondriana miała zacząć obowiązywać już bardzo niedługo. W warstwie ideologicznej oparta była między innymi na obsesyjnie powracającym w rozważaniach teoretycznych Mondriana postulatcie oczyszczenia życia człowieka ze znamion wszelkiego tragizmu.

Źródłem tragizmu jest to co indywidualne, wszelka jednostkowość. Przedstawianie w sztuce rzeczywistości naturalnej i wyglądom poszczególnych rzeczy zawsze zawiera w sobie tragizm. W sensie formalnym związany on jest z używaniem linii krzywych<sup>5</sup>.

Neoplastycyzm proponuje więc raz na zawsze rezygnację z ich stosowania i postuluje próbę obrazowania uniwersalności zasad stojących u podstaw struktury wszechświata oraz zasadniczych relacji nim rządzących, za pomocą dwóch kierunków prostych – linii horyzontalnej i wertykalnej.

Neoplastyczny fragment podróży malarza rozgrywa się w scenerii trzech wielkich miast – światowych metropolii i tradycyjnie najważniejszych ośrodków artystycznych świata. To w kolejności przebywania w nich: Paryż, Londyn i Nowy Jork. Różnice

<sup>5</sup> A. Buszko, *Piet Mondrian: obraz i myśl*, „Obieg” 1992, nr 9/10, s. 8.

formalne między obrazami namalowanymi w dwóch pierwszych miastach są stosunkowo niewielkie i prawdopodobnie wynikają raczej z różnicy w dyspozycji psychicznej, w jakiej znajdował się malarz. Najpierw w ogromnym napięciu, w przeczcuciu zbliżającego się nieuchronnie kataklizmu II wojny światowej; a potem już w Londynie, doświadczając tego kataklizmu i będąc bezpośrednio nań narażonym, przewidując zagrażające przede wszystkim porządkowi świata, skutki. Załamany wojną Mondrian w zasadzie uciekł do Ameryki; ale, jak się okazuje, doświadczenie Nowego Jorku było od bardzo dawna marzeniem jego życia. Prawdopodobnie związane to było z filozoficznym podłożem sztuki neoplastycznej, która miała przecież doskonale wyrażać totalną harmonię nowego, pozbawionego tragizmu życia nowego człowieka w nowym, zrównoważonym świecie. Kwintesencją tak pojętej wszechogarniającej nowoczesności miało być nowoczesne miasto – doskonale zorganizowana, tętniąca dynamicznym rytmem megalopolis.

Wydaje się, że Nowy Jork potwierdza jego najbardziej optymistyczne przeczcucia i oczekiwania. Mondrian staje się osobą radosną i szczęśliwą; zafascynowany synkopowanym, jazzowym rytmem, często tańczy. Jakże aktualnie brzmi teraz, wyznawana ponoć od zawsze, jego pochwała starości: „Jest czas na młodość i słabość, i jest czas na starość i siłę”. Jedyne fotograficzne portrety artysty, na których pojawia się delikatny cień filuternego uśmiechu, pochodzą właśnie z tego okresu. Brzemie surowego tragizmu determinującego całe jego europejskie życie i decydujące o tym, jakie było jego europejskie malarstwo, w konfrontacji ze zjawiskiem największej, światowej metropolii zdaje się w tym czasie ustępować i nie jest w stanie oprzeć się eksplozji całkowicie nowej formuły malarstwa. W Nowym Jorku powstaje seria obrazów promieniujących energią i radością życia.

Dwóm ostatnim spośród nich, a więc dwóm w ogóle ostatnim, jakie namalował w swoim życiu: *Broadway Boogie-Woogie* z 1943 r. i *Victory Boogie-Woogie* z 1944 r. (ten drugi już nieskończony), w opinii krytyków, teoretyków, znawców i biografów Mondriana nadaje się znaczenie szczególne. Barwne plamki kwadratów i prostokątów, układające się w pionowe i poziome ciągi, przemierzają powierzchnię obrazu, ale już w innym, bardziej gęstym, intensywniejszym rytmie (synkopa?). Płótno *Victory Boogie-Woogie* ustawione skośnie w stosunku do malowanych pionów i poziomów kompozycji robi wrażenie niepokojąco przekręconego. To próba złamania przestrzeganej od tylu lat zasady idealnej jedności tego, co namalowane, z tym, na czym namalowane.

Jak się wydaje, w kontekście miasta właśnie (jako motywu) mit superabstrakcyjnego malarstwa Mondriana traci na aktualności. Obrazy tworzone nadal na rygorystycznie przestrzeganej zasadzie ograniczonej gamy środków, okazują się być zdumiewająco przekornie bliskie i, na zasadzie skojarzeń, aluzyjne do form schematycznego, umownego sposobu przedstawiania środowiska architektury i urbanistyki, przedstawiania np. planów dzielnic, miast, wielkomiejskiej infrastruktury, sieci komunikacyjnych itp. Stają się znów trochę bardziej realistyczne – zamiast być jedynie znakiem, symbolem i metaforą relacji panujących we wszechświecie, zaczynają po trosze wybrane aspekty tego wszechświata obrazować. Czy to możliwe, że w Nowym Jorku kruszy się, jeśli nie ulega całkowitemu zawaleniu, totalny program nowej sztuki stworzony nadludzkim wysiłkiem całego życia malarza?

Istnieje w programie idei neoplastycyzmu szczególnie przez Mondriana eksponowany i jednoznacznie wyróżniony (i dość zdumiewający w kontekście ostatecznego efektu wizualnego jego obrazów) element artystycznej wolności wynikającej z intuicji. Intuicji nadaje Mondrian znaczenie środka naczelnego, decydującego o ostatecznej formie dzieła; jego formacie, kształcie, kompozycji wszystkich elementów składowych, zastosowaniu konkretnych kolorów i nie-kolorów oraz długości i szerokości linii dzielących powierzchnie wyznaczone tymi kolorami. Intuicji więc nadaje Mondrian znaczenie środka decydującego o panującej w obrazie równowadze wszelkich wartości i ich wzajemnej harmonii.

Czy to możliwe, że w Nowym Jorku Piet Mondrian *zdradził* ideę neoplastycyzmu? W tej kwestii spierają się krytycy i teoretycy sztuki. Niektórzy twierdzą, że *Victory Boogie-Woogie* jest kresem drogi artystycznej Mondriana i jej zwieńczeniem, dzięki przezwyciężeniu tragiczności, lecz chyba, przez spontaniczne wyrażanie uczuć, nie jest już w pełni zgodna z teorią neoplastyczną.

Tak sformułowany problem oczywiście mnie nie interesuje. Jednak nie jestem w stanie udawać, że nie robi wrażenia wymowa faktu ewentualnego sprzeniewierzenia się idei, której przez prawie całe życie się służy. Nagle tej idei się zaprzecza – w zasadzie jednym, ostatnim gestem, u samego kresu drogi, określonej przez siebie samego i naznaczonej, trochę nieludzko bezwzględna, teoretyczną konsekwencją.

IV. W 1988 roku w Galerii ZPAF w Krakowie z grupą przyjaciół Haliną Cader, Janem Bujnowskim i Andrzejem Bębenkiem zorganizowaliśmy niedużą wystawę pt: *4 × Bronowice Nowe*. Jej problemem, nienowym i już wielokrotnie przez różnych organizatorów podejmowanym, było ukazanie możliwości widzenia i przeżywania jednego, z założenia wspólnego, motywu. W naszym przypadku chodziło o *miejsce* – rodzaj specyficznego pejzażu, szerzej, konkretnej rzeczywistości związanej z zamieszkiwaną przez nas okolicą. Rzeczywistości nas wszystkich dotyczącej, w naturalny sposób interesującej, do której wszyscy mieliśmy stosunek emocjonalny i, jak się wkrótce okazało, również twórczy.

Wystawa miała prezentować prace dwojakiego rodzaju: osobiście przez nas wykonane fotografie, stanowiące zwyczajną dokumentację określonych miejsc, przestrzeni, ale również śladów ludzkiej obecności i aktywności w tych przestrzeniach, oraz prace zrealizowane w różnych technikach, będące efektem reakcji na powyższą rzeczywistość i w sposób mniej lub bardziej oczywisty przez nią inspirowane. Trudno powiedzieć, że wystawa dotyczyła miasta i jego aury, bardzo często zdjęcia prezentowały motywy charakterystyczne dla środowiska podmiejskiego, typowe dla peryferyjnych rejonów.

W tamtym czasie robiłem dużo zdjęć domów, kamienic lub wielkopłytowych bloków. Prawdę mówiąc, robiłem je jakby machinalnie, trochę przypadkowo, automatycznie, poddając się nie w pełni uświadomionym impulsom, nie kontrolując ich i nie weryfikując specjalnie słuszności wyboru tych, a nie innych motywów. Te zdjęcia były bardziej formą dokumentacji chodzenia, przemieszczania się w mieście, niż dokumentacją miasta jako takiego. Impulsy decydujące o potrzebie naciśnięcia spustu migawki wynikały z określonych warunków estetycznych i nastroju miejsca, którego w danym momencie jako przechodzień byłem świadkiem.

Na etapie przygotowywania zdjęć do wystawy, podczas kopiowania kolejnych klatek negatywów stwierdziłem narzucające się prawidłowości w sposobie komponowania i kadrowania poszczególnych zdjęć, preferowania podobnych warunków atmosferycznych podczas ich wykonywania, specyficznego światła, ale również pory roku, pory dnia itp. Stwierdziłem np. wyraźną skłonność do obiektywnego sposobu widzenia architektury, jakiś dystans przejawiający się w uproszczonej, chłodnej i pozbawionej emocji kompozycji. Typ ujęcia inwentaryzującego, widokówki, zakładający być może już trochę przestarzały schemat rzetelnego technicznie, ale pozbawionego jakiegokolwiek emocjonalnego, kreacyjnego sposobu prezentacji formy, przeważnie już samej w sobie bardzo atrakcyjnej. Zaufanie do wartości estetycznych fotografowanego obiektu stanowi gwarancję efektu, oczywiście gdy zdjęcie przedstawia malowniczo położony zamek lub pełen uroku staromiejski zaułek. Mnie zaintrygowała możliwość potraktowania na tej samej zasadzie obiektów innej kategorii, z innego, dzisiejszego świata – betonowych prostopadłościanów kamienic i bloków, tworzących codzienny pejzaż miejsc mijanych pieszo lub monotonię przesuwających się za oknami tramwaju. Zdjęcia były od strony technicznej raczej niedoskonałe, surowe, tylko czarno-białe i dzięki temu robiące prawdopodobnie wrażenie jednolitej i w miarę świadomie skomponowanej serii. Towarzyszyła jej prezentacja cyklu prawie abstrakcyjnych kompozycji kolażowych, stanowiących efekt realizacji jednej z pierwszych po ukończeniu studiów koncepcji wykorzystania możliwości działań systemowych, prowokujących efekt korygowany następnie elementem estetycznej kalkulacji.

Myślę, że realizacja prac na tamtą wystawę, ale również same okoliczności jej powstawania, rozmowy prowadzone na temat jej idei, po raz pierwszy uświadomiły mi problem możliwości przekazania za pośrednictwem medium sztuk wizualnych aury miasta, *miejskości* właśnie, formy będącej efektem uczestnictwa w spektaklu, o którym mowa była wcześniej. Wówczas po raz pierwszy zadałem sobie pytanie, czy określona aura *miejskości* jest w jakiś sposób szerzej obecna i wyczuwalna w dziełach innych artystów? Czy możliwe jest jej stwierdzenie, a jeśli tak, to w których dziełach i których artystów? Czy w takiej sytuacji istnieje możliwość skonstruowania precyzyjnego scenariusza wystawy prezentującej obrazy, rzeźby, grafiki, rysunki, instalacje, zdarzenia typu performance, i wszystko to poszerzone o wydarzenia wideo i audio artu, koncerty (nie tylko jazzowe i rock'n'rollowe, oczywiście) oraz projekcje filmowe?

## Marcin Pawłowski

studiował na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie w latach 1975–1980 (dyplom w Pracowni Wkleśłodruku prof. Andrzeja Pietscha). W Instytucie Sztuki AP pracuje od ukończenia studiów; aktualnie pełni funkcję jego dyrektora.

Główny nurt aktywności artystycznej stanowi szeroko rozumiana twórczość rysunkowa. Zajmuje się również fotografią, sporadycznie malarstwem i projektowaniem graficznym. W swoim dorobku ma doświadczenia dotyczące działań w przestrzeniach zastanych i realizacji obiektów.

Od 1980 r. organizuje wystawy indywidualne, bierze udział w wystawach grupowych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Jest członkiem stowarzyszeń artystycznych „Fort Sztuki” i „Otwarta Pracownia”.

Najważniejsze wystawy indywidualne: 1988, Galeria Uniwersytecka BWA, Cieszyn; 1989, Galeria ASP, Kraków; 1992, Galeria Miejsce, Cieszyn; 1994, Black Gallery, Kraków; 1997, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków; 1998, Galeria Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Niemcy; 1999, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków; Galeria Grodzka BWA, Lublin; 2000, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków; 2001, Galeria BGSW Kameralna, Słupsk; Galeria Koło, Gdańsk.

### *Victory Boogie-Woogie, or About the Possibilities of Sensing the Urban Spirit*

#### Abstract

The text by Marcin Pawłowski is an analysis of the ways of experiencing the city individually and collectively. The visual perception allows the artist to notice the wealth of kinds of urban space; their matter, colour, saturation with light. Listening to the city, to its diverse, often overlapping, acoustic effects, is more difficult because it requires more concentration. Both sources of impressions are derived from the author's memory, as well as from the collection of current acts of penetration of the urban space. In order to characterize the spectacle of urban nature more expressive, Pawłowski referred to two musical phenomena: *punk rock* and *new wave*. He pointed out the value of the possibility to perceive the phenomena of aesthetic-artistic nature (music) in the very lively, authentic context of tangible and common reality – the space of one's own city.

In the following fragment of the text, the author referred to the art of Pieter Mondrian. He recalled the natural evolution of his work, from fascination with known motifs with a strong emotional load, to abstract proposals created in the context of world metropolises of Paris, London, and New York. The context of the city seems also to be key to the reception of the last mentioned example of artistic operation, namely the group exhibition entitled “4 Times Bronowice Nowe”, organized together with Halina Cader, Jan Bujnowski, and Andrzej Bębenek in Krakow at the ZPAF Gallery in 1988. The exhibition presented photographs – documentation of specific places and traces of human presence in them, and works realized in various techniques – the result of a reaction to the above mentioned reality.

Piotr Jargusz

## Sztuka pamięci

*moim  
Nauczycielom*

Boże daj nam długą zimę  
i cichą muzykę i usta cierpliwe  
I trochę dumy zanim  
skończy się nasz wiek.  
daj nam zdziwienie  
i płomień wysoki jasny.

Adam Zagajewski

Szliśmy Kościuszki w stronę Jubilat. Jesienny wieczór siedemdziesiąty szósty rok. „Będziesz potrafił? – zapytała z obawą matka. – A jak ci się nie będzie chciało malować...”

To co?

•

Pierwszy prawdziwy obraz namalowałem na Skałecznej. W zimie. Na koślawym blejtramku zwisało płócienko. Było zimno i farby traciły kolor. Znajoma malarka nie służyła dobrą radą. „Na razie musisz się nauczyć rysować ołówkiem” – powiedziała.

Prawdziwe farby przyniosła matka. Przepraszam, Święty Mikołaj, uwierzył, że potrafię. Później nauczyłem się kochać cudze obrazy. Może nie kochać, ale potrzebować. Właściwie nie obrazy, ale reprodukcje na kredowym papierze z tanich radzieckich albumów. Prawdziwego van Gogha zobaczyłem później w Amsterdamie... w Rotterdamie... Włączyłem alarm, bo musiałem dotknąć. Mojego Malewicza zobaczyłem akurat w momencie, gdy w minutę później odpadły kółka w niebieskim wózku Helenki. Musiałem zjechać i prosić na pobliskiej budowie francuskiego robotnika o gwóźdź, żeby je zaklinować. Później były moje pierwsze prawdziwe Vermeery, Breughle, Bosche, Rembrandty, mali Holendrzy, wielcy Hiszpanie, cisi Francuzi, inni moi bliscy, starzy znajomi.

Największą przyjemność sprawia mi patrzenie na obrazy wiszące w swych naturalnych miejscach (szkoła Karola Estreichera), w domach, kościołach, klasztornych krużgankach, gdzie współlistnieją ze światłem, zapachem domu, gotowanej zupy, a przede wszystkim z ludźmi. Dlatego mam w Krakowie miejsca, gdzie chodzę oglądać osiemnastowiecznych Indian, męczenników bez głów, okręt na wezbranym morzu, morskie potwory. Mam też rodzinę aptekarza z piętnastego wieku, pod krzyżem, obok odcisku średniowiecznej stópki. Po drodze mogę popatrzeć na pryszczatą

twarz Gamrata i wzruszające romańskie wsporniki z małymi twarzami o tak znanym wyrazie, że kiedy to piszę, mam je przed oczyma. Są w Krakowie moje ulubione średniowieczne i gotyckie zwierzęta: kot, ślimak, kret, jaszczurka, są twarze aniołów, bliskie epitafia, chrzcielnice, krucyfiksy, kilku Frasobliwych, kilka pięknych Madonn, z tą naszą, z jabłkiem. Są widoki miast ze srebrnej blachy, jest ornat Piotra Kmity ze Świętym Stanisławem i kapa koronacyjna Korybuta Wiśniowieckiego, którą zakłada mój ulubiony krakowski duchowny w czas Rezurekcji, kiedy błogosławi ludziom i miastu monstrancją Dąbskiego. Też moją. Tu był mój początek drogi.

•

Nauczyciel Bohumil Hrabal mówił o szukaniu kładki, którą trzeba znaleźć, żeby przejść z jednego końca siebie na drugi. Malarz mógłby dodać: przejść w ciszy. W ważnym dla siebie milczeniu. Ważnym i znaczącym.

Umiłuj milczenie, pisał Izaak z Niniwy, bardziej niż wszystkie inne rzeczy. Przyniesie ci owoc, którego język nie jest w stanie opisać. Niech Bóg da doświadczenie tego czegoś, co rodzi się z milczenia. Bądź miłośnikiem milczenia, jeżeli kochasz prawdę. Milczenie jest jak światło słońca. Oświeci cię w Bogu i uchroni od widma ignorancji.

Tyle ważnych spraw. W szybkim mijaniu. Wszystko poza malarstwem, poza malarskie problemy. Niemalarskie radości. Stażewski mówił, że sztuka jest działaniem duchowym, a Bacon, że aby malować, trzeba mieć ważny powód.

A co ja? Sięgasz mi do ramienia Helenko. Masz srebrną hulajnogę. Znów posiedzieliśmy na trawie pod dębem. Zapaliliśmy ognisko z zapalek z pubu Słoń, gdzie zjedliśmy dwie kiełbasy, popijając herbatą z plastikowych kubków, butami rzucaliśmy w kasztany. Grasz na flecie prostym drewnianym (profesjonalnym, kupionym w sklepie muzycznym) bardzo starą góralską melodię. Pytasz mnie, dlaczego niektórzy ludzie są źli. Jak to się ma do obrazu, że się o Ciebie martwię. Jakie to niemalarskie.

•

Kiedyś napisałem o swoim malowaniu, o obrazach, że są to moje obrazy podróże. Z wędrówki w sobie, w czasie, przestrzeni i tajemnicy. I że to balansowanie na granicy odkrytego i zakrytego jest dla mnie najważniejsze. Z tego wyznaczenia granic mojego świata, z tych śladów, znaków zapisów, tworzę prywatny pamiętnik mojego czasu, moich wzruszeń, moich obsesji, mojego szczęścia. I z tego lepnię moje obrazy, w archaiczny sposób oczyszczam się. To są moje obrazy z drogi.

Tyle dróg widzianych. Ważnych i bliskich. Ta nad rzeką – ważna, ta na Kopiec – serdeczna, ta do miasta – nasza, ta obok kapliczki – znacząca, ta za Jurgowem – letnia, te w miastach – znajome. Te autostrady świecące się nocą i ta biała, przez żółte pola, którą widzieliśmy pod Paryżem, i ta, którą usiłowałem namalować, i te z kocimi łbami – z samego dna pamięci. Tyle dróg pozornie nieznaczących, banalnych, droga do łazienki, droga do kuchni, do sklepu, do parku z psem, do lekarza, do Carrefoura, na Krzemionki.



I moja podróż po Panorامية Mons Calvariae Brauna z 1617 roku, kiedy siedzę przy stole w kuchni i patrzę na zamek w Lanckoronie ze zwodzonym mostem, wielki stary las, drogę, psa pijącego wodę ze strumienia, pielgrzymów i biczowników w szpiczastych kapturach z chorągwiami, i wielki kwiat na ogromnej łodydze w centrum pierwszego planu.

I ta ostatnia droga. Efektowna, prywatny przepis dojścia do Afryki.

Wychodzę, idę do głównej ulicy wśród trzciny, po lewej figus i kaktusy, po prawej trzciny i osiedle. Potem skręcam za sklepem w prawo, na miasteczko wodne Privillidge, przechodzę koło piekarni Hindusa (psy) i dalej, obok przejechanego borsuka i jaszczurki, pod autostradę i wiadukt. A potem obok skrzyżowania na Modi drogą do Patelari i na Kirtimodo. Za kapliczką w bok. I Afryka. I stary autobus zarośnięty, a za nim oliwki i czerwona ziemia. A potem znów Patelari i kawa gliko... i kobieta z rybą, i świnia... i droga w bok, i dalej...

Rzeczywistość dotykalna, gęsta, fizycznie ciężka.

Już wiemy, jak chodzi się po gajach oliwnych, z czarnymi siatkami omotanymi na konarach jak u tych, którzy robią groźne miny. Wiemy, jak wygląda ojciec Nektarios i siostra Teodozja w klasztorze o złotych schodach. Ona siedzi cierpliwie i spełnia świętą misję małpki do fotografowania, a turystyczni pstrykacze przysiadają obok i udają przez moment świętych obcowanie, grzechów odpuszczenie i życie wieczne.

To już wiemy.

•

Tego lata zobaczyłem mój łuk. Rankiem, w rogu zamkniętego sklepu. Kawałek patyka i sznurka. I przypomniała mi się książka, którą czytałem piętnaście lat temu. Tam napisano, że cała sztuka tkwi w metodzie, w drodze, a nie w samym trafieniu do celu. Kupiłem go i powiesiłem na ścianie, na wszelki wypadek.

•

5 czerwca 2001 roku będziemy w Wilnie na mojej wystawie. Pretekst, bo nie o nią naprawdę chodzi. Pewnie uklękniemy pod Ostrobramską. Może damy na mszę za dusze wujków Stefana i Józefa i za prapradziadka powstańca, co go z połamanymi żebrami Kozacy wlekli siedemdziesiąt kilometrów zimą, do naczelnika, który spytał, czemu jeszcze żyje.

A ja wiem, że stanę, popatrzę, wciągnę powietrze – będziemy w Wilnie. Blżej Uciany, Gajdymancy, Wilkomierza, pielmieni z octem i pieprzem i chleba z cukrem. Za księcia R. Panie Kochanku wypijemy w hotelu litewską wódkę, a może i za Borejkę w kapliczce? Dałbym też na mszę za nasze – ich psy, legawce z trzema włoskami na brodawce pod pyskiem, do polowań.

Właściwie to podróż do opowiadań z dzieciństwa, a może z tęsknoty za nimi. Przecież nie ma tam ani domu nad jeziorem, ani orzecha, ani ciotki Frąckiewiczowej, właściwie nic mnie tam nie powinno ciągnąć, to nie był mój świat, ani tamta ich Litwa, ani tamta ich Syberia. A jednak. Myślę, że magnetyzm tych opowiadań i dym z popu-

larnych, który im towarzyszył, i szafirowa kanapa, sprawiły, że pojedziemy. Napijemy się herbaty podanej w szklankach, pójdziemy do kościoła patrzeć na nasze herby i stare cudze babcie, na miejsca po oderwanych drzazgach w ławkach popisanych długopisem. Wciągnąć zapach pasty i wody święconej, i kurzu, i tych wszystkich unoszących się w świetle cząsteczek, do niczego niepotrzebnych, jedynie do tego, by być.

