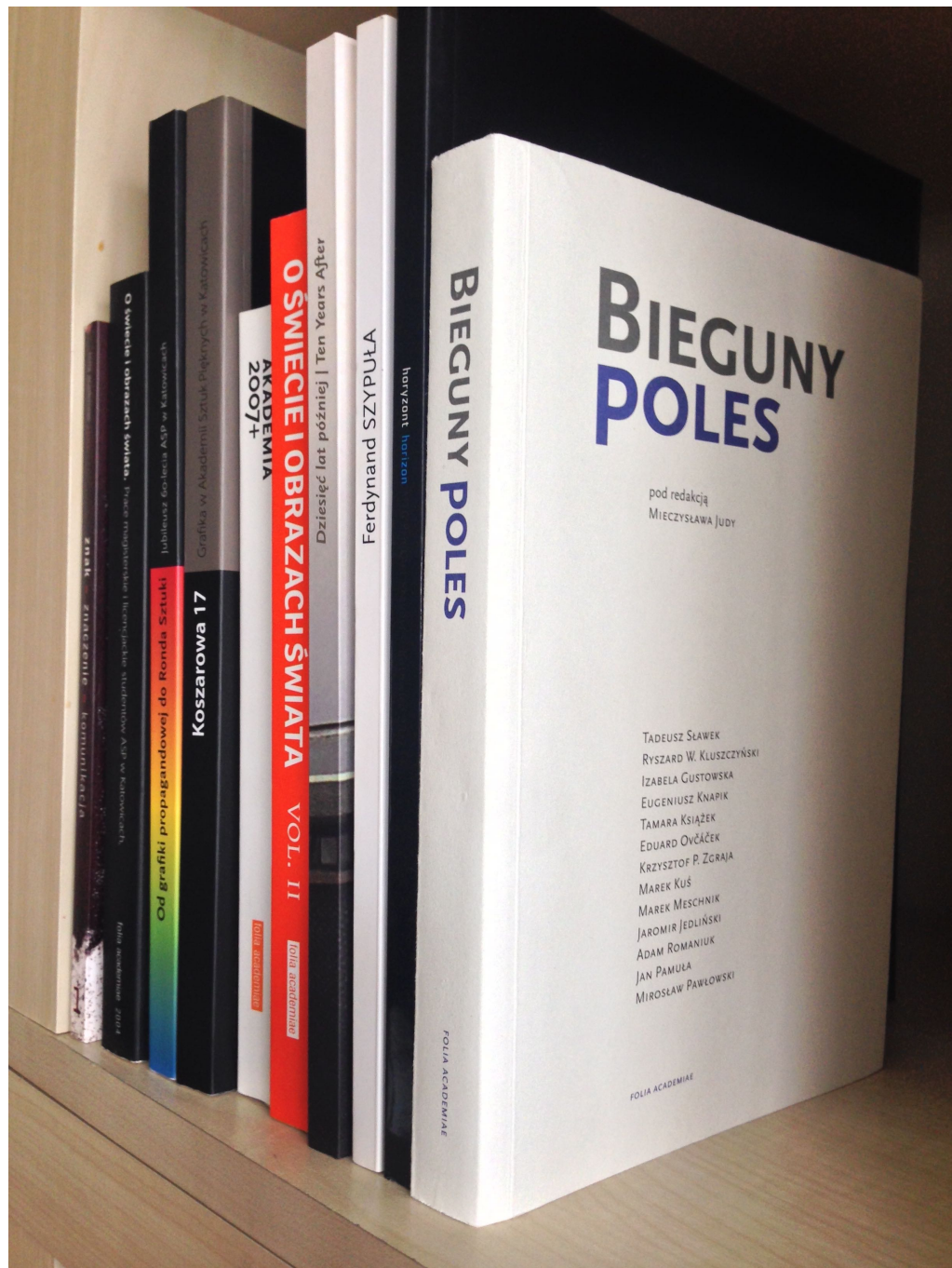




BIEGUNY POLES

pod redakcją
MIĘCZYŃSKA JUDY

TADEUSZ ŚLAWEK
RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI
IZABELA GUSTOWSKA
EUGENIUSZ KNAPIK
TAMARA KSIĄŻEK
EDUARD OVČÁČEK
KRZYSZTOF P. ZCZAJA
MAREK KUŚ
MAREK MESCHNIK
JAROMIR JEDLIŃSKI
ADAM ROMANIUK
JAN PAMUŁA
MIROSLAW PAWŁOWSKI

FOLIA ACADEMIAE

horizon

Ferdynand SZYPUŁA

Dziesięć lat później | Ten Years After

OŚWIECIELE I OBRAZACH ŚWIATA
AKADEMIA
2007+

VOL. II

Koszarowa 17

Od grafiki propagandowej do Ronda Sztuki

O świecie i obrazach świata. Prace malarstwa i literatury studentów ASP w Katowicach

ROK Złoty - 100 lat

BIEGUNY POLES

pod redakcją
MIECZYŚŁAWA JUDY

TADEUSZ SŁAWEK
RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI
IZABELA GUSTOWSKA
EUGENIUSZ KNAPIK
TAMARA KSIĄŻEK
EDUARD OVČÁČEK
KRZYSZTOF P. ZGRAJA
MAREK KUŚ
MAREK MESCHNIK
JAROMIR JEDLIŃSKI
ADAM ROMANIUK
JAN PAMUŁA
MIROSŁAW PAWŁOWSKI

BIEGUNY
POLES

Redakcja/Edited by
Mieczysław Juda

Recenzenci/Reviewed by
dr hab. Adam Bartoszek, dr hab. Grzegorz Hańderek

Projekt graficzny/Graphic design
Paweł Krzywda (idee.pl), Adam Romaniuk

Łamanie i skład/Layout and type-setting
Paweł Krzywda i Agata Korzeńska (idee.pl)

Korekta/Proofreading
Grażyna Benduch

Tłumaczenie/Translation
Łukasz Kansy, Katarzyna Porzuczek, Krystyna Hat

Druk i oprawa/Printing and binding
Centrum Usług Drukarskich CUD
41-709 Ruda Śląska, ul. Szymały 11

Wydawca/Publisher
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach/Academy of Fine Arts in Katowice
40-074 Katowice, ul. Raciborska 37
www.asp.katowice.pl

Złożono krojem/Set in
Scala, Scala Sans

Wydrukowano na papierze/Printed on paper
Munken

Format, objętość/Size, volume
160 × 240 mm, 268

Nakład/Circulation
500

Wydanie I/Edition I
folia academiae, Katowice 2013
© 2013 Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
All rights reserved

ISBN 978–83–61424–51–2

BIEGUNY POLES

pod redakcją
MIECZYŚŁAWA JUDY

SPIS TREŚCI
INDEX

	MIECZYŚŁAW JUDA
6	<i>Bieguny</i>
7	<i>Poles</i>
	TADEUSZ SŁAWEK
16	<i>Wyprawy do bieguna. O doświadczeniu tego-co-krańcowe</i>
17	<i>Expeditions to the Pole. On the experience of what-is-extreme</i>
	RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI
34	<i>Płynne bieguny. Procesy hybrydyzacji w sztuce współczesnej</i>
35	<i>Fluid poles. Hybridisation processes in contemporary art</i>
	IZABELA GUSTOWSKA
58	<i>3 × R</i>
59	<i>3 × R</i>
	EUGENIUSZ KNAPIK
78	<i>Rzeczywistość, czyli życie</i>
79	<i>Reality, or life</i>
	TAMARA KSIĄŻEK
84	<i>Negatyw pytania</i>
85	<i>The negative of a question</i>
	EDUARD OVČÁČEK
112	<i>Krótki wykład na temat poezji eksperymentalnej</i>
113	<i>A short lecture on experimental poetry</i>
	KRZYSZTOF P. ZGRAJA
126	<i>Oko muzyki</i>
127	<i>The eye of music</i>
	MAREK KUŚ
156	<i>Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach</i>
157	<i>BWA Contemporary Art Gallery in Katowice</i>
	MAREK MESCHNIK
164	<i>Wokół kolekcji współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu 1990–2010. Kilka wątków</i>
165	<i>Polish Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom 1990–2010. A few motifs</i>
	JAROMIR JEDLIŃSKI
190	<i>Tkanina kolekcji</i>
191	<i>Weaving the collection</i>
	ADAM ROMANIUK
210	<i>Triennale Grafiki Polskiej</i>
211	<i>Polish Print Triennial</i>
	JAN PAMUŁA
226	<i>Międzynarodowe Biennale i Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie – idea i rys historyczny.</i>
227	<i>International Print Biennial and Triennial in Cracow: The idea and historical outline.</i>
250	MIROSŁAW PAWŁOWSKI
251	MIROSŁAW PAWŁOWSKI
260	FESTIWAL ARSGRAFIA 2011 – KORESPONDENCJE SZTUK PIĘKNYCH PT. BIEGUNY
261	ARSGRAFIA FESTIVAL 2011 – FINE ART CORRESPONDENCES BIEGUNY / POLES

Nie ma wyjścia, bez biegunów nie ma życia, bo nie ma świata. Po prostu muszą być. Dlatego, że są odniesieniami, pozwalają się orientować i powodują, że nasze ułożenie w rzeczywistości staje się faktyczne, a przez to może być jednocześnie przezroczyste. Czyli tak jakby go nie było, a jest. Bieguny są do tego podwójne, to nie biegun, coś pojedynczego, jednego, tylko jedno to – *unum*; to komplet, coś podwójnego, stan mnogi. Zarazem daje to orientację „i tu, i tu”. To logika tu i tu, a nie tu albo tu. Może to także poczucie bezpieczeństwa, że jak nie zwrócimy, albo nie będziemy mogli się zwrócić do jednego, to pozostaje nam jeszcze drugi, a z tego powodu, że wiemy jaka jest konstrukcja całości, czyli tego jak one są ze sobą, wiemy jak w ogóle jest. Dlatego są bieguny, a nie biegun. Biegun to coś ułomnego, niekompletnego, jakiś destruktor, albo brak. Bieguny to pełnia. Świat. Skoro wiemy jak konstruuje się świat „biegunowy” biegunów w magnesie, to wiemy już jak konstruuje się świat w kierunkach świata – biegun południowy i biegun północny. Bieguny ferromagnetyku dają nie tylko wyobrażenie, ale pojęcie całości – *universum*, bieguny geograficzne wprost informują nas o tym jaki jest świat. Bieguny także wyznaczają cel. To kraniec, granica tego, co może być, gdzie można dotrzeć i co można [było] zdobyć. Dziś orientacja ta jest zmieniona, nie możemy mieć już takiego pojęcia, bo *de facto* nie mamy biegunów; jeśli w ogóle, to są jedynie kierunki tymczasowego zorientowania, tymczasowego ukierunkowania. Dynamika i gęstość zmiany są tak duże, że właściwie ani kierunek, ani tym bardziej biegun (bieguny) nie są możliwe, by o nich poważnie myśleć. Mogą być tylko metaforą. Ale metafory naszego życia ze swoją przestrzenią, ze swoją pojemnością czynią treść tego

There is no way out, without poles there is no life, because the world does not exist. They just have to be. Because they are the references that allow us to orientate ourselves and make our place in reality become a fact and due to that, it can be simultaneously translucent. So, as if it didn't exist and yet it still exists. And what is more, there are two poles, it's not just one pole, a single one, only one – *unum*; there is a set, something dual, plural state. It gives orientation “here and here.” This is the logic here and here, not here or here. It can also be sense of security – if we do not address or we just cannot address one, then we still have the other, and because we know the construction of the whole, that is how they are interrelated with each other, we know how it is at all. So that is why there are poles, not just one pole. A pole is something lame, incomplete, a kind of distraction or cripple. The poles are fullness. The world. Since we know how to construct the pole world of the poles in the magnet, then we also know how to construct the world of the directions of the world: the South Pole and the North Pole. The poles of ferromagnetism give not only an idea, but the concept of the whole – *the universe*, the geographical poles inform us outright about what the world is like. The poles shall designate a target. They are the edge, the border of what can happen, where you can get and what you can reach. But at present, this orientation has been changed, we cannot have such a notion as *de facto* there are no poles – we only have temporary directions and temporary orientation. Dynamics and density of changes are so big that we actually cannot think seriously about the poles. They may be only a metaphor. But the metaphor of our life with its space, with its capacity make the content of our life a consumable land.

życia konsumowalnym lądem. Zatem bieguny powracają ponownie. Z biegunami jest ląd, oswojone terytorium, w którym możliwe jest nawigowanie, sensowne przebywanie życia, tego zadziwiającego pół przymusowego, pół osiąganego rezultatu naszej aktywności. Cel naszego starania.

Biegun geograficzny, biegun fizyczny, biegun moralny. Trzy wymiary ludzkiego egzystowania, *powtórzone żeglowania* jak chciał Giovanni Reale, a nazwał to filozofią, tj. świadomym zmierzaniem, osiąganiem celu poprzez ustalenie kierunku w ten sposób, że ustawienie się odpowiednie do bieguna tworzy naturalną linię/marszrutę – jeśli ktoś chciałby tym sposobem iść. Właściwie we wszystkim rozpięci jesteśmy między biegunami: targają nami emocje, złe sny, zjawy, niecałkiem rozpoznawane tajemne znaki i powody, dla których jedne rzeczy są całkiem jak należy, a inne, nie wiedząc czemu, już nie. Bycie między biegunami to źródło naszego życia. Biegun do bieguna wyznacza różnicę potencjałów, która pozwala trwać. Jest naszą energią, ostateczną pełnią – *entelechią* i spełnieniem.

Bieguny to cykl artystycznych manifestacji o takim tytule w ramach festiwalu ArsGrafia realizowanego od 2009 do 2012 roku. Projekt *Biegunów* pod kuratelą Krzysztofa Kuli miał sześć edycji realizowanych w biegunowych duetach. Cztery wystawy odbyły się w Galerii *Engram* GCK w Katowicach: Małgorzata Malwina Niespodziewana/Mariusz Pałka, Krzysztof Kula/Adam Romaniuk, Waldemar Węgrzyn/Jan Pamuła, Grzegorz Banaszkiewicz/Marcin Sużycki, piąta w Galerii Uniwersyteckiej w Cieszynie: Grzegorz Banaszkiewicz/Krzysztof Kula, a ostatnia, szósta: Grzegorz Banaszkiewicz/Krzysztof Kula w Galerii *Fra Angelico* Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach. *Bieguny* to także międzynarodowa konferencja *Korespondencje sztuk pięknych <Bieguny>*, jako część Festiwalu ArsGrafia, edycji 2011, w listopadzie tego roku w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach grupująca wybitnych artystów, teoretyków i badaczy sztuki (T. Sławek, R.W. Kluszczyński, E. Knapik, K. Zgraja, M. Zieliński, E. Ovčáček, Z. Janáček, M. Sibinský, A. Romaniuk, J. Pamuła). Wraz z towarzyszącymi konferencji workshopami, laboratoriami i pokazami zarówno w Polsce, w przestrzeniach Akademii, jak i w galerii Nová Síň w czeskiej Ostrawie, w których wzięli udział najwybitniejsi graficy z Polski (Andrzej Bobrowski, Krzysztof Szymanowicz, Jan Szmatoch, Andrzej Węclawski, Józef Budka, Paweł Frąckiewicz, Waldemar Węgrzyn, Mirosław Pawłowski, Marcin Surzycki, Adam Romaniuk, Jan Pamuła, Ewa Zawadzka, Sławomir Brzoska, Grzegorz Banaszkiewicz, Krzysztof Kula, Grzegorz Hańderek, Henryk Ożóg) pojawiła się niezwykła przestrzeń doświadczenia grafiki dzisiejszej. Celem tego projektu było ujawnienie stanu grafiki jako *medium* artystycznego. Niebagatelną kwestią było pojawianie się spodziewanego efektu dydaktycznego w postaci dostarczenia studentom materiału poglądowego na temat najnowszych zjawisk w grafice, jak też teoretycznej wiedzy z tego obszaru.