Chronię tego swojego prawa do niewiedzenia wszystkiego, tej mojej drogi do tajemnicy. I kiedy leży przede mną nagi człowiek w całej swej bezbronności, a ja maluję, czy częściej chodzę i robię korekty, czy jak leży kilka przedmiotów, tak zwana MN, to czasem czuję, że dotyka mnie krucha tajemnica i jednocześnie spada jakaś niewidzialna zasłona, i jest to jakieś sensualne przeżywanie świata poszerzonego o tych kilka przedmiotów, o tego człowieka, o rysunek domu. Więcej o jedno spotkanie. I w tym ta chęć rozumienia wszystkiego by mi przeszkadzała. W tym przeżywaniu i poszerzaniu mojego świata o światy innych. Bliskich i obcych.

Coś z mojej żony, coś z dzieci, Helenki i Olgi, coś z naszych psów. Coś z Jolki Tokarskiej, coś ze Zbyszka Zamołojki. Coś z Pani Rapacz, coś z Ryśka Bartkiewicza, coś z Jurka Najdera, coś z sąsiadów. Coś z Zagajewskiego, Myśliwskiego i Chwina. Coś z Herberta, Herlinga i Julii Hartwig. Coś z Kochanowskiego, Krynickiego i Kieślowskiego. Coś z Mickiewicza, coś ze Słowackiego. Coś z księdza Wujka i coś z Kuncewiczowej.

A może coś z Felliniego, Larsa von Triera, Almodóvara czy Tornatore, coś z Michałkowa i Paradzanowa... Wszystko ze wszystkich.

Doświadczenie i doświadczenie spotkania z innym człowiekiem, z innym światem. Wobec różnych tożsamości.

Tożsamość. Czy Anglicy jedzą ludzi, zapytałem żartem, a Anthony Soucroft odparł: „Yes, English people eat people i popijają krwią”.

Pięć miesięcy później siedzieliśmy w domu naszego przyjaciela Zbyszka Zamołojki rozmawiając z Panem Piotrem. Opowiadał o popie, który wybił zęby chłopcu w cerkwi i musieli ją na nowo poświęcić, i że we wsi jego matki, na Ukrainie pod Połtawą, w tysiąc dziewięćset trzydziestym trzecim jedli małe dzieci. „Panie Pioter – mówi – jak jakie było słabe, to na łopatę i do pieca. Piekli i jedli”.

Dlaczego wszystko, co istotne i najważniejsze w polskiej literaturze jest nieprzetłumaczalne, skazane na niezrozumienie, pyta Marcel Reich-Ranicki (papież niemieckiej krytyki literackiej), a to, co daje się przetłumaczyć, jest mierne. Czy dotyczy to tylko literatury? Czytam rozmowę z Wojciechem Misiągiem i zdanie „że cała filozofia wejścia Polski do Unii Europejskiej zakłada, że nie damy się zalać obcą sztuką”. Czy to tylko historyczna ksenofobia? A może mamy zadany kiedyś, każdy z osobna, każdy kiedy indziej, bardzo indywidualny powrót do Domu. Motyw już od Odysa...

O powrocie do domu na Wołyń babcia Zbyszka mówi: „Jakbym tam pojechała, to by mi serce pękło”. Mojej, kiedy powoli osuwała się w niebyt, śnił się rodzinny dom. „Jestem z Kozłówka, jestem z Kozłówka”, wrzeszczy zakrwawiony chłopak pobity przez kibiców Legii na peronie Dworca Centralnego w Warszawie. Absurdalny okrzyk?

Co my powiemy na temat głębokich zmian, które wynikać będą z globalizacji, integracji i nowej technologii komunikacji? Niektórzy już teraz piszą o konieczności kulturowych weryfikacji. Co znaczy kulturowa weryfikacja? Pozostaje postawić pytanie o pojęcie tożsamości, rozważane zarówno w jednostkowym, indywidualnym wymiarze, jak i tożsamości kultury polskiej.

Istnieją dwie kultury. Stara kultura pamięci i nowa kultura zapomnienia – za nauczycielem Tomaszem Venclovą. Wielu niepokoją mechanizmy nowoczesnego rynku i globalizacji, które mogą zniszczyć to, czego nie zdołały zniszczyć reżimy totalitarne.

W kulturze współzawodniczą mechanizmy pamięci i zapomnienia. I oba są potrzebne.

W żadnym społeczeństwie pamięć nie jest przywilejem każdego człowieka. W społeczeństwach starożytnych przywłaszczyli ją sobie bardowie i znawcy pisma, w afrykańskich i azjatyckich byli i jeszcze są przepowiadacze dziejów plemion i rodów. Dzisiaj strażnikami pamięci są, czy muszą być, pisarze. I intelektualisci. Czy malarze? Myślę, że też, by nie powtórzyć za bohaterami *Wesela*: Myśmy wszystko zapomnieli...

•

Pamięć. W moim rodzinnym domu w dzieciństwie światy i doświadczenie ostatnich trzech pokoleń przenikały się. To najstarsze, mimo że dorobek swojego życia po raz trzeci straciło, zachowało pamięć. Życie i pamięć.

Jak wracam do domu od Heli, otwieram okno na korytarzu w pociągu. Lubię stać i patrzeć. Patrzę na 292 kilometry pól – łąk – domków – pól – chmur – ptaków na niebie – wiaduktów – lasów – kul jemioli na drzewach – pól – garaży – płotów – kominów w pasy – dróg. Patrzę z czułością. To jest mój świat, z tego świata się wzięłem i pewnie w nim umrę, powtórzę za nauczycielem Krzysztofem Kieślowskim.

Siedzę ze Smętkiem w kuchni na Wysokiej, opowiada mi o karabinach w studni i że na jego polu pszenicy zginął w trzydziestym dziewiątym polski żołnierz, i że mogę sobie wykopać, jak chcę, i hełm i radiotelefon. Tylko jak on tę pszenicę skosi.

Pamiętam też noc, zimą, kiedy w wojsku pilnowałem jakichś baraków i poszedłem się ogrzać do kotłowni, a tam stary palacz opowiedział mi najprawdziwszą historię o Krakui i jego córce Wandzie. O trzeciej w nocy opowiadał mi to tak, jakby to była historia z jego życia. Oboje wiedzieliśmy, o jaką Wandę chodzi.

I wiem, że miała rację ciotka Güntera Grassa mówiąc: „Wiesz Günterku, na Zachodzie jest lepiej, ale na Wschodzie jest ładniej”.

Ile razy wchodzę do piwnicy, to najpierw patrzę na leżącą po prawej stronie na solidarnościowych gazetach misterną słomianą kasetkę z czerwonym wnętrzem. Ojciec przywiózł ją po wojnie z Cieszyna. Chciałem dawno ją spalić i była już w piecu. Coś skłoniło mnie, żeby w ostatniej chwili ją wyjąć. Zajrzałem pod jej wyściółkę i znalazłem pogiętą tekturkę zapisaną jidysz. Przypadek, a może nie, pomyślałem. Może to ja mam tę kruchą cząstkę, ślad po jakimś człowieku zachować. I tak leży w piwnicy. I patrzemy na siebie.

Czy jesteśmy marzycielami, pytam za nauczycielem Sebasiao Salgado, który pisze:

Historia jest niekończącym się pasmem poniżeń i katastrof, ale także świadectwem możliwości człowieka z własną jego zdolnością do przetrwania. W historii nie ma samotnych marzeń. Każdy marzyciel obdarza życiem innych. Przeznaczeniem mężczyzny i kobiety jest stworzyć nowy świat. Po to aby odkryć nowe życie, po to aby pamiętać o granicy wszystkiego poza snami. W ten sposób tych dwoje zmienia, dopasowuje, wytrzymuje, wierzy i trwa.

„Jesteśmy jak trawa” – mówi Leszek Dutka, kiedy jedziemy tramwajem w stronę dworca. Myślę – tak. Jak trawa. Wieczni.

I wierząc za ojcem Salijem, że panem historii jest Bóg, zgadzam się z nauczycielem Zbigniewem Herbertem, że człowiek nie pomieści w swoim sercu całego globu. Najważniejsze w jego sercu zajmuje po staremu inny człowiek, dom, wioska.

•

Epizody z przeszłości. Tego określenia użyła Iwonka w wywiadzie z Ryszardem Horowitzem.

Cyganów z niedźwiedziem na łańcuchu na małej stacyjce pod Katowicami nie potrafię, nie da się ich opisać. Miałem 10 lat. Wracalem z matką z wakacji nad morzem. Albo fotoplastikon. Najpierw strzelałem, a potem w mroku przez okular, na palcach, oglądałem brytyjską królewską rodzinę. Albo stara tandeta, jak z *La Strady*. Srebrna cukiernica, fajka z morskiej pianki w pudełku wyścielanym wyblakłym bordowym pluszem, czy kasztany w Parku Ujazdowskim zrzucone dragiem ze śmietnika i my z Olgą, siedzący i pijący kawę z widokiem na Rynek.

Przychodzi mi tu na myśl sztuka Paula Klee i Neil Postman, cytowany przez Stanisława Lema, że istotą dzieciństwa jest tajemnica. Istotą świadomości malarza też jest tajemnica. I tajemnica przeniesienia.

Kiedy Fryderyk Chopin grał dla Adama Mickiewicza, tylko dla niego, Mickiewicz na koniec powiedział: „Dziękuję Ci – przeniosłeś mnie”.

•

Świętość. Wiele lat temu na targu pod wiaduktem spotkaliśmy Marię – i stopy ikon w zagraconym pokoiku. W gazetach i pudłach. „Piękne pismo, szkoła Paleh, bardzo stara” – mówiła patrząc w oczy i przekrzywiając na bok głowę.

Wtedy poczułem, że tęsknię za prawdziwie świętym obrazem. Kiedy Ola wypchnęła tego lata z ikonostasu plecami ikonę Sofii – Mądrości Bożej, żałowałem, że wkładając ją z powrotem, nie pocałowałem jej, bo jedną z najbardziej fascynujących mnie relacji człowieka z obrazem jest widok starych kobiet głaskających i całujących ikony.

Dzięki temu grzebaniu w pudłach, ważeniu w rękach, wachaniu przesączonych oliwą i kadzidłem ich świętych przestrzeni mam poczucie realności świata duchowego.

Myślę, że to, co ludzi porywa w dziejach sztuki, to dzieła, w których toczy się gra czy walka o wartości. Dobra ze złem. Piękna z brzydota, ładu z harmonią.

•

Nauczyciele. Sam nie wiem, ilu ich było, jest, będzie. Moja żona nauczyła mnie... ale że ja wcześniej nauczyłem się chronić swoją prywatność, więc... cenzura. Matka nauczyła mnie lubić ludzi, chodzić „kilometrami na wycieczki”, wierzyć w duchy opiekuńcze, palić ogniska, gryźć chleb z końca i całować, gdy spadnie. Ojciec – dotrzymywać słowa. Babcia – zbierać i oglądać w palcach, jeść z apetytem, podnosić dwoma palcami rozżarzony do czerwoności węgiel z podłogi, wrzucać z powrotem do pieca, pić oranżadę z butelki. Dziadek, który uciekł z domu do Legionów i walczył w czterech wojnach, zapytany przeze mnie, ilu zabił Niemców, ładnie wybrnął, powiedział: „Nie szedłem na wojnę, żeby zabijać”. Siedział w fotelu przy piecu, a fotel miał spadającą poręcz. Pamiętam gest poprawiania tej poręczy...

Kim byli moi pośrednicy w obcowaniu z wielką sztuką?

Pierwszy mój nauczyciel malarstwa, Sylwester Sasin, pochwalił mnie za rysunek. Uwierzyłem, że potrafię. Byłem może dopiero miesiąc w Liceum Plastycznym, kiedy w Pałacu Sztuki podszedł, podał rękę. Dlatego nie wierzę, że zastąpią nauczyciela rysunku rady Stana Smitha, w miękkiej oprawie za 32 złote, jeśli komuś na początku drogi zabraknie takiego Sasina, który kręcąc guzikiem zapyta: „A ty, te małe akwarelki dalej malujesz? Bo to taka trudna technika”.

Drugim był Piotr Jarża. Siedział na lekcjach w kącie pracowni. Kwadratowy i małomówny. W brązowej marynarce i brązowych pionierkach. Kiedyś na Rajskiej mówi mi: „Piotrek, patrz, my tu mamy takie swoje średniowiecze, królów na Wawelu, można popatrzeć na Jagiellończyka, Zygmunt bije... Przenikanie się światów. Jak mnie pytają, skąd jestem, to odpowiadam: narodowość krakowska. Mnie tu dobrze”.

W latach osiemdziesiątych, w katalogu do jednej ze swoich wystaw napisał: „Interesuje mnie świat widzialny i obce są mi wykresy statystyczne, linearne i kolorystyczne, pod które podkłada się różne treści, koncepcje i domniemania. Piotr Jarża”. A ja dopisałem długopisem: Piotr Jargusz.

A może jednak istnieje jakaś ciągłość rytu krakowskiej sztuki?

Roman Kaczor, z tej samej szkoły, „rzucił” nam przezrocza na ścianę. Opowieści z Zalipia i o Jacku Symbolowskim. A my słuchaliśmy o blaszanych aniołach i potrafilismy uwierzyć, że jesteśmy chorzy na sztukę. My II b. Mówił: „jak zobaczycie kiedyś pałac w Knossos...” I kiedy zobaczyłem, to za jego wskakiwanie na stół i robienie głupich min zmówiłem wieczne odpoczywanie.

Marzyłem o Akademii. Za pierwszym razem nie dostałem się. M. i B. płakały, bo wojsko, a ja pisałem razem z odwołaniem: „Witamy Lecha Wałęsę w Krakowie”. Jedno leżało w dziekanacie, drugie wisiało na kościele Dominikanów.

Za drugim razem dostałem telegram: „Gratuluje”.

„Ja cię ubiorę prima-sort”, ryczy Dzik... Gipsowe figury w mroku, trzeszczące fotele kryte czerwoną dermą. Magia. Art bez biznesu.

Pamiętam z liceum, że przed pokojem nauczycielskim wisiał obraz Cybisa. Nie wiem, czy zaglądałem, co namalował z drugiej strony, czy głaskałem tę skorupę chropowatą, kostropatą, zgorzel ostry jak żużel. I wyszedł, rudy, krótko ostrzyżony, i po-

wiedział: „Ja też tak robię”. Później (osiemdziesiąty pierwszy rok) czytałem jego tekst w Biuletynie ZPAP o Nikiforze, bardzo mi się podobał, w ładnej, ludzkiej kondycji. Stanisław Rodziński. Dzięki niemu wtedy czytaliśmy *Patrząc* Czapskiego i jedliśmy pomarańczowy ser.

Pamiętam Nowosielskiego, który mówił, że malarstwo dotyka rzeczy niezbadanych, niezdefiniowanych, i że jeżeli ktoś bierze je na serio, to jest bardzo niebezpiecznie, bo to jest walka dobra ze złem. Że kiedy malarz zdaje sobie sprawę, że nie ma białego i czarnego, to wtedy jest rozdrapywanie ran.

Pamiętam Panią Celinę Styrylską na tle białych drzwi. Zjawisko opowiadało o Paryżu i psach. Nawet Jarek Kobyłkiewicz słuchał, a to coś wtedy znaczyło.

Buczek dał mi stypendium, Kunz kulturę słowa i czynu, Brzozowski cukierka, Orbitowski opowieści o rybach, a z Ignacym Trybowskiem siedziałem sam na sam na nadto wczesnej rannej historii sztuki. Mógł powiedzieć: Jest tylko pan, proszę iść do domu. Ale nie powiedział.

Włodzimierzowi Kunzowi zawdzięczam dwie piękne opowieści o duchach i kobiecie w czarnej sukni w strugach deszczu... „Wracałem wieczorem – mówił – z malowania kościoła, droga pusta, między polami, dużo czasu, noc. I ucieszyłem się, widzę postać dziewczyny w mini i w butach na koturnach, takie na początku lat siedemdziesiątych były modne. Przyspieszam, żeby dogonić, akurat w tę samą stronę szła, i zbliżając się czuję, że zauważam coś dziwnego, jej buty wydają odgłos jakby były z żelaza. I akurat w momencie, gdy ją mijam, widzę, z tyłu jedzie samochód – oglądam się, żeby zobaczyć ją z przodu i widzę tylko światła ciężarówki. Ale odgłos tych butów upiorny, jakby ważyły tonę...”

Dlaczego wracam do nich, przecież uczyli mnie różni ludzie, uczyli patrzeć, czytać, chodzić, słuchać, jeździć samochodem, cieszyć się, uczyli wybierać, uczyli geografii ciała i uczuć. Uczyli wagi pozornie nieistotnych zdarzeń – uczyli żyć. Czy z tęsknoty za mistrzem, w tym przypadku zbiorowym, czy może bardziej z chęci powiedzenia dziękuję, z którym się spóźniamy. Powiedzenia w przestrzeń, bo adresatów jest wielu.

Ucząc, mogę w maleńkiej części oddać to, co kiedyś mi ofiarowano, spłacić dług, pamiętając o tych, którzy mi pomogli w przygodzie ze sztuką, ale bardziej w przygodzie ze sobą i własną duchowością.

Czego uczyć? Oprócz warsztatu.

Odwagi? Wiary? Ciekawości?

Pragnienia szukania własnej legendy, za nauczycielem Paulo Coehlo?

Godnej formy człowieczeństwa, za nauczycielem Vincentem z Gogh?

Opowiadania prostych historii, za nauczycielem Vermeerem z Delf i Jean-Baptiste Chardinem, czy dążenia do tego jedyne obrazu, co przypomina poszukiwanie kamienia filozoficznego, za nauczycielem Francisem Baconem?

Może odwagi myślenia i malowania do końca, za nauczycielem Józefem Czapskim.

A czego unikać?

Po pierwsze, nie szkodzić.

A wracając do tamtego pytania: „Będzie ci się chciało malować?”  
Będzie.

Kraków 13 XII 2000

## Piotr Jargusz

urodzony w 1960 r. w Krakowie. Studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wydział Malarstwa. Dyplom: 1987 r. Kontynuował studia na Wydziale Grafiki. Ukończył Studium Pedagogiczne ASP. Malarz. Profesor w Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie. 56 wystaw indywidualnych i udział w ponad 100 zbiorowych w kraju i zagranicą. 1987, 1990, 1997 – stypendia twórcze Ministerstwa Kultury i Sztuki. Członek ZPAP oraz TPSP w Krakowie i Lwowie.

[www.piotrjargusz.com](http://www.piotrjargusz.com)

**Wystawy indywidualne:** 1987, Galeria Farbiarnia, Kraków, Galeria Forum, Kraków, Galeria Nr 4 BWA, Kraków; 1988, Galeria Floriańska 34, Kraków; 1990, Galeria Podbrzezie, Kraków; 1992, Galeria Space, Kraków; 1993, Galeria BWA, Tarnów, Galeria BWA, Nowy Sącz, Galeria DAP, Warszawa, Galeria Podbrzezie, Kraków; 1994, Galeria Pryzmat, Kraków, Galeria Podbrzezie, Kraków; 1995, Galeria Podbrzezie, Kraków, Galeria BWA, Sandomierz; 1996, Galeria Temporary–Contemporary, Kraków; 1997, Galeria Temporary–Contemporary, Kraków, Galeria Promocji, Kraków, Galeria RO(A)MB, Andrychów; Galeria Zamek, Sucha Beskidzka, Galeria Instytutu Polskiego, Praga; 1998, Galeria BWA, Częstochowa, Galeria BWA, Rzeszów, Galeria BWA, Krosno; 1999, Galeria BWA, Wałbrzych, Galeria BWA, Nowy Targ, Galeria BWA, Zakopane, Galeria BWA, Tarnów, Galeria BWA, Gorlice; 2000, Galeria BWA, Warszawa; 2001, Galeria Polska, Wilno, Centrum Sztuki Solway, Kraków, Muzeum Sztuki, Krasnojarsk; 2002, Krynica (Symposium Psychiatrów Polskich), Galeria Podbrzezie, Kraków; 2003, Galeria BWA, Przemysł, Galeria Związku Artystów Litewskich, Kowno; 2004, Galeria BWA, Toruń, Galeria BWA, Sandomierz, Galeria BWA, Jarosław, Galeria BWA, Dębica, Galeria Polskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, Lwów, Galeria POSK, Londyn; 2005, Galeria BWA, Bydgoszcz; (Wystawa retrospektywna 1985–2005), Galeria BWA, Sandomierz, Instytut Polski i Galeria RA, Kijów; Galeria Uniwersytetu Pedagogicznego, Kijów, Galeria POSK, Londyn; 2006, Galeria Instytutu Polskiego Sofia, Galeria Instytutu Polskiego, Bukareszt, Centrum Sztuki Galeria El–Elbląg, Galeria Instytutu Polskiego – Mińsk, Galeria Instytutu Polskiego Sankt-Petersburg.

## The Art of Remembrance

### Abstract

Piotr Jargusz, a graduate of the Krakow Academy of Fine Arts, currently, a professor at the Art Institute of the Cracow Pedagogical University, in his individual exhibitions, contains the idea of a painter on the road, a contemplative painter. The recent series of works (including the ongoing project “Home”) have one problem in common – identity. The paintings and drawings

are the artist's reaction to the pervading existential dilemmas and questions about the private spiritual sphere, a form of naming and providing a contour for important and unimportant thoughts and events. He concretizes ideas of art in them, as methods of studying the world, creating a situation in which the painter is enabled to look into the realms escaping cognition. They are also a reflection concerning the artist's important journeys.

*The Art of Remembrance* is a text in which the author writes about the passion, the experience of meeting another human being, another world. He also reflects on the old culture of remembrance and the new culture of oblivion, with its Polish variety that is known to him. He is fascinated by the quest for the image, the genealogy of thought, and the mystery of relocation – returning home.

The text is devoted to great artists-teachers whom the author was privileged to meet.



Grażyna Borowik

## Artyści i litery

Alfa i Omega – pierwsza i ostatnia litera greckiego alfabetu – symbolizują pełnię i doskonałość, to co jest pomiędzy początkiem i końcem.

Wymyślając znaki, nadając im znaczenia, człowiek łagodzi lęk przed nieznanym, uwalnia się od niepokojów płynących ze świata nierozpoznawalnej Natury. Jednak, jak powiada Roland Barthes, istnieje niebezpieczeństwo wynikające z nadmiaru wytworzonych znaków<sup>1</sup>. Ta nadwyżka prowadzi do alienacji – człowiek nie jest w stanie zapanować nad swoją produkcją, bełkot zagłusza mowę samych rzeczy, a rzeczywistość „wyparowuje”.

Artyści, poszukując komentarza do zachodzących przemian społecznych, politycznych, ekonomicznych i kulturowych, proponują rozwiązania, które do tej pory zarezerwowane były dla innych rodzajów działalności. Do swej twórczości włączają formy reporterskie, dokumentalne, procesy przypadkowe, angażują techniki i tworzywa pozamalarskie, w tym również tworzywo języka.

Potrzeba komunikowania treści, które wykraczają poza tradycyjne motywy pejzażu, martwej natury czy portretu, prowadzi w wielu przypadkach do częściowego bądź całkowitego zastępowania znaków ikonicznych znakami językowymi.

Analizując obrazy, w których użyte zostały znaki – litery, słowa, komunikaty czy ich fragmenty – nie sposób uniknąć pytań w rodzaju: jak wyglądają relacje między tymi znakami a pozostałymi elementami obrazu, co je łączy, czy możliwy jest przekład tych znaków, zamiana ich na inne?

W roku 1910 George Braque w kompozycji pt. *Portugalczyk* rozpoczął eksperymenty z szablonami literniczymi. Ten prosty z pozoru zabieg powoduje wieloznaczność odczytu, zakłócenie percepcji. Elementy języka odnajdujemy również u innych kubistów. Na podobnych zasadach słowa czy ich fragmenty funkcjonują w obrazach futurystów. W *Angliki w Moskwie* (1913) Kazimierza Malewicza napisy zachowują wartości informacyjne, „zaćmienie częściowe” może sugerować zagubienie cudzo-

<sup>1</sup> R. Barthes, *Imperium znaków*, Warszawa 1999, s. 82–92.

ziemca. Pojawiające się nazwy własne, konkretne słowa wspierają i objaśniają przedstawienie. Paul Klee w przestrzeni swych obrazów zderzał niemal konkretne kształty z ciągami znaków. Obok litery, dosyć często u tego artysty pojawia się forma strzałki. Swoim wektorem wskazuje istotny element kompozycji, naprowadza na zawarte w niej treści, porządkuje i hierarchizuje części składowe obrazu.

Pojedyncze litery w otoczeniu form odwołujących się do realnej rzeczywistości upodobniają się do znaków ikonicznych, przypominają hieroglify, fragmenty architektury, ornament. Dzieje się tak, ponieważ artyście udaje się zrównoważyć semantyczne i formalne walory języka plastycznego. Powstała w ten sposób wzbogacona materia malarska jest syntezą różnych systemów przedstawień. W tym przypadku w pierwszej kolejności postrzegamy literę jako kształt, później dopiero jako znak językowy.

W obrazie-pułapce pt. *Zdrada obrazów* (1929) René Magritte namalował fajkę dodając napis „to nie jest fajka”. Zabiegiem tym wywołał niepokój widza, zmusił go do podjęcia gry intelektualnej, opartej na budowaniu i równoczesnym niszczeniu kaligramu. Magritte w swoim cyklu malarskich i graficznych wyobrażeń fajek zerwał z tradycją zależności rysunku i komentarza. Zburzenie bezpośredniej relacji między obrazem a słowem zakłóciło bezpieczną percepcję. Sam artysta tak wyjaśnił tę sytuację:

Między słowami a przedmiotami można wytworzyć nowe związki i uchwycić tych parę cech języka i przedmiotów, które zazwyczaj bywają pomijane w życiu codziennym [...]. Na płótnie słowa zrobione są z tej samej substancji co obrazy. Inaczej widzi się słowa i obrazy na płótnie<sup>2</sup>.

Przykładów gry artystycznej dostarczają również kompozycje Jaspersa Johnsa. Przyzwyczajeni do szukania związków pomiędzy słowem a obrazem, a w przypadku *Falszywego odjazdu* z 1959 rok między nazwą koloru a barwną plamą, napotykamy na brak przyporządkowania i zależności. Napisy nie odpowiadają rzeczywistości obrazowi. Jednak kompozycję Johnsa można zobaczyć jeszcze inaczej, jako płaszczyznę zbudowaną z luźnych plam czerwieni, żółcienia, błękitu i bieli, na którą narzucona została siatka umownych znaków językowych do patrzenia, a nie do czytania. Cyfry w obrazach *Cyfra zero* (1959), *Cyfra dwa* (1962), *Kolorowe cyfry* (1958–1959), *Zero przez dziewięć* (1959) budują nowe całości werbalno-wizualne, sfera konkretnie identyfikuje się ze znaczeniem.

Tytuły, nazwy, podpisy posiadają niezwykłą moc wnikania w kształty form bez względu na treści, jakie z sobą niosą. Przyzwyczajeni jesteśmy do wiązania obrazu z podpisem niemal bezwiednie, chociaż nie zawsze pełni on funkcję identyfikującą czy naprowadzającą.

Magritte, mistrz gry artystycznej, tak mówi o tytułach w swoich obrazach:

Tytuły zostały dobrane w taki sposób, że nie zezwalają na umieszczenie moich obrazów w oswojonej przestrzeni, którą niewątpliwie sprokuruje automatyzm myślowy, aby wyzbyć się niepewności<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> M. Foucault, *To nie jest fajka*, Gdańsk 1996, s. 35.

<sup>3</sup> Ibidem.

W przypadku prac Magritte'a tytuł umieszczony jest poza płaszczyzną obrazu i ma charakter pragmatyczny, jest niezależny od napisu w obrazie. W tej sytuacji pomiędzy słowem a obrazem rodzą się związki czy skojarzenia mniej lub bardziej podświadome, obraz zostaje ściągnięty na poziom słów, które narzucają swój porządek.

Tytuły mogą posiadać również funkcję strukturalną, tzn. stanowią nieodłączny element struktury dzieła bez względu na charakter przedstawienia.

W obrazach Nikifora Krynickiego (Epifana Drowniaka) napisy są niemal tak samo ważne jak to, na co wskazują. Teksty włączone w obraz należą do archetypu obrazu naiwnego. Nikifor kreśli duże litery alfabetem łacińskim albo cyrylicą, przy czym słowa często są połączone, litery odwrócone, a nawet zagubione. Miejsce napisów dobierane jest niezwykle starannie, koresponduje z wyobrażonym przedstawieniem, ale i z rytmem graficznie prowadzonego konturu. Litery są elementem równoważącym i dopełniającym kompozycję, dlatego pojawiają się tam, gdzie artysta czuje, że być powinny. Tytuły zewnętrzne nie są tytułami autorskimi Nikifora, lecz katalogowymi. Nie oddają sposobu myślenia malarza, nie budują atmosfery charakterystycznej dla jego twórczości. Napisy w obrazie *Nikifor w peruce* uszeregowane w trzy rzędy liter przechodzą w poprzek kompozycji na różnych jej wysokościach. *ZABMICSZPWOLA IDOAPANKASPIAMTAPANA* to napis z obrazu *Kawiarenka*, który przechodzi niemal przez sam jego środek. Litery Nikifora niczym drzewa stoją na zakręcie torów kolejowych, haftują falbanę obrusa, są zawieszane w kuchni albo wspinają się drogą na kopiec. Usunięcie tych napisów spowodowałoby okaleczenie obrazu, pozbawienie go anegdoty i plastycznego wyrazu. Znaki językowe w tym wypadku pełnią z jednej strony funkcję rysunku, z drugiej zaś niosą konkretne nazwy, odsyłają do miejsc, hierarchizują sens przesłania.

Słowa i zdania pisane odręcznie, nierównymi literami, umieszcza w swoich obrazach Anselm Kiefer, którego twórczość, ze względu na podejmowaną tematykę i niejednoznaczność przekazu, uznawana jest za kontrowersyjną. W tych wyrafinowanych w kolorze i złożonych w malarskiej materii obrazach odnajdujemy melancholię i specyficzny narcyzm „postfaszystowskiego” niemieckiego malarza. W horyzontalnych kompozycjach pejzażowych, w ponurych i ciężkich przestrzeniach architektonicznych, w serii dedykacji „nieznanemu malarzowi” czy w obrazach z cyklu *Margarethe* napisy pokrywają zewnętrzną warstwę płótna bądź zatapiają się w farbie zmieszanej ze smolą, słomą, piaskiem, kawałkami ołowiu. Zdania i rozproszone, czasami bardzo liczne słowa nawiązują do genealogii niemieckich rodów, do nazw bitew w militarnej historii Prus, ale też do poematu Paula Celana, który oddaje okrucieństwo Holokaustu. Użyte słowa są zazwyczaj tytułami zewnętrznymi obrazów, kryją się w nich zakodowane treści. Nie znając semantycznych odniesień, widz może dać się zwieść fałszywej bezpośredniości. Nałożone na siebie języki wizualny i werbalny stwarzają szerokie możliwości interpretacyjne. Niezwykle interesujące, pełne przejmującej ekspresji są rzeźby Kiefera – spopielale i zwęglone cykle książek i bibliotek niosące wspomnienie monachijskiego *auto da fe* urządzonego przez Goebbelsa.

„Milczenie Marcela Duchampa jest przeceniane”<sup>4</sup> – słowa te są oświadczeniem Josepha Beuysa, wygłoszonym w 1964 roku w zachodnioniemieckiej telewizji, którym artysta zainaugurował serię spektakularnych widowisk. Z jednej strony zdanie to zawiera krytykę głoszonej przez Duchampa koncepcji antysztuki, z drugiej zaś Beuys wyraża swój sceptycyzm wobec panującego kultu „milczenia” artysty w czasach wymagających zaangażowania. Beuys, człowiek niezwykle aktywny twórczo jako rysownik, performer, autor rzeźb i instalacji, zaangażowany społecznie i politycznie, pozostawił po sobie nieprzeliczone ilości rozmaitych notatek, wykresów, diagramów, rysunków, które powstawały spontanicznie podczas wykładów, rozmów, prezentacji i akcji. „Zadaję pytania, kładę na papierze formy językowe, a również formy wrażliwości, zamierzeń i idei, wszystko to czyniąc w celu stymulowania myślenia”<sup>5</sup>.

W roku 1965 Roman Opałka namalował białą farbą na płótnie cyfrę jeden, a za nią kolejne liczby. W ten sposób rozpoczął kaligrafowanie cyfrowej zagadki *Opisanie świata*, odrzucając jednocześnie wszystkie inne formy artystycznej wypowiedzi. Pięć lat później artysta włączył do projektu akustyczny zapis własnego głosu recytującego kolejne pisane liczby. Czarno-biała fotografia coraz to starszej twarzy artysty, skierowanej zawsze w ten sam punkt, jest dopełnieniem każdego obrazu – detalu, na który składa się 153000 cyfr. Od 1972 roku Opałka dodaje do tła każdego kolejnego obrazu o jeden procent bieli więcej, co prowadzi w perspektywie do efektu białe na białym. Ten konceptualny projekt przez swe rygorystyczne założenia jest przejmująco wiernym dokumentem pozwalającym zobaczyć i usłyszeć upływ czasu, w który zanurzone jest życie każdego i wszystkich.

Zmagania z czasem, z zastosowaniem rozmaitych metod i sposobów wizualizacji, widoczne są w twórczości On Kawary, Japończyka mieszkającego w Stanach Zjednoczonych. Kawara, zaliczany do nurtu konceptualnego, prowadził skrupulatne notatki dotyczące podróży, spotkań, lektur, wysyłał informacje o tym, co zrobił, o tym, że żyje. Manipulując datami, godzinami, ingerując w fakty, próbował zakłócić porządek odmierzany czasem, stworzyć jego dwoistą naturę. Od roku 1956 artysta rozpoczął cykl prac *Dates Paintings*. Były to monochromatyczne płótna, na których widniała jedynie data ich powstania, wskazująca na konkretny wycinek czasu. Jednocześnie każdy następnny obraz informował o nieuchronności przemijania.

Pismo jako środek artystycznego wyrazu pełni ważną rolę w twórczości Mariana Warzechy. Jego wczesne prace mają charakter odręcznych, pospiesznych notatek, często zatartych i niewyraźnych, które niczym ślady zapomnianej przeszłości wynurzają się fragmentarycznie na powierzchnię płótna. Z początkiem lat 60. Warzecha wzbogacił materię obrazów o nowe składniki, tworząc rodzaj asamblaży, w których litery nadal pełnią ważną rolę kompozycyjną i wyrazową. Od roku 1969 artysta tworzy *Metazbiory*. Te oschłe i powściągliwe w formie kompozycje, chociaż z wyraźnym, kaligraficznym zapisem, są niezrozumiałe i nieczytelne dla większości widzów ze względu na hermetyczny język matematycznych znaków i symboli.

<sup>4</sup> J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa 1990, s. 117.

<sup>5</sup> Ibidem.

Zależność pomiędzy aktem pisania a malarstwem ujawnia się wyraźnie w kulturach Wschodu, gdzie pędzel jest wspólnym narzędziem dla obu czynności. Ale to czynność pisania podporządkowuje sobie gest malarski i – jak twierdzi Barthes – malowanie jest zawsze zapisywaniem<sup>6</sup>.

Pismo odręczne każdego człowieka zawiera cechy niepowtarzalne, indywidualne, jednak w zależności od tego, co się pisze, do kogo i w jakim celu, wygląd pisma kreślonego przez tę samą osobę może być bardzo różny. W kaligrafii, sztuce pięknego pisania, podobnie jak w rysunku operuje się różnymi grubościami linii. Istotne są detale – połączenia międzyliterowe, kompozycja płaszczyzny, proporcje pomiędzy czernią liter i bielą kartki, rytm, sposób zapisu. Pismo arabskie czy chińskie znakomicie poddaje się konstrukcji kaligraficznej, stoi jakby pomiędzy obrazem a pismem. Dla niewtajemniczonych wyrafinowany kształt znaków sprawia wrażenie niezwykle dekoracyjnego ornamentu. Świadomość, że za znakami, jak za parawanem, kryją się konkretne treści i sensy, wydaje się często mało prawdopodobna. Różnorodność poziomów percepcji sprawia, że kaligrafia odbierana jest w pierwszym oglądzie w wymiarze przede wszystkim estetycznym.

Twórczość wielu artystów nacechowana jest magią pisma arabskiego czy chińskiego.

Abstrakcyjna przestrzeń obrazów irańskiego malarza osiadłego w Paryżu Hosseina Zenderoudiego budowana jest z przemieszanych, wirtuozersko kreślonych znaków kaligraficznych z literami, cyframi, stemplami.

Odwołania do kaligrafii Wschodu są obecne w malarstwie Marka Tobeya, który zgłębiał jej tajniki w klasztorze zen w Tokio, w efekcie czego nastąpiło wyraźne przeobrażenie języka jego sztuki. Malarstwo kaligraficzne Tobeya przechodziło różne ewolucje, od białych obrazów pisanych, do kompozycji budowanych z kolorowych znaków, zawsze jednak było spokojne, i skłaniało do medytacji.

W twórczości Janiny Kraupe-Świdorskiej zauroczenie plastycznymi walorami kaligrafii widoczne jest zarówno w malarstwie jak i w grafikach. Stylizowane znaki, będące artystyczną interpretacją pisma, wolnym jego przekładem na język sztuki, rezultatem kreatywnego podejścia do zaszyfrowanych sensów, pokrywają obrazy zapisem automatycznym i systemowym towarzyszącym elementom kompozycji, kabalistycznym wykresom, horoskopom, formom geometrycznym.

Wymyślone znaki i litery jako elementy malarskie i inspirujące nośniki ekspresji spełniały równym rytmem powierzchnie płócien artystów skupionych wokół letryzmu, ruchu, który powstał w roku 1946. Początkowo zainteresowania twórców dotyczyły tylko poezji, później objęły teren sztuki plastycznej. Próbowano łączyć malarstwo, rzeźbę, literaturę, eksperymentowano z dźwiękiem.

*Przedmioty*–znaki w obrazach Jana Tarasina podlegają przekształceniom niczym znaki pisma, od tych obrazkowych do abstrakcyjnych, od malarskich do bardziej graficznych. Od początku lat 70. do 90. w twórczości artysty widoczna staje się tendencja do silniejszego skonstrastowania układów „przedmiotów” z tłem. Płaskie,

<sup>6</sup> R. Barthes, op. cit., s. 57.

prawie czarne znaki, niczym litery odcinają się od monochromatycznego, jasnego tła. W kolejnych latach Tarasin ponownie nasycy obraz kolorem.

Oglądając dzieła Christophera Woola z lat 90. można odnieść wrażenie, że są jedynie nośnikami tekstów. Czarne, blokowe litery malowane lakierami przez szablony, zapełniają białe, aluminiowe tła. Metoda zawsze jest ta sama, treści są agresywne bądź zawierają elementy czarnego humoru, są zaszyfowanym kodem literowym, sloganem, komunikatem: *CAT'S IN BAG BAGS IN RIVER, RUN, BLACK BOOK, RNDG*.

Słowne kalambury jako rezultat niespodziewanych połączeń liter i napisów, zbitki przypadkowo skojarzonych słów zmiksowanych z fragmentami obrazów okazały się atrakcyjnym materiałem dla wielu artystów, którzy w takich formach odnajdywali dla siebie możliwości ujawnienia innej strony rzeczywistości.

Odkrycie plastycznego sensu w napotkanych przedmiotach, nadanie im wartości przez odpowiednią interwencję artystyczną, prowadzi do ujawnienia sugestywnych i niezwykłych znaczeń i związków pomiędzy elementami.

Plakaciści, bo taką nazwę przyjęli artyści Raymond Hains i Jacques Villegle, w roku 1949 zdzierali na ulicach zniszczone plakaty przekształcając je w prace artystyczne. Jednak już dziesięć lat wcześniej pisarz z kręgu surrealistów Leo Malet nakłaniał do takich procedur w celu sprawdzenia spodnich warstw druków, co miało prowadzić z kolei do rozważań na temat złudy i wyobcowania. Z podobnych poszukiwań znany jest włoski malarz Mimmo Rotella. Interesowały go plakaty filmowe. Zestawiał poszczególne ich fragmenty na zasadzie szokujących, agresywnych skojarzeń. W roku 1959 na Biennale w Paryżu Hains i Villegle wystawili całe ogrodzenie pokryte strzępami plakatów, a Francois Dufrene, przedstawiciel letryzmu i uczestnik grupy Nouveau Realisme, zamontował na suficie ogromny spód plakatów. Technika odklejania zaadoptowana została na potrzeby artystyczne przez niemieckiego artystę Wolfa Vostella, który nazwał ją dekolażem.

Napisy towarzyszące twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, zarówno te wplecione w obiekty, jak i te towarzyszące sztuce performance, są rodzajem skomplikowanego kamuflażu. Chcąc poznać prawdziwy sens artystycznego przesłania, trzeba przekroczyć desygnaty nazw. Słowa nie otwierają bowiem właściwych znaczeń, dopiero poznanie sekretnego języka artystki, który nie ma nic wspólnego z napisanymi literami, sprawia, że zarówno formy jak i wzajemne relacje między nimi stają się w oczywisty sposób czytelne, a widz dostępuje inicjacji.

Konstrukcja prac Pinińskiej-Bereś opiera się na antynomii łagodnych różowocieleśnych form i drapieżnej perwersji. Słowa wpisane w obiekty mają swą barwę i linię podporządkowaną kompozycji, co nadaje im charakter ornamentu. Są jednocześnie tytułami prac, ale tytułami użytymi paradoksalnie, których nie należy brać dosłownie, ponieważ dosłowność splyca sens i płoszy tajemnicę. Kiedy jednak przekaz artystyczny stanie się jasny, przekaz semantyczny ujawnia dodatkowe treści o zabarwieniu humorystycznym i sarkastycznym.

Tytuły dzieł abstrakcyjnych, gdy komunikat ikoniczny jest niewystarczający do właściwego odczytania przekazu, służą w zamierzeniu twórcy wywołaniu skojarzeń

i wspomaganiu doznań estetycznych widza. Skonfrontowanie obu komunikatów prowadzi do znaczeń, sugeruje nowe treści.

W twórczości amerykańskiej artystki Jenny Holzer słowo jest głównym środkiem artystycznego wyrazu. Z różnego rodzaju zdań: przekazów, stereotypów lub rewolucyjnych haseł i deklaracji, komponuje sprzeczne same w sobie teksty, które nazywa *Truizmami*. Rozlepiane na murach w formie małych afiszy, w latach 90. przeniesione zostają na wielkie powierzchnie reklamowe. Zdarza się, że Holzer umieszcza napisy wprost na powierzchni ciała. W swych tekstach artystka mnoży punkty widzenia, wpisując się w pełne niepokoju życie metropolii nowojorskiej.

Twórczość Roberta Indiany różni się wyraźnie od propozycji innych artystów pop-artu. Indiana zawęził ikonografię swych obrazów do figur geometrycznych – koła, gwiazdy, pięciokąta, w które wpisywał z szablonu słowa-emblematy. Twórcze podejście do języka – odpowiednie konfiguracje płaskich znaków, stosunek między tekstem a innymi elementami kompozycji, pozwala artyście wykorzystać wieloznaczność przekazu semantycznego. Fragmenty tekstów poetyckich wysławiających „amerykańskie marzenie” nacechowane są cynizmem, bowiem obok tych obrazów powstają inne, zawierające krytyczne wypowiedzi o charakterze politycznym.

Przekaz zawarty w każdym komunikacie międzyludzkim jest surowcem wielu akcji artystycznych.

W wieku XX zjawiska artystyczne zmieniają się jak w kalejdoskopie. Artyści nie działają jednak w próżni, wyścigi pomysłów obserwować można również w środowiskach pozaartystycznych, w centrach naukowych, ośrodkach projektowania przemysłowego, w instytucjach zajmujących się środkami masowego przekazu. Artyści przylączają się do ogólnej tendencji totalnego informowania o wszystkim. Dominująca rola komunikatu nie oszczędziła sztuki ze wszystkimi tego konsekwencjami. Włączenie do sztuki wszystkich pozaartystycznych kodów (zapisy sejsmografów, elektrokardiogramy, recepty, rachunki, mapy pogody, siatki poziomic, różnojęzyczne wersje jakiegoś słowa, skomplikowane działania matematyczne) odbywa się zgodnie z zasadą Marshalla McLuhana „środek przekazu sam jest przekazem”. Typ komunikatów egocentrycznych rozpowszechnił się szybko na całym świecie. Zapisy z podróży, listy, fotografie, rachunki z restauracji, obliczenia wyników wyborów czy, jak w przypadku Hansa Haacke, wyciągi z hipotek dotyczące spekulacji nieruchomości, wszystko staje się materiałem godnym artystycznego upublicznienia. W roku 1971 w Galerii Foksal w Warszawie wystawiono plansze z tekstem napisanym alfabetem Braille’a. Tekst autorstwa Alaina Jacqueta informował tych, którzy pismo takie potrafią czytać, o kolorach tęczy.

Litery i słowa umieszczone na płótnie czy innych niekonwencjonalnych podłożach nabierają dodatkowych cech symbolu. Przestają pełnić swą funkcję jednoznacznie informacyjną, stają się sygnałem, intrygują, nabierają dodatkowych znaczeń. Zdeformowanie liter i napisów jest sygnałem dla widza, że nie chodzi tu jedynie o zwykłe, przypadkowe zdarzenie, ale o fakt o znaczeniu symbolicznym. Odbiór dzieła plastycznego zmienia się, gdy wprowadzony zostanie komentarz językowy. Może on pełnić rozmaite role: ukierunkowuje odbiorcę, sygnalizuje obszar znaczeń, jest zachętą

do podjęcia gry artystycznej. Ta sama litera, ten sam wyraz mogą mieć różne konotacje, mogą przynależć do różnych zbiorów. Litery posiadają wartości symboliczne, ale tylko czasami odwołuje się do nich artysta. Powtarzanie kształtu litery nie zawsze jest pisaniem litery. Naśladowanie bowiem niewiele ma tu wspólnego z rzeczywistością. Znaki językowe i znaki ikoniczne pomimo wszystkich różnic pozostają znakami. Ich struktura determinowana jest określonym stosunkiem do oznaczonego przedmiotu i budowaniem sensu, co powoduje, że podlegają tym samym procesom semantyzacji i desemantyzacji oraz ikonizacji i deikonizacji. Koegzystencja znaków ikonicznych i językowych przybiera w sztuce różną postać. Najbardziej interesująca i twórcza jest relacja antagonistyczna, prowokująca spięcia i dramatyczny konflikt komunikatów.

## Grażyna Borowik

studia na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych ukończyła w 1979 r. w pracowni prof. Adama Marczyńskiego. Na tym samym wydziale uzyskała I i II stopień kwalifikacji w dziedzinie malarstwa.

W Instytucie Sztuki AP pracuje od ukończenia studiów. Prowadzi ćwiczenia z malarstwa, wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych oraz problemów formy i wyobraźni plastycznej.