Niniejsza publikacja ma ten osobliwy charakter biegunowego otwarcia/zamknięcia, jaki towarzyszył nam cały czas przy realizacji wystaw i konferencji. Nie wszystkie manifestacje festiwalu są tutaj ujęte, a tylko niektóre. Zarazem ma ona charakter wydawnictwa o szerszych horyzontach i ambicjach, zawierając wypowiedzi teoretyczne i materiał wizualny specjalnie przygotowany dla tego tomu (por. artykuł Tamary Książek, badaczki

Thus, the poles are back again. And with the poles there is a land, a tamed territory in which it is possible to navigate and live sensible life, this amazing result of our activity; partly forced, partly achieved. The purpose of our efforts.

Geographic pole, physical pole, moral pole. Three dimensions of human to existence, of *repeated sailing* as Giovanni Reale wanted it, and he called it philosophy, i.e. a conscious heading, achieving the goal by setting the direction in such a way that the proper setting towards the pole forms a natural line/route – if someone wanted to go this way. In fact, in everything we do (in all our activities) we are stretched between the poles: we are torn by emotions, bad dreams, phantoms, not completely recognized mysterious signs and reasons why some things go quite well, as they should go, and why others not so well anymore. Being between the poles is the source of our life. A pole to a pole designates the difference of the potential, which allows for continuing. It is our energy, final fullness – *entelechy* and fulfillment.

The Poles is a series of artistic manifestations of this title within the festival ArsGrafia performed from 2009 to 2012. The project of *The Poles* (Bieguny) under the wardship of Krzysztof Kula had six editions performed in polar duets (duos). Four of the exhibitions were held at the Gallery *Engram* GCK in Katowice: Małgorzata Malwina Niespodziewana/Mariusz Pałka, Krzysztof Kula/Adam Romaniuk, Waldemar Węgrzyn/Jan Pamuła, Grzegorz Banaszkiewicz/Marcin Sużycki, the fifth one of Grzegorz Banaszkiewicz/Krzysztof Kula was held in the Gallery of the University in Cieszyn, and the last, the sixth one of Grzegorz Banaszkiewicz/Krzysztof Kula in the *Fra Angelico* Gallery of Archidiecezjalne Museum in Katowice. *The Poles* is also an international conference *The Correspondence of Fine Arts <Bieguny>*, as a part of the ArsGrafia Festival, of November 2011 edition, held at the Academy of Fine Arts in Katowice, bringing together prominent artists, theorists and scholars of art (T. Sławek, R.W. Kluszczyński, E. Knapik, K. Zgraja, M. Zieliński, E. Ovčáček, Z. Janáček, M. Sybinský, A. Romaniuk, J. Pamuła). An unusual space of today's graphics experience appeared together with the workshops, laboratories and displays accompanying the conference both at the Academy in Poland, and in the gallery Nová Síň in the Czech Ostrava, attended by the most prominent designers from Poland (Andrzej Bobrowski, Krzysztof Szymanowicz, Jan Szmatoch, Andrzej Węclawski, Józef Budka, Paweł Frąckiewicz, Waldemar Węgrzyn, Mirosław Pawłowski, Marcin Surzycki, Adam Romaniuk, Jan Pamuła, Ewa Zawadzka, Sławomir Brzoska, Grzegorz Banaszkiewicz, Krzysztof Kula, **Grzegorz Hańderek, Henryk Ożóg**). The aim of this project was to reveal the state of graphics as an artistic *medium*. A substantial issue was the appearance of the expected educational effect providing the students with visual materials on the latest developments in graphics, as well as theoretical knowledge in this area.

This publication has the peculiar nature of the polar opening/closing which accompanied us all the time at the organization of the exhibitions and the conference. Not all demonstrations of the festival are subsumed here, only some. At the same time it has the character of a publication of broader horizons and ambitions containing theoretical statements and visual material specially prepared for this volume (see an article of

związanej z uczelnią radomską, czy tekst Jaromira Jedlińskiego). Początkowe, otwierające tom wystąpienia Tadeusza Sławka i Ryszarda Kluszczyńskiego możemy traktować niemal jako programowe, a wobec siebie lokowane biegunowo i w zgodzie z tytułem eseju tego pierwszego: *Wyprawy do bieguna. O doświadczeniu tego-co-krańcowe*. W tekście Sławka od razu znajdujemy deklarację, że doświadczenie biegunowości nie jest wynikiem napięcia między dwoma skrajnie odległymi od siebie punktami, ale uznaniem, że stanowią moment dojścia i wyjścia, a nie przejścia. Tekst Kluszczyńskiego *a contrario* właściwie rozpatruje przejście tym razem wprost w doświadczeniu sztuki współczesnej jako czegoś o charakterze hybrydy porządków symbolicznych i procesów hybrydyzacji. Tu odpowiedzialnymi za ten stan rzeczy czyni się media elektroniczne, które przerastają nasze życie. I wszystko to, co w konsekwencji spotykamy jako praktyki artystyczne od co najmniej 50. lat XX wieku: inter i multi i hipermedialność, które tę hybrydyczność tworzą, umożliwiając różnorodne postaci transgresyjności doświadczenia od *Second Life*, bio i nanotechnologicznych dokonań przez ekspansję robotyki i badania sztucznej inteligencji, po trzecią kulturę, czyli tak czy inaczej *cyberkulturę*. Przywoływane przez Kluszczyńskiego wyprawy Moniki Fleischmann i Wolfganga Straussa, czyli życie pomiędzy realnością a wirtualnością, to *biegunowe* doświadczenie *pomiędzy*, o którym pisze T. Sławek, raportując biegunowość jako wyprawę, geograficzne przejście od południa do północy, tak samo jako przejście – i przechodzenie – od wnętrza do zewnątrz i od myśli, *która niczego nie wyraża* (a jak to możliwe?) do tego, że wiemy właśnie dokładnie i dokładnie tylko to, co w intencji użytecznie zgromadziliśmy. A czy to daremne czy użyteczne pytać będziemy stale, czy to oswojona *terra incognita*, czy całkiem nie *meta incognita* jako motyw naszego postępowania.

Głos Izabeli Gustowskiej to odautorski komentarz do prac wideo realizowanych w ciągu wielu lat, niemal od pierwszych prób z użyciem nowych mediów, jak mówi sama, tzw. prac „medialnych”. W zamierzeniu artystki ten cykl ujawnionych prac to mała prowokacja lokowana w obszarach: romans z życiem, romans ze sztuką i romans z mediami, lecz w wariacie francuskiego zakorzenienia, gdzie romans to nie inaczej jak opowieść o życiu *tout court*. I dalej wypowiedź Eugeniusza Knapika, czynnego kompozytora, który rozpoczął swoją drogę od „odkrywania nowego” ze wszystkim, co w tym mogło być fascynujące i jak mówi „z wypiekami na twarzy”, a w istocie w pytaniu o to, po co jest sztuka. Sztuka, która jawi się tu jako rodzaj dialogu, o wyraźnie etycznym wymiarze, ze wszystkimi doświadczeniami obietnic i ułud uniwersalnej ostateczności modernizmów złapania Pana Boga za nogi, i która jest po to, by w herbertowskim rozpoznaniu godzić człowieka z rzeczywistością. W istocie o tym samym traktuje tekst Tamary Książek raportujący w niespiesznym rytmie doświadczenie artystyczne Jana Berdyszaka, zamykane tutaj w figurze *negatywu pytania*. Efemeryczność materialna twórczości Berdyszaka biegunowo spotyka się z konkretnością jego myśli, którą charakteryzuje także gęstość mocy poezji haiku: odpowiedź artysty w zapytywaniu o świat jest drogą, a nie celem, czekaniem nieosiągniętym, nieusuwalną granicą niewyraźności. Tu także krótka wypowiedź Eduarda Ovčáčka o pikantnym w tym kontekście tytule *Krótki wykład na temat poezji eksperymentalnej*. To wypowiedź artysty o artyście. Sam będąc

Tamara Książek, a researcher from the University of Radom, or text by Jaromir Jedliński). The initial speeches of Tadeusz Sławek and Ryszard Kluszczyński opening the volume may be regarded almost as a program, polarized to each other and in harmony with the title of an essay of the first speaker: *Expeditions to the pole. The experience of that which is final*. In Tadeusz Sławek's text we immediately find a declaration that the experience of polarity is not the result of tension between the two extremely distant points, but acknowledging that they are the moments of the exit and coming and not of the way between. Kluszczyński's text, contrary to the first one, in fact considers the way, this time directly in the experience of the contemporary art as something of a hybrid character of symbolic arrangements and hybridization processes. Here the electronic media, which overwhelm our lives, are made responsible for this state of affairs. And all of these which consequently can be found as artistic practice for at least 50 years of the twentieth century: inter and multi and hypermedia which form this hybridity enabling various forms of the transgression of the experience, starting with *Second Life*, bio and nanotechnology achievements, expansion of robotics and artificial intelligence research up to the third culture, that is, one way or another *cyberculture*. Monika Fleischmann and Wolfgang Strauss' expeditions evoked by Kluszczyński, or life between reality and virtuality, is a *polar* experience *between*, about which Tadeusz Sławek writes, reporting the polarity as the expedition, geographical shift from south to north as well as transition – and the passage – from the inside to the outside and from the thought *that nothing expresses* (and how is it possible?) to the fact that we know just exactly and precisely what we intentionally usefully gathered. And we will constantly ask if it is useless or useful, if this *terra incognita* is tamed, if not quite *meta incognita* as the motive of our behaviour.

The voice of Izabela Gustowska is the author's commentary to the video works carried out over many years, almost since the first attempts at using new media, as she says herself, so-called “media works.” In the intention of the artist this series of revealed works is a small provocation placed in the areas of: romance with life, romance with art and romance with the media, but in a variant with the French roots, where romance is nothing more but, in short, the story about life. And further the statement of Eugeniusz Knapik, active composer who began his way of “discovering new” with all that could be fascinating and as he says, “with flushed face,” and in fact, asking the question what art is. Art, which appears here as a kind of dialogue, with a clear ethical dimension, with all experiences of promises and delusions of the universal extreme of being in the seventh heaven and which is, as Herbert would like it, to reconcile a man with reality. In fact, Tamara Książek's text is about the same, reporting at a slow pace an artistic experience of Jan Berdyszak closed here in a figure of *a negative of the question*. Ephemeral works of Berdyszak in a polar way meet the concreteness of his thoughts, which are characterized by the density of the power of haiku poetry: the artist's response in querying the world is the means and not the purpose, unattainable waiting, indelible border of ineffability. Here is also a short statement of Eduard Ovčáček with a spicing in this context title *A short lecture on experimental poetry*. This is an artist's statement about the artist. Being one of the most prominent contemporary Czech designers he refers to the visual

jednym z najwybitniejszych współczesnych grafików czeskich odnosi się do poezji wizualnej, dotykając fascynującego pola zbiegu słowa i obrazu, tego co poetyckie i tego co wizualne, jeszcze raz uruchamiając Horacjański koncept *ut pictura poesis*. Za to następujący po tym tekst Krzysztofa Zgrai jest przykładem niezwykle, raportem sprawozdawczym artysty, który wybrał się badać świat. Tu świat alikwotów. Ów niezwykle *mystyk alikwotów* zdaje nam sprawę z własnego, kilkudziesięcioletniego mierzenia się z materią artystyczną zaklętą w dźwięk, dokładniej w pewien jego aspekt hipotetyczny *biegunowo* oddalający się od tego, co jest jego fizycznym substratem. A czy jest tak jak chce Zgraja czy nie, to już rzecz osobnej deliberacji.

Kolejne teksty, Marka Kusia, Marka Meschnika i dopełniający tekst Jaromira Jedlińskiego to rozpoznanie instytucji sztuki w działaniu. Kuś zdaje sprawę z funkcjonowania instytucji takiej jak – największe w Polsce – BWA w Katowicach z jego historycznymi zaszczytami, pamięcią i wyzwaniem dzisiejszymi. Rozpoznawalne ślady (*traces*) przeszłości z charakterystycznymi wystawami właściwymi dla kolejnych dziesięcioleci, od takich jak *Praca i pokój* (1950), *Lenin i Stalin w dobie Rewolucji Październikowej* (1952) aż po wystawy Gerharda Richtera (2005) i Rogera Balena (2008/2009), czy Antonio Saura (2010). Epoka Gierka w funkcjonowaniu galerii konfrontowana z uporczywymi próbami otwierania jej tożsamości ku sztuce teraźniejszej i światu zdecydowanie nie należącemu do frontu ideologicznego „przodującej doktryny”. I w pozornie podobnej perspektywie analizy instytucji sztuki głos Marka Meschnika poświęcony budowaniu autorskiej kolekcji polskiej sztuki współczesnej w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu od początków polskiej transformacji po horyzont lat 2000. Ten dopełniony głosem Jaromira Jedlińskiego, osobliwego spojrzenia zarówno na kolekcję, jak i na „kolekcjonera”, i opisujący krok po kroku heroiczny wysiłek ambitnego kuratora, owocujący jedną z najbardziej kompetentnych i najpoważniejszych kolekcji polskiej sztuki współczesnej na Śląsku. M. Meschnik ukazuje jak realizując autorski wybór, buduje kolekcję formalnie i merytorycznie spójną, na którą składają się prace najznakomitszych autorów sztuki nowej, prace autorstwa Krzysztofa M. Bednarskiego, Sławomira Brzoski, Jana i Marcina Berdyszaków, Stefana Gierowskiego, Ryszarda Grzyba, Zbigniewa Libery, Tomasza Struka, Andrzeja Szewczyka, Józefa Robakowskiego, Koji’ego Kamoji’ego, Leona Tarasewicza, by przywołać tylko te najgłośniejsze. Jaromir Jedliński zaś daje obraz samego procesu z drugiej strony – z zewnątrz, czyniąc namysł nad tym, jak kolekcja i akurat taka pojawia się i rośnie mimo wszystko, mimo okoliczności (trudnych), ale dzięki uporczywej pracy kuratora (wielkiej).

I wreszcie mamy dwa głosy: Adama Romaniuka i Jana Pamuły. To głosy także o instytucjach sztuki, ale dla odmiany o instytucjach nie tak rozumianych jako miejsca zamieszkiwania sztuki, ale jako miejsca samego „ciała sztuki”. To głosy o dwóch kluczowych imprezach poświęconych grafice – Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach i Międzynarodowemu Triennale Grafiki w Krakowie. Wspólnie to obraz najważniejszych konkursów graficznych odbywających się w Polsce, ale dających wyobrażenie grafiki światowej, ukazujący charakterystyczne cechy i sam proces transgresji graficznego medium. Tak czy inaczej historia MTG i TGP to mistyka przejścia od matrycy analogowej do cyfrowej

poetry touching the fascinating field of the confluence of a word and an image, of what is poetical and what is visual, once again evoking Horace’s concept *ut pictura poesis*. The following text of Krzysztof Zgraja is an example of an unusual report of an artist who sets off to explore the world. Here is the world of overtones. This extraordinary *mystic of overtones* relates to us his own encountering of the artistic matter enchanted into the sound, and to be more precise in its aspect hypothetically, in a *polar* way, receding from what is its physical substrate. And if this is the way Zgraja wants it to be or not, that is a different deliberation.

Subsequent texts, of Marek Kuś, Marek Meschnik and a complementary text of Jaromir Jedliński are the recognition of an art institution in action. Kuś gives an account of works of an institution such as BWA Katowice – the biggest in Poland – with its historical legacy, memory, and contemporary challenges. Recognizable traces of the past with characteristic exhibitions appropriate for consecutive decades, starting with such as *Praca i pokój* (Work and Peace) (1950), *Lenin and Stalin in the era of the October Revolution* (1952) to the exhibition of Gerhard Richter (2005), Roger Balen (2008/2009) and Antonio Saura (2010). Gierka’s era in the gallery was confronted with persistent attempts to open itself for contemporary art and the world definitely not belonging to the ideological front of “the leading doctrine.” And in an apparently similar perspective Marek Meschnik’s analysis of an art institution was dedicated to the building of the author’s collection of contemporary Polish art in the Górnośląskie Muzeum in Bytom (Upper Silesian Museum), from the beginning of Polish transformation up to the horizon of 2000. And this was complemented by Jaromir Jedliński with his peculiar look at both the collection and “the collector” and describing step by step the heroic efforts of an ambitious curator which fructified in one of the most competent and the most important collections of Polish contemporary art in Silesia. Marek Meschnik shows how, pursuing the author’s choice, he builds the collection formally and substantively coherent, which consists of the art works of finest artists of new art and includes the works of Krzysztof M. Bednarski, Sławomir Brzoska, Jan and Marcin Berdyszak, Stefan Gierowski, Ryszard Grzyb, Zbigniew Libera, Tomasz Struk, Andrzej Szewczyk, Józef Robakowski, Koji Kamoji, Leon Tarasewicz – to recall only the most hailed names. Jaromir Jedliński gives a picture of the process from the other side – from the outside, making reflections on how the collection, and just in its shape, appears and grows in spite of everything, in spite of the circumstances which were difficult, but thanks to the persistent and great work of the curator.