Brała udział w licznych wystawach i projektach artystycznych, m.in. w roku 1998 w: Small Pictures Festival *Under the Garden* w Fony na Węgrzech, *Homage to Federico Garcia Lorca* w Granadzie, *VI International Biennial of Experimental Poetry* w Meksyku, *Artist Books and Visual Poetry* w Castel S. Pietro Terme we Włoszech, krakowskim *Forcie Sztuki* i projekcie artystycznym *Cesara Figueiros* w Porto. W r. 1999 uczestniczyła w: *Trans... Communication* we Wrocławiu, *Millenium* w Pisto w Włoszech, *Pure/Impure* w Aix-en-Provence we Francji, *Ricettario di Poesia Internazionale* w Turynie, *Livros Analgesicos* w Setubal w Portugalii. W roku 2000 prezentowała prace na wystawach: *Matricak 2000* w Budapeszcie, *Street Plays* we Florencji, *Bildende Künstler aus Breslau und Krakau* w niemieckim Edeweht oraz na *Międzynarodowym Festiwalu Performance Navinki* w Mińsku na Białorusi. W latach 1999–2001 przygotowała także wystawy indywidualne: *Zapis* w Warszawie, *Gry uliczne* we Wrocławiu oraz *Detale i calości* w Krakowie. W 2003 r. uczestniczyła w *50. Biennale Sztuki* w Wenecji, a w 2005 r. – w *26th. International Impact Art Festival* w Kyoto. W tym też roku prezentowała w Galerii Manhattan w Łodzi performance *Między rzeczywistością a nierzeczywistością*.

## Artists. and Letters

### Abstract

In the 20<sup>th</sup> century, artistic phenomena change like in a kaleidoscope. The general tendency of total information about everything has not spared art as well, with all the consequences of that. According to the principle of Marshall Mc Luhan “the medium of communication is



communication itself”, in their works artists include all possible extra-artistic codes (among other things, notes, recipes, graphs, maps, bank statements).

The need to communicate contents, which transcend the traditional motifs of a landscape, still life, or portrait, in many cases, leads to superseding partially or totally iconic signs with linguistic signs. Verbal puns, as unexpected connections of letters and inscriptions, clusters of randomly associated words mixed with fragments of paintings turned out to be an attractive material for many artists, who in such forms do not find only the ways to enrich the painting texture and matter, but also the possibilities of revealing a different facet of the reality.

The letters and words put on canvas, or on various unconventional bases, acquire new meanings, additional symbolic properties; they intrigue, encourage to enter the intellectual and artistic game. The titles of paintings, the inscriptions on, or underneath them possess a peculiar power of penetrating the shapes and forms regardless of the contents which they carry. In the case of abstract paintings, when the iconic communication is insufficient to understand the message properly, titles serve to direct the associations and augment the aesthetic experience of the recipient.

The letters are an element which balances and complements the composition. They exist in the painting as a result of a mechanical reproduction, a hand-written inscription, or a decorative ornament. Linguistic signs and iconic signs, in spite of all the differences, still remain signs. Their structure is determined by the specific relationship to the denoted object and by building the sense, which means that they are subject to the same processes of semantisation and desemantisation, and iconisation and deiconisation.

Alicja Panasiewicz

## ŚWIATŁO W SZTUCE

Nie było jeszcze oczu, które mogłyby być sędziami, jakie tkwi w świetle piękno.

Bazyli Wielki z Cezarei

Światło umożliwia nam widzenie, bez niego nasze oczy nie dostrzegą kształtu, koloru, ruchu ani przestrzeni. Dlaczego nie uświadamiamy sobie tego faktu? Nasza uwaga kieruje się ku przedmiotom i czynnościom, dlatego nie zauważamy sprawy możliwości widzenia. Zjawisko świecenia związane jest z trzema aspektami: światłem fizycznym, widzeniem oka ludzkiego, czyli konstrukcją oka jako przekaznika, oraz odbiorem, przetwarzaniem przez nasz umysł, czyli percepcją widzenia.

Zrozumienie fizycznej istoty światła możliwe było dzięki rozwojowi nauk przyrodniczych. Światło, które rozwidnia niebo, w postaci fotonów wysyła z odległości 149,6 mln km na czarną Ziemię przez czarny wszechświat Słońce. Nasz świat zawiera się pomiędzy ciemnością a jasnością. Wszystko, na co patrzymy, możemy zobaczyć tylko dlatego, że odbija światło albo samo jest źródłem światła – czyli świeci.

Widzenie jako czynność nie jest odbiciem, rejestracją świata w naszych oczach – jest czynnością twórczą naszego umysłu. Światło kształtuje wrażenia, a wrażenia wzrokowe są związane z pamięcią, kulturą, sztuką, religią i tym, co nas otacza. Świat odbieramy przez pryzmat tego, kim jesteśmy.

Rozwijająca się przez wieki symbolika światła jest bardzo rozbudowana. W każdym systemie religijnym światło symbolizowało wieczność, ducha, bezcielesność, niematerialność. Stanowiło synonim boskości, mocy, piękna i dobra.

Idea Boga jako Światła wywodzi się z dawnych tradycji, poczynając od semickiego Baala, egipskiego Ra, irańskiego Ahura Mazdy, którzy byli personifikacjami Słońca lub dobroczynnego działania światła. Podobnie u Platona Słońce symbolizowało ideę Dobra, Piękna i Prawdy. Wyobrażenia te weszły także do tradycji chrześcijańskiej. Ich kwintesencją były idee głoszone w średniowieczu. Paradoksalnie w czasach nazywanych przez współczesnych „mrokami średniowiecza” światło stanowiło inspirację dla przymysłów estetycznych, filozoficznych i religijnych, a estetyka światła i harmonii niejako obowiązywała przez następne 1000 lat.

Kultura Zachodu, a więc i nasza, jest zakorzeniona w tradycji śródziemnomorskiej, a przede wszystkim chrześcijańskiej. Od I do V w. po Chr., w czasie gdy kształtowała się kultura chrześcijańska, nastąpiła całkowita zmiana stosunku ludzi do świata i życia, oderwanie od spraw doczesnych, materialnych, zwrot ku życiu pozaświatowemu. Z doktryn starożytnych popularny stał się idealizm: platonizm, a potem neoplatonizm. Chrześcijanie, w zgodzie ze swoją religią i filozofią, przejęli z greckiej filozofii pojęcie piękna duchowego (od Platona), piękna moralnego (od stoików) i naukę o pięknie światła i świata (od Plotyna).

Jednym z pierwszych, który wprowadził pojęcia *światła* do filozofii i estetyki, był Ojciec Kościoła Bazyli Wielki z Cezarei. Sławił on piękno rzeczy prostych, przeciwstawiając się greckiemu przeświadczeniu, że piękno polega na odpowiednich proporcjach:

Jeśli piękno cielesne pochodzi z wzajemnej proporcji części i z dobrej barwy, to czy takie pojęcie piękna może mieć zastosowanie do światła, które jest czymś prostym i jednorodnym? Czy nie może go mieć dlatego, że proporcjonalność światła występuje wprawdzie nie między jego częściami, lecz w stosunku do wzroku, dla którego światło jest radosne i miłe? Wszak i złoto jest piękne nie dla proporcji części, lecz dla samej pięknej barwy, która pociąga i raduje wzrok. A i gwiazda wieczorna jest najpiękniejszą z gwiazd nie dla proporcji części, z jakich się składa, lecz dlatego, że daje oczom jasność radosną i miłą<sup>1</sup>.

Kontynuatorem Bazylego Wielkiego był żyjący w V w. po Chr. teolog Pseudo-Dionizy, który pisał o pięknie jako jednym z atrybutów Boga. Konceptje Pseudo-Dionizego były zbudowane na modelu światła: byt ma naturę światła, promieniuje tak jak ono. W szczególności piękno absolutne i promieniowanie z niego wszelkiego piękna miało być na wzór światła. Konsekwencją takich poglądów było wprowadzenie do estetyki światła jako pojęcia podstawowego. Pseudo-Dionizy przedstawiał piękno jako *światło, blask (lumen, claritas)*, ale również połączył światło z tradycyjnym pojęciem piękna jako harmonii. Formuła: *consonantia et claritas* (harmonia i światło, proporcja i blask) jako jedna z nielicznych odegrała znaczącą rolę w dziejach estetyki. Zwłaszcza w średniowieczu stała się podstawową tezą estetyki.

Św. Augustyn rozwinął tę koncepcję piękna. Utożsamiał piękno z tym, co bezwzględnie proste, niezłożone, ale pełne blasku. Wywarł największy, bo tysiącletni wpływ na pojmowanie piękna, a konsekwencje tego w estetyce, sztuce, literaturze i religii odczuwamy do dziś – jego poglądy stały się podwaliną kultury europejskiej. Światło w tekstach neoplatoników i mistyków stanowiło metaforę duchowości. Średniowieczni filozofowie i mistycy zachwycali się świetlistością w ogóle i światłem słonecznym. Literatura epoki pełna jest uwielbienia dla olśniewającego blasku dnia czy płomienia ognia. Kościół gotycki jest zbudowany tak, aby umożliwić światłu przeniknięcie konstrukcji.

Koncepcje św. Augustyna rozwijali jego następcy: biskup Lincolnu Robert Grosseteste, św. Bonawentura, a także św. Tomasz z Akwinu. Robert Grosseteste

<sup>1</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 27.

w swych dojrzałych dziełach próbuje zdefiniować światło jako najdoskonalszą harmonię i wartość samą w sobie:

Światło jest piękne samo przez się, ponieważ jego natura jest prosta i zawiera w sobie wszystko naraz. Dzięki temu jest ono w największym stopniu zjednoczone wewnętrznie, proporcjonalne przez tożsamość, piękno jest bowiem zgodnością proporcji<sup>2</sup>.

Św. Bonawentura pisał: „Światło jest najpiękniejsze, najprzyjemniejsze i najlepsze wśród rzeczy cielesnych”<sup>3</sup>. Średniowieczna estetyka światła była spójna i niesłychanie sugestywna, tłumaczy też średniowieczne uwielbienie dla wszelkich przedmiotów świecących, złota, kamieni szlachetnych, witraży, połyskujących szat i wszelkich rzeczy, które mogą przyjmować i przekazywać światło.

Wielu artystów na przestrzeni wieków próbowało uchwycić to efemeryczne zjawisko, jakim jest światło. Światło nie jako warunek konieczny do widzenia świata, przedmiotów, zjawisk i ludzi, ale jako „maszynę do wzruszeń”. Wystarczy wspomnieć największych mistrzów światłocienia, Georgesa de La Tour, Rembrandta, Turnera czy impresjonistów, tworzących sztukę pełną światła i wrażeń. Dla rzeźby światło jest tym, co buduje bryłę, a dla architektury czymś równie ważnym jak konstrukcja czy proporcje.

Poniższe wybrane przykłady obrazują próby wykorzystania w sztuce fizycznego zjawiska światła, traktowania światła jako materiału, tworzywa artystycznego. Efemeryczność materiału stanowi o niezwykłej sile oddziaływania tych dzieł sztuki, pozwala uświadomić sobie milczącą i stałą obecność światła.

Zainteresowanie światłem jako medium, jako tworzywem nosi nazwę light art. Ten termin, stosowany od lat 60. XX w., obejmuje dzieła wykonane z materiałów świecących (rurek neonowych, farb fosforyzujących itp.) lub kreujących iluzje świetlne. Artyści uprawiający ten rodzaj sztuki często dążą do tworzenia iluzorycznych, niematerialnych przestrzeni, stąd też używane jest niekiedy określenie light and space art<sup>4</sup>. Pokrewne light art są projekcje, czyli spektakle optyczne, zwane również projected art<sup>5</sup>. Często te dwa kierunki sztuki zazębiają się i trudno je odróżnić. Wydaje się, że wyróżnikiem jest wartość czasowa potrzebna w projekcjach.

Początki projekcji i sztuki światła sięgają niewątpliwie Jaskini Platona – obrazów rzutowanych na ściany jaskini w blasku ognia, poprzez egipski obelisk, zegar słoneczny czy tzw. magiczną lampę. Znacznie późniejszym przykładem jest machina parastatyczna, urządzenie, które w 1656 r. jezuita **Athanasius Kircher** opisał w swej książce *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Przy pomocy tego urządzenia, wykorzystując efekt rzutowania, „wywoływano” diaboliczną sylwetkę, diabła. To dość proste, ale efektowne zjawisko miało służyć jako przestroga dla grzeszników i widzialny dowód istnienia mocy piekielnych. **Samuel van Hoogstraten** w 1675 r. zaprezentował manipu-

<sup>2</sup> W. Stróżewski, *Historia filozofii średniowiecznej*, [w:] *Z zagadnień piękna i dzieła sztuki*, pod red. J. Legowicza, Warszawa 1980, s. 487.

<sup>3</sup> W. Tatrakiewicz, op. cit., s. 213.

<sup>4</sup> M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002, s. 89.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 131.

lację światłem i bryłą. Polegała ona na tym, że w rogu pomieszczenia umieszczono źródło światła, które rzucało cień postaci stojących w różnych odległościach od niego, przez co cienie były różnej wielkości. Dalekie echo tych działań można znaleźć w pracach współczesnego artysty Christiana Boltansky'ego. Ojciec Louis Bertrand Casel (1688–1757) 21 grudnia 1734 r. zademonstrował grupce przyjaciół w swej paryskiej pracowni *clavessin oculair* – pierwsze na świecie organy koloru. Była to 5-oktawowa klawiatura połączona z systemem transparentnych taśm, przez które przeświecało światło świec. Pokazy były tak interesujące, że Louis Casel powtarzał je wielokrotnie. W XIX w. próbowano konstruować różne przyrządy pozwalające na tworzenie ruchomych kompozycji świetlnych.

Do eksperymentów ze światłem powrócono w XX stuleciu w nurcie sztuki kinetycznej. Były to m.in. obrazy lub instalacje ruchomych i barwnych światel prezentowanych w czasie rzeczywistym lub rejestrowanych na błonie fotograficznej. Jednym z dzieł tego nurtu, polegającym na tworzeniu „obrazów” przez zmieniające się kolorowe światła, była *lumia* (łac. *lumen* – światło) **Thomasa Wilfreda** z ok. 1919 r. Obrazy świetlne powstawały przez projekcję światel na ekran umieszczony pomiędzy widzem a aparatem rzutującym (tzw. *clavilux*). Kolorami sterowało się przy pomocy aparatu z klawiaturą z 5 rzędami klawiszy. Dzięki sprzężonej z nią baterii projektorów i reflektorów pomocniczych można było „wygrywać” zestawienia ruchomych plam barwnych. Pierwszy pokaz lumii odbył się w Nowym Jorku w 1922 r.

Do prehistorii *light art* zalicza się tworzone w kręgu konstruktywizmu kinetyczne rzeźby rzucające na ścianę zmieniające się, abstrakcyjne cienie, zbudowane przez konstruktywistę **Laszlo Moholy-Nagyego** (jak również eksperymenty innych artystów z kręgu Bauhausu: Kurta Schwertdfegera i Ludwiga Hirschfelda-Macka). Modulator światła i przestrzeni – *Lichtrequisit* (niem. przyrząd świetlny) powstał w latach 1922–1930 jako efekt poszukiwań artysty w nowej materii rzeźbiarskiej, jakim było współdziałanie światła, przestrzeni i ruchu. Modulator światła to konstrukcja z perforowanych blach, siatek metalowych oraz płyt z pleksiglasu i szkła, będących w ciągłym ruchu zmiennym. Emitowane z jej wnętrza światło powodowało powstawanie świetlnych obrazów, rzutowanych następnie na ściany i na obiekty ruchome. Refleksy na metalicznych częściach maszyny też brały udział w całości widowiska. W tym samym nurcie powstała *optofonia* **Vladimira Baranoffa-Rossine'a** (1923) i **Raoula Haussmana** (1927), pianino *optofoniczne*, które łączyło projekcję koloru z dźwiękiem. Należy także wspomnieć o Aleksandrze Skriabinie i jego planach wykonania swoich utworów (np. *Prometeusz*, 1910) w barwnych, zmiennych światłach, tworzących kalejdoskopowe wzory nie tylko na ścianach, ale i na ubranej w białe kostiumy publiczności.

Artystą, który tworzył używając cienia, nieodłącznego towarzysza światła, był **Marcel Duchamp**. Nie tylko światło lub ruchome światło stanowiło „materiał” dla artysty, ale również cień, który przez swój monochromatyczny kolor kojarzy się z rysunkiem. Przetworzone cienie przedmiotów, niezgodnie z perspektywą i prawami rządzącymi tym zjawiskiem, możemy podziwiać w jego surrealistycznych kompozycjach *Readymades Shadows* z 1918 r.

Po II wojnie światowej zainteresowanie światłem realnym wiązało się również z instalacjami. Przedstawione poniżej przykłady prac artystów tworzących w nurcie light art, light and space art pokazują bogactwo i różnorodność podejścia do tego tak mało uchwytnego i efemerycznego tworzywa. Są tu kompozycje przestrzenne wykorzystujące światło słoneczne i cykl obrotu Ziemi, światło naturalne w połączeniu z przestrzenią, ogień, a wreszcie światło sztuczne w całym bogactwie współczesnych technologii: lasery, żarówki, świetlówki, lampy halogenowe, sodowe, neony, światłowody, rzutniki, czujniki ruchu itd. W nurcie projected art wykorzystuje się również slajdy, filmy i wideo.

Znanym artystą światła jest **Christian Boltansky** (ur. 1944). Jego instalacje przypominają eksperymenty z projektorami parastatycznymi. Używa światła i cienia w sposób klasyczny: małe źródło światła otoczone figurkami rzuca cienie postaci na ściany pomieszczenia, jak w teatrze cieni.

Amerikanin **Frank Joseph Malina**, z zawodu inżynier lotnictwa, jeden z prekursorów sztuki kinetycznej, od początku lat 50. przenosił doświadczenia nauk technicznych na grunt twórczości plastycznej. Wykonywał ruchome obrazy. W 1956 roku zrealizował opracowany przez siebie system „lumidyne”: strugi kolorowego światła przenikające przez wycięcia w ruchomych powierzchniach tworzyły na opalizującym ekranie figury o geometrycznych lub płynnych kształtach. To urządzenie, nawiązujące swymi rozwiązaniami do przemysłów Baranoffa-Rossine’a i Bauhausu, wytwarzało obrazy często kojarzące się z przestrzenią podniebną lub kosmiczną.

„Zero”, międzynarodowa grupa działająca w Düsseldorfie w latach 1957–1966, na czele której stali **Hans Mack, Otto Piene, Günter Uecker**, skupiała artystów zajmujących się głównie kinetyczną grą światła i koloru w czystym, abstrakcyjnym ujęciu, łączących te działania z muzyką oraz innymi mediami sztuki współczesnej przy zastosowaniu odpowiedniej aparatury. W latach 1958–1961 wydawali periodyk pt. „Zero”, gdzie powoływali się głównie na koncepcję konstruktywizmu, nowoczesnego luminizmu, op-artu.

Do połowy lat 50. światło w sztuce używane było głównie w spektaklach z elementami kinetycznymi, drgającymi. Ten nurt cechowała estetyka maszynowa, zachwyt nad postępem technicznym i tendencja do prowokacji artystycznej<sup>6</sup>.

Na początku lat 60. powstała w USA grupa **L.A. Glass and Plastic**, nieformalny ruch artystów pracujących ze szkłem, akrylem, poliestrem, materiałami, które świetnie poddają się formowaniu, a także światłem, najpierw sztucznym, a potem naturalnym (odbicia światła w wodzie, bliki światła na trawie, światło księżyca). Dzieła z użyciem światła często poprzedzano eksperymentami technologicznymi. Były one na granicy pomiędzy sztuką a technologią.

Artyści, dla których tworzywem jest światło, są nazywani „architektami niczego”. Najwybitniejszymi przedstawicielami sztuki światła i przestrzeni są: Robert Irwin, James Turrell, Bruce Nauman, Larry Bell, Douglas Wheeler, Eric Orr, DeWain Valentine, Susan Kaiser Vogel, jak również spoza tego kręgu Dan Flavin.

<sup>6</sup> T. Rudomino, *Mały leksykon sztuki współczesnej*, Warszawa 1990, s. 55.

W pracach **Roberta Irwina** uderza próba redukcji fizycznej formy, np. przezroczy-sta kolumna akrylowa we wnętrzu wydaje się „znikać”. Już pierwsze prace związane ze światłem i cieniem wykorzystują zjawiska złudzeń optycznych i świetlnych. Wiele jego prac sprawia wrażenie, jakby ich nie było, pozornie puste pomieszczenia kryją w sobie nieuświadomiane właściwości światła i jego odbiorcy – oka. Instalacje tego artysty egzaminują percepcję, ponieważ „rozpuszczają” materiał w świetle i przestrzeni.

**James Turrell** używa światła jako materialnego medium, bada możliwości, jakie daje użycie światła, zarówno naturalnego, jak i sztucznego (płomienie gazu w 1965, projekcja figur geometrycznych w 1967). Artysta uważa, że światło jest „zbyt często traktowane jako coś, co oświetla rzeczy, a nie jako nośnik swego własnego istnienia”. Widza poruszającego się w przesiąkniętej światłem przestrzeni zachęca do „zdania sobie sprawy ze swej percepcji”. To psychofizjologiczne podejście włączało w odbiór dzieła inne stany świadomości (światło naszych snów i marzeń). Jego komentarz do własnej twórczości tłumaczy zjawiskowość i subtelność dzieł: „Nie ma obiektów w moich pracach, nie było ich nigdy. Mnie interesuje przenikanie przestrzeni”<sup>7</sup>. Światło jest zagęszczane i wydaje się być materialnym medium. W jednym z projektów, gdzie zaplanował zagospodarowanie wygasłego wulkanu Roden Crater, wykorzystuje światło słoneczne i światło gwiazd oraz cykl obrotu Ziemi wokół Słońca.

Sławne są instalacje w formie napisów z neonowego światła **Bruce’a Naumana**, jednego z prekursorów minimal i concept artu. Artysta wystawiał same teksty, redukując przedmiot, gdyż idea miała dla niego większą wagę niż materialna realizacja dzieła. W latach 1968–1971 Bruce Nauman tworzył environments, korytarze, najpierw puste, a potem oświetlone neonowym światłem. Równocześnie na ekranach wideo zapisywał obraz osoby, która zagłębiała się w ich labirynt. Inną słynną pracą tego artysty z połowy lat 60. jest neonowy napis głoszący, że „prawdziwy artysta pomaga światu przez to, że wydobywa na światło dzienne ukryte prawdy”.

**Dan Flavin**, jeden z głównych przedstawicieli minimal artu, porzucił malarstwo i od 1963 roku używał wyłącznie fluorescencyjnych świateł. Posługiwał się świetlówkami o różnych wymiarach, białymi lub kolorowymi, które umieszczał na ścianach, w kątach sali, niekiedy na podłodze, tworząc proste kompozycje oparte na pionach, poziomach lub przekątnych, stanowiące niekiedy jedyne źródło światła w pomieszczeniu. Światło, łagodząc bryły, eksponowało w tych kompozycjach swoje własne walory: wibrację, energię, kolor. Światło „stwarza” to, co pokazuje, jest niby „lekki i nieuchwytny jak gaza obraz, który dzięki swym błyskom umyka przed swoją obecnością fizyczną i zbliża się do niewidzialnego”<sup>8</sup>.

**Brigitte Kowanz** jest artystką z Austrii zajmującą się światłem, czasem i przestrzenią. W jej pracach artystyczne formy są nasycone abstrakcyjnymi wartościami światła. Werbalizuje światło w słowa i motywy tekstowe, odnosi je do otoczenia i zamyka w świecących obiektach, łączy energię słowa i moc światła. Sztuczne światło, słowa i znaki to używane przez nią charakterystyczne środki wyrazu. Pracuje w Wiedniu i tam wykonuje swoje instalacje – głównie w budynkach użyteczności pub-

<sup>7</sup> Cyt. za *Słownik sztuki XX wieku*, pod red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 630.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 446.

licznej. Unaocznia oczywistości, jak w pracy *Speed of light 4,6 m/sec*, gdzie obwieszcza prędkość, z jaką światło przebiega odległość neonowego odcinka długości 4,6 metrów. Uświadamia nam to nieprawdopodobne zjawisko, jakim jest światło. W pracy *The Web of ...* z 1999/2000 r. przekazuje przechodniom myśl Vilema Flussera zapisaną alfabetem Morse'a: "The web of symbols the codified world which humankind weaves ever closer around itself in order to store information there and so give life a meaning is made of wholly opaque complexity" (Sieć symboli zakodowanego świata, którą rodzaj ludzki przędzie coraz bliżej siebie, po to, by gromadzić informacje, a więc dawać życie znaczeniom, stała się całkowicie niezrozumiałą gmatwaniną). Rozszyfrowanie tej sentencji wymaga sporego wysiłku. Stanowi ozdobę holu, jednocześnie będąc symbolem zagmatwanego świata pełnego pustych symboli.