And finally we have the voices of Adam Romaniuk and Jan Pamuła. They also concern art institutions, but for a change institutions not understood as an art’s place of residence, but as a place for the “body of art” itself. They talk about the two key events dedicated to graphics – Polish Print Triennial in Katowice and the International Print Triennial in Krakow. Together they form the picture of the most important graphic competitions taking place in Poland, but yielding an image of the world graphics showing characteristic features and the process of transgression of the graphic medium itself. Anyway, the story of International Print Triennial and Polish Print Triennial is a mystic of transition

ze wszystkimi konsekwencjami i ciągłym zapytywaniem o rdzeń, źródło i sens uprawiania grafiki, rycia/rytowania śladu egzystencji, czyli życia, wszak *graphos* oznacza zawsze to samo: zostawiać ślad.

Są więc bieguny różne. Znamy biegun geograficzny i magnetyczny, i biegun niebieski; biegun koła wielkiego i koło godzinowe, biegun zórz polarnych i *Kolur* (gr. kól-ouros) – koło wielkie na sferze niebieskiej przechodzące przez bieguny niebieskie i punkty równonocy. Wiele tego. Nie wiemy ostatecznie, czy ma to być odniesienie jednego *wobec* drugiego, komplementarność, czy wymuszone poruszanie się po spirali teza – antyteza – synteza. Być może, że właśnie tu realizuje się to, co tak pięknie opowiada świat, gdy *les extrêmes se touchent*, to znaczy, że dopiero wtedy przeciwieństwa się zaczynają dostrzegać, gdy są *biegunowe* i że ostatecznie dochodzi się zawsze do tego samego pytania: Ateny czy Jerozolima, ale na razie może lepiej obejrzeć książkę.

Katowice, 2012 r.

from analog matrix to the digital one, with all the consequences and the continuous questioning of the core, the source and the meaning of graphics, engraving/etching the traces of existence, which is life; after all *graphos* means always the same: to leave a trail. So there are various poles. We know the geographic and magnetic poles, and the celestial pole, the pole of the great circle and hour circle, the pole of auroras and *Kolur* (gr. kol-ouros) – a great circle on the celestial sphere passing through the celestial poles and equinox points. There is a lot of it. We do not know finally, whether it is to be a reference of one *against* the other, complementarity, or a forced movement on a spiral of thesis – antithesis – synthesis. Perhaps that is where the things told by the world so beautifully are realized, when *les extrêmes se touchent*, which means that opposites begin to recognize each other only when they are *polar* and that finally there is always the same questions: Athens or Jerusalem, but for now it might be better to look through the book.

Katowice, 2012

TADEUSZ SŁAWEK

Wyprawy do bieguna. O doświadczeniu tego-co-krańcowe

„Wziąwszy kurs na wschód i płynąc wzdłuż brzegów pola lodowego znaleźliśmy wreszcie przejście szerokości prawie mili i zapuściliśmy się w nie jeszcze przed zachodem słońca. Dostaliśmy się teraz na wodę usianą co prawda mnóstwem kry, ale wolną od pól lodowych, i posuwaliśmy się śmiało naprzód. Mróz nie przybierał, chociaż prawie ciągle padał śnieg, a od czasu do czasu i gwałtowny wiatr. Ogromne stada albatrosów przelatywały dziś nad szkunerem z południowego wschodu na północny zachód”.

Edgar Allan Poe, *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket*.

1.

Doświadczenie tego-co-krańcowe, o jakim tu mówimy, a które nazwać można także doświadczeniem biegunowości, nie jest wynikiem napięcia między dwoma skrajnie oddległymi od siebie punktami. Miejsca takie stanowią początek koordynatów pozwalających nam tworzyć dosłowne i metaforyczne mapy rzeczywistości, a czynią to dzięki dwóm cechom. Po pierwsze, wyznaczają kres, granicę, poza którą nie można się posuwać; stanowią punkt *dojścia* i *wyjścia*, natomiast nie *przejścia*. Możemy z bieguna wyruszyć, a dzieje poznawania świata zapisują dramatyczną historię dochodzenia do jednego z dwóch biegunów. Nie można natomiast przez biegun *przejsć*, gdyż oznaczałoby to (jak na znanej średniowiecznej rycinie, na której człowiek wychyla się poza krawędź ziemskiego kręgu) zapadnięcie się w jakąś osobliwą nie-przestrzeń, w której pozbawieni byłibyśmy łaski oznaczania własnego położenia. Po drugie, to względem nich lokujemy

TADEUSZ SŁAWEK

Expeditions to the Pole. On the experience of what-is-extreme

“Standing to the eastward along the edge of the floe, we at length came to a passage of about a mile in width, through which we warped our way by sundown. The sea in which we now were was thickly covered with ice islands, but had no field ice, and we pushed on boldly as before. The cold did not seem to increase, although we had snow very frequently, and now and then hail squalls of great violence. Immense flocks of the albatross flew over the schooner this day, going from southeast to northwest.”

Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*

1.

The experience of what-is-extreme, or the experience of polarity does not result from the tension between two, extremely distant points. Such places, being just the initial coordinates, enable us to create physical and metaphorical maps of reality, and they do this owing to their two properties. Firstly, they constitute the limit, delineate the boundary that cannot be crossed, they are either the *destination* or the *starting* point, but never a *transitory* place. We may start our journey from the pole, although there are quiet a few dramatic accounts of the attempts to reach one of them in the history of the world. We cannot, however, go *across* the pole, this would mean (as it is depicted in the well-known medieval engraving of a man reaching beyond the edge of the earth circle) falling into a peculiar non-space, where we would be deprived of the favour of being able to mark our position. Secondly, we use the poles as reference points to determine our

siebie, bowiem stanowiąc punkt spotkania wszystkich południków i równoleżników są bieguny macierzą wszelkiej partykularnej topografii. Wszystko co przydarza się nam w życiu dokonuje się *między* biegunami i pozostaje w jakiejś do nich relacji. Doskonale wyczuł to tarot, rozpinając zdarzenia ludzkiego losu między takimi biegunami jak *człowiek – zwierzę, świat wewnętrzny – świat zewnętrzny, noc – dzień, wzlot – upadek* itp. Nie o takiej jednak biegunowości chcielibyśmy tu mówić.

2.

Zajmuje nas biegunowość doświadczana nie *pomiędzy* skrajnymi punktami, lecz wpisana we wnętrze każdego z nich. Biegun nie nosi tu znaku miejsca ostatecznego, bowiem wewnątrz niego kryje się możliwość doświadczenia tego, co wyznacza jego przeciwieństwo. Mówiąc językiem geografii – we wnętrzu (a nie w radykalnym oddaleniu, lub nie tylko w napięciu między skrajnościami) *południa* trwa praca *północy*, i odwrotnie – doznajemy *północy*, poznając dokonujące się w skrytości jej wnętrzu ruchy *południa*. Jeśli tak, to pojęta w ten sposób biegunowość nie jest już tożsama z punktami dojścia lub wyjścia, punktami zdecydowanego początku lub celu, kresu, przeznaczenia. Przeciwnie, chodzi teraz o doświadczenie nieustannego regresu, wycofywania się, zapadania się w siebie, swoistego *mis en abyme*, oznaczające tryb pojawiania się pojęć, nazw, przedmiotów. Biegunowość nazywałaby zatem właśnie *przejście*, jakim okazuje się każda rzecz, „*przejście*” między nawiedzającymi ją postaciami teźże rzeczy modyfikowanej przez rzeczy jej (biegunowo) przeciwstawne. Wewnątrz *nocy* działają siły *dnia*, a Jan Patočka z obudzenia *sił nocy* uczynił warunek uzdrowienia zachodniej kultury cierpiącej na spustoszenie i okaleczenie spowodowane *siłami dnia* wynikającymi z nadmiernie uprzywilejowanej pozycji oświeceniowego poznania matematyczno-przyrodniczego. „Siłami, które przez cztery lata posyłają miliony ludzi w gehennę ognia, są siły *dnia* (...) noc staje się naraz absolutną przeszkodą na drodze dnia do złej nieskończoności dni jutrzejszych”¹.

3.

Jacques Derrida zaczyna swoją pracę od mocnego oświetlenia podstawowego postulatu: dekonstrukcje dokonują się nie w przestrzeni pomiędzy przeciwieństwami, lecz w obrębie każdego z dwóch biegunów: „(...) *myśl, która niczego nie wyraża*, która wykracza poza znaczenie i rozumienie, ta *myśl, która zapowiada się w gramatologii*, uważa się słusznie za to, co nie jest w ogóle ugruntowane przez opozycję pomiędzy zewnątrz i wewnątrz”². Jeśli tak, zatem musimy porzucić myśl o biegunach jako o nieprzekraczalnych i trudno dostępnych (lecz jednak zawsze osiągalnych) wyznacznikach granicznych ułatwiających oznaczenie położenia poszczególnych przedmiotów. Wkraczamy w świat meandrycznej wędrówki zapowiadziany 125 aforyzmem *Wiedzy radosnej*, w której werdykt o śmierci Boga pozostawia za sobą dojmujący ślad w postaci całej serii pytań, z których znaczna część dotyczy właśnie wymazania punktów orientacyjnych, triangulacyjnych wież egzystencji („Kto nam dał gąbkę, aby wymazać cały horyzont? ... Czy ruch ten nie jest ustawicznym upadkiem? W tył, na bok,

1. J. Patočka, *Wojny XX wieku i wiek XX jako wojna*, [w:] J. Patočka, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, Warszawa 1998, ss. 172, 179.

2. J. Derrida, *Pozycje*, Katowice 1997, s. 15.

location as being the point of meeting for the meridians and parallels, the poles are the matrix for any particular topography. Everything that happens to us in life takes place *between* the poles and remains in some kind of relation with them. Tarot seems to have understood that, spanning the human existence between such poles as *man–animal, internal world–external world, night–day, lights–falls*. However, this is not the type of polarity we would like to discuss here.

2.

We are discussing the polarity that is not experienced *between* the extreme points but in them. Here, the pole does not signify the final destination because, in itself, it contains the possibility of experiencing what constitutes its own opposite. Using the language of geography – it is inside the *north* (not just at the extreme distance or not only in the tension between the two extremes) where the *south* works; on the other hand, we learn about the movements of the *south* inside the *north*. From this perspective, polarity is not any more identical with the points of departure and destination, the places of a definite beginning or end. Quite the opposite, now it is about experiencing regression, withdrawal, implosion, a type of *mise en abyme*, here referring to the mode of the appearance of notions, names and objects. Thus, polarity would mean *transition* that every single thing undergoes, the *transition* of the forms of a thing, modified by the very thing's polar opposites. Inside the *night* there work the forces of the *day*; Jan Patočka made the awakening of the *forces of the night* the condition for healing Western culture, ravaged and hurt by the *forces of the day* which are the consequence of the scientific, Enlightenment-type cognition prevailing in the culture. “The forces which for four years send millions of people into the Gehenna of fire are the forces of the *day* (...) suddenly, the night becomes an absolute obstacle for the day in its way to the evil infinity of tomorrows.”¹

3.

Jacques Derrida begins his work from emphasising the fundamental postulate: deconstructions do not occur in the space between opposites but within each of the two poles “(...) *the thought–that–means–nothing*, the thought that exceeds meaning–as–hearing–oneself–speak by interrogating them – this thought, announced in grammatology is given precisely as the thought for which there is no sure opposition between outside and inside”.² We should then abandon the idea of poles as boundary determinants, impassable and difficult to reach (although always accessible) with which to locate the positions of objects. We enter into a world of meandering wander, announced in aphorism 125 of the *Gay Science*, where the verdict on the death of God is followed by a series of intense questions, many of them concerning the erasing of orientation points, the triangulation towers of existence (“Who gave us the sponge to wipe away the entire horizon? ...Are we not plunging continually? Backward, sideward, forward, in all directions? Is there still any up or down?”).³ What emerges as a consequence of this restless movement, or, indeed, a fall is the “creation of infinite semantic

1. J. Patočka, *Wojny XX wieku i wiek XX jako wojna*, [in:] J. Patočka, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, Warszawa 1998, p. 172, 179.

2. J. Derrida, *Positions*, University of Chicago 1981, p.12.

3. F. Nietzsche, *The Gay Science*, New York: Vintage 1974, pp.181–82.

w przód, na wszystkie strony? Czy jest jeszcze coś takiego, jak góra i dół?”³). To, co powstaje w wyniku owego niespokojnego ruchu będącego w istocie upadkiem, to wytworzenie nieskończonej liczby efektów semantycznych, nie pozwalające sprowadzić się ani do obecności prostego początku, ani do obecności eschatologicznej”⁴. Jak przekonuje Derrida w dalszym ciągu wywodu, chodzi wyraźnie o ruch destabilizujący i problematyzujący możliwości lokalizacyjne („Nigdy nie sytuujemy się w transgresji, ale też nigdy nie mieszkamy gdzie indziej”⁵), a w konsekwencji o odrzucenie formalizującej funkcji wszelkich biegunów: „Uzupełnienie i turbulencja pewnego braku rozbijają granice tekstu, uniemożliwiają jego wyczerpującą i zamykającą formalizację...”⁶.

4.

To, co biegunowe jest więc doświadczeniem zawirowania nagle otwierającego się na gładkiej powierzchni rzeczywistości. Inaczej mówiąc – chodzi o odsłonięcie tego, co kryje w sobie pozorna łagodność świata, którą staramy się zapewnić sobie samym przewidującymi zabiegami nauki i obserwacji. Wszelkie zakłócenie łamiące te procedury i przewidywania otwiera drogę do doświadczenia biegunowości. Tam można czytać słynne *W bezdni Malströmu* Edgara Allana Poe, gdzie potworny wir, w którego „ziewającą gardziel wnikają promienie księżyca”, spektakularnie i wzniosłe wdzierają się w porządek zapobiegawczo przygotowane przez praktykę i naukową obserwację rzeczywistości. „Była siódma na moim zegarku, kiedy podnieśliśmy kotwicę i ruszyliśmy w drogę powrotną, aby przebyć najgroźniejszy odcinek strömu w porze złagodzenia prądu, co, jak wiedzieliśmy, miało nastąpić o ósmej”⁷. To, co zwiemy biegunem stawia pod znakiem zapytania wszystko to, co zgromadziliśmy w kategorii *jak wiedzieliśmy*. Gdy łódź rybaków zbliża się „w ogłuszającym zgiełku, którego przyczyny nie potrafiłem sobie wytłumaczyć” do krawędzi wiru, wszystko, co należy do świata *jak wiedzieliśmy* staje się bezużyteczne: „Wyszarpnąłem zegarek z kieszonki. Nie chodził. Przyjrzałem się tarczy w świetle księżyca i ze łzami w oczach cisnąłem bezużyteczny przedmiot w morze”⁸. Wir Poe’go jest dokonaniem w estetyce wzniosłości przedstawieniem wizji świata, w której turbulencja stanowi nie tyle alternatywę dla rzeczywistości formy ustabilizowanej, co przenika ją i dramatycznie przeobraża („W ciągu zaledwie jednego dnia te włosy, ongi kruczoczarne, okryły się siwizną, członki nadwątliły, nerwy rozstroili, tak że dygocę przy łada wysiłku, lękam się cienia”⁹). Michel Serres: „Ponieważ jej części składowe znajdują się w stanie płynnym, są nieskończenie ruchliwe, turbulencja nie jest systemem. Stanowi raczej miejsce złączenia się dwóch rzek, formę, w której zbiegają się i splatają z sobą pływy i fluktuacje (...). Tworzą nieprzerwanie nowe relacje, powstaje z samego serca chaosu i nieuchronnie tamże powraca”¹⁰.