Prawdziwym popisem możliwości użycia światła w sztuce jest **Targetti Art-Light Collection** – kolekcja dzieł, których tematem i środkiem ekspresji jest światło, zamówionych u wybranych i uznanych artystów. Pomysłodawcą projektu jest Paolo Targetti, a kuratorem Amnon Barzel. Stałym miejscem pobytu kolekcji jest Villa La Saffiata we Florencji, gdzie ma siedzibę Lighting Academy, centrum promocji kultury światła. Wystawa ma charakter objazdowy, do tej pory pokazywana była w Europie i Ameryce Płd., w 2002 r. również w na Zamku Ujazdowskim w Warszawie. Artyści, którzy uczestniczą w Targetti ArtLight Collection, pochodzą ze wszystkich stron świata, z Włoch: Gilberto Zorio, Vittorio Messina, Donatella Mei, Franco Ionda, Fabrizio Corneli, Attilio Tono, Ferrario Freres, Carla Luiselli, Nicola Evangelisti, Il Fondo, Lucio Fontana, Carlo Nonnis i Fabrizio Rivola, z Izraela Rivka Rinn, z Niemiec Werner Klotz, Rosji: Lena Liv, Stanów Zjednoczonych: Kristin Jones & Andrew Ginzler, Francji: Anne i Patrick Poirier, Japonii: Nam June Paik, Hidetoschi Nagasawa, Shinji Yamamoto, Islandii: Olafur Eliasson, Słowenii: Tanja Pak, Polski Krzysztof Bednarski. Prace, realizowane po roku 1997, to tzw. light works, czyli dzieła przy użyciu „materii nie będącej materia”.

W Polsce jednym z pierwszych artystów zajmujących się światłem realnym w swoich pracach był **Andrzej Pawłowski**, twórca kineform (gr. *kinetos* – ruchomy), ruchomych, świetlnych, kolorowych obrazów, gdzie każdorazowa projekcja jest improwizacją, zwykle na obrany temat muzyczny. Kineformy powstają w sposób następujący: kilka abstrakcyjnych modeli przestrzennych wprawia się w powolny, regulowany ruch obrotowy i oświetla reflektorami w komorze o czarnych ścianach wewnętrznych i kolorowym tle. Otwór komory jest zaopatrzony w zespół soczewek o zróżnicowanych ogniskowych. W czasie projekcji porusza się także soczewkami, rzutując zdeformowany obraz modeli lub ich fragmentów na ekran umieszczony między widzami a aparatem (tylna projekcja).

Andrzej Pawłowski realizował kineformy w latach 1955/56; ich premiera teatralna odbyła się w Krakowie w galerii ZPAP przy ul. Łobzowskiej, a potem w teatrze Cricot 2 na początku 1957 r. W 1958 r. z taśm nakręconych przy realizacji kineform zmontowano film *Tu i tam*, dodając sekwencje twarzy i rąk zdeformowanych soczewką. Te eksperymenty były prekursorskie dla tzw. kina rozszerzonego.



W nurcie sztuki światła należy wspomnieć **Włodzimierza Borowskiego** i jego artony z lat 50., w których używał pulsującego światła elektrycznego. Kolejnym artystą polskim zajmującym się światłem w postaci żywego ognia jest **Władysław Hasior**, który w pracach z lat 80. wykorzystywał ogień i jego efekty, czyli spalanie.

**Jan Chwałczyk** eksperymentował w dziedzinie sztuki optycznej. W latach 1966–1967 powstały *Portrety* i *Autoportrety światła* oraz *Przestrzenne reprodukcje addytywne*. Umieszczone w pewnej odległości formy geometryczne lub rzędy napiętych linek, niekiedy wzbogacone geometrycznymi elementami reliefowymi, rzucały cienie na wklęsłe lub faliste białe ekrany. Zaprezentował też opracowany wspólnie z naukowcami reproduktor widma słonecznego, przyrząd emitujący światło na ekran. W tych eksperymentach przesunął ciężar zagadnienia ze sfery sztuki w sferę nauki, a następnie w sferę świadomości, psychiki, koncepcji. Efekty przestrzenne i barwa wyzwalają się w oku i w świadomości patrzącego. Wizualnie prace Jana Chwałczyka przypominają sztukę op-artu.

**Julian O. Jończyk**, członek Grupy Krakowskiej, od 1963 r. eksperymentował w zakresie malarstwa materii, a od połowy lat 70. skupił się wyłącznie na relacji światła z przestrzenią. Przedmiotem jego zainteresowania było w szczególności światło emitowane przez rury neonowe, światło reflektorów czy projekcja diapozytywów, zarówno w zestawieniu z obrazami (np. cykl *Porządek destrukcji*), jak również z obiektami przestrzennymi. Wykonywał także instalacje, które miały charakter interwencji w architekturę (*Kolumna*, 1994, *Wyjście bezpieczeństwa*, 1995), performance, gdzie głównym „aktorem” było działanie światła neonu. W cyklu fotograficznym zwanym przez autora *Rysunkami światłem* (1986) żarzące się w ciemnym pokoju włókno maleńkiej lampki zostawiało ślad na kliszy otwartej kamery. Ostatnie wystawy indywidualne to: *Światłomateria* (Galeria Krzysztofory 1991) oraz instalacja *światło/materia* (Galeria Zderzak 1995).

**Antoni Mikołajczyk** był znanym na całym świecie autorem cykli fotograficznych oraz rzeźb świetlnych, instalacji wykorzystujących specyfikę miejsca, w którym były budowane. Artysta w swej twórczości analizował zjawisko światła. Początkowo miało działać na wyobraźnię i potęgować emocje. Później dzieła stały się bardziej conceptualne. Artysta, jak sam mówi, chciał dokonywać „pomiaru światła na papierze światłoczułym”, zapisywać „fale świetlne w przestrzeni” za pomocą kamery filmowej, rejestrować „strukturę światła”. Jego prace były magicznie iluzyjne. Jednocześnie odwoływały się do racjonalnej strony natury ludzkiej i odbioru światła jako zjawiska fizycznego. Dla Mikołajczyka światło to „najbardziej tajemnicze medium, którego nie można ujarzmić, zamknąć”.

Fascynacja światłem spowodowała, że artysta pozwolił mu działać, stwarzając ku temu okazje poprzez swoje realizacje, instalacje i działania. *Rekonstrukcja* w Hotelu Sztuki w Łodzi (1991) to próba odtworzenia za pomocą światła zarysu zburzonej kamienicy na pl. Wolności w Łodzi. W pustej przestrzeni, luce pomiędzy budynkami, artysta chciał przypomnieć to, co przestało istnieć. *Infinitum, infinituum* w Galerii Zachęta (1993–1994) to nakładanie się światła na zgeometryzowane formy. W galerii Studio w 1993 r. twórca najpierw budował przedmioty światłem, a potem wykonywał

je z innego materiału. *Rysunek przestrzeni* (1991 r.) w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie to rysunki światłem, a właściwie cieniem, które multiplikują ukośnie biegnące linie-listwy. Ostatnią realizacją Mikołajczyka była monumentalna instalacja świetlna w Brunszwiku w ramach projektu *Lichtparcours*, do którego zaproszono 29 pracujących ze światłem artystów z całego świata. *Most nad płaszczyzną świetlną* został zrealizowany kilka miesięcy po śmierci jego twórcy. Komentarzem do tej pracy są słowa artysty: „sztuka jest poszukiwaniem pozytywnie rozumianej utopii”.

**Mirosław Filonik** w swych instalacjach świetlnych używa świetlówek, posługuje się, jak sam twierdzi, medium, poprzez które próbuje ujawnić nadprzyrodzony porządek świata. Przekonanie o takim porządku czerpie z filozofii i religii Indii i Dalekiego Wschodu. „Światłne” rysunki są w warstwie wizualnej, wydawałoby się, oczywiste: krzyże, gwiazdy, zygzaki, iksy czyli „przekreślenia”. Używa jednak tych obrazów-znaków jako pośrednika ujawniającego wizualne sygnały Nieprzemijającego.

X – znak niewiadomej, zastosował po raz pierwszy w oknach Hotelu Sztuki w Łodzi w 1990 r., można je było oglądać zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynku. Później zastosował ten znak do „zamknięcia” Małego Salonu Zachęty, pustego, jedynie ze skrzyżowanymi liniami lamp w oknach i wejściach galerii. Kolejne instalacje w otwartej przestrzeni to: świecący krzyż nad miastem w Kotce, instalacja na 24 oknach spichrza na Wyspie w Gdańsku (1994) i o rok późniejsza praca na fasadzie Uniwersytetu w Białymstoku. Od 1994 r. jego prace uzupełnia elektroniczny dźwięk, skomponowany przez Sławomira Kulpowicza.

**Lukasz Skąpski** wykorzystuje promienie słoneczne, linie, dla określania czegoś, co zwykle zdaje nam się nieskończone i niewypowiedziane, co jest samym źródłem życia: światłem. Jak powiada Einstein, światło to stała fizyczna, zaś prędkość światła to jedyna bezwzględna rzecz w naszym świecie całkowicie podległym prawom względności. Skąpski spowalnia światło, dzięki czemu możemy je lepiej obserwować, wręcz widzieć jego postać, doświadczać jako coś, co daje się określić, czym można pokierować. W ten sposób potrafimy poczuć moc dysponowania tym czymś, co czyni nasze życie możliwym. Światło przekształca się tu w rodzaj obecności, jakiej rzadko możemy doświadczać. Ten właśnie akt uobecnienia oczywisty paradygmat twórczości: oddzielania światła od ciemności, oddzielania *tego* światła od światła w ogólności.

Fotografie Skąpskiego to *Rysunki cieniem*. Elementy zastane na plaży, jak woda, wiatr, piach, słońce, patyki czy włókna, artysta ułożył w formie konstrukcji przestrzennych, a następnie sfotografował. Wędrujące słońce powodowało, że rysunek cieniem szybko się zmieniał, zależnie od dziennego obrotu kuli ziemskiej i zachmurzenia.

Instalacja *16.00 (Łuk)* jest możliwa do oglądania jedynie o godzinie wskazanej w tytule, bowiem właśnie o tej porze wpada do pomieszczenia promień słoneczny i tworzy rysunek przestrzenny widoczny dzięki systemowi soczewek. Lustra umożliwiają utworzenie linii świetlnej we wnętrzu galerii. Nie tylko światło, ale i świat zewnętrzny przedostaje się do wnętrza, w wyniku wykorzystania zjawiska *camera obscura* (efektu ubocznego tej instalacji) widać dachy domów i niebo odbite na ścianach. Galeria staje się miejscem wglądu w naturę Kosmosu.

W historii sztuki współczesnej można znaleźć wiele prac z użyciem światła rzeczywistego. Przedstawieni wyżej twórcy są, według mnie, najlepszymi reprezentantami sztuki światła. Patrząc na świat poprzez pryzmat ich dzieł, postrzegamy naszą rzeczywistość ulokowaną pomiędzy światłem a ciemnością. Dzięki światłu przedmioty, zjawiska, ludzie, sytuacje mogą zaistnieć w naszych oczach i w naszych myślach, ponieważ widzenie jest dla człowieka najważniejszym zmysłem. Ta zmiana percepcji jest dla mnie największym odkryciem w sztuce współczesnej.

## Literatura

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa, psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978
- Boltansky Ch., *Inventar*, Hamburg 1997
- Chrobak J., *Andrzej Pawłowski, katalog wystawy retrospektywnej w Galerii Krzysztofory*, Kraków 1988
- Drew R., *The point / lukasz skąpski*, BWA Lublin
- Dziamski G., *Instalacje – próba definicji*, [w:] *Rzeźba polska. Sztuka instalacji*, t. VII: 1994–95, Orońsko 1998
- Dzieje sztuki polskiej 1899–1980*, red. A.K. Olszewski, Warszawa 1988
- Eco U., *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 1984
- Giżycki M., *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002
- Hausler W., *Brigitte Kowanz, Time-lihgt-lightscape*, Catje Hanz Verlag 2001
- Historia filozofii średniowiecznej*, pod red. J. Legowicza, Warszawa 1980
- Kantor T., *Kineformy A. Pawłowskiego w tetrze Cricot II czyli abstrakcjonizm zyskuje prawo obywatelstwa*, „Gazeta Krakowska” 1957 nr 29
- Katalog wystawy *Ansambł* Pawła Chawińskiego i Łukasza Skąpskiego w Galerii Kronika, Bytom
- Katalog wystawy *Targetti ArtLight Collection*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2002
- Kluszczyński R.W., *Film, wideo, multimedia*, Warszawa 1999
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990
- Leonardi A., *Światło, dźwięk, elektryczność*, Warszawa 2001
- Minnaert M., *Światło i barwa w przyrodzie*, Warszawa 1961
- Pacewicz O., *Dom Patrzy na nas. Instalacja Filonika „Blue Light System”*, „Kurier Poranny”, 1995, nr 114
- Rudomino T., *Mały leksykon sztuki współczesnej*, Warszawa 1990

*Słownik sztuki XX wieku*, pod red. G. Durozoi, Warszawa 1998

Stoichita V.I., *Krótką historia cienia*, Kraków 2001

Sztabiński G., *Instalacje Antoniego Mikołajczyka*, [w:] *Rzeźba polska. Sztuka instalacji*, t. VII: 1994–95, Orońsko 1998

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988

Trzupek J., *Wstęp do katalogu wystawy światłomateria* Galeria Krzysztofory, Kraków 1991

Wasilewski M., Recenzja wystawy *Poświaty* w galerii ON i Inner Spaces w Poznaniu, „EXIT” 2001, nr 2

## Alicja Panasiewicz

ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Architektury Wnętrz pod kierunkiem prof. Barbary Borkowskiej-Larysz i prof. Romana Kurzawskiego (projektowanie wnętrz i mebla) w 1996 r., w 2002 uzyskała przewód I stopnia kwalifikacji. Od 1996 r. prowadzi zajęcia w Instytucie Sztuki AP w zakresie Projektowania Graficznego i Kształtowania Otoczenia. Pełni także funkcję Pełnomocnika Rektora ds. estetyki wnętrz pomieszczeń dydaktycznych Uczelni, projektuje i nadzoruje wyposażenie i remonty w budynkach Uczelni.

Wykonuje projekty wnętrz i mebli. Zajmuje się projektowaniem i wykonywaniem szkła użytkowego metodą fusingu i slampingu oraz obiektów świecących.

Wystawy indywidualne:

Wystawa obiektów świecących *Lumiformy*, Galeria BB, Kraków 2002

wystawa obiektów świecących pt. *Lapille*, Galeria „Kontrast”, Kraków 2005

[www.aap.pro.wp.pl](http://www.aap.pro.wp.pl)

e-mail: [apanas@aap.x.pl](mailto:apanas@aap.x.pl)

[atelier@aap.x.pl](mailto:atelier@aap.x.pl)

## The Light in Art

### Abstract

The visible world in which we exist is contained between darkness and light. We see thanks to the light. The light sent from remote sun, rushing in the form of photons at the speed of 30000 km/s, reaching the earth makes it possible for us to see. Over the centuries, many people – philosophers, artists, writers, poets, scholars – have been fascinated by this extraordinary, though common phenomenon. Thanks to scientific findings, we understand optical phenomena, but the metaphysical reception is an incessant source of inspiration for new generations of artists. The greatest interest in light in philosophy, aesthetics, art, and literature can be found in the Middle Ages – paradoxically, called “the dark ages”. The notion of light in aesthetics and philosophy was introduced by Basil the Great of Caesarea and developed by Pseudo-Dionysius – author of the formula “consonantia et claritas”, St. Augustine, who identified light with spiritual reality, bishop of Lincoln Robert Grossteste, St. Bonaventura, and St. Thomas Aquinas, who stated that light is the most perfect harmony.

Over the centuries, many painters strove to grasp light in their art; Georges de La Tour, Rembrandt, Turner, or the Impressionists. In the 20<sup>th</sup> century art, artists also deal with light, but not as the material, artistic stuff. That artistic trend is called “light art” or “light and space art”, and it has been applied since the 60s of 20<sup>th</sup> century. It comprises works of art made of materials which generate light, or create light illusions. The precursors of that trend were Father Louis Bertrand Casel (clavessin oculair), Thomas Wilfred (Lumia), and Laszlo Moholy-Nagy (Licht Raum Modulator). The artists of the “light art” trend include Frank Joseph Malina, the group “Zero”, the group “L.A. Glass and Plastic”, Robert Irwin, James Turrell, Dan Flavin, Bruce Naumann, and other artists using light in their works, e.g. Kristian Boltansky, Marcel Duchamp, Poles: Andrzej Pawłowski, Antoni Mikołajczyk, Władysław Hasior, Jan Chwałczyk, Julian Jończyk, Mirosław Filonik, Łukasz Skapski.

Irena Popiołek

## **Malarstwo kobiet.**

### **Kobiece malarstwo czy babska sztuka?**

Od wielu lat malując, biorąc udział w życiu artystycznym, zwiedzając muzea, myślałam o innych, takich jak ja kobietach malarkach. O ich obrazach, o losie ich życia i ich obrazów. Kiedyś, wykorzystując przewody kwalifikacyjne pierwszego i drugiego stopnia, pisałam o tych właśnie zagadnieniach posługując się przykładami Olgi Boznańskiej, Marii Jaremianki oraz niedawno zmarłej towarzyszkii życia Konstantego Jeleńskiego Włoszki Leonor Fini. W miarę upływu czasu, a raczej mimo upływu czasu problem ten czy zainteresowanie tym zagadnieniem powraca.

Czy istnieje malarstwo kobiece? Istnieje na pewno jako czynność wykonywana przez kobiety. Istnieje jako proces twórczy ściśle związany z psychiką, zależny od rytmu życia kobiety, jej cech psychofizycznych. Nie istnieje i istnieć nie może jako cecha usprawiedliwiająca niedostatki dzieła, jego nierówność lub zalety czy wady niemal mechanicznie i banalnie łączone z tzw. kobiecością, jak delikatność, subtelność, zwiewność, wykorzystywane do oceny dzieła malarskiego. Delikatność rysunku, subtelność koloru, ulotność formy w równym stopniu charakteryzują malarstwo kobiet i mężczyzn. Jeżeli więc delikatny i ulotny jest rysunek malarza – to dobrze. Jeżeli delikatność rysunku czy zwiewność formy „przytrafi” się malarce – otrzymuje od razu na ocenę: malarstwo kobiece.

Zwiedzając krakowskie czy warszawskie muzea patrzmy na obrazy, dostrzegamy dobre, piękne, genialne i przeciętne, słabe. Patrząc na autoportrety Bilińskiej, na płótna Krzyżanowskiej czy Boznańskiej, odczytujemy ich wielkość i siłę. Czy są inaczej malowane? Czy są inne? Nie. Są to obrazy malowane przez kobiety, ale ich jakość jest jakością dzieła sztuki. Słabe płótno Boznańskiej nie jest słabe dlatego, że jest dziełem kobiety. Jest słabe tak samo, jak słaby czy gorszy Malczewski.

W przypadku oceny dzieła liczy się ostatecznie jego autentyczna wartość i ponadczasowe działanie. Odwieczne komunały o słabej płci nie powinny i nie mogą być brane pod uwagę wtedy, gdy stajemy wobec dzieła, wobec czyjejś pracy, w której ludzkie życie lub dramat przemieniano środkami malarskimi w obraz.

Nie ma więc potrzeby nawet w formie żartu mówić o obrazach kobiet z uprzejmością i galanterią obowiązującą w życiu towarzyskim. Irytujące są sytuacje, kiedy przy omawianiu obrazu namalowanego przez kobietę używa się obiegowych i grzecznościowych określeń przypominających raczej ocenę kroju sukni lub żakietu, ale żenujących w przypadku analizy dzieła sztuki. Powstało już w ten sposób wiele omówień, które błahość treści kryją pod poetycko brzmiącymi metaforami. Faktem jest, że w określeniu „malarstwo kobiece” zawarta jest *a priori* nuta pobłażliwości, wspaniałomyślnej wyrozumiałości, że pragnąc wyróżnić malarzkę kobietę ujmuje się z jej życia i przyzwyczajęń to, co właśnie kobiece. Bardziej więc cieszy informacja o bałaganie i myszach w pracowni Olgi Boznańskiej, budzi zastanowienie i zadziwia informacja, że Maria Jaremińska, ubierająca się jak mężczyzna i jak mężczyzna zdecydowana, była czułą żoną i matką.

O wiele lepiej brzmi określenie „babskie malarstwo”, gdyż zawiera respekt przed jakąś bliżej nieokreśloną siłą, coś z żargonu, w którym szorstkość i upór mają dowartościować tak zwaną kobiecą delikatność. Mężczyzna nazywany babą – to słabeusz i mazgaj. Powiedzenie o kobiecie, że jest dzielną babą – oznacza uznanie dla jej kobiecego przecież temperamentu i siły charakteru. Na tej chyba zasadzie zaskoczeni czytamy dziewczęce niemal w lirycznej tonacji dzienniki Tadeusza Makowskiego, listy Majakowskiego do Lili Brik, patrzymy na niezrównaną w nastroju twórczość Wojtkiewicza. Tę naszą skłonność do schematycznego dzielenia na kategorie burzy na przykład lektura ostatniej książki Jerzego Ficowskiego o Wojtkiewiczu pt. *W sierości świata*, w której jest wiele zaskakujących ocen i tekstów wielkiego artysty.

Wydaje się nieraz, że to właśnie słowa odgrywają w sprawach, o których mówimy, rolę ważniejszą niż dzieła i fakty.

W interesującej książce *Psychologia kobiety* Kazimierz Pospiszyl pisze:

Postawa twórcza, świadcząca o najwyższym stopniu rozwoju człowieka, nie jest w istocie swej domeną ani męską, ani kobiecą, jest bowiem przymiotem ludzi, którzy zachowując typowe dla swej płci cechy psychiczne, potrafią równocześnie zwielokrotnić sposób swego odczuwania, przyjmując cechy znamienne dla przedstawicieli płci przeciwnej. W świetle tego, co powiedzieli psychologowie, przypuszczać można, że „typowo kobiecy” i „typowo męski” obraz świata jest w pewnym sensie obrazem jednostronnym. W związku z czym zawsze można by znaleźć argumenty na wykazanie słabych stron w zachowaniu się przedstawicieli płci przeciwnej<sup>1</sup>.

W naszych rozmowach o sztuce miejsce przeznaczone dla nurtów intelektualnych zarezerwowane jest przeważnie dla mężczyzn. To, co zmienne i nieprzemysłane, ale za to przesycone emocjami – to już domena kobiet. A przecież w procesie twórczym wszystkie te elementy, a więc i decyzja, i wzruszenie, ale również refleksja intelektualna łączą się w jedną całość o nieokreślonej płci. Piękna myśl Braque’a: „Cenię inteligencję, która koryguje moje uczucia”, dotyczy twórczego działania każdego, kto stoi przed sztalugami. A są to przecież i mężczyźni, i kobiety.

<sup>1</sup> K. Pospiszyl, *Psychologia kobiety*, Warszawa 1978, s. 188.

Wspomniany tu autor *Psychologii kobiety* pisze dalej:

W procesie myślenia twórczego fundamentalną rolę odgrywa właściwe dla kobiet emocjonalne zaangażowanie się w poszczególne kwestie. Do powstania postawy twórczej nie wystarczy bowiem samo „chłodne rozumowanie”, choćby nie wiadomo jak poprawne pod względem logicznym, potrzebne jest jeszcze zaangażowanie, silna pasja wewnętrzna, która stanowi motor każdej twórczej myśli<sup>2</sup>.