5.

Biegunowość, o której tu myślimy, nie odnosi się do punktowego wskazania na miejsce,

3. F. Nietzsche, *Radosna wiedza*, Gdańsk 2008, s. 139.

4. J. Derrida, *op. cit.*, s. 45.

5. Ibidem, s. 15.

6. Ibidem, s. 45.

7. E. A. Poe, *Wybór opowiadań*, Warszawa 2009, s. 243.

8. Ibidem, s. 246.

9. Ibidem, s. 235.

10. M. Serres with Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, Ann Arbor 1995, s. 107.

effects that can be reduced neither to the existence of the beginning nor to an eschatological presence”⁴. As Derrida further argues, it is about such a movement that destabilises and problematises the possibility to locate. (“One is never installed within transgression, one never lives elsewhere”⁵) and, consequently, it is about rejecting the formalising function of any poles. “The supplement and the turbulence of a certain lack fracture the limit of the text, forbidding an exhaustive and closed formalisation of it...”⁶

4.

Thus, the polarity means encountering a whirlpool forming suddenly on the smooth surface of reality. In other words, it is about uncovering what is covered by the apparent mildness of the world, which we prudently try to achieve through the efforts of science and observation. Any disruption interfering with these procedures and predictions opens us for the experience of polarity. As in Edgar Allan Poe’s famous *Descent into the Maelström*, “the rays of the moon seemed to search the very bottom of the profound gulf” which spectacularly and solemnly invaded the ordered world prudently arranged by practice and scientific observation of reality. “It was just seven, by my watch, when we weighed and started for home, so as to make the worst of the Ström at slack water, which we knew would be at eight”⁷. What we call a pole questions everything we have categorised *as we knew it*. When the fishermen’s boat approaches the edge of the whirlpool “in the deafening din the source of which I could not understand”, everything that belongs to the world of *as we knew it* becomes useless. “I dragged my watch from its fob. It was not going. I glanced at its face by the moonlight, and then burst into tears as I flung it far away into the ocean”⁸. Poe’s whirlpool represents a solemn vision of such a world where the turbulence not so much becomes an alternative for the established form of reality as it penetrates and transforms it dramatically. (“It took less than a single day to change these hairs from a jetty black to white, to weaken my limbs, and to unstring my nerves, so that I tremble at the least exertion, and am frightened at a shadow”⁹). Michael Serres: “Turbulence isn’t a system, because its constituents fluctuate, fluid and mobile. Rather, it is a sort of confluence, a form in which fluxes and fluctuation enter. (...) It recruits at the very heart of chaos by ceaselessly inventing different relations; it returns to it as well.”¹⁰

5.

The polarity we discuss here does not mean pointing out to a place, meaning or notion by making the reference to their opposites. The meaning emerges from the interplay of the opposites; the permanence of the interplay guarantees the stability of the meaning. Nevertheless, we want to think polarity to be an experience that liberates us from such types of relations; it appears to be a sequence of movements constantly drawing us away from our destinations; the deviating, turbulent movements that

4. J. Derrida, *op. cit.*, p. 45.

5. Ibidem, p. 15.

6. Ibidem, p. 45.

7. E. A. Poe, *The Unabridged Edgar Allan Poe*, Running Press, New York 1983, p. 691.

8. Ibidem, p. 693.

9. Ibidem, p. 685.

10. M. Serres with Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, Ann Arbor 1995, p. 107.

znaczenie, pojęcie poprzez odniesienie go do jego przeciwieństwa. Znaczenie powstaje z tej gry opozycji, a jej trwałość jest gwarantem stabilności znaczenia. Tymczasem chcemy myśleć biegunowość jako doświadczenie uwalniające od tego rodzaju relacji; jawi się ono teraz jako sekwencja ruchów nieustannie odsuwających nas od miejsca przeznaczenia, ruchów o charakterze dewiacyjnym, turbulencyjnym, ruchów, w których dążenie do celu nie daje się odróżnić od wszelkiego rodzaju zboczeń z głównego kursu. Jednym słowem, biegunowe jest to, co zakłóca obraz świata wyznaczony przez dobrze wyznaczone bieguny, to, co zaskakuje nas swoją rzucającą się w oczy *niepraktycznością* i *nieużytecznością*. Odwołując się do tekstu Derridy z 1973 roku, powiedzielibyśmy, że biegunowe jest to, co *frywolne*: „Frywolność nie przydarza się znakowi. Jest właściwym mu pierwszym zerwaniem ciągłości, pierwszym cięciem (*entame*), *arché*, wprawieniem w ruch i uporządkowaniem – lecz jako »frywolna« właśnie ta cecha znaku nigdy nie uobecnia się, nie przedstawia samej siebie. Wynika to z samej struktury dewiacyjności (*d'écart*)...”¹¹, która – dowiadujemy się poprzednio – daje się opisać takimi pojęciami jak *daremné* (*futile*) czy *nieużyteczne* (*inutile*). Biegunowość byłaby więc nagłym przerwaniem ciągłości użytecznego, jednak jej celem nie jest prosta manifestacja (frywolnej) nieużyteczności, ani też deklaracja sztuki dla sztuki wyzwolonej z wszelkich zobowiązań. W przerwie zachodzącej w gładkim ciągu rzeczywistości jako sekwencji zdarzeń zawsze w jakimś sensie użytecznych (co oddaje popularne powiedzenie, iż „nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło”) objawia się problematyczny charakter dotychczas oczywistych ludzkich poczyną.

6.

To, co do tej pory było działaniem o charakterze *autorskim*, to znaczy dziełem, którego twórca dawał się określić i nazwać, teraz jawi się jako konstrukt o przyczynach znacznie bardziej skomplikowanych. Jak powiedziała Hannah Arendt – miesza się to, co rzeczywiste z tym, co fikcyjne: gdy drugi rodzaj działań ma wyznaczonego twórcę, pierwszy jest anonimowy. „Rzeczywista historia, w którą jesteśmy zaangażowani, dopóki żyjemy, nie ma widzialnego ani niewidzialnego wykonawcy, ponieważ nie jest zrobiona”¹². Biegunowość jest momentem, w którym dokonuje się dramatyczne uświadomienie sobie tego stanu rzeczy: w efekcie nie określam się już w stosunku do własnych dokonań, konkretnych działań, lecz wobec wielkiej nieokreślonej do końca sceny, na której decyduję się stanąć, stawiając czoła światu. Jest to powrót do klasycznego pojęcia bohaterstwa pojmowanego nie jako męstwo, lecz jako zgoda na podjęcie wyzwania, jakim jest historia. Słusznie pisze Arendt, że „konotacja odwagi, odczuwanej przez nas jako niezbywalna cecha bohatera, w rzeczywistości jest już obecna w samej gotowości do podjęcia działania i mówienia, do wpisania swego ja w świat i zapoczątkowania swej własnej historii (...). Odwaga ta, a nawet zuchwalstwo, są już obecne w opuszczeniu swego prywatnego miejsca ukrycia i pokazaniu kim się jest, w odsłonięciu i wystawieniu na pokaz własnego ja”¹³. Trzeba by dopowiedzieć, że w doświadczeniu biegunowości owo odsłonięcie jest szczególnie dramatyczne, bowiem stawia indywiduum wobec dwóch faktów: głębokiej nieoznaczoności parametrów

11. J. Derrida, *L'Archeologie du frivole*, Paris 1973, s. 103.

12. H. Arendt, *Kondycja ludzka*, Warszawa 2000, s. 204.

13. Ibidem, s. 205.

make it impossible to differentiate between heading for the destination from deviating from the course. In essence, polarity interferes with the world outlined by the poles, it represents everything that surprises us with its distinct *impracticability* or *uselessness*. Referring to Derrida's text from 1973 we could say that the polarity may refer to *frivolity*: “This frivolity does not accidentally befall the sign. Frivolity is its congenital breach: its *entame*, *arché*, beginning, commandment, its putting in motion and in order – if at least, deviating from itself, ‘frivolity’, the sign's disposability, can ever be or present itself.”¹¹ It results from the very structure of deviation (*d'écart*) which – as we learn – can be described with such terms as *futile* or *useless* (*inutile*). Therefore, polarity would mean breaking the continuity of usefulness although it does not aim at a mere manifestation of (frivolous) uselessness, neither does it proclaim art for art's sake, free from any obligations. The gap in reality understood as a smooth sequence of always useful events (as in the saying: every cloud has a silver lining) reveals the problematic character of human actions until recently regarded as obvious.

6.

Although until recently a work could be easily ascribed to *its author*, for some time it has been already functioning as a construct of a much more complex origin. As Hannah Arendt could say – the real mixes with the fictional: while the second type of activity has its creator, the first type is anonymous. “The real story in which we are engaged as long as we live has no visible or invisible maker because it is not made.”¹² Polarity is the dramatic moment when we start to understand the state of affairs: as a result I no longer define myself through my achievements or particular actions but decide to face up to the world standing on a great, partly unknown stage. This way, we return to the classic notion of heroism, defined not as bravery but as the act of taking up the challenges of history. Arendt is right to say that “the connotation of courage, which we now feel to be an indispensable quality of the hero, is in fact already present in a willingness to act and speak at all, to insert one's self into the world and begin a story of one's own.(...) Courage and even boldness are already present in leaving one's private hiding place and showing who one is, in disclosing and exposing one's self”¹³. We should add that this exposition is particularly dramatic as it makes an individual face two facts: the deep indeterminacy of the parameters of existence and the loneliness being this existence's original element. It turns out that for the things that guide our actions to be true it is necessary that they remain indefinite, ideas to be noble must operate in the space of certain unrealisable utopia that protects them from sliding into the realm of ideological principles. The indefiniteness makes our life *heroic* (in the meaning Arendt finds in Homer). The relevant quotation can be found in the writings of Wendell Holmes: “No man has earned the right to intellectual ambition until he has learned to lay his course by a star which he has never seen — to dig by the divining rod for springs which he may never reach. In saying this, I point to that which will make your study heroic. For I say to you in all sadness of conviction, that to think great thoughts you must be heroes as

11. J. Derrida, *The Archeology of the Frivolous*, Pittsburgh: Duquesne University Press 1980, p. 118.

12. H. Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago 1998, p. 186.

13. Ibidem, p. 186.

egzystencji oraz doświadczenia samotności jako jej oryginalnego żywiołu. Okazuje się teraz, że to, czym kierujemy się w działalności, aby być prawdziwe, musi pozostać nieodokreślone, idee, aby zachować szlachetność, muszą działać w przestrzeni pewnej niespełnialnej utopii chroniącej je przed ześlizgnięciem się w ideologiczne pryncypia. Nieodokreśloność czyni nasze życie *bohaterskim* (w znaczeniu, jakie Arendt odnajduje u Homera). Stosowny mówiący o tym fragment odnajdziemy u Wendella Holmesa: „Nikt nie zyskał sobie prawa do intelektualnych ambicji, kto najpierw nie nauczył się kierować swym życiem wedle gwiazdy, której nigdy jeszcze nie widział, szukać źródła, którego nigdy nie odnajdzie. W ten sposób chcę wskazać to, co uczyni wasze prace heroicznymi. Mówię to ze smutnym przekonaniem, że wielkie myśli wymagają zarówno heroizmu i idealizmu. Osiągniesz swe cele tylko wtedy, gdy odczujesz wokół siebie czarną przepaść samotności skazującą cię na samotność większą niż samotność umierającego, oraz gdy powierzysz siebie z całą nadzieją i rozpaczą swej własnej woli. (...) subtelny urok zawieszanej władzy (*postponed power*), którą świat poznaje nie po jej zewnętrznych objawach, lecz która dzięki prorockiej wizji jest dlań prawdziwsza niż władza generała nad całą armią”¹⁴. Biegunowość byłaby więc heroicnością działania podejmowanego w obliczu nie tyle własnych celów i zamierzeń, co nieodokreśloności losu. Doświadczając bieguny, tego, co krańcowe, to doznawać wielkiego opustoszenia pośrodku rzeczywistości będącej do tej pory synonimem pełni: pełni pojmowanej jako gromadzenie, powiększania liczby posiadanych przedmiotów, oraz pełni rozumianej jako znaczenie porządkujące zbiory tychże rzeczy. Frederick Albert Cook, dwudziestowieczny badacz polarny notował: „Życie wśród lodów? Nie sądzę, by człowiek mógł się czuć bardziej samotny i opuszczony niż my. Wprost nie potrafię opisać pustki naszej egzystencji”¹⁵.

7.

Historia podróży polarnych to dzieje wycofywania się pełni przed opustoszeniem. Może ono przyjąć postać gwałtownego załamania się porządku świata, końca wszystkiego, co znane; może także stać się doświadczeniem nowego, niejasnego ładu. W pierwszym przypadku opustoszenie właściwe doświadczeniu bieguny oznacza klęskę ludzkiego świata, w drugim staje się początkiem nowego piękna. Oto początkowy fragment *Frankensteina*: „Na próżno próbuję tłumaczyć sobie, że biegun jest siedliskiem mrozu i pustki – mojej wyobraźni jawi się jako kraina piękna i zachwycenia. Słońce, Małgorzato, nigdy tam nie zachodzi, jak wielka tarcza ledwie muskając skraj horyzontu i roztaczając wokół nieskończony przepych światła (...); dotrzemy do lądu, z którego cudowną urodą żadna z odkrytych dotąd na zamieszkałym globie krain równać się nie będzie. (...) ileż można spodziewać się po krainie wiecznego światła?”¹⁶. Biegun, ku któremu zmierza nigdy go nie osiągając autor tych słów, jest miejscem nie tylko szczególnego napięcia między rozumem racjonalnego poznania a wyobraźnią, ale wyraźnym zwycięstwem tej ostatniej. To kraina nigdy nie gasnącego światła niepodległego powszechnie obowiązującym prawom następstwa jasności i mroku, dnia i nocy. Ale biegun pozostaje nieosiągnięty, jest – wracając do Holmesa – gwiazdą, której nigdy nie dostrzeżemy. Jest tym, czego

14. L. Menand, *The Metaphysical Club. A Story of Ideas in America*, New York 2000, s. 60.

15. Ch. Ransmayr, *The Terrors of Ice and Darkness*, London, 1992, s. 138.

16. M. Shelley, *Frankenstein*, Kraków 2001, s. 173.

well as idealists. Only when you have worked alone — when you have felt around you a black gulf of solitude more isolating than that which surrounds the dying man, and in hope and in despair have trusted to your own unshaken will.(...) the subtle rapture of a postponed power, which the world knows not because it has no external trappings, but which to his prophetic vision is more real than that which commands an army.¹⁴ Therefore, polarity would mean the heroism of acts performed not for the sake of one's own aims or intentions but in the face of the indefiniteness of the fate. To experience polarity, or extremeness, means to experience desolation in the middle of that reality which has so far been a synonym for fullness: the fullness which was understood as gathering and increasing the number of possessed objects but also as fullness that can categorise the stores of these very objects. Frederick Albert Cook, the twentieth century polar researcher wrote: “Life in the ice? I doubt that men have ever felt as lonely and forsaken as we. I am incapable of describing the emptiness of our existence.”¹⁵

7.

The history of polar expeditions is a chronicle of fullness giving way to desolation. The process may assume a form of a sudden collapse of the world order, the end of everything known to us, it may also become a new, undefined order. In the former case, the desolation that results from experiencing polarity represents the failure of human world, while in the latter one, it becomes the ground for new beauty to grow from. Here is the initial passage of *Frankenstein*: “I try in vain to be persuaded that the pole is the seat of frost and desolation; it ever presents itself to my imagination as the region of beauty and delight. There, Margaret, the sun is forever visible, its broad disk just skirting the horizon and diffusing a perpetual splendour.(...) we may be wafted to a land surpassing in wonders and in beauty every region hitherto discovered on the habitable globe. (...) What may not be expected in a country of eternal light?”¹⁶ The pole the author strives to reach and which he never gets to is not only the place of that particular tension between rational cognition and imagination but also the victory of the latter. This is a land of never ceasing light, not ruled by the universal laws of light and darkness, or day and night. But the pole remains unconquered; it is – as Holmes puts it – the star which we will never notice. It is what *can be expected* not what can be reached. The pole belongs to the domain of hope and promise which can be verified neither in the categories of human order nor by any authority within it. It can be *spoken* about, which inevitably makes us use the terms that describe human actions (Arendt: “No other human performance requires speech to the same extent as action.”)¹⁷, but which are still not able to describe the reality of the pole. When Walton claims that no country will match the pole's *wondrous beauty* he speaks, in fact, as the good representative of the human order. He looks for comparisons, the competition between information and images, aiming at proving the superiority of one over the other, within a well-established system of determining the beauty and order. In this moment the “betrayal” of polarity takes place. We put the

14. L. Menand, *The Metaphysical Club. A Story of Ideas in America*, New York 2000, p. 60.

15. Ch. Ransmayr, *The Terrors of Ice and Darkness*, London, 1992, p. 138.

16. M. Shelley, *Frankenstein*, Kraków 2001, p. 173.

17. H. Arendt, *op.cit.*, p. 179.

można się spodziewać, a nie tym, co faktycznie się osiąga. Biegun mieści się więc w porządku nadziei i obietnicy, której wszelako nie sposób zweryfikować, bowiem nie została sformułowana w kategoriach właściwych ludzkiemu ładowi, ani przez instancję w tym porządku się mieszczącą. Można o nim mówić, a skoro tak, zatem nieuchronnie musimy powrócić do pojęć właściwych ludzkiemu działaniu (Arendt: „Żadne z ludzkich dokonań nie wymaga mowy w tym stopniu, w jakim wymaga jej działanie”¹⁷), spod władzy których to kategorii biegun się wyłamuje. Gdy Walton spodziewa się, że żaden zamieszkały kraj nie dorówna *cudownej urodzie* bieguna, w istocie przemawia już jak dobry przedstawiciel ludzkiego ładu. Chce porównania, konkurencyjnego zestawiania z sobą danych i obrazów dla wykazania wyższości jednych nad drugimi w obrębie ustalonego systemu kalkulacji piękna i porządku. W tym momencie następuje „zdrada” tego, co biegunowe. Umieszczamy „zdradę” w cudzysłowie, bowiem w istocie doświadczenie takie jest niezbędne dla doznania tego, co biegunowe: odsłania ono *cudowne piękno* tego, co *spodziewane*, ale jednocześnie nieustannie nas od niego oddala. Biegun jest tym, co przyzywa, ale jednocześnie wzbrania nam siebie. Jest więc tak, jak pisze Bataille: „Nie sięgam kresu sam i naprawdę nie mogę wierzyć w kres osiągnięty, gdyż nigdy w nim nie pozostaję. (...) Przypuszczam, że mogę dotknąć kresu jedynie w powtórzeniu, w tym sensie, że nigdy nie jestem pewien, iż ów kres osiągnąłem, i nigdy pewien nie będę”¹⁸.

8.

W istocie, gdy mówimy o tym, co krańcowe, powinniśmy przywołać znane z geografii pojęcie Bieguna Względnej Niedostępności (*the Pole of Relative Inaccessibility*). Podobnie jak w dziedzinie kartografii oznacza on hipotetyczne miejsce na Oceanie Arktycznym, które we wszystkich kierunkach dzieli największa odległość od ładu stałego, tak w sferze naszego rozumienia świata jest to nieosiągalny punkt, w którym wszystkie rzeczy i zjawiska nabierają wyjątkowego znaczenia usuwającego wszelką przygodność. Miejsce, w którym wszystko, co istnieje, jest dobrze i ostatecznie ugruntowane oraz zostaje w jakiś sposób *wybawione* z tego, co zwykłe i ułomne. Czy nie o tym czytamy na początku *Frankensteina*, gdzie mowa o miejscu, z którego „cudowną urodą żadna z odkrytych dotąd na zamieszkałym globie krain równać się nie będzie”? Wyprawa do tego-co-krańcowe prowadzi szlakiem wzniosłości. Ernest Shackleton, ujrzawszy jako pierwszy człowiek antarktyczne góry, pisał: „Spoglądaliśmy na nieznane góry wypiętrzające się z wielkiej, nieznanej nikomu ziemi rozciągającej się przed nami z uczuciem palącej ciekawości niewolnej od poczucia strasznej grozy (*awe*)”¹⁹. Podobnie Juliusz Payer, uczestnik austro-węgierskiej ekspedycji z 1873 roku: „Jest coś wzniosłego w samotności ziemi, na której nie stanęła jeszcze ludzka noga (...). Bardzo jesteśmy podatni na nowe wrażenia, a złocisty opar wstający na południowym widnokręgu i rozciągający się niczym powiewająca kurtyna na tle poświaty południowej godziny krył w sobie magię niczym jakiś krajobraz Ceylonu”²⁰. Annie Dillard komentuje: „Absolut to Biegun Względnej Niedostępności mieszczący się w sferze metafizyki. Wszak jedną z niewielu rzeczy dotyczących Absolutu, jakie znamy, jest to, że jest on względnie niedostępny. To punkt

17. H. Arendt, *op. cit.*, s. 197.18. G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, Warszawa 1998, s. 106.19. A. Dillard, *Teaching a Stone to Talk*, New York 1982, s. 22.20. Ch. Rastmayr, *op. cit.*, s. 113.

“betrayal” in quotation marks because, in reality, such an act is necessary to experience polarity: it reveals the *wondrous beauty* of what is *expected* but at the same moment it takes us away from it. The pole is something that calls and rejects us at the same time. As Bataille says: “I do not reach the end, and cannot come to truly believe in the end attained as I never remain in it. (...) I suppose I can touch the end only in repetition, in the sense that I can never be certain that I have reached the end and I will never be.”¹⁸

8.

When talking about extremity, we must refer to the geographical term of *the Pole of Relative Inaccessibility*. While in cartography it refers to the hypothetical place in the Arctic Ocean equally distant from land in each direction, in the domain of our understanding of the world, it represents the inaccessible moment, when all things and phenomena become so meaningful that they lose all their accidentality. The moment when everything that exists gains its deepest integrity and becomes *saved* from what is usual and imperfect. Do we not encounter this idea in the opening passage of *Frankenstein* where a land is described: “surpassing in wonders and in beauty every region hitherto discovered on the habitable globe.” The expedition to what-is-extreme takes its route through the realm of the sublime. Ernest Shackleton, the first man to see the Antarctic mountains wrote: “We watched the new mountains rise from the great unknown that lay ahead of us with feelings of keen curiosity, not unmingled with awe.”¹⁹ A similar tone can be heard in the account of Juliusz Payer, the member of the 1873 Austro-Hungarian expedition: “There is something sublime in the loneliness of the land that has not been trodden by human foot before. (...) We are very sensitive to new experiences; the golden haze rising on the south horizon and stretching like a fluttering curtain lit by the glow of the midday hour – the magic of the scene brought to mind the landscapes of Ceylon.”²⁰ Annie Dillard comments: “The Absolute is the Pole of Relative Inaccessibility located in metaphysics. After all, one of the few things we know about the Absolute is that it is relatively inaccessible. It is that point of spirit farthest from every accessible point of spirit in all directions.”²¹ What-is-extreme forces us to think about the world in theological categories. The awe of the polar landscape had to be so overwhelming that Fanny Kemble, the famous actress, visiting the Hudson River Valley in 1832 reported “I was filled with awe. The beauty and wild sublimity of what I beheld almost seemed to crush my facilities. I felt as though I had been carried into the immediate presence of God.”²²

9.

What-is-extreme enters the realm of the sublime which, in order to remain itself, it has to constantly betray. The pole is a place where what-is-sublime turns out to be closely connected with what-is-everyday, while what-is-human encounters what seems to be wholly non-human. Ultimately, the sublime reveals

18. G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, Warszawa 1998, p. 106.19. A. Dillard, *Teaching a Stone to Talk*, New York 1982, p. 22.20. Ch. Rastmayr, *op. cit.*, p. 113.21. A. Dillard, *op. cit.*, p. 19.22. R. O'Brien, *American Sublime. Landscape and Scenery of the Lower Hudson Valley*, New York 1981, p. 177.

ducha we wszystkich kierunkach najbardziej odległy od innych punktów ducha”²¹. To-co-krańcowe czyni palącym rozpatrywanie świata w kategoriach teologicznych. Jak wielka musiała być zapierająca dech w piersi groza (taki też jest etymologiczny źródłosłów pojęcia *awe*) polarnego krajobrazu, skoro słynna aktorka Fanny Kemble odwiedzając malowniczą dolinę rzeki Hudson w 1832 roku, zaświadcza, że już na ten widok „nappełniła mnie groza (*awe*). Piękno i wzniosła dzikość tego, na co spoglądały moje oczy zdawała się miażdżyć moje zmysły. Czułam się jakby mnie przeniesiono w bezpośrednie sąsiedztwo Boga”²².

9.

To-co-krańcowe wkracza w dziedzinę wzniosłości. A jednak, aby zachować swój charakter, to, co krańcowe musi ową wzniosłość nieustannie zdradzać. Biegunem jest miejsce, w którym wzniosłe okazuje się blisko związane z codziennym, a ludzkie nawiedza to, co wydaje się oddane bez reszty nie-ludzkiemu. W ostatecznym rozrachunku wzniosłe jest to, jak stworzenie okazuje się zakorzenione w tym, co straszliwe, a przy tym zwyczajne i *ludzkie*. Wyprawa do bieguna to zmaganie się z codziennością, której zwyczajna dokuczliwość zwielokrotnia się w obliczu radykalnie niecodziennej sytuacji i scenerii. „Szli szukając tego, co wzniosłe, i znajdowali je w jeden jedyny możliwy sposób – w szczelinach i zakamarkach dni codziennych. (...) uczestnikom wyprawy Scotta kilka godzin zajmowało ubieranie butów. Dniem i nocą zmagali się z odmrożonymi palcami, biegunką, krwawiącymi dziąsłami, głodem, słabością, pomieszaniem zmysłów, rozpaczą”²³. To-co-krańcowe ustanawia ważną korekturę do analityki wzniosłości Kanta: natura jest źródłem wzniosłego, ale w istocie, aby doznanie to mogło się spełnić, musi odezwać się codzienna egzystencja z jej nie cierpiącymi zwłoki wymaganiami i warunkami. Jeśli biegunowość stawia nas w pobliżu Absolutu, oznacza to, że głos Boga jest głosem ludzkiego ciała zaplątanego w to, co Sergio Quinzio nazywa „stworzeniem, z całą jego straszliwością”²⁴.

10.

To-co-krańcowe z jednej strony przypomina o twardych ludzkich normach i miarach (choćby o stopniu odporności ludzkiego organizmu na mróz), z drugiej przypomina o nich w sposób radykalny – zawieszając wszystkie do tej pory skuteczne sposoby orientowania się w rzeczywistości. Ciało pozostaje ciałem, ale nie wie na przykład tego, gdzie się znajduje i co widzi. To, co przedstawił Nietzsche w 125 aforyzmie *Wiedzy radośnej* wprowadza nas w sferę metafizyki świata (po)nowoczesnego, ale także jego teologii. Lew Szestow pisze o wierze (a Dillard nieustannie powraca do Boga w swej obserwacji natury) jako o obszarze niedostępnym ludzkiej kartografii: „Wiara, które wedle Pisma Świętego jest zbawieniem i wyzwoleniem od grzechu, podług naszego rozumienia wprowadza nas w dziedzinę czystej dowolności, gdzie dla ludzkiego myślenia nie istnieją żadne znaki orientacyjne, żadne punkty oparcia”²⁵.

21. A. Dillard, *op. cit.*, s. 19.

22. R. O'Brien, *American Sublime. Landscape and Scenery of the Lower Hudson Valley*, New York 1981, s. 177.

23. A. Dillard, *op. cit.*, s. 29.

24. S. Quinzio, *Przegrana Boga*, Kraków, Dębica 2008, s. 45.

25. L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, Kraków 2008, s. 76.

itself in the Creation being rooted in what is terrible and, at the same time, ordinary and *human*. The expedition to the pole means struggling with everyday life, whose ordinary arduousness is amplified by the radically unusual situation and scenery. “They walked, searching for sublime things and found them in the only possible way – in the cracks and corners of daily matters (...) it took the members of Scott’s crew a few hours to put on their boots. Nights and days they struggled against the frostbitten fingers, diarrhoea, bleeding gums, hunger, weakness, madness and despair”.²³ What-is-extreme makes an important correction to Kant’s analysis of the sublime: nature is the source of the sublime which, however, may be experienced through our everyday existence, with its urgent needs and ordinary conditions. If polarity locates us near the Absolute, it means the voice of God becomes the voice of human body entangled in what Sergio Quinzio calls “the Creation with all its terror”.²⁴

10.

On the one hand, what-is-extreme makes us remember about the limitations and constraints of human nature (for instance, about our limited resistance to cold), on the other hand, it reminds us about our condition in the most radical way – by suspending the possibilities that we used to have to find our way round in reality. The body remains the body, but it does not know anymore where it is and what it can see. Nietzsche’s aphorism 125 of the *Gay Science* introduces us into the sphere of the metaphysics and theology of the (post)modern world. Lev Shestov writes on faith (Dillard keeps returning to God while observing nature) as being the area beyond human cartography. “According to the Scripture, faith means the salvation and liberation from sin, we understand that it introduces us into the realm of pure freedom, where there are no orientation points for human thinking, no points of support”.²⁵ In the endless white desert things not only lose their geographical coordinates but also their shapes and, consequently, names. The experience of what-is-extreme (despite being to some extent the result of scientific research) suspends the usual procedure of scientific discovery, which is associated with the tendency to remove mystery from the world, while what-is extreme reveals the mystery in the very heart of all the things that constitute reality. “It was this mass of ice (...) which extended out to the horizon. No matter how hard I blinked, I could not put a name to any of the other stripes. Which was the horizon? Was I seeing the land, or water, or their reflections in low clouds?”²⁶

11.

The expanses of ice – the place of what-is-extreme – were in the 18th century considered a threat by the pragmatically oriented culture of Enlightenment. In the last years of the 18th century, William Cowper described the icebergs seen off the coast of North England as “horrid wand’rers of the Deep”²⁷ and contrasted them with the island of Delos – the place

23. A. Dillard, *op. cit.*, p. 29.

24. S. Quinzio, *Przegrana Boga*, Kraków, Dębica 2008, p. 45.

25. L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, Kraków, 2008, p. 76.

26. A. Dillard, *op. cit.*, p. 43.

27. W. Cowper, *On the Ice—Islands Seen Floating in the Germanic Ocean*, [in:] D. Fairer and Ch. Gerrard [ed.], *Eighteenth-Century Poetry*, Cambridge 1998, p. 510.

W nieskończonej białej pustce rzeczy tracą nie tylko swe położenie, ale także kształty, a w związku z tym także i nazwy. Doświadczenie tego-co-krańcowe (choć samo w znacznym stopniu jest wynikiem badań naukowych) zawiesza stały program naukowego poznawania świata; ten zmierza bowiem do eliminowania tajemnicy, podczas gdy to-co-krańcowe tajemnicę ujawnia w samym sercu zjawisk tworzących rzeczywistość. „Wielka masa lodu (...) rozciągająca się aż po horyzont. Choć bardzo mrużyłam oczy, nie potrafiłam nazwać żadnego z pozbawionych zdecydowanego koloru pasm. Które z nich było horyzontem? Czy to, na co patrzyłam było lądem czy wodą, a może tylko ich odbiciem w nisko wiszących chmurach?”²⁶.

11.