Tak więc można twierdzić, że nie ma podstaw do mechanicznych podziałów na męską i kobiecą twórczość artystyczną czy pracę naukową. Niemniej jednak, nie możemy w naszym rozumowaniu posługiwać się argumentami tak radykalnymi, gdyż i one mogłyby zaabstrahować fałszywie.

Każde dzieło zdeterminowane jest w znacznym stopniu genezą swego powstania, zależy od warunków, w jakich się rodzi. Podlega im lub jest wobec nich protestem. Dzieło może powstać w zgodzie z przyjętymi konwencjami stylistycznymi, normami, przyzwyczajeniami, jest nieodrodnym dzieckiem swego czasu. Nawet jeżeli wyprzedza swój czas, to istotą jego idei jest dzień powstania. Decydującą jest jednak osoba twórcy. Jeżeli wszystko zależy od twórcy, to właśnie jego osobowość, temperament, mentalność, to co nazywamy światopoglądem artystycznym, ma decydujący wpływ na formę i treść przesłania zawartego w dziele. Omawiając twórczość kobiet nie można od ich życia, ich sylwetki duchowej czy sił fizycznych sztucznie oddzielić rezultatów ich pracy. To, czego dokonały, dokonały dlatego, że były kobietami, a nie wbrew swej płci i swemu powołaniu, często rozumianemu i interpretowanemu powierzchownie i wręcz wulgarnie. Ich osiągnięcia, ich wielkość i oryginalność, to właśnie rezultat tych cech kobiecości, o których najchętniej się zapomina, to wytrwałość, uczuciowość, niezwykła wnikliwość czy intuicja.

Prawdą jest natomiast, że zdeterminowany życiem los, małżeństwo i macierzyństwo, a więc, to co nazywamy odwiecznym posłannictwem kobiet, a co jest samo w sobie nieustanną twórczością, odbiera często siłę i energię do twórczości artystycznej. Świadome i odważne wyrzekanie się swych planów i ambicji na rzecz wartości wyższego rzędu, to również nieustannie podejmowany los kobiet. Wybór pracy twórczej oznacza w wielu przypadkach albo rezygnację, albo niepomiernie trudniejsze przyjęcie na siebie zdwojonych obowiązków: wynikających z życia i uprawiania sztuki na serio.

Choćby dlatego warto mówić o specyfice malarstwa kobiet. Należy przypuszczać, że powściągliwość i poczucie godności nie pozwoliły wybitnym malarkom na wynurzenia na ten temat przed autorami wielu analiz biograficznych. Ani śladu o dramacie tego wyboru w monografii o Marii Jaremiance, podobnie w tekstach o Hannie Rudzkiej-Cybisowej, a nawet w jej listach opublikowanych niedawno. Malarstwo kobiet, a nie malarstwo kobiece, ma więc swą specyfikę i długą historię. Dowiadujemy się z niej o bardzo wielu artystkach, których twórczość potwierdza ważność i egzystencjalny dramatyzm ich drogi, heroizm i wybór, jakiego stale dokonywały rysując, malując czy rzeźbiąc.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 110.



Interesującym przyczynkiem do tych uwag byłaby analiza losów studentek i adeptek Wydziału Malarstwa krakowskiej ASP. Niemal co roku zwiększa się liczba dziewcząt wybierających studia artystyczne.

Powszechnie wiadomo, jak dobrze zdają egzaminy wstępne, jak interesująco pracują na studiach, jakże ciekawe są ich prace dyplomowe. Kiedy zaczyna się samodzielna już praca i życie po studiach, właśnie trudy życia, zamążpójście i macierzyństwo wytrącają z równowagi wiele z nich. Spora część przegrywa więc nie dlatego, że są kobietami, tylko dlatego, że o ich artystycznych możliwościach zapomina otoczenie, że codzienna szarość, obowiązki, a często umożliwianie spokojnej pracy mężczyźnie przytłacza ponad miarę i odgradza od kontynuacji pracy twórczej. Może dlatego wśród wybitnych artystek tyle kobiet z przetrąconym życiem rodzinnym, kobiet, które odrzuciły rodzinę, takich, które zostały porzucone. Nie mam tu zamiaru ani uogólniać, ani dramatyzować, ani tym bardziej stwarzać nowego mitu kobiety artystki. Wystarczy jednak wspomnieć życie Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Barbary Jonscher czy Barbary Zbrożyny.

Może dlatego spojrzenie w przeszłość pozwoli uświadomić sobie, że kobieta artystka to nie dziwisko, że już w najdawniejszej historii napotykałyśmy na utrwalone świadectwa wybitnej twórczości kobiet. Tych, których dzieło i postać przetrwały. W I w. przed Chr. malarka imieniem Ijaj z Kyzikos była w Rzymie, gdzie mieszkała, tak znana, że wspomina o niej Pliniusz Starszy w swej *Historii naturalnej*. Płacono jej ponoć honoraria znacznie przewyższające wynagrodzenia najslawniejszych ówczesnych portrecistów: Sopolisa i Dionizjosa. W wieku XII wspomina się zakonnicę Gude, świętą kaligrafkę i autorkę wielu iluminacji w księgach, ale też podpisanego imieniem autoportretu w jednym z homiliarzy. W wiekach XI i XII działają Uta, przeorysza z Ratyzbony, oraz Hildegarda z Bingen, malarka osobliwych wizji, poetka i lekarka. Herrada z Lansbergu, autorka ilustrowanej przez siebie encyklopedii podręcznej, oraz Agnieszka z Miśni, znana w Dolnej Saksonii – to kolejne imiona kobiet malarek tego czasu. Wiek XVI to Sofonisba Anguisciola z Cremony, malarka znakomitych autoportretów, z której pouczeń, wtedy gdy miała już 96 lat, korzystał sam Van Dyck. W XVII stuleciu pracują wspomniane przez historyków Artemisia Gentileschi, Arkandela Paladini, Anna Scherman i Anna Waser. Wszystkie wymienione wslawiły się nie tylko wybitnymi osiągnięciami w grafice i malarstwie, ale interesowały się też botaniką, znały języki obce.

W wieku XVIII, w erze tryumfującego Oświecenia, istotną rolę w malarstwie europejskim odgrywały Angelica Kaufman, Elżbieta Vigée-Lebrun i Rosalba Carriera. Wenecjanka, Francuzka i Szwajcarka cieszyły się w swoim czasie prawdziwym uznaniem i powodzeniem. Ich obrazy, do dzisiaj eksponowane w muzeach, potwierdzają ich klasę na tle epoki.

Na przełomie XIX i XX stulecia dostęp do sztuki, w tym do uczelni artystycznych, spowodował zwiększenie liczby wybitnych artystek. Jeden z krytyków tak pisał o pokazie pierwszych impresjonistów: „Pięciu czy sześciu wariatów, wśród nich jedna kobieta, zebrało się i wystawiało swoje, że tak powiem, obrazy”. Kobiętą ową była Berthe Morisot. Malowała delikatne w kolorze portrety, niestety, wymieniając impresjonistów, często pomija się właśnie jej nazwisko.

W czasach nam już bliższych należy wspomnieć Käthe Kollwitz. Zajmuje się ona grafiką: drzeworytem, akwafortą i litografią. Wiele rysuje. Jej dzieła, oparte na wnikliwej obserwacji natury, to intensywne, ekspresyjne sceny z życia, o wyraźnie określonej wymowie politycznej. W bardzo ciekawym opracowaniu pt. *Kultura w cieniu swastyki* Bogusław Drewniak pisze o jej manifestacyjnym oporze wobec nazizmu, o heroicznym zachowaniu w czasach pogardy.

Również w Polsce nie brakuje wybitnych postaci wśród kobiet artystek XX wieku. Warto więc wspomnieć Katarzynę Kobro-Strzezińską, związaną z lewicującymi ugrupowaniami awangardy łódzkiej. Bliską naszymu środowisku była wspomniana już wcześniej Hanna Rudzka-Cybisowa, współzałożycielka Komitetu Paryskiego. Jej malarstwo przeszło niezwykle ewolucję, a wystawa pośmiertna pokazuje na wielką jego klasę, szczególnie prace z ostatnich lat życia. Również niedawno zmarła Krystyna Wróblewska, matka Andrzeja, pedagog Politechniki Krakowskiej, twórczyni konkursu na Najlepszą Grafikę Miesiąca oraz plenerowych wyjazdów studentów architektury. Pozostawiła po sobie poważny dorobek, przede wszystkim w zakresie drzeworytu. Z tego pokolenia wywodziła się również Maria Ritter, którą miałam szczęście poznać osobiście. Po artystycznym pobycie w Paryżu powróciła do Nowego Sącza i spędziła tam całe swe pracowite życie. Zorganizowana przez nowosądeckie Muzeum Okręgowe galeria w jej mieszkaniu-pracowni umożliwia zapoznanie się z bardzo osobistą i niezwykle interesującą twórczością, w której Ritterówna przechodziła do koloryzmu do ograniczonych w tonacji kolorystycznej, bardzo pięknych martwych natur i pejzaży. Na uwagę zasługują też realizacje sakralne Marii Ritter w Nowym Sączu i pobliskich świątyniach. Wymieniając artystki tej generacji z satysfakcją warto wspomnieć, że za życia Hanny Rudzkiej-Cybisowej powstała tylko jedna praca magisterska omawiająca jej twórczą biografię. Pracę przygotowała, pod kierunkiem piszącej te słowa, studentka Nauczania Początkowego Wyższej Szkoły Pedagogicznej (obecnie Akademii Pedagogicznej) w Krakowie.

Szczególne miejsce w sztuce współczesnej zajmuje Alina Szapocznikow, wielka rzeźbiarka, której twórczość wyznacza w swoim czasie dokonania naszej rzeźby nie tylko w odbiorze krajowym, ale i zagranicą. Maria Jaremanka, Magdalena Abakanowicz, Barbara Zbrożyna czy, wcześniej tu wspomniana, warszawska malarzka Barbara Jonscher, to również postaci czekające na osobne, szczegółowe omówienia. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia nie tylko z wybitną twórczością, ale i z bardzo osobistym traktowaniem sztuki, z heroicznym i równie jak sztuka dramatycznym życiem.

Malarką zapoznaną, o której uparcie wspominał i pisał Jerzy Wolff, była Felicja Głowacka, autorka nieomal abstrakcyjnych bukietów, wielu rysunków i studiów kolorystycznych. Mało znaną, ale niezwykle cenioną i szanowaną w środowisku Warszawy była Irena Wilczyńska, pedagog tamtejszej ASP, malarka kwiatów i krajobrazów, znakomita kolorystyka, często do dziś wspominany nauczyciel. W tym samym warszawskim środowisku wspomnieć należy malarską twórczość Barbary Szubińskiej. Jej obrazy olejne i gwasze to gęste i emocjonalne malarstwo, które już od lat siedemdziesiątych rysuje się wyraźnie na tle bardzo przecież licznych i zróżnicowanego kręgu twórcze-

go stolicy. W szkole sopockiej, a potem w Warszawie, pracowały również interesujące malarki Teresa Pągowska i Krystyna Łada-Studnicka, w środowisku wrocławskim Hanna Krzetuska-Geppertowa i Krzesława Maliszewska. Do grona tych postaci warto dodać jeszcze – szczególnie po ostatnich, szerokich pokazach w Krakowie – Danutę Leszczyńską-Kluzę, której sztuka jest tematem kolejnej pracy magisterskiej w Instytucie Wychowania Plastycznego (obecnie Instytucie Sztuki) Akademii Pedagogicznej w Krakowie.

Kiedyś jeden ze znanych naszych malarzy powiedział mi, że kobiety nie umieją się bawić, że wszystko traktują zbyt serio, w przeciwieństwie do mężczyzn, którzy znają smak zabawy, lubią na przykład szachy, brydża czy po prostu lubią wpaść na piwo. Po latach sędzę, że powiedzenie to zawiera część prawdy. Być może koniecznym warunkiem utrzymania na dłuższą metę energii czy napięcia tak potrzebnego w pracy malarskiej jest dystans, traktowanie zjawisk „pół żartem, pół serio”. Być może mężczyźni, uważając za niepodważalną swoją pozycję w wielu dziedzinach życia, uzyskują taki dystans również jako artyści. Nie odczuwają na przykład zagrożenia ze strony malarstwa kobiet. W innej sytuacji jest kobieta malarka, która zanim nie uzyska pozycji artystycznej, co łączy się zawsze ze wspomnianymi już tu trudami i przeciwnościami, czuje się w gronie malarzy pobłażliwie traktowaną amatorką, tylko przypadkowo dopuszczoną do kręgu wtajemniczonych. Psychofizyczny rytm życia kobiety, bardziej zmienny, zależny od wielu złożonych okoliczności, nie pozwala być może na dystans, na ten luz, który czyni malarstwo mężczyzn, chociaż i to nie jest regułą, czynnością jakby bardziej zwyczajną.

Czas, który pracuje często na korzyść mężczyzn, dla kobiety jest przyczyną stresu. Może dlatego jej twórczość (mówiła o tym przed laty wielka aktorka Irena Eichlerówna) jest stałą walką ze sobą, ze swoimi słabościami, a nawet z historią. Tych zależności nie da się rozluźnić, nie można ich nie zauważyć i to jest jedną z bardzo istotnych cech twórczości kobiet.

Powróćmy raz jeszcze do poruszonego już problemu losu kobiet kończących studia malarskie. Wspominałam już o swoistej selekcji, dokonywanej przez życie. Jakie są przyczyny tego stanu rzeczy?

Jedną z nich jest niewątpliwie to, że kobietę po pewnym czasie, nieraz jeszcze na studiach, pochłania życie rodzinne, małżeństwo, a zwłaszcza macierzyństwo. W wielu przypadkach nawet po kilkuletniej przerwie wraca do twórczości. Ale praca ta, przeważnie sporadyczna, nie daje satysfakcji, nie spełnia oczekiwań. Czas upływa, a malowanie, traktowane jako odskocznia od domowych zajęć, staje się z czasem rodzajem wypoczynku, podobnie jak robótki ręczne. Problem następnym to tzw. artystyczne małżeństwa, w których oboje, mąż i żona, malują. I tutaj po pewnym czasie mężczyzna staje się stroną dominującą, co widoczne jest nawet w podobieństwie rozwiązań malarskich. Do wyjątków należą kobiety, które wypracowują sobie w takiej sytuacji artystyczną, a nawet towarzyską niezależność.

Wreszcie są kobiety malarki, które osiągają sukcesy artystyczne i uzyskują należy im z tego powodu awans i pozycję. Droga jest jednak bardzo trudna i bardzo złożona. Czy te kobiety są potwierdzeniem niezwykłości zjawiska, czy jego normalności? Czy

kobieta – dobra malarka – jest nią wbrew swemu przyrodzonemu powołaniu i odwiecznej tradycji? Czy malarstwo ma być dla kobiety czymś w rodzaju ręcznej robótki, czy może być jej wielką pasją i szansą? Czy z racji psychofizycznej konstytucji kobieta będzie zawsze powodem żartów i wątpliwości, a gdy osiągnie wysoki poziom, traktowana będzie jak nadzwyczajny, „kliniczny” przypadek?

Cechy charakteru kobiet jak i mężczyzn można ukazać w karykaturze. Fotografie supermanów i kulturystów nie są wizerunkami prawdziwych mężczyzn. Tak samo kobieta nieporadna, zmienna, histeryczna, zabiegana, a do tego ładna i głupia, nie jest obrazem kobiety prawdziwej. Fakt, że niewiele kobiet zajmuje się aktywnie polityką, niewiele robi wielkie kariery naukowe, że w proporcji do liczby malarzy niewiele kobiet jest wybitnymi czy znanymi malarkami, świadczy po prostu o tym, że życie, energia i umiejętności kobiet skierowane są w te strony, w tych kierunkach, w których od początku dziejów spełnia się częściej ich powołanie, gdzie osiągają pełnię swej osobowości.

Kobieta premier, uczona czy malarka nie jest w związku z tym wyrodnym wyjątkiem płci, lecz dopełnia obraz możliwości swych licznych siostr i matek. Warto więc zwrócić uwagę na te elementy osobowości i psychiki kobiety, które czynią odrębnym jej życie, a tym samym muszą uczynić innym jej malarstwo. Odrębność ta nie może jednak determinować ocen tego malarstwa. Wpływa ona na jego cechy, trwałość pewnych elementów, wpływa na rodzaj przesłania i nie wstydę się tego słowa – na rodzaj nastrojów i wzruszeń wokół tej sztuki.

## Literatura

- Batowski Z., *Malarki Stanisława Augusta*, Wrocław 1951  
 Baudelaire Ch., *O sztuce szkice krytyczne*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961  
 Cybis J., *Notatki malarckie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980  
 Czapski J., *Patrząc*, Kraków 1983  
 Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1976  
 Drewniak B., *Kultura w cieniu swastyki*, Warszawa 1969  
 Ficowski J., *W sierocińcu świata. Rzecz o Witoldzie Wojtkiewiczu*, Warszawa 1993  
 Grabska E., Morawska H., *Artyści o sztuce*, Warszawa 1977  
 Guze J., *Na tropach sztuki*, Warszawa 1982  
 Okońska A., *Malarki polskie*, Warszawa 1976  
 Okońska A., *Żywoty pań malujących*, Warszawa 1981  
 Pospiszyl K., *Psychologia kobiety*, Warszawa 1978  
 Wallis M., *Autoportret*, Warszawa 1964  
 Wallis M., *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966  
 Wolff J., *Kształt piękna*, Warszawa 1973

## Irena Popiołek

Studia w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Adama Marczyńskiego. Dyplom z wyróżnieniem w r. 1965. Od 1965 r. udział w ponad dwustu wystawach malarstwa i rysunku, w wystawach problemowych, plenerach i konkursach malarzkich krajowych i zagranicznych (m.in.: Międzynarodowe Biennale Rysunku i Ilustracji *Zlatne Pero* w Belgradzie, wystawach cyklicznych Spotkania Krakowskie *Ars Aquae*, wystawach i konkursach *Obraz Roku* w Krakowie).

Udział m.in. w Ogólnopolskim Triennale Akwareli, Lublin 1993, 1996, Wystawie malarstwa i rysunku *Dotyk*, Kraków 1993, Jubileuszowym Salonie Malarstwa w Krakowie, 1993, Wystawie *Via Crucis*, Kraków 1991, Międzynarodowym Kongresie i Wystawie *SLAĆ*, Kraków 1993, Triennale Sztuki *Sacrum*, Częstochowa 1996, Wystawie *Dziesięcioro z Krakowa*, Moskwa, St. Petersburg 1997, *Ars pro Natura*, Stuttgart.

Udział w prezentacjach sztuki polskiej w Austrii, Szwajcarii, Niemczech, Rosji, Jugosławii, Włoszech, Czechach, Kanadzie, Francji, na Węgrzech. 48 wystaw indywidualnych w kraju i zagranicą, m.in.: Krakowie, Warszawie, Kielcach, Łodzi, Katowicach, Wrocławiu, Zakopanem, Nowym Targu, Zielonej Górze, Lublinie, Zamościu oraz w Wiedniu, Moskwie, Belgradzie, Norymberdze, Rzymie, Stuttgarcie.

Ostatnio wystawy indywidualne w Muzeum w Dukli, Galerii BWA w Ciechanowie, Galerii Sztuki Współczesnej w Rzeszowie, w Galerii Instytutu Polskiego w Londynie oraz w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie.

Uzyskała wiele nagród i wyróżnień w konkursach rysunkowych i malarskich.

Prace w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych w Polsce, Niemczech, USA, Holandii, Austrii, Australii, Szwajcarii, Rosji i Kanadzie.

Od 1965 pracuje w szkolnictwie. Od 1978 do 1997 pracowała na WSP (obecnie AP) w Krakowie. Od 1995 profesor z tytułem naukowym, od 1999 profesor zwyczajny w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz w Wyższej Szkole Filozoficzno-Pedagogicznej Ignatianum w Krakowie.

## Women's Painting, Feminine Painting, or Womanish Art?

### Abstract

The author of the article considers the problem whether there exists such a phenomenon as feminine painting. Negative answer to that question entails the necessity to use another more accurate expression: women's painting. She points out that the features commonly associated with the so-called "feminineness": softness of drawing, subtlety of colour, faintness of form – are equally characteristic of women's and men's painting. She emphasizes that the evaluation of each work of art, its authentic value, and its timeless impact, should not be subject to gender categories. Nevertheless, she considers studying other expressions of women's creativity, especially literary and biographical, in addition to the analysis of the paintings themselves, particularly helpful in the interpretation of women's art. As evidence of that, the author cites a long list of women artists whose work confirms the importance and the existential drama of their way, the heroism and the choice which they continuously made by drawing, painting, or sculpting. She also encourages to analyse the lot of women graduates of artistic colleges.

In conclusion, Irena Popiołek emphasizes that one should pay attention to those elements in the woman's psyche which make her life discrete, and by the same token they have to make her painting different. It influences its features, permanence of certain motifs, kind of message, moods and emotions surrounding it.

Mirostawa Moszkowicz

## Dziecięca interpretacja miasta i przestrzeni

Miasto można traktować jak „księgę”, „alfabet” czy jak labirynt obecnych i minionych zdarzeń, utrwalonych w murach, domach, pasażach, placach, zaułkach. Tak zapewne chciał „czytać” miasto Walter Benjamin, niestrudzony badacz wielkomiejskich, nowoczesnych ulic (Paryż, Berlin). Uważał on, że każda przechadzka jest twórczą interpretacją przestrzeni<sup>1</sup>. Z innej perspektywy poznawanie przestrzeni jest związane z „pamięcią” ciała, które przemieszcza się, dotyka, odbiera różnorodne bodźce, ale też jest widziane (widzę, ale i jestem widziana). Według Maurice’a Merleau-Ponty ciało „rozpoznaje” otoczenie, zanim jakkolwiek myśl uporządkuje rozproszone wrażenia<sup>2</sup>.

Pejzaż miejski jest zjawiskiem kulturowym, więc istotne staje się pytanie, jak poznajemy, widzimy, odczuwamy, wchłaniamy, interpretujemy przestrzeń? Edward Hall, autor *Ukrytego wymiaru*, pisał:

Architekci tradycyjnie zajmują się wizualnymi wzorcami struktur – tym co się widzi. Są oni całkowicie nieświadomi faktu, że ludzie noszą w sobie pewne internalizacje przestrzeni trwałej, których nauczyli się na początku życia<sup>3</sup>.

Psychologia rozwojowa próbuje odpowiedzieć na pytanie, jaki wpływ na rozwój dziecka ma środowisko, naturalny kontekst życia. Podkreśla się dynamiczne ujęcie zarówno środowiska, jak i rozwoju człowieka oraz fakt, iż związki pomiędzy nimi polegają na interakcji i dokonują się w ciągu całego życia. Ale wciąż brakuje nam pełnej wiedzy o tym, jakie zmiany zachodzą w psychice człowieka, jeśli ujmować go w kontekście konkretnego środowiska. Konieczność uwzględniania przestrzeni życia, środowiska ekologicznego i kulturowego w procesie rozwoju człowieka sprawia,

<sup>1</sup> Por. W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975; por. też R. Rózanowski, *Pasaże Waltera Benjamina, studium myśli*, Wrocław 1997.

<sup>2</sup> Por. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996.

<sup>3</sup> E. Hall, *Ukryty wymiar*; tłum. T. Hołówka, Warszawa 1976, s. 152.

że relacje między psychologią, pedagogiką a naukami o społeczeństwie (socjologią, historią) oraz naukami o kulturze (w tym wiedzy o sztuce, języku, religii itd.) nabierają nowego znaczenia.