Otchłanie lodowe, jako przestrzeń tego-co-krańcowe, w XVIII wieku stanowiły widome zagrożenie dla pragmatycznie ukierunkowanej kultury Oświecenia. William Cowper w ostatnich latach stulecia pisał o nawiedzających okolice północnej Anglii górach lodowych jako o „strasznych wędrowcach morskich przestworzy”²⁷ (*horrid wand'ers of the Deep*), kontrastując je z przypisaną Apollu grecką wyspą Delos będącą oazą roślinnej bujności („ziół, owoców i kwiatów”). Ale doświadczenie tego-co-krańcowe, jak powiedzieliśmy, nie da się zamknąć w jasno nakreślonych opozycjach. W tym, co należy do dziedziny Apolla odkrywamy bowiem nie tylko pochwałę słońca i świata bujnej botanicznej roślinności, ale także mroczną tajemnicę; to, co świetliste i słoneczne musi zadomowić się w tajemniczym mroku ziemi. „Powinniśmy sformułować teorię wiedzy niejasnej, ciemnej, mieszącej kategorii – teorię »adelo-wiedzy«. Ten czarujący przymiotnik, w którym dźwięczą kobiece nuty, oznacza coś, co pozostaje skryte, co się nie ujawnia. Grecka wyspa Delos pierwotnie zwała się Adelos, czyli »ukryta«. Gdy się próbowano zbliżyć do jej brzegów, zasnuwała się mgłą i oparami. Cień towarzyszy światłu, jak antymateria materii”²⁸.

Gdy romantyzm szuka natchnienia w ziemiach i opowieściach Północy, ponieważ w ten widowiskowy sposób krytykuje marzenie Oświecenia o tym, co Alexander Pope określał jako „naturę odzianą w szranki przyzwoite”²⁹ (*nature methodiz'd*). To-co-krańcowe splata z sobą fascynację niezwykłym charakterem obecnego tam życia z poczuciem tego, iż owo nieznane życie zagraża życiu ujętemu w dobrze znane formy. „Pomimo nasilającego się zainteresowania obfitością wodnego życia w morzach Arktyki (...), skutki lodem ocean niosący klimatyczną zmianę często traktowany był jako poważne zagrożenie dla europejskiej cywilizacji”³⁰.

12.

Doświadczenie tego-co-krańcowe: „żyć bynajmniej nie stojąc na pewnym gruncie, lecz na czymś, co zmienne; żyć odrzucając zakorzenie”³¹. To zaś prowadzi do podjęcia pytania o aktualność oświeceniowej wizji człowieka i świata. Z jednej strony dążyła ona do poszerzania

26. A. Dillard, *op. cit.*, s. 43.

27. W. Cowper, *On the Ice-Islands Seen Floating in the Germanic Ocean*, [w:] D. Fairer and Ch. Gerrard [ed.], *Eighteenth-Century Poetry*, Cambridge, 1998, s. 510.

28. M. Serres with B. Latour, *op. cit.*, s. 148.

29. A. Pope, *Wiersz o krytyce*, [w:] A. Pope, *Wybór poezji*, Warszawa 1822, s. 123.

30. A. Craciun, *The Frozen Ocean*, [w:], PMLA 2010, s. 695.

dedicated to Apollo – an oasis of luxuriant vegetation (“herbs, fruit and flowers”). But, as we have said, the experience of what-is-extreme, cannot be contained within clearly defined opposites. In Apollo’s domain we find not only the praise for the sun and abundant greenery, but also the dark mystery: what is bright and sunny must find its home in the Earth’s mysterious darkness. “We should invent a theory of obscure, confused, dark, nonevident knowledge – a theory of *adelo-knowledge*. This lovely adjective, with feminine resonances, means something that is hidden and does not reveal itself. The Greek island of Delos was once called Adelos, the *hidden* one. If you have tried to approach it, you surely know that it is usually hidden in clouds and fog. Shadow accompanies light just as antimatter accompanies matter”.²⁸

When Romanticism finds its inspirations in the land and stories of the North, in this spectacular way it criticises the Enlightenment dream of what Alexander Pope described as “nature methodiz’d”²⁹. While being fascinated with what-is-extreme and its life, we are aware that this unknown life poses a threat to the way we live. “Despite a growing contrary fascination with the stupendous wealth of Arctic marine life (...) the Frozen Ocean was often thought to threaten European civilization as a part of catastrophic climate change”.³⁰

12.

The experience of what-is-extreme: “living your life not on firm but on constantly changing ground and rejecting taking roots”³¹ leads to taking up the question of the validity of the Enlightenment definition of man and the world. On the one hand, expanding the limits of human knowledge was the ultimate objective of the era, on the other hand, emphasising the importance of *knowledge* meant the inevitable strengthening of the very same limitations. We felt we knew the world not because it existed but because its existence was expressed by rational formulas. This way, to experience the world meant stepping out of the realm of the intimate into the domain of common knowledge, acquired according to scientific principles. Barry Lopez, the polar researcher, makes the following observations on Eskimo cultures: “But they are a people, some of them, still close to the earth, maintaining the rudiments of an ancient philosophy of accommodation with it that we have abandoned. Our first wisdom as a species, that unique metaphorical knowledge that distinguishes us, grew out of such an intimacy with the earth...”³². What-is-extreme would be then a turning point that has a two-fold meaning. Firstly, our diligently gathered knowledge would not lose any of its validity, but it would find itself in the place from which you can clearly see the areas that cannot be easily *understood* by applying the traditional cognitive procedures. Secondly, such a recognition would have to be followed by the *turn* towards what is well known, the return journey from the *peripheries* back to the *centre* that has to be made if we are to add anything to our

28. M. Serres with B. Latour, *op. cit.*, s. 148.

29. A. Pope, *Essay on Criticism*, http://bryantmcgill.com/wiki/poetry/alexander_pope/an_essay_on_criticism#. UWAC9DffTeE

30. A. Craciun, *The Frozen Ocean*, [in:], PMLA 2010, p. 695.

31. J. Patočka, *Człowiek duchowy a intelektualista*, [in:] J. Patočka, *op. cit.*, p. 218.

32. B. Lopez, *Arctic Dreams. Imagination and Desire in a Northern Landscape*, New York 1987, p. 35.

granic wiedzy, lecz z drugiej – właśnie dzięki naciskowi na *wiedzę* nieustannie te granice utrzymywała. Świat jawił się nam jako znany nie tyle z powodu swojego istnienia, ale dlatego, że jego istnienie zostało ujęte w racjonalne formuły. Oznacza to, że doznanie świata przestało należeć do sfery intymnego, prywatnego przeżycia, przechodząc niemal bez reszty do kręgu powszechnego poznania właściwego regułom wiedzy. Barry Lopez, badacz kręgów okołopólnych notuje swoje wrażenia z kontaktu z kulturami eskimoskimi: „Niektóre z ich plemion trwają wciąż w bliskości z ziemią, podtrzymując owe dalekie początki wiedzy, które my dawno już zarzuciliśmy. Naszą pierwszą wiedzą jako gatunku biologicznego, wiedzą metaforyczną odróżniającą człowieka od innych zwierząt, była ta, która wyrosła z intymnego kontaktu z ziemią...”³². To-co-krańcowe byłoby zwrotnym punktem, i to w podwójnym znaczeniu tego pojęcia. Po pierwsze, nasza pieczołowicie konstruowana wiedza nie traciłaby tam wartości, lecz znalazłaby się w miejscu, z którego dostrzegałaby wyraźnie obszary dalekie od tego, by być *zrozumiałymi* według dotychczas przyjętych procedur. Po drugie, po takim rozpoznaniu nieuchronnie musi nastąpić *zwrot* w stronę tego, co znane, po to, aby można było – powracając do *centrum* opuściwszy *peryferie* – wzbogacić zasoby poznania. Praktyka poznawcza człowieka przebiega więc wedle tej wielokrotnie powtarzanej trasy: od centrum do rubieży, od znanego do nieznanego, i z powrotem. Ważne, aby nie zgubić najważniejszego: to-co-krańcowe nigdy nie daje się bez reszty przełożyć na język wiedzy, lecz zachowuje się w niej jako ciemny załączek nieznanego. To właśnie on ratuje wiedzę przed niebezpiecznym zadufaniem. Barry Lopez dostrzega w oddziaływaniu *punktu zwrotnego* jeden z zasadniczych mechanizmów konstruowania wiedzy: „Na południowym krańcu Wyspy Baffina znajduje się półwysep, któremu królowa Elżbieta nadała miano *Meta Incognita*, co zazwyczaj tłumaczy się jako *Nieznany Krańiec* lub *Ziemia Tajemnicza*. Możliwe wszelako, że Elżbiecie chodziło o jeszcze inne znaczenie. Słowo *meta* oznacza, ściśle rzecz biorąc, *stożek*. Wieże wyznaczające początek i koniec trasy wyścigu rydwanów nazywane były właśnie *metae*. Być może, iż Elżbieta chciała wytyczyć podobną trasę: Londyn spełniał rolę *meta cognita*, a ziemia odkryta przez Frobishera była *meta incognita*. Północna Ameryka znajdowała się więc na końcu owej trasy, miejscu, w stronę którego spoglądała Anglia, i w którym – zanim skierowała się na powrót do domu – dokonywała zwrotu o nieznanym dotąd znaczeniu”³³. To-co-krańcowe, *meta incognita*, zwrot, w którym to, co nieznane zaczyna kierować naszymi poczynaniami.

31. J. Patočka, *Człowiek duchowy a intelektualista*, [w:] J. Patočka, *op. cit.*, s. 218.

32. B. Lopez, *Arctic Dreams. Imagination and Desire in a Northern Landscape*, New York 1987, s. 35.

33. *Ibidem*, s. 363.

knowledge. The human cognitive practice involves frequent journeys from the centre to the frontiers, from the well-known to the unknown and back. It is crucial not to forget about the most important thing: what-is-extreme can never be fully translated into the language of knowledge, but lurks inside it as a dark root of the unknown, thus saving our knowledge from becoming dangerously overconfident. Barry Lopez sees the *turning point* as one of the most important mechanisms of acquiring knowledge: “There is a peninsula at the southern end of Baffin Island called *Meta Incognita*, named by Queen Elizabeth. The words are often translated as the *Unknown Edge* or the *Mysterious Land*. It is possible, however, that Elizabeth had another meaning in mind. The word *meta*, strictly speaking, means *cone*. In classical Rome the towers at either end of the race course in the Colosseum, around which chariots turned, were called *metae*. It may have been that Elizabeth meant to suggest a similar course, with London the *meta cognita*, the known entity, and the land Frobisher found the unknown entity, the *meta incognita*. North America, then, was the turn at the far end of the course, something England felt herself reaching toward, and around which she would eventually make a turn of unknown meaning before coming home”.³³ What-is-extreme, *meta incognita*, the turn where the unknown starts to govern our actions.

33. *Ibidem*, p. 363.

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

*Płynne bieguny. Procesy hybrydyzacji w sztuce współczesnej**

Współczesna rzeczywistość społeczna nie posiada jednorodnego charakteru. Jest w zmian wszechstronnie hybrydyczna. Obecność tej właściwości możemy skonstatować w wielu, jeśli nie wszystkich, składających się nań przestrzeniach. Odnajdujemy w nich, z jednej strony, pogłębiające się zróżnicowanie elementów, czynników i aspektów, z których są one zbudowane, z drugiej strony natomiast, tendencję do grupowania tych wielorakich składników w swoiste, mozaikowe czy kolażowe zestawy, skłonność do poszukiwania nowych wzorów organizacji, a nawet – co jednak ciągle wydaje się formą najbardziej radykalną – także i pociąg do budowania wieloelementowych całości ufundowanych na akceptowanej czy propagowanej różnorodności, do budowania nowych wspólnot pozbawionych istoty, pozbawionych tożsamości, składających się jedynie z przykładów¹.

Hybrydyzacja rozwija się w sposób najbardziej chyba widoczny i wyrazisty, żeby nie powiedzieć: najbardziej spektakularny, w przestrzeni kulturowej. Powstanie i rozpowszechnienie globalnych mediów stworzyło platformę sprzyjającą dyfuzji porządków symbolicznych. Stale odtąd generowane mieszane formy kulturowe – rezultaty tego procesu – dołączają do konsekwencji wynikających z równoległego pogłębiania się procesów globalnych migracji, drugiego, obok globalizacji mediów i systemów komunikacyjnych, podstawowego procesu kształtującego współczesną rzeczywistość społeczną². Postępująca w efekcie tej dwuwymiarowej globalizacji wszechobecna deterytorializacja kultur wyznaczyła planetarną perspektywę, w ramach której rozwijająca się różnorodność jest czynnikiem o podstawowym znaczeniu.

1. Zob. G. Agamben, *Wspólnota która nadchodzi*, Warszawa 2008.
2. A. Appadurai, *Anxieties of Tradition in the Artscapes of Globalization*. Art Magazine 1999, nr 3.

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

*Fluid poles. Hybridisation processes in contemporary art**

Contemporary social reality is not homogenous. It is comprehensively hybrid. The existence of the property may be observed in many, if not in all its component spaces. On the one hand, we find in it the increasing diversity of elements, factors and aspects it is formed with, while on the other hand – in a tendency to group these diverse components into specific, mosaic or collage assemblages, an inclination to look for new organisational patterns or even – which still seems to be the most radical option – a trend to create multi-component structures founded on accepted or propagated diversity, a tendency to establish new communities deprived of their essence, devoid of identity, formed solely from examples.¹

Hybridisation takes place perhaps most visibly and distinctively – not to say spectacularly – in cultural space. The emerging and spreading of global media has created a platform for a diffusion of symbolic orders. The mixed cultural forms generated since – the result of the process – add to the consequences of the simultaneous deepening of global migration processes, a second process, besides the globalisation of media and communication systems, that is shaping contemporary social reality.² As a result of this two-dimensional globalisation, the developing, ubiquitous deterritorialisation of cultures has set a planetary perspective where the developing diversity is a factor of fundamental importance. Within this planetary, diverse and constantly mutating culture there appear processes of cultural convergence³ that intensify and add an additional dimension to the omnipresent hybridisation.

1. G. Agamben, *Coming community*. University of Minnesota Press, 1993.
2. A. Appadurai, *Anxieties of Tradition in the Artscapes of Globalization*. [in:] Art Magazine, No. 3, 1999.
3. H. Jenkins, *Convergence culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008.

W obrębie tej planetarnej, wielorakiej, stale się przeobrażającej kultury występują ponadto różnego rodzaju procesy kulturowej konwergencji³, które pogłębiają i nadają dodatkowy wymiar wszechobecnej hybrydyczności.

Nie inaczej rzeczy się mają ze sztuką. We współczesnych praktykach artystycznych (a proces ten rozpoczął się już w latach 50. ubiegłego stulecia) ani czystość rodzajowa, ani tym bardziej pielęgnowanie i eksplorowanie w działaniach artystycznych jedynie tych właściwości, które są charakterystyczne dla wykorzystywanych w tych działaniach mediów nie określa obecnie tworzonych dzieł. Natomiast do rangi reprezentatywnych, a zarazem w dużej mierze dominujących atrybutów współczesności natomiast, urastają dziś w zamian różnorakie postaci transgresyjności oraz kształtowanej przez nią hybrydyczności. Inter-, multi- oraz hipermedialność tworzą oblicza obecnej sztuki, a transkulturowość wyznacza format środowiska jej działania. Doświadczenie proponowane przez współczesną sztukę staje się więc coraz częściej i w coraz większym stopniu obcowaniem ze strukturami heterogenicznymi, zróżnicowanymi wewnątrznie zarówno na poziomie strukturalnym, jak i materiałowym. Transmedialność określa charakter najnowszych praktyk artystycznych, nadając zarazem hybrydyczny charakter zarówno poszczególnym dziełom, jak i całym programom sztuki.

Rola mediów, a współcześnie przede wszystkim cyfrowych nowych mediów, nie ogranicza się jednak do wspomagania procesów hybrydyzacji kulturowej i analogicznego przekształcania oblicza sztuki. One same bowiem generują również procesy, może nie tak łatwo obserwowalne, jak transformacje kulturowe, lecz nie mniej (jeśli wręcz nie bardziej) istotne czy spektakularne, jeśli mówimy o ich konsekwencjach dla kształtujących się porządków rzeczywistości. Oto bowiem nowe media, które skądinąd same w sobie ulegają procesom konwergencji, tworząc hybrydyczne struktury informatyczno-medialne, zaczynają jednocześnie funkcjonować jako multiplikatory nowych światów, wytwarzając liczne środowiska wirtualne, które swoją obecnością w naszym otoczeniu rozbudowują spektrum doświadczanej rzeczywistości. Niektórzy badacze, jak Jean Baudrillard, Paul Virilio, a w pewnym sensie nawet nieulegający, jak można by sądzić, skłonnościom katastroficznym Wolfgang Welsch, dostrzegają w tym źródło procesów wirtualizacji rzeczywistości, która zaczyna być społecznie konstruowana na wzór wirtualnych światów i staje się jak one: płynna, ulotna, niestała. Ja sam natomiast jestem raczej skłonny uznać, że sytuacja ta jest źródłem hybrydyzacji rzeczywistości, a nie jej nowego typu homogenizacji.