## Jak tworzymy umysłową reprezentację przestrzeni?

W filozofii oraz w obszarze nauk empirycznych od dawna stawiano pytanie, jak człowiek poznaje przestrzeń i konstruuje jej obraz w umyśle. W klasycznej epistemologii Immanuela Kanta umysł dysponuje gotowym, apriorycznym mechanizmem poznawania czasu i przestrzeni. Jednak już w XIX w. zwrócono uwagę na swoistość biologicznego wyposażenia człowieka i jego szczególnie zasób doświadczeń zmysłowych. Przestrzeń „czysta” jest pojęciem abstrakcyjnym. Natomiast przestrzeń ludzka, humanistyczna jest konkretna, dostępna zmysłom, dynamiczna. Wybitny matematyk Henryk Poincaré uznał, iż należy wyróżnić kilka rodzajów przestrzeni ze względu na różne doświadczenia zmysłowe. I tak wskazał on na istnienie **przestrzeni wzrokowej czystej**, dwuwymiarowej, gdy oko jest nieruchome, **przestrzeni wzrokowej trójwymiarowej**, uzyskiwanej dzięki akomodacji oka i zbieżności gałek ocznych, **przestrzeni dotykowej** i wreszcie **przestrzeni motorycznej**, związanej z ruchem ciała i zdolnością przemieszczania się<sup>4</sup>. Jednak dopiero prace psychologów: Jeana Piageta i Henryka Wallona dowiodły, iż doświadczenia poznawcze, takie jak obserwacja ruchu, dotykanie przedmiotów, motoryka ciała, stanowią podstawę kształtowania wyobrażenia przestrzeni w ontogenezie<sup>5</sup>. Ale koniecznym warunkiem zbudowania umysłowego obrazu przestrzeni jest zdolność dziecka do uznania stałości przedmiotu oraz stałości własnego ciała. J. Piaget w swej epistemologii genetycznej ujawnił procesualny charakter poznania, odsłaniając jednocześnie aktywną rolę podmiotu w tworzeniu obrazu świata<sup>6</sup>.

W zależności od dominującej formy aktywności możemy za J. Piagetem wyróżnić **przestrzeń percepcyjną, zmysłowo-ruchową i pojęciową**. Zatem w procesie poznania ważną jest indywidualna aktywność: nie tylko percepcja wizualna, ale także dotyk, węch, ruch i zdolność przetwarzania własnych doświadczeń, które „wpisywane” są do zasobu pamięci. Wnioski wynikające z prac psychologów wydają się być zbieżne z koncepcją filozoficzną M. Merleau Ponty’ego. Wskazywał on na istnienie podświadomego, przedwerbalnego dialogu, w którym świat oferuje się podmiotowi, a podmiot otwiera się na świat. Nie możemy wszak zapominać, że w rozwoju człowieka spletają się dwie ścieżki: biologiczna i społeczno-kulturowa. Żyjemy w świecie ukształtowanym, zaaranżowanym i interpretowanym przez człowieka. Poetycką ilustracją przestrzeni empirycznej i wyobrażonej dziecka, przechowywanej w trwałej

<sup>4</sup> Por. H. Poincaré, *Wartość nauki*, Warszawa 1988.

<sup>5</sup> Za P. Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo*, Warszawa 1973.

<sup>6</sup> Por. J. Piaget, *Psychologia i epistemologia*, Warszawa 1977.

pamięci dojrzałego artysty, może być fragment partytury Tadeusza Kantora do jego spektaklu *Wielopole, Wielopole*:

Pokój mojego dzieciństwa  
*jest ciemną i zagraconą dziurą.*  
*To nieprawda, że dziecinny pokój w naszej pamięci*  
*pozostaje słoneczny i jasny.*  
*Takimi czyni go tylko*  
*konwencjonalna maniera literacka.*  
*Jest to pokój umarły i umarłych.*  
*Przywołany wspomnieniem nieustannie umiera.*  
*Gdy jednak będziemy z niego dobywać znikome fragmenty,*  
*kawalek dywanu,*  
*okno, a za nim ulicę biegnącą w głąb,*  
*promień słoneczny na podłodze, żółte sztylpy ojca*  
*i płacz matki*  
*i jakaś twarz za szybą okna –*  
*możliwe, że wtedy rozpocznie sklecać się nasz prawdziwy pokój dzieciństwa [...]*  
*Ważne OKNO!*  
*za nim, jak powiedzieliśmy, ulica biegnąca w głąb*  
*a na jej końcu różowa kamienica.*  
*Na tym rogu znikła moja matka,*  
*gdy wyjeżdżała na dłuższy czas,*  
*Na tym zakręcie,*  
*Który był KONCEM ŚWIATA<sup>7</sup>*

## Terytorium z punktu widzenia jednostki

Spróbujmy potraktować przestrzeń jak „ogólną ramę, w której centrum jest poruszająca się, rozumna istota”<sup>8</sup>. Gdyby wziąć pod uwagę strukturę tak rozumianej przestrzeni miejskiej, można ją przedstawić jako koncentryczne kręgi, wewnątrz których znajduje się konkretna jednostka, zaś tym najbliższym kręgiem byłby DOM rodzinny, podwórko, potem DROGA, ULICA (której kres dla dziecka może oznaczać koniec świata) i wreszcie rozległy obszar MIASTA czy WSI. Tak ujęta przestrzeń jest dynamiczna, zmienna, jeśli punktem odniesienia jest przemieszczające się w otoczeniu, aktywne dziecko. Poznawanie i osvajanie tych różnych obszarów przestrzeni, od prywatnej, intymnej, do publicznej, przebiega w czasie i wymaga czasu, stąd możemy mówić o **czasoprzestrzeni dziecka**. Wszystkie trzy obszary (dom, droga, miasto) tworzą strukturalnie uporządkowany, hierarchiczny system. **Pierwszoplanowym terytorium**, centralnym miejscem życia, jest dom, mieszkanie, własny pokój, które mogą się stać obszarem rozszerzonego „ja”. **Drugoplanowe terytorium** dotyczy stref publicznych, ale ludzie w ich obrębie czują potrzebę rezerwowania pewnych miejsc dla siebie,

<sup>7</sup> T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków–Wrocław 1984, s. 32.

<sup>8</sup> Yi-Fu-Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1984, s. 23.



choćby na chwilę, np. w czytelnicy, w kawiarni, na boisku. W przypadku dziecka takim terytorium może być otoczenie domu: piaskownica, ławka, huśtawka. Kolejny krąg przestrzeni to **obszar publiczny**, gdzie obowiązują pewne normy i zasady zachowania, a krótki czas przebywania nie skłania nas do obrony miejsca przed innymi, jak miejsce na przystanku, na dworcu, w sklepie<sup>9</sup>. Okazuje się, że pojęcie środowiska jest dość skomplikowane i trudno ustalić jego granice w stosunku do dorosłego człowieka, a tym bardziej w odniesieniu do małego dziecka.

## Typologia relacji przestrzennych

Wybierając jako punkt wyjścia do badań konkretne obszary ludzkiej przestrzeni: DOM, DROGA, MIASTO, miałam na uwadze zdobycie wiedzy o tym, jak dzieci pomiędzy 6 a 10 rokiem życia rozumieją i przeżywają przestrzeń znaną z codziennej aktywności. Czy istnieją różnice w sposobie wyrażania przestrzeni w wypowiedziach werbalnych i w rysunkach, w zależności od charakteru terytorium (pierwszoplanowe, drugoplanowe, publiczne) i od wieku badanych. Interesowało mnie, jakie związki między elementami rzeczywistości zauważają badani, jakie symbole graficzne oraz werbalne służą do ich wyrażania.

Jednak ważnym problemem było uporządkowanie relacji przestrzennych, związanych z funkcjonowaniem człowieka w trójwymiarowym, sensownym świecie. Przyjęłam, iż podstawą typologii relacji przestrzennych są geometryczno-biologiczne aspekty budowy ciała ludzkiego, główne wektory działania siły grawitacji oraz percepcyjne, poznawcze i socjologiczne czynniki, mające wpływ na naszą obecność w przestrzeni.

Wyróżniłam następujące relacje przestrzenne: biograwitacyjne (góra/dół, prawa/lewa, przód/tył), relacje topologiczne<sup>10</sup> (zawieranie się form jedna w drugiej, zaznaczenie granicy obszaru – domknięcie, bliskie sąsiedztwo form) perspektywiczne (bliżej/dalej), przynależności (występujące tylko w wypowiedziach werbalnych wskazujące na związek pomiędzy określoną osobą a wybranym obszarem – np. „mój dom”, „moje miasto”) i relacje przemieszczania.

## Wyrażanie relacji przestrzennych w wypowiedziach dzieci

We wszystkich analizowanych wypowiedziach werbalnych dzieci najczęściej wyrażały **relacje przemieszczania** (ponad 50% określeń). W drugiej kolejności pojawiły się **relacje topologiczne**, a następnie **relacje przynależności**. Można zauważyć,

<sup>9</sup> Wykorzystuję taksonomię terytoriów według J. Altmana – zob. A. Eliaz, *Psychologia ekologiczna*, Warszawa 1993, s. 67.

<sup>10</sup> Por. R. Engelking, K. Sieklucki, *Wstęp do topologii*, Warszawa 1986.

iż dzieci najrzadziej używały określeń wskazujących na **relacje perspektywiczne** oraz **biograwitacyjne**.

Jeśli weźmiemy pod uwagę tematykę wypowiedzi dziecięcych, to najwięcej relacji przestrzennych występuje w wypowiedziach na temat DROGI (67,9%). Codzienna wędrowka do szkoły, czynność o klarownej strukturze (początek i koniec drogi) oraz dynamiczna sytuacja ruchu i powtarzające się bodźce wzrokowe, niewątpliwie miały wpływ na jakość i znaczenie wypowiedzi. Temat DROGA zdecydowanie sprzyjał eksponowaniu relacji przemieszczania. Oto wypowiedź 9-letniego Damiana o swej wędrowce: „Idę ulicą i przechodzę koło ogródka i skręcam. Gdy skręciłem, idę koło boiska. Potem skręcam dwa razy, wchodzę na schody i już jestem w szkole”. Niewiele dowiadujemy się z tej wypowiedzi o otoczeniu, chłopiec bowiem koncentruje się na ruchu własnego ciała. W wypowiedziach na temat MIASTA dominują relacje perspektywiczne (np. „za blokiem jest piaskownica”) i relacje topologiczne („koło trawników jest coś takie okrągłe”). W wypowiedziach o DOMU dominują relacje topologiczne. Dzieci najczęściej nie ograniczają się do wskazywania elementów we wnętrzu, ale określają zawartość mebli, np. „Jest taka szafka, a w szafce szuflada, a w szufladzie pościel” (Jakub 6 lat 8 miesięcy). Analiza wyników badań wskazuje, że wielkość, znajomość i atrakcyjność miejsca ma wpływ na sposób werbalnego konstruowania przestrzeni.

## Strategie opisywania przestrzeni

Wybór określonej strategii wypowiedzi wskazuje na zainteresowanie dziecka otoczeniem, ujawnia sposób wypełnienia, porządkowania i wartościowania przestrzeni. W wypowiedziach werbalnych dzieci pomiędzy 6. a 10. rokiem życia wyróżniłam trzy podstawowe strategie opisywania MIASTA: kolekcjonera, przewodnika i atrybutywną.

**Strategia kolekcjonera** polega na wypełnianiu określonego miejsca w przestrzeni znanymi dziecku i wyróżnionymi przez nie elementami, bez wskazywania związków między nimi. Ten typ najczęściej występował u dzieci siedmioletnich i z wiekiem pojawiał się coraz rzadziej. Charakterystyczną cechą zasady porządkowania otoczenia jest tworzenie zbioru elementów, który z punktu widzenia człowieka dorosłego stanowić może przypadkową kolekcję, jak np. jakaś pani z pieskiem, liść, kamyczek na drodze, drzewo, dziura w płocie. Młodsze dzieci zwracają nawet uwagę na formy amorficzne, jak piasek czy trawa, ale również dostrzegają trasy komunikacyjne: ścieżka do garażu, chodniki oraz ogrodzenia: płoty, siatki. Warto zauważyć, że swoisty zbiór rzeczy drobnych i nieistotnych, niespecyficznych dla wiedzy o mieście (kamyki, kałuże, spotkana wiewiórka), w wypowiedziach werbalnych dzieci urastają do rangi miejsc szczególnych, ważnych dla nich emocjonalnie. Podobną kolekcję obrazów wydobywa z pamięci Tadeusz Kantor, budując ideę spektaklu: „kawałek dywanu, promień

słońca na podłodze, sztylpy ojca i płacz matki”. Dziecko w wieku 6., 7. lat dostrzega, co prawda, różnicę pomiędzy rewirami i obiektami w domu czy w mieście, ale nie łączą się one w spójny schemat całości. Jak się wydaje, to emocje, a nie logiczne myślenie czy dane percepcyjne zlepiają rozsypane dziecięce doznania. Dlatego też raczej obce jest małemu dziecku pojęcie pejzażu czy krajobrazu, wymagające wyselekcjonowania danych wzrokowych z obszaru wielorakich doświadczeń.

Starsze dzieci (8–10-letnie) koncentrują się na wskazaniu dużych obiektów w przestrzeni miejskiej, jak bloki, wieżowce, a także charakterystycznych elementów otoczenia: duże drzewa, reklamy, place zabaw. W tym przypadku w wypowiedziach dzieci dominuje strategia przewodnika. Polega ona na „oprowadzaniu” po mieście poprzez wskazywanie miejsc ulubionych, specyficznych, szczególnie zapamiętanych. Rozległa przestrzeń skłania dzieci do wyszukiwania obiektów i obszarów charakterystycznych pod względem wizualnym i łączenia ich w „scenariusz” zdarzeń zgodnych z indywidualną trasą poruszania się po mieście, np. „Idę przez moją ulicę Agrestową, później jadę szóstką z mojego przystanku. Jadę czasami autobusem ulicą Cieszyńską, skręcam w prawo i jadę przez Beskidzkie do szkoły” (Marek 9,5). Starsze dzieci używały nazw nadrzędnych obejmujących nie tyle obiekty, co miejsca przestrzeni publicznej, jak np. parki, ogrody, place, przystanki.

Dzieci 6- i 7-letnie w opisywaniu MIASTA tworzą zbiór danych jakby „od dołu”, grupując drobiazgowo elementy otoczenia, nie ogarniają jednak całości. Starsze dzieci natomiast tworzą opis bardziej ogólny, najpierw określają pewne granice, obszary, a potem to, co je wypełnia, jak np. asfaltowe chodniki, trawniki z kwiatami, ulice pełne samochodów, osiedle z alejkami i placami zabaw.

6-latek zazwyczaj opisuje swoje ulubione drzewo, 10-latek mówi już o parku, małe dziecko opowiada o swoim domu czy huśtawce, starsze dzieci identyfikują się z placem, osiedlem, całą ulicą, a nawet czasami dzielnicą. W wypowiedziach o domu wyrażają także swój stosunek do określonych miejsc (strategia atrybutywna), oceniając wielkość (np. „mój pokój jest ciasny”), kształt (kwadratowy), atmosferę (przytulny, miły, jasny). Strategia atrybutywna pojawia się najczęściej w opisie DOMU.

Dla małych dzieci (6, 7 lat) miasto to obszar jakby zakreślony wokół ich ciała i bliższych osób, a przestrzeń oswojona przemieszcza się wraz ze zmianą miejsca pobytu. Można powiedzieć, że przestrzeń miejska istnieje dla nich tylko jako teren konkretnych, zmysłowych doświadczeń, działań i mikro zdarzeń: dom sąsiadów, ulubione miejsce na trawniku, trzepak, huśtawka, wydeptana ścieżka, zaś to dziecięce terytorium kończy się za zakretem najbliższej ulicy.

W wypowiedziach dziecięcych ujawnia się sens rozpoznawania miasta zgodny z sformułowaną przez artystów (tzw. sytuacjonistów) w latach pięćdziesiątych z „teorią dryfowania”, w której ważny był wymiar tymczasowego „konstruowania sytuacji”, zdarzeń, przygód wynikających z twórczej postawy towarzyszącej wędrówce po mieście. Skoro można bawić się słowami, plamami barwnymi, przedmiotami, nadając im nowe znaczenia, można również zestawiać (choćby w wyobraźni) różne miejsca miasta, tworząc własny mikrokosmos.

## Przestrzeń konstruowana w rysunkach dzieci

Dzięki zdolności do opanowania narzędzi i znaków symbolicznych (słowo, znak graficzny, gest) dziecko może zaspokajać potrzebę porządkowania swych doświadczeń i komunikować się z otoczeniem. Badając prace plastyczne dzieci pomiędzy 6. a 10. rokiem życia interesowałam się, jaki kod graficzny stosują, aby ukazać złożone relacje przestrzenne, analizowałam także różne warianty ukazywania przestrzeni na płaszczyźnie. Na podstawie wyników badań można stwierdzić, że dzieci poszukują porządku, który w rysunku wyraża się w prostych, ale zarazem sensownych strukturach kompozycyjnych, będących świadectwem dziecięcej wizji świata. Otóż w rysunkach na temat MIASTA dominuje struktura linii przecinających się pod kątem prostym oraz wyraźne oznakowanie góry i dołu świata przedstawionego, w postaci linii nieba i ziemi. Taką formę wyrażania przestrzeni określiłam jako graficzny zapis relacji biograwitacyjnych. Pionowo-poziome struktury najczęściej pojawiają się w rysunkach dzieci od 6. do 8. lat, niezależnie od tematu, a ich częstość zmniejsza się między 8. a 10. rokiem życia.

W pracach plastycznych na temat DOMU czy DROGI, dominowały graficzne formy wyrażające relacje topologiczne, to znaczy dzieci bardziej koncentrowały się na szukaniu znaku plastycznego określającego granicę, zamknięcie, sąsiedztwo czy zawieranie się form (np. forma kwadratu lub koła wewnątrz prostokąta). Zapewne istnieje pewna psychologiczna potrzeba porządkowania przestrzeni na zasadzie domknięcia jakiegoś terytorium, co przejawia się zarówno w rozwoju indywidualnym jednostki (także w zabawach dziecięcych), jak i w historii kultury (ogrodzone miasta, wydzielona strefa *sacrum* i *profanum*). W rysunkach dzieci oznaczają granice i kształty symbolizujące konkretne obszary (dom, pokój, plac, trawnik, boisko), mniej interesując się wyrażaniem trójwymiarowej budowy obiektów i wizualnych relacji między nimi (bliżej, dalej, zasłanianie, nakładanie się form). Warto podkreślić, że o ile młodsze dzieci (6. czy 7-letnie) odczuwają potrzebę graficznego wyrażania ram świat przedstawionego, które zazwyczaj związane są z granicą kartki papieru (niebo–ziemia, początek i koniec drogi, ściany pokoju, ramy boiska), o tyle starsze wybierają i określony fragment z całości (rodzaj kadru) – 9- i 10-latek rozumie już przestrzeń jako siatkę łączącą różne miejsca.

Z wiekiem pojawia się potrzeba ukazania w rysunku relacji perspektywicznych (np. perspektywie kulisowej czy naiwnej zbieżnej) lub łączenia relacji perspektywicznych z biograwitacyjnymi i topologicznymi. Dzieci komplikują swój rysunek, a ta złożoność oznacza nakładanie się różnych punktów widzenia i wieloaspektowe „czytanie” miasta. Dziecku do 10. roku życia obca jest obserwacja świata z jednego punktu, raczej zmagają się z próbą ogarnięcia różnych doświadczeń, zarówno wzrokowych, dotykowych i słuchowych, zdarzeń aktualnych i tych z przeszłości, miejsc bliskich i odległych. Stąd prace plastyczne dziesięciolatków nie są już tak spontaniczne i spójne jak rysunki młodszych dzieci.

Częstość występowania relacji przestrzennych w rysunku zmienia się wraz z wiekiem, ale także z uwagi na tematykę prac. O ile w przedstawianiu MIASTA dominują relacje biograwitacyjne i perspektywiczne, to w rysunkach o DOMU i DRODZE częściej pojawiają się relacje topologiczne i topologiczno-biograwitacyjne. W przypadku przedstawiania DROGI sekwencyjność zdarzeń, czasowy, procesualny charakter wędrówki sprawia, że dzieci koncentrują się na wyrażeniu wybranego zdarzenia lub sytuacji. Bardzo dużą uwagę przywiązują do oznakowań graficznych i geometrycznych podziałów na płaszczyźnie ziemi. Ponieważ płaszczyzna pod stopami jest tak interesująca, dzieci przedstawiają ją topologicznie, by ukazać granice i kształt terenu. Dziecko zatem „czyta” uważniej podziały geometryczne przestrzeni miejskiej widoczne w procesie przemieszczania się, w płaszczyźnie poziomej wobec ciała. Znacznie później dzieci odkrywają zależności pomiędzy obiektami usytuowanymi wertykalnie. Zapewne świadczy to o znaczeniu doświadczeń kinetyczno-dotykowo-wzrokowych, a nie „czystych” doznań wizualnych. Być może układ pionowo-poziomych linii w rysunku odpowiada doświadczeniom wyprostowanej sylwetki ciała (góra–dół, pion–poziom), linia pozioma i falista odzwierciedla doznania ruchu, przemieszczania się, forma zamknięta zaś odnosiłaby się do doznań różnicy pomiędzy wnętrzem własnego ciała a światem zewnętrznym (wewnętrzne–zewnętrzne).

## Podsumowanie

Jak wykazują wyniki badań, dzieci w okresie późnego dzieciństwa w różny sposób porządkują i opisują przestrzeń. Dla młodszych (6 do 8 lat) podstawą wypowiedzi jest przede wszystkim materiał zgromadzony w pamięci kinetycznej i wzrokowej. W ich wypowiedziach werbalnych dominuje strategia kolekcjonera. Warto podkreślić, iż badania wskazują na odmienne aspekty rzeczywistości i różne doświadczenia w przedstawianiu miasta, w zależności od tego, czy używają kodu graficznego, czy werbalnego. Wszystkie miasta w rysunkach dzieci wyglądają podobnie. O ile w pracach plastycznych dzieci ujawniają zasadniczą strukturę przestrzeni (góra–dół, pionowe–poziome) o tyle w wypowiedziach słownych głównie eksponują ruch, przemieszczanie się (wobec jakiegoś celu, granicy, tła, np. idę do, przechodzę przez), relacje topologiczne (działanie lub obecność obiektu w obszarze lub bliskości określonego tła, np. kałuża na chodniku, myśli w głowie, huśtawka koło domu, dziura w płocie) oraz relacje przynależności (mieszkam u babci, mój pokój, twoja ulica).

W wypowiedziach słownych im starszy jest rozmówca, tym częściej operuje nazwami nadrzędnymi, ogólnymi, natomiast w wypowiedziach plastycznych obserwujemy odwrotną tendencję. Rysunki dzieci 10-letnich są coraz bardziej szczegółowe. Dane uzyskane w badaniach wskazują, że dla dzieci ważna jest przestrzeń, która stanowi obszar ich działania, a dopiero w dalszej kolejności przestrzeń percepcyjna czy intelektualna. Można zauważyć także, iż umysł dziecka dokonuje nieustannej analizy

różnych doświadczeń i wciąż modyfikuje obraz i strukturę rzeczywistości. Dlatego dzieci zmieniają swój obraz przestrzeni w wytworach plastycznych.

Zadziwiające jest to, że dynamiczna, zmienna, płynna konstrukcja przestrzeni, która ujawnia się w wypowiedziach dzieci, jest także istotnym problemem we współczesnej filozofii architektury. Zapewne zasadniczy model indywidualnego doświadczania współczesnego miasta byłby bardziej zbliżony do rozpryśniętego lustra niż do logicznej, czytelnej mapy.

Współcześnie rozwija się nurt tzw. dynamicznej architektury, a zatem architekci, wbrew sugestii E. Halla, coraz częściej uwzględniają nasze „dziecięce” potrzeby ruchu i doświadczenia dotykowo-kinetyczne, a nie tylko wizualne.