Ta zróżnicowana, wieloskładnikowa rzeczywistość w coraz większym stopniu przybiera postać sieci. W coraz też większym stopniu rolę generatora usieciowienia odgrywają współcześnie informatyczno-komunikacyjne techniki cyfrowe. Od ekranu naszego komputera czy telefonu komórkowego, poprzez narzędzia geolokacyjne, aż po wirtualne środowiska, takie jak *Second Life*, rozwijają się sieci między-bądź transśrodowiskowych powiązań. Rozwijają się systemy interaktywnych połączeń.

Sztuka nowych mediów spełnia w tym polu wydarzeń zróżnicowane funkcje. Z jednej strony bowiem, jest jednym z najbardziej wyrafinowanych instrumentów procesów usieciowienia. Z drugiej strony natomiast, jest ona także narzędziem weryfikacji tych procesów,

3. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007.

It is not different with art. When it comes to contemporary artistic practices the process began already in 1950s. Today, a piece of art is determined neither by maintaining the purity of the genre nor by cherishing and exploring only these qualities which characterise the media used in its creation process. What has become a representative and, to a large extent, dominating attribute of contemporary art is a variety of transgressions and hybridisations shaped by them. Inter-, multi- as well as hypermediality shapes the facets of contemporary art while transculturality determines the format of the environment for artistic activity. What contemporary art offers is more and more frequently and to an ever growing extent heterogeneous structures, diverse in terms of their internal composition and the material. Transmediality determines the character of the latest artistic practices, giving a hybrid character not only to works of art but also to complex artistic programs.

The role of media, and, today particularly, new digital media, is not limited to strengthening the processes of cultural hybridisation and to transforming the facets of art accordingly. They themselves generate processes, perhaps not as easily observable as cultural transformations, but not less (if not even more) important and spectacular in terms of their consequences for the developing orders of reality. It seems that new media, subject to the processes of convergence and forming hybrid, IT-media structures, begin to function as multipliers of new worlds and produce numerous virtual environments which, by their presence in our surrounding, extend our spectrum of experienced reality. Some culture analysts such as Jean Baudrillard, Paul Virilio and, in a sense, Wolfgang Welsch (who cannot be considered a person succumbing to apocalyptic visions) recognise it as the source of the virtualisation of reality which begins to be modelled on virtual worlds and becomes like them: liquid, elusive, changeable. I am myself inclined to decide that the situation is the source of hybridisation of reality and not of its homogenisation of a new type.

This diverse, multicomponent reality increasingly assumes the form of a network. To a larger and larger extent the role of networking generator is played by digital technologies of information and communication. From the screen of our computer or mobile phone, through the geolocation tools up to virtual environments such as *Second Life*, the networks of inter- or trans-community connections develop. Systems of interactive connections are growing.

There are many functions that the art of new media performs in this area. On the one hand, it is one the most sophisticated tools of the networking processes. On the other hand, it serves to verify the processes, assessing their development critically but impartially, focused especially on the forms they assume and their real or possible consequences. In any case, the art of new media is an active participant of those processes, making full use of the opportunities provided by the networking system. More and more frequently, in its activities it joins or intersects with the possibilities provided by science, participating in the creation of new cultural paradigms.

krytycznie choć bez uprzedzeń oceniającym ich rozwój, uważnie obserwującym przyjmowane przez nie formy oraz realne bądź możliwe ich rezultaty. W każdym natomiast wypadku sztuka nowych mediów jest aktywnym tych procesów uczestnikiem, w pełni korzystającym z oferowanych przez sieciowy system możliwości. Coraz częściej też w tych działaniach łączy się ona bądź krzyżuje z procesami należącymi do świata nauki, tworząc wraz z nimi nowy paradygmat kulturowy.

Trzecia kultura

Współczesny kształt relacji pomiędzy sztuką a nauką, niezwykle istotny aspekt procesów budujących cyberkulturę⁴, można postrzegać i interpretować w kontekście dwudziestowiecznych dyskusji na temat przeobrażeń kultury, które nabrały dynamiki i zarazem rozgłosu za sprawą wystąpienia C. P. Snowa w 1959 roku⁵. Snow, w swym słynnym Rede wykładzie i towarzyszącej mu publikacji – *The Two Cultures and the Scientific Revolution*⁶, zwrócił uwagę na pogłębiający się dystans, który w jego ujęciu posiadał charakter konfliktowy, pomiędzy światem tradycyjnej kultury ufundowanej na wartościach humanistycznych a światem nauki, wysuwającym na pierwszy plan wartości poznawcze. Wskazywany brak współpracy, zainteresowania, a nawet komunikacji, pomiędzy oboma tymi sferami praktyk społecznych miał, zdaniem Snowa, negatywny skutek nie tylko dla jakości obowiązującego paradygmatu kulturowego. Przede wszystkim bowiem, wpływał on ujemnie na jakość życia licznych grup społecznych, ograniczał możliwości rozwiązywania wielu problemów i bolączek, z ubóstwem na czele.

Postulowana droga przezwyciężenia dostrzeganego konfliktu uzyskała ostatecznie w dyskursie Snowa nazwę *trzeciej kultury*. Określenie to pojawiło się w 1964 roku, w rozszerzonej publikacji *Dwóch kultur*, nawiązującej do dyskusji, z jakimi spotkało się jego wystąpienie⁷. Miało ono jeszcze charakter dość abstrakcyjny, nie wypełniony wyraźnymi treściami. Snow wskazał jedynie nieokreśloną bliżej grupę badaczy z kręgu nauk społecznych, którzy mieliby stanowić zapowiedź kształtującej się formacji trzeciej kultury, stwarzając nadzieję na przezwycięzenie obcości oddzielającej humanistykę i nauki ścisłe. Snow nie zaproponował wówczas jeszcze pojęcia trzeciej kultury, a jedynie jej termin i bardzo ogólne ramy koncepcyjne, otwierając w ten sposób pole dalszej refleksji na ten temat. Zaproponował też – co uznaję za niezwykle ważne – perspektywę dialogu międzykulturowego jako platformy, na której miałyby się uformować trzecia kultura.

Problematykę trzeciej kultury i – tym razem – również jej pojęcie wprowadził natomiast na powrót do dyskusji John Brockman⁸. Przedstawił on jednak koncepcję, która daleko odchodziła od idei dialogu jako źródła nowej formacji kulturowej. Zdaniem Brockmana, trzecia kultura bowiem to „uczeni, myśliciele i badacze świata empirycznego, którzy dzięki swym pracom i piarstwu przejmują rolę tradycyjnej elity intelektualnej”⁹. Wykorzystując termin Snowa

4. Por. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia nauki, sztuki i technologii*, Warszawa 2010.
5. C. P. Snow, *Dwie kultury*, Warszawa 1999.
6. Idem, *The Two Cultures*, New Statesman, 06.10.1956.
7. C. P. Snow, *The Two Cultures: And a Second Look: An Expanded Version of The Two Cultures and the Scientific Revolution*, The Cambridge University Press, Cambridge 1964.
8. J. Brockman [red.], *Trzecia kultura*, Warszawa 1996.
9. Ibidem, s. 15.

The third culture

The contemporary model of relationships between art and science – an essential aspect of the processes that built cyberculture⁴, can be perceived and interpreted in the context of the twenty-century disputes on the transformations of culture, which gained both dynamics and publicity after C.P. Snow's 1959 speech.⁵ In his famous Rede lecture and the accompanying publication *The Two Cultures and the Scientific Revolution*⁶ he pointed out to the growing distance, which in his view had a confrontational character, between the world of traditional culture founded on humanistic values and the world of science, where cognitive factors prevailed. According to Snow, the lack of cooperation, interest or even communication between those two areas of social practises had a negative impact not only on the quality of the current cultural paradigm. First and foremost, it affected the quality of life of many social groups, limiting the possibility of solving numerous social problems, including poverty.

In Snow's discourse, the proposed way of overcoming the conflict was finally named a *third culture*. The term was used in 1964 in an extended publication of *Two cultures* where he referred to the discussions that ensued after his speech.⁷ It was then a vague, abstract term; Snow pointed out only to an indeterminate group of social scientists, who were to become the avant-garde of the new third culture formation, raising hopes of overcoming the distance separating humanities and science. Snow did not propose the notion of a third culture, only the term and its general framework, thus creating room for further discussion. He also proposed – which I considered especially important – a perspective of intercultural dialogue as a platform for creating the third culture.

The problems of a third culture and – this time – the very term itself were reintroduced to the discussion by John Brockman⁸. His concept, however, deviated from the idea of dialogue as the foundation of the new cultural formation. According to Brockman, the third culture consisted of “scholars, thinkers and scientist who, thanks to their work and writings, take over the role of the traditional intellectual elite”.⁹ Using Snow's term Brockman gave it a new character. He departed from the world of humanistic values which the former still considered an important cultural factor. In Brockman's view the world of science becomes the only source of a new cultural paradigm with the hierarchies of intellectual life created in scientific communities constituting the model for new social relations. Thus, the domination tendencies

of the world of humanities and its unwillingness to enter into a dialogue with the world of science, so eagerly criticised by Snow, were replaced by an analogical but this time accepted vision of scientific domination. Snow's fundamental idea of dialogue and cooperation is lost. John Brockman's concept and his activities (books, a magazine and later a web portal called *Edge*) did not close the discussion about the role of science in contemporary cultural orders. The

4. P. Zawojski, *Cyberculture. Syntopia of art, science and technology*, Warsaw 2010.
5. C. P. Snow, *The Two Cultures*. London: Cambridge University Press (2001[1959]).
6. Idem, *The Two Cultures*, New Statesman, 06.10.1956.
7. C. P. Snow, *The Two Cultures: And a Second Look: An Expanded Version of The Two Cultures and the Scientific Revolution*, The Cambridge University Press, Cambridge 1964.
8. J. Brockman, *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution*, Simon & Schuster 1995.
9. Ibidem, p.15

Brockman nadał mu nowy charakter. Pożegnał definitywnie świat tradycyjnych wartości humanistycznych, który dla tego pierwszego zdawał się stanowić ciągle jeszcze istotny wymiar kultury. W ujęciu Brockmana natomiast świat nauki z kolei staje się jedynym źródłem nowego paradygmatu kulturowego, a hierarchie życia intelektualnego konstruowane w środowiskach naukowych mają stanowić wzorzec nowych relacji społecznych. W ten sposób jednak krytykowane przez Snowa dominacyjne uroszczenia świata humanistycznego, jego niechęć do podjęcia dialogu ze światem nauk ścisłych, zostają zastąpione w teorii Brockmana przez analogiczną lecz tym razem przyjmowaną z aprobatą wizję dominacji świata nauki. Podstawowa dla dyskursu Snowa idea dialogu i współpracy zostaje zgubiona.

Koncepcja Johna Brockmana i jego działalność (publikacje książkowe, czasopismo, a później portal internetowy pod tą samą nazwą *Edge*) nie zamknęła dyskusji na temat roli nauki we współczesnych porządkach kulturowych. Przeobrażenia Internetu, stale wzrastające znaczenie komputera i technik informacyjno-komunikacyjnych, dynamiczny rozwój genetyki oraz nauk bio- i nanotechnologicznych, robotyki i badań nad sztuczną inteligencją budują wspólnie środowisko społeczne, w którym ciągle na nowo pojawiają się głosy kwestionujące gotowość i zdolność współczesnych elit intelektualnych do radzenia sobie z płynącymi z tej strony wyzwaniami.¹⁰ Istotnym aspektem najnowszej sytuacji jest dominująca rola technologii cyfrowych, służących nie tylko jako niezbędne instrumentarium badań naukowych, ale także wyznaczających horyzont współczesnego świata.¹¹

Kategoria trzeciej kultury jest więc w dalszym ciągu istotnym impulsem i ramą najnowszych debat intelektualnych (jest np. przywoływana w kontekście manifestu Schirrmachera). Jednocześnie jednak wydaje się brzmieć archaicznie. Przeobrażenia współczesnego świata zmierzają bowiem nie od dziś w stronę hybrydyzacji wszelkich porządków, także kulturowych, a w konsekwencji także i do ich pluralizacji. Żyjemy więc w świecie niezliczonej ilości kultur. Co w takim świecie ma znaczyć kategoria trzeciej kultury?

Odpowiedzi sankcjonującej jej użyteczność i *sui generis* aktualność można udzielać na dwa przynajmniej sposoby. Po pierwsze, można akcentować jej symboliczny status. Przywołuje ona bowiem kontekst oraz historię debat na temat relacji nauki i kultury humanistycznej. Po drugie, można nadawać jej charakter paradygmatyczny. W ujęciu takim pojęcie trzeciej kultury zwraca uwagę na określony charakter wybranych współczesnych kultur, licznych i zróżnicowanych, których wspólną właściwością jest dążenie do przewyższenia tradycyjnych opozycji pomiędzy porządkami wartości symbolicznych (humanistycznych) i poznawczych (naukowych). Kultury takie wchłaniają i na swój sposób przetwarzają nie tylko paradygmaty humanistyczne, naukowe i technologiczne, ale także koncepcje i struktury społeczeństwa informacyjnego i sieciowego oraz wyznaczniki porządków partycypacyjnych. Rozwój i transformacja takich kultur nie zachodzą rzecz jasna pod bezpośrednim wpływem przywoływanych wyżej filozoficzno-społecznych i teoretycznokulturowych koncepcji i debat. Te ostatnie starają się jedynie zdawać sprawę z postępujących procesów, nadawać im postać dyskursywną oraz, co najwyżej, budować sprzyjającą dla nich atmosferę

10. Zob. np. *Manifest* Jarona Laniera, czy też *Obudź się Europo w rzeczywistości Tech* Franka Schirrmachera.

11. Zob. np. koncepcję interfejsów kulturowych Lwa Manovicha.

transformations of the Internet, the ever growing importance of computer and IC technologies, the rapid development of genetics, bio- and nanotechnology, robotics and artificial intelligence, all these cooperate in creating a social environment in which the willingness and abilities of contemporary intellectual elites to face the challenges resulting from the processes are repeatedly questioned.¹⁰ An important aspect of the present situation is the dominating position of digital technologies which are not only irreplaceable as research instruments but also determine the horizon of the contemporary world.¹¹

The category of third culture is still an important impulse and a framework for the latest intellectual debates (it was, for instance, referred to in the context of Schirrmacher's manifesto), but at the same time it seems archaic with the reason being that the transformations in the contemporary world for a long time have been heading towards the hybridisation of all orders, including cultural ones and, consequently, towards the pluralisation of orders. We are living in a world of a multitude of cultures. What can a third culture mean in such a world?

The answer that could sanction the usefulness and *sui generis* relevance of the idea may be provided in at least two ways. Firstly, by emphasising its symbolic status, as it refers to the context of the debates on the relations between science and humanistic culture. Secondly, it may be given a paradigmatic character. The second approach concentrates on certain qualities of selected contemporary cultures whose common feature is the tendency to overcome traditional oppositions between the systems of symbolic (humanistic) and cognitive (scientific) values. Apart from humanistic, scientific and technological paradigms, such cultures absorb and transform the concepts and structures of information and network society as well as the indicators of participatory orders. Of course, the development and the transformation of such cultures do not occur as a direct result of the abovementioned socio-philosophical and cultural concepts and debates. The latter aim solely at reporting on the ongoing processes, giving them a discursive form and creating a favourable intellectual atmosphere for them. The "new culture orders" are developing as a result of innumerable events, trends and attitudes which, influenced by various factors, imperceptibly create and socialise new ways of negotiating the manners of representing reality. Among them, contemporary art practices play a noticeable role.