## Literatura

- Clark H.H., *Space, time, semantics and the child*, [w:] *Cognitive development and the acquisition of language*, New York 1973
- Engelking R., Sieklucki K., *Wstęp do topologii*, Warszawa 1986
- Francastel P., *Twórczość malarska a społeczeństwo*, Warszawa 1973
- Kantor T., *Wielopole, Wielopole*, Kraków–Wrocław 1984
- Kielar-Turska M., *Mowa dziecka. Słowo i tekst*, Kraków 1989
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa 1996
- Niemczyński A., *Procesy rozwojowe człowieka w pełnym cyklu życia indywidualnego*, [w:] Tyszkowa M. (red.), *Rozwój psychiczny człowieka w ciągu życia. Zagadnienia teoretyczne i metodologiczne*, Warszawa 1988
- Piaget J., *Psychologia i epistemologia*, Warszawa 1977
- Poincaré H., *Wartość nauki*, Warszawa 1988
- Rewers E. (red), *Przestrzeń, filozofia i architektura*, Poznań 1999
- Yi-Fu-Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1984

## Mirosława Moszkowicz

ukończyła studia na Wydziale Pedagogiki i Psychologii w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie. Jest zastępcą dyrektora Instytutu Sztuki Akademii Pedagogicznej (kadencja 2000–2006). Uczestniczy w pracach Międzyuczelnianej Rady Edukacji Artystycznej. Członek INSEA – sekcja polska. Specjalizuje się w teorii edukacji artystycznej oraz filozofii sztuki. Obszary zainteresowań badawczych: sztuka współczesna jako obszar inspiracji nowych koncepcji i strategii edukacyjnych. Nowe technologie w społeczeństwie informatycznym – konsekwencje dla sztuki i edukacji. Uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w 1996 roku.

W roku 1998 zorganizowała w Krakowie ogólnopolską konferencję pt. *Przemiany w kulturze, sztuce i edukacji w kontekście dyskursu postmodernistycznego*. Brała czynny udział w wielu konferencjach naukowych i działaniach artystyczno-edukacyjnych, m.in.: Międzynarodowy kongres INSEA – (Poznań, 2000), Biennale Sztuki Dziecka (Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, m.in. w 2001 – warsztaty twórcze dla nauczycieli), sesje naukowe psychologów rozwojowych, Międzyuczelniane Warsztaty Niepokoju Twórczego „Kieszeń Vincenta” (Poznań, 2002, 2003, 2004, 2005), III Forum Sztuka-Edukacja (Lublin, 2003), IV Festiwal Sztuki Małego Dziecka (Muzeum Sztuki, Łódź, 2004), Ogólnopolska Konferencja Edukacji Artystycznej EDUART (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, 2005).

W 2002 roku opracowała projekt „Dziecko w galerii” pt. *Stacja Zderzak*, polegający na prowadzeniu przez studentów IV roku warsztatów artystycznych dla dzieci w Galerii Zderzak w Krakowie w kontekście wystaw Tomasza Ciecierskiego, Rajmunda Ziemskiego, Grzegorza Szwertni.

Publikacje m.in. w: „Studia o Sztuce dla Dziecka”, „Kwartalniku Polskiej Psychologii Rozwojowej” oraz w opracowaniach zbiorowych: *Nauki pedagogiczne w teorii i praktyce edukacyjnej* (Kraków 2003), *Dylematy edukacji artystycznej* (Kraków 2005).

## Children's Interpretation of the City and Space

### Abstract

The article comprises research results concerning types of spatial relations and strategies implemented by children in verbal and graphic construction and interpretation of the space of the city and the road. It was established that children verbalise different spatial relations, such as biogravitational, topological, of perspective and of relocation; however, their mutual balance alters in ontogenesis. It was also found, having analysed children's verbalisations, that children use various strategies to depict space depending on the location and type of activity in its area. The data obtained indicate that it is the space that constitutes the area of their activity that is important for children, and of secondary importance are the perception or intellectual spheres. It can also be noticed that the child's mind is constantly engaged in analysing various experiences and modifying the image and structure of reality. That is why children change their image of the space in artwork. The results from research lead to the general conclusion that children search for order, which in drawing is represented in simple but logical structures that demonstrate the children's world image.

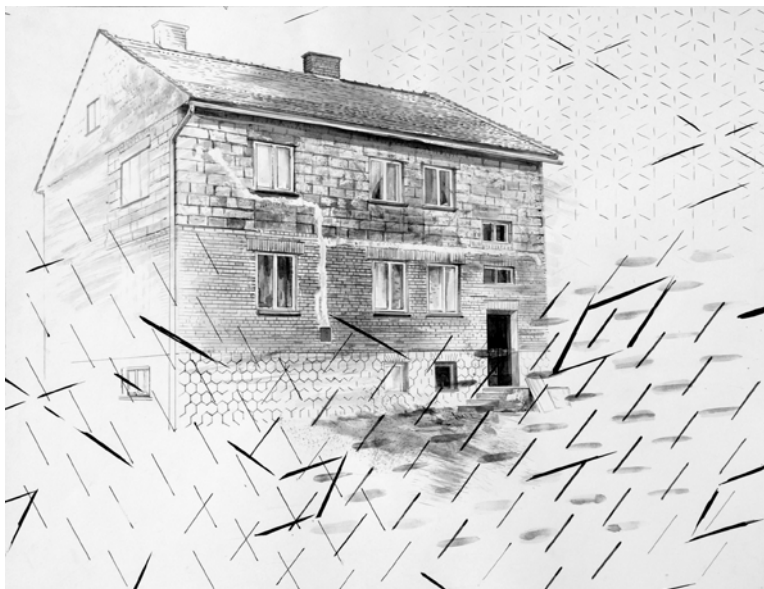
## Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	3
<b>Jan Bujnowski w rozmowie z Mirosławą Moszkowicz</b>	
Rozmowa o twórczości .....	5
<b>Andrzej Bębenek</b>	
O rombie w mojej sztuce .....	15
<b>Marcin Pawłowski</b>	
<i>Victory Boogie Woogie</i> , czyli o możliwościach odczuwania miejskości – szkice teoretyczne do scenariusza wystawy sztuki współczesnej .....	20
<b>Piotr Jargusz</b>	
Sztuka pamięci .....	31
<b>Grażyna Borowik</b>	
Artyści i litery .....	40
<b>Alicja Panasiewicz</b>	
Światło w sztuce .....	50
<b>Irena Popiołek</b>	
Malarstwo kobiet. Kobiece malarstwo, czy babska sztuka? .....	62
<b>Mirosława Moszkowicz</b>	
Dziecięca interpretacja miasta i przestrzeni .....	70



## Contents

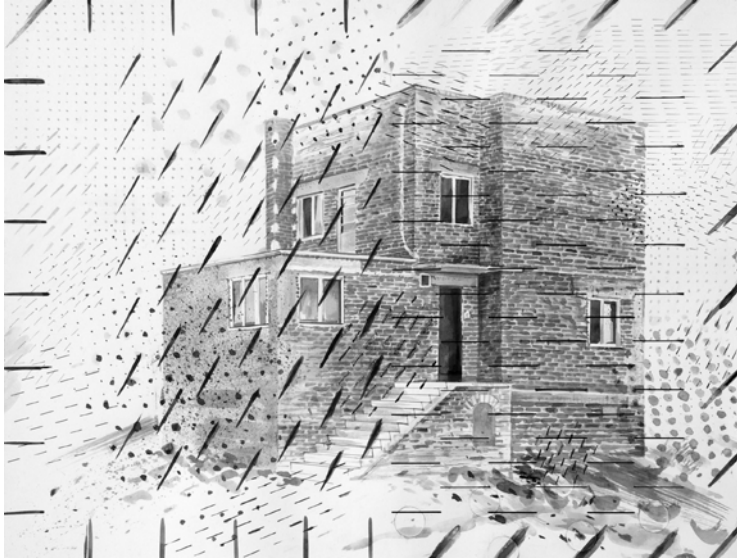
<b>Preface</b> .....	3
<b>Jan Bujnowski w rozmowie z Mirosławą Moszkowicz</b>	
Conversation about the Work .....	5
<b>Andrzej Bębenek</b>	
On the Rhombus in My Art .....	15
<b>Marcin Pawłowski</b>	
Victory Boogie-Woogie, or About the Possibilities of Sensing the Urban Spirit.....	20
<b>Piotr Jargusz</b>	
The Art of Remembrance .....	31
<b>Grażyna Borowik</b>	
Artists and Letters .....	40
<b>Alicja Panasiewicz</b>	
The Light in Art.....	50
<b>Irena Popiołek</b>	
Women's Painting, Feminine Painting, or Womanish Art? .....	62
<b>Mirosława Moszkowicz</b>	
Children's Interpretation of the City and Space .....	70



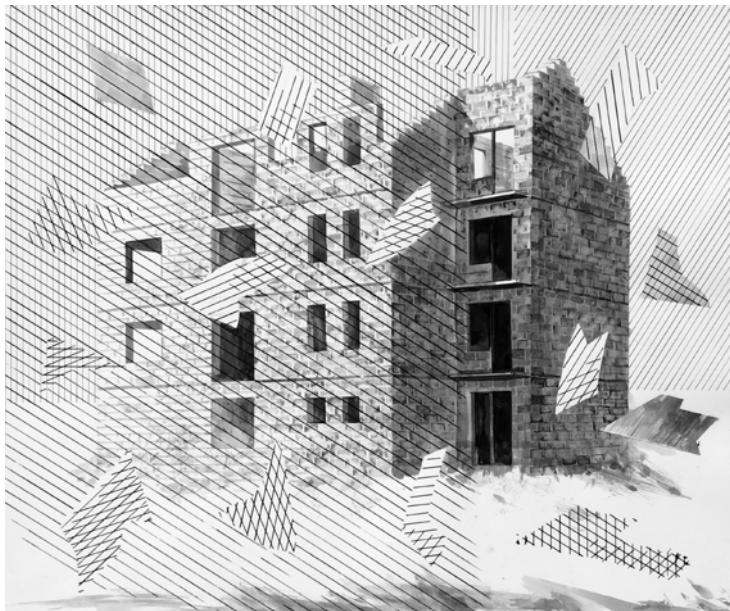
Z cyklu: *Domy wiejskie i podmiejskie. Dom 2*, tusz lawowany, 50 x 65 cm



Z cyklu: *Domy wiejskie i podmiejskie. Dom 2*, tusz lawowany, 50 x 65 cm



Z cyklu: *Domy wiejskie i podmiejskie. Dom 3*, tusz ławowany, 50 x 65 cm



Z cyklu: *Domy wiejskie i podmiejskie. Dom 4*, tusz ławowany, 50 x 60 cm



*Romb w Krakowie – akcja maj 1992*



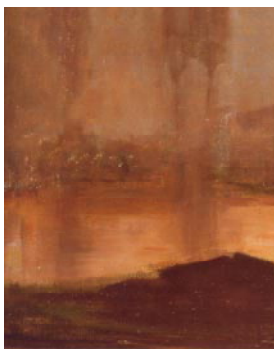
*Romb w Krakowie – Postscriptum do akcji, maj 1992*



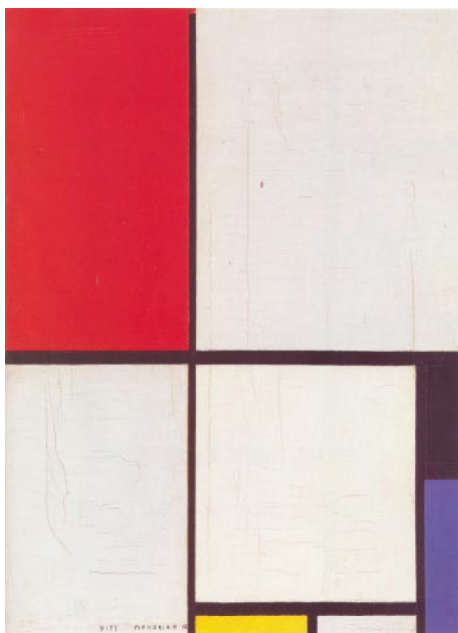
*Bez tytułu*, tempera, 85 x 62 cm, 1992



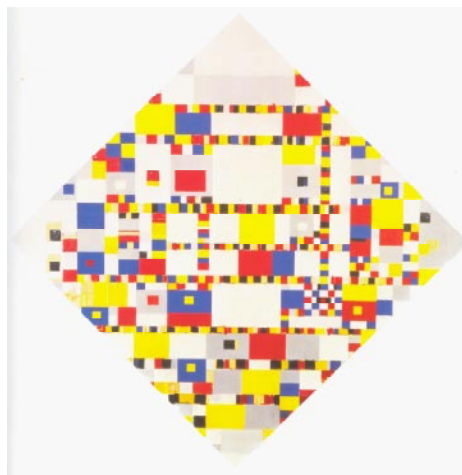
*Romb* – obiekt, drewno, metal, farba, 1992



Piet Mondrian, *Letnia noc*, 1906/07, olej, płótno, 71 x 110,5 cm



Piet Mondrian, *Kompozycja z czerwonym, żółtym i niebieskim*, 1928, olej, płótno, 42,2 x 45 cm



Piet Mondrian, *Zwycięstwo Boogie-Woogie*, 1943/44 (nieukończona), olej i papier na płótnie, przekątna 177,5 cm



Marcin Pawłowski, *Bez tytułu*, 1986, wystawa 4 × Bronowice Nowe, Galeria ZPAF w Krakowie, 1988



Marcin Pawłowski, *Bez tytułu*, 1986, wystawa 4 × Bronowice Nowe, Galeria ZPAF w Krakowie, 1988



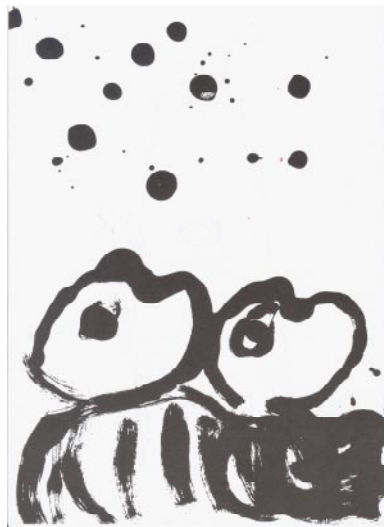
*Autoportret wielkanocny,*  
rysunek farbą, 7 x 11 cm



*Helenka,* rysunek  
długopisem, 8 x 6 cm



*Zapałka,*  
rysunek tuszem,  
8 x 6 cm



*Gwiazdy,* rysunek farbą, 7 x 11 cm





Z cyklu: *Relikwiarze*, 1994,  
farba, papier 100 x 70 cm



Z cyklu: *Człowiek*, 1985,  
olej, płótno 50 x 40 cm



Z cyklu *Człowiek*, 2001,  
farba, papier, 100 x 70 cm



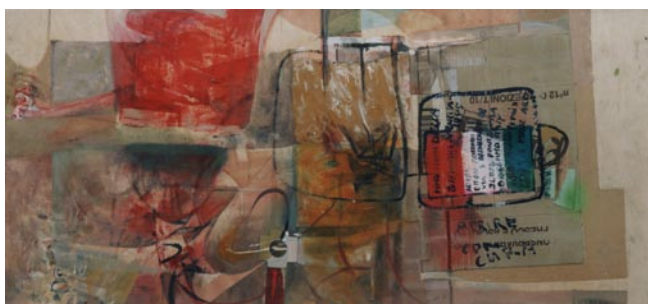
Z cyklu *Dom*, 2000,  
farba, papier, 100 x 70 cm



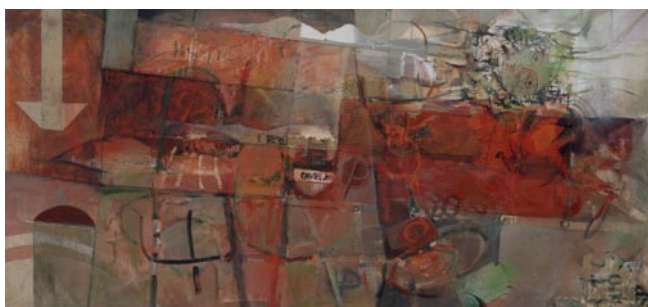
*Leżąca*, 2004, farba, papier 100 x 70 cm



*Rysunki D'arte, 1996, kolaż*



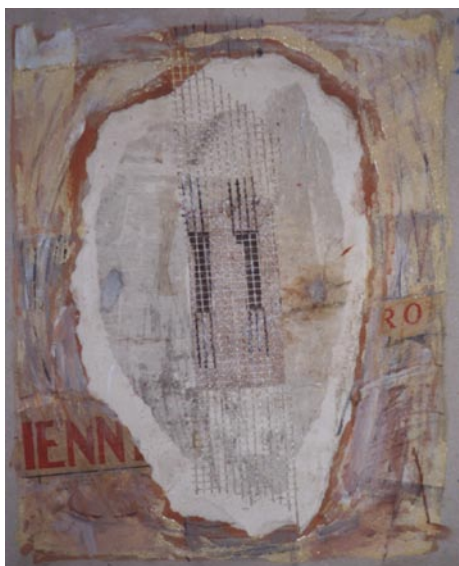
*Tryptyk włoski cz. I, 2001, technika mieszana, 80 x 180 cm*



*Tryptyk włoski cz. II, 2001, technika mieszana, 80 x 180 cm*



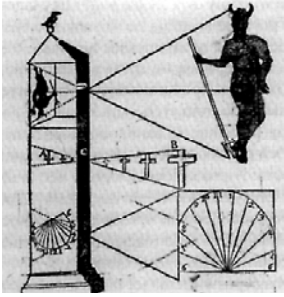
*Kompozycja, 2003, kolaż*



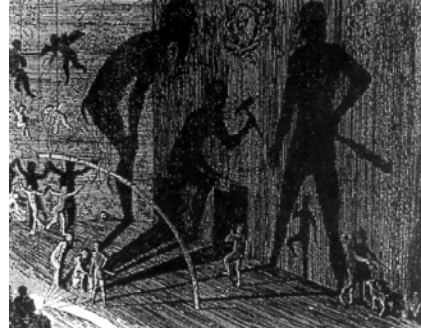
*Kompozycja, 2003, kolaż*



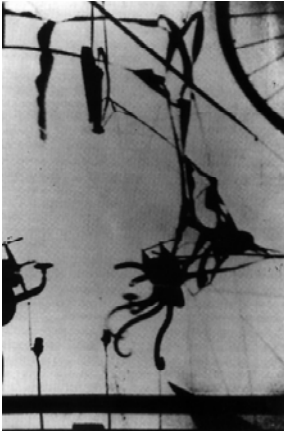
Performance, Galeria Micro Hall  
Art Center, Niemcy



Athanasius Kircher, *Machina parastaticzna (Ars Magna Lucis et Umbrae, 1656)*



Samuel van Hoogstraten, *Taniec cieni, 1675*



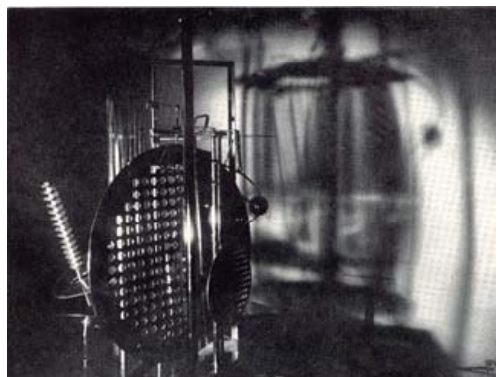
Marcel Duchamp, *Shadows Readymade, 1918*



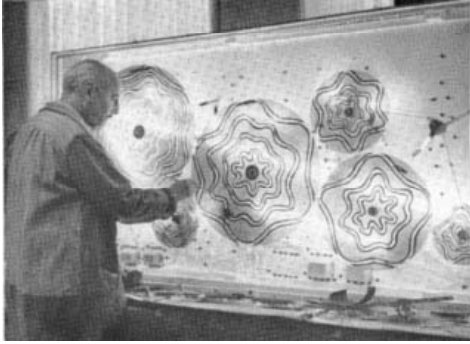
Christian Boltansky, *Shadows, 1986*



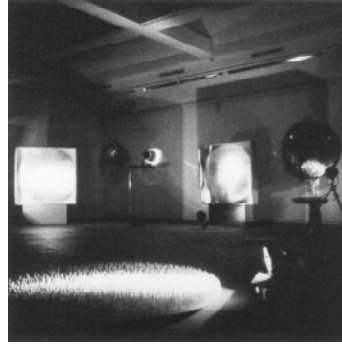
Thomas Wilfred, *Lumia, 1922*



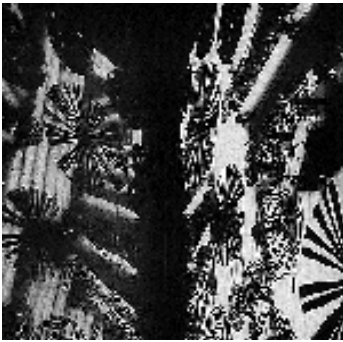
Laszlo Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator, 1922-1930*



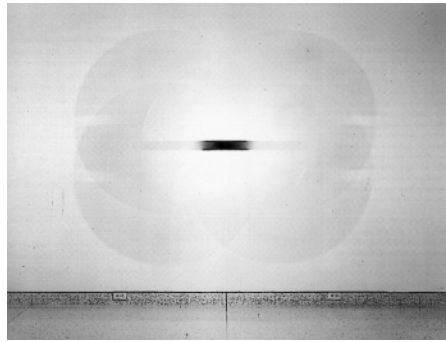
Frank Malina, *Lumidyne*, 1961



grupa „ZERO”, *Zero – Raum*, 1964



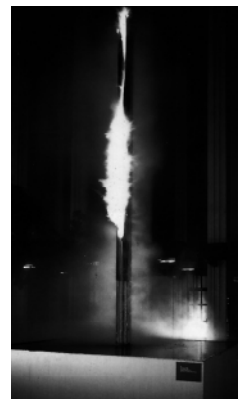
Frank Malina, *Cosmos*, 1965



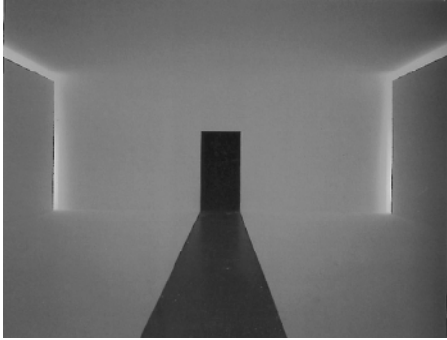
Robert Irwin, *bez tytułu*, 1968



Dan Flavin, *W holdzie Tatlinowi*, 1964



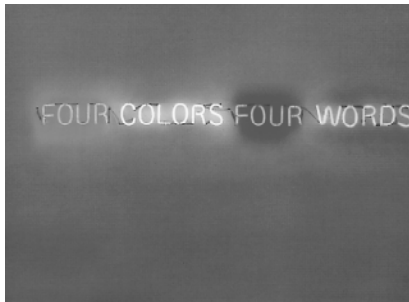
Eric Orr, *Prime Matter*, 1981



James Turrell, *Rondo*, 1969



Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970–1971



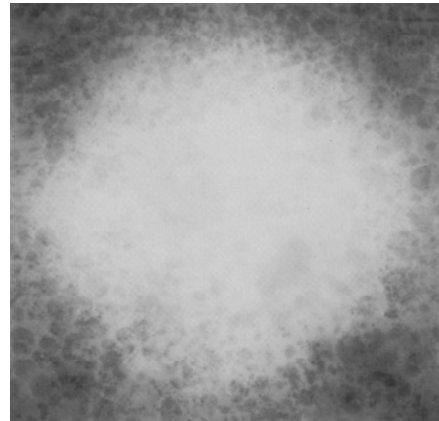
Joseph Kosuth, *Four colours four words*, 1966



Werner Klotz, *Colore mobile*



Targetti ArtLight Collection – fragment wystawy, 2002



Attilio Tono, *Stimolazione Materica*



Andrzej Pawłowski, *Kineformy*, fot., 1957



Władysław Hasiór, Studium pomnika *Tym co walczyli o polskość i wolność ziem Pomorza*, akcja efemeryczna, Koszalin 1977



Antoni Mikołajczyk, z cyklu: *Pejzaże świetlne. Zapisy drogi*, Frankfurt-Kassel, 1981





*Zaczarowana*, akwarela, 1999



*Psalm Dawidowy, 23*, akwarela, 2002