Contrary to Brockman's idea, the trends which combine artistic and scientific aspects neither give science a dominating position nor do they grant it the power of setting standards. Quite opposite, some of them treat science with suspicion and, by confronting it with the world of humanistic values, they try to emphasise the sinister aspects of the world subordinated to certain scientific visions.¹² However, this attitude also does not determine the character of artistic phenomena belonging to the contemporary trends, which combine science and art, and which is the consequence of the fact that its general principle is dialogue. It creates works of art by establishing various mutual relations, sometimes controversial, sometimes cognitively prolific, between artistic and scientific orders. In a sense, these practices return to the idea of

10. J. Lanier, *A Manifesto*; Frank Schirrmacher, *Wake-Up Call for Europe Tech*.

11. See: Lev Manovich, the conception of intercultural interfaces.

12. See: interactive installations of Simon Robertshaw, raising the issues of eugenics, genetic engineering and panopticism, transgenic works by Eduard Kac, BioArt projects of Australian group SymbioticA.

intelektualną. Kształtowanie się porządków „nowokulturowych” zachodzi w rzeczywistości za sprawą niezliczonych wydarzeń, nurtów, tendencji, postaw, które niepostrzeżenie, pod wpływem rozmaitych czynników, budują i uspołeczniają nowe sposoby negocjowania reprezentacji rzeczywistości. Pośród zjawisk takich zauważalną rolę spełniają współcześnie również praktyki artystyczne.

W przeciwieństwie do koncepcji Johna Brockmana nurty twórcze łączące w sobie aspekty artystyczne i naukowe nie reprezentują postawy, w ramach której nauka odgrywa dominującą rolę i wyznacza obowiązujące standardy. Przeciwnie, mamy tu niekiedy do czynienia z tendencjami, które bardzo podejrzliwie odnoszą się do prymatu naukowej racjonalności, usiłując poprzez jej konfrontację ze światem wartości humanistycznych wydobyć złowrogię aspekty świata podporządkowanego określonym wizjom nauki.¹² Także i ta postawa nie określa w zasadniczy sposób charakteru zjawisk artystycznych należących do współczesnego nurtu zjawisk łączących sztukę i naukę. Jego zaletą jako całości jest bowiem właśnie dialogiczność, budowanie dzieł poprzez wprowadzanie we wzajemne, różnego rodzaju relacje, niekiedy kontrowersyjne, innym razem płodne poznawczo, porządków tradycyjnie artystycznych oraz naukowo-badawczych. W pewnym sensie praktyki takie powracają do idei dialogu sformułowanej przez C. P. Snowa. Ze sfery teorii przenoszą ją jednak w sferę realnych działań, czyniąc etyczny postulat praktykowaną rzeczywistością społeczną.

Warto przy tym zauważyć, że praktyki twórcze w nowoczesny sposób łączące w sobie sferę tradycyjnych wartości artystycznych z naukami ścisłymi były obecne w świecie sztuki już wówczas, kiedy C. P. Snow dopiero przygotowywał swój wykład. Twórczość takich choćby, jak Georgy Kepes, Frank Malina, Nicolas Schoffer w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku, a następnie Edward Ihnatowicz, Bruce Lacey czy Tom Shannon w kolejnej dekadzie dowodzi, że idee budowania związków ze światem nauki były wyraźnie już obecne w sztuce co najmniej od połowy minionego stulecia. Związek ten – w przywołanych przykładach – możemy także określić mianem dialogu. W sztuce takiej nie mamy bowiem do czynienia z dominacją wartości humanistycznych, ani też z prymatem nauk ścisłych. Inicjowana przez twórców konwersacja między tymi sferami tworzy dzieła, które doskonale reprezentują świat symbolizowany przez kategorię trzeciej kultury.

Żyjąc pomiędzy realnością a wirtualnością:

twórczość Moniki Fleischmann i Wolfganga Straussa.

Monika Fleischmann i Wolfgang Strauss podjęli swoje wspólne, twórcze działania w połączonych polach sztuki i nauki w późnych latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Był to moment szczególnie, wręcz przełomowy dla formowania się charakteru współczesnej cywilizacji. Wypełniające go wydarzenia, należące do sfery zjawisk generowanych przez nauki informatyczno-komunikacyjne, posiadały ogromny wpływ na proces kształtowania się nowej formacji kulturowej – cyberkultury, a tym samym, również na nasz sposób postrzegania rzeczywistości i na metody w niej

12. Zob. np. instalacje interaktywne angielskiego artysty Simona Robertshawa podejmujące problematykę eugeniki, inżynierii genetycznej oraz panoptyzmu, transgeniczne prace Eduarda Kaca, bioartowe projekty australijskiej grupy SymbioticA.

dialogue formulated by Snow, but they move it from the realm of theory into the sphere of practice, transforming an ethical postulate into social reality.

It should be also noted that artistic practices combining the sphere of traditional artistic values and science were already present in art when Snow was preparing his lecture. The works by such artists as Georgy Kepes, Frank Malina, Nicolas Schoffer in the 1950s and Edward Ihnatowicz, Bruce Lacey and Tom Shannon in the 60s prove that the ideas to create connections between art and science had been present and visible in art at least since the middle of the twentieth century. In these examples the relation may be called a dialogue. This art is dominated neither by humanistic values nor by science. The conversation initiated by the artists results in creating works that perfectly represent the world symbolised by the category of third culture.

Living between reality and vitrtuality:

the art of Monika Fleischmann and Wolfgang Strauss.

Monika Fleischmann and Wolfgang Strauss initiated their artistic cooperation in combined fields of art and science in the late 1980s. It was a particular or even a decisive moment for forming the character of contemporary civilisation. The events happening in that moment belonged to the sphere of phenomena generated by information and communication sciences and had an immense impact on the process of creating a new cultural formation – cyberculture and on our manner of perceiving reality and the methods of functioning in it. At the same time Tim Berners-Lee was finishing the work on his new, revolutionary idea of the Internet, proposing an innovative vision of the architecture of information and new rules for accessing and using data. This concept provided solid foundation for the further development of cyber reality, determining the directions in which it transformed. What happened in this field in the next twenty years starting from the HTML language, the World Wide Web environment and the web browser – Berners-Lee's own inventions, through creating tools for searching information, VRML language, Web 2.0 system and social networking services up to the latest ideas of cloud computing, Semantic Web or Web 3.0, created a direct context for artistic activities conducted with the use of digital technologies. It also created the environment for Fleischmann and Strauss's art. There, since the beginning of their cooperation, they have been finding the tools with which to realise their works and this has also been the area where discourses have started and issues have been discussed. This is also the place where we should look for patterns and formulas which define the rules for negotiating the meanings of these works as well as for finding the criteria with which we could assess their value.

It may be said that Fleischmann and Strauss's art has been developing in parallel to the development of the computer and internet environment, reflecting its networking dynamics and taking up problems generated by the developing and transforming cybercultural concepts. It is worth observing that the structure and themes of their works in some important aspects anticipated the theoretical findings made simultaneously by the world of science. It concerns particularly the status and character of the field of their

działania. W tym właśnie czasie Tim Berners-Lee kończył opracowywać nową, rewolucyjną koncepcję Internetu, proponując w niej innowacyjną wizję architektury świata informacji oraz nowe zasady dostępu i wykorzystania danych. Koncepcja ta stworzyła solidne podstawy dla dalszego rozwoju cyberrzeczywistości, wyznaczając zarazem kierunki jej przeobrażeń. To, co wydarzyło się w tym zakresie w ciągu następnych dwudziestu lat, poczynając od wynalazków samego Bernersa-Lee, czyli języka HTML, środowiska World Wide Web, przeglądarki internetowej, a dalej poprzez stworzenie narzędzi wyszukiwania informacji, ułożenie języka VRML, powołanie do życia systemu Web 2.0, portali społecznościowych i sieci społecznych, aż po najnowsze koncepcje chmur informacyjnych, Semantic Web czy też Web 3.0, wszystko to stworzyło bezpośredni kontekst dla wielorakich działań twórczych rozwijanych z wykorzystaniem technologii cyfrowych. Stworzyło więc także środowisko dla twórczości Fleischmann i Straussa. W nim właśnie, od początku wspólnej pracy, odnajdowali oni narzędzia służące realizacji ich dzieł, z niego wyłaniały się podejmowane przez nich dyskursy czy dyskutowane zagadnienia. W nim także my sami, powinniśmy poszukiwać schematów i wzorców określających reguły negocjowania znaczeń tych dzieł, jak również kryteriów, za pomocą których moglibyśmy próbować określać ich wartość.

Można powiedzieć, że sztuka Fleischmann i Straussa rozwijała się paralelnie do rozwoju środowiska komputerowego i internetowego, odwzorowując jego sieciową dynamikę oraz wpisując się podejmowanymi zagadnieniami w krąg problemów generowanych przez rozwój i przeobrażenia towarzyszących mu koncepcji cyberkulturowych. Warto jednak przy tym zarazem zaznaczyć, że struktura i problematyka tworzonej przez nich dzieł, pod pewnymi, często istotnymi względami wyprzedzała niekiedy równoległe kształtowane przez świat nauki teoretyczne konstatacje. Dotyczy to w szczególności stopnia charakteru i statusu pola ich interwencji – cyberprzestrzeni. Na przykład David Silver szkicując zarys historii teoretycznej refleksji na temat cyberkultury i analizując jej fazy rozwojowe zauważył, że w ramach pierwszej z nich, którą ułokował na początku lat dziewięćdziesiątych (a nawet, do pewnego stopnia, jeszcze także i w drugiej, sięgającej poza połowę tej dekady), cyfrowe, wirtualne środowiska tworzące się wokół Internetu były postrzegane jako odrębne i autonomiczne, rządzące się własnymi regułami, że były uznawane za obszary, których doświadczenie miało być całkowicie niezależne od rzeczywistości realnej¹³. Realizowane natomiast w tym samym czasie interaktywne instalacje Fleischmann i Straussa nie proponowały bynajmniej swym odbiorcom zanurzenia w głębinach alternatywnych, osobnych światów, lecz oferowały interaktywne doświadczenie bycia pomiędzy światami połączonymi, doświadczenie łączące w hybrydyczną całość środowiska realne i wirtualne. Dzieła te prefigurowały w ten sposób późniejsze, bardziej zaawansowane fazy teorii cyberkulturowych.

Te pierwsze, wspólne realizacje Fleischmann i Straussa: *Berlin – Cyber City* (1989–91), *Home of the Brain* (1990–1992) oraz *Liquid Views* (1992–93), jak również nieco późniejsza instalacja *Murmuring Fields* (1997–99), pomimo, że były jeszcze wykonane i ułokowane poza Internetem, również posiadają swego rodzaju sieciową strukturę. Zawdzięczają ją rozbudowanemu układowi interaktywnych

13. D. Silver, *Looking Backwards, Looking Forward. Cyberculture Studies 1990–2000*, [w:] D. Gauntlett [ed.], *Web.Studies: Rewiring Media Studies for Digital Age*, London 2000.

intervention – the cyberspace. For example, David Silver, outlining the history of theoretical reflection on cyberculture and analysing its developmental stages, observed that during the first one, which he located in the early 1990s (and to some extent also in the second one, expanding into the second half of the decade) the digital, virtual communities gathering around the Internet were perceived as separate and autonomous entities ruled by their own principles and that they were considered areas that could be experienced completely independently from reality.¹³ However, the interactive installations realised at the time by Fleischmann and Strauss did not at all propose that their audiences should immerse themselves in the depths of alternative, separate worlds, but offered an interactive experience of staying between interconnected worlds, the experience of creating a hybrid whole out of real and virtual environments. The works prefigured the later, more advanced stages of cybercultural theories.

Their first joined realisations: *Berlin – Cyber City* (1989–91), *Home of the Brain* (1990–1992) and *Liquid Views* (1992–93) as well as the later *Murmuring Fields* (1997–99), despite the fact that they were created and located outside the Internet also have a certain network structure, which they owe to the well-developed system of interactive connections between the recipients-users and complex, multidimensional resources of material (including virtual material) from which the works were created. The hypertextual mode of accessing the material makes the reception of the works resemble the experience of navigating in the Internet.

Here, interactivity appears to be an essential and, at the same time, a distinctive quality not only of the early realisations discussed here, but of all the other works by the artistic duo Fleischmann/Strauss. While Lev Manovich considers the feature an obvious attribute of digital media¹⁴, for Fleischman and Strauss it is not only (and not even predominantly) an attribute of the medium but a structural indicator of the works, the expression of their deep logic and, finally, the basic system determining their reception. A second attribute of the duo's art, not less important than interactivity, is the fact that the works are spanned over and oscillate between the real and the virtual world. Both features: the real-virtual oscillation and the interactivity, which determines the rhythm and dynamics of the works, give them the already described hybrid character and the forms of what is known as Mixed or Augmented Reality. This is also the kind of environment where Fleischmann and Strauss inevitably locate the recipients of their art, who become integral elements of the works, their intelligently functioning components. As a result, the experience of perception of Fleischmann and Strauss's installations becomes transgressive; it is an activity which undertaken in one environment brings effects in another; the effects return as feedback to operating interactors and, creating a developing context of interactions, motivate their subsequent behaviour and co-create in this way the structure of an interactive work-event.¹⁵

13. D. Silver, *Looking Backwards, Looking Forward. Cyberculture Studies 1990–2000*, [in:] D. Gauntlett [ed.], *Web.Studies: Rewiring Media Studies for Digital Age*, London 2000.

14. Lev Manovich, *Language of New Media*. The MIT Press 2002.

15. Ryszard W. Kluszczyński, *Strategies of Interactive Art*, [in:] *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 2, 2010. www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5525/6190

połączeń występujących pomiędzy doświadczającymi owe dzieła odbiorcami-użytkownikami a rozbudowanymi, wielowymiarowymi zasobami materiałów (także wirtualnych) składających się na te dzieła. Hipertekstowa organizacja dostępu do tych materiałów nadaje doświadczeniu odbiorczemu tych prac podobny do doświadczenia internetowego nawigacyjny charakter.

Interaktywność jawi się tu jako bardzo istotna, a zarazem niezwykle charakterystyczna właściwość nie tylko tych wczesnych, obecnie omawianych realizacji, ale i wszystkich innych prac stworzonych przez artystyczny duet Fleischmann/Strauss. Cecha ta, przez Lva Manovicha postrzegana jako oczywisty atrybut mediów cyfrowych¹⁴, w ujęciu Fleischmann i Straussa występuje jednak nie tylko (i nie przede wszystkim nawet) jako właściwość medium, lecz jako strukturalny wyznacznik tworzonych przez nich dzieł, jako wyraz głębokiej tych dzieł logiki, jako więc wreszcie podstawowy układ determinujący doświadczenie odbiorcze. Drugim natomiast, nie mniej istotnym niż interaktywność, atrybutem twórczości obojga artystów jest wspomnianie już rozpięcie i oscylowanie ich dzieł pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną. Obie te cechy: oscylacja realno-wirtualna wraz z interaktywnością kształtującą jej rytm i dynamikę wspólnie nadają większości dzieł Fleischmann i Straussa opisywany już uprzednio, hybrydyczny charakter, wspólnie przypisują im postać określaną mianem rzeczywistości mieszanej (Mixed Reality), bądź rzeczywistości poszerzonej (Augmented Reality). W takim też środowisku Fleischmann i Strauss lokują nieuchronnie również odbiorców swoich prac. Ci ostatni stają się w ten sposób integralnymi czynnikami tych dzieł, ich inteligentnie działającymi składnikami. W rezultacie odbiorcze doświadczenie instalacji Fleischmann i Straussa przyjmuje postać transgresyjną; jest ono działaniem podejmowanym w jednym środowisku, ale przynoszącym skutki w innym, przy czym skutki te zwracają do działających interaktorów, budując rozwijający się kontekst interakcji, motywując ich kolejne zachowania i współtworząc w ten sposób zarazem strukturę interaktywnego dzieła-wydarzenia¹⁵.

Już pierwsza przedstawiona przez Fleischmann i Straussa ich wspólna realizacja: *Berlin – Cyber City* posiada w bardzo zdecydowanym stopniu te właśnie znamiona. Jej odbiorcy, manipulując zaproponowanym im interfejsem i korzystając przy tym z mapy przestrzeni miasta – sensor zainstalowany na palcu pozwala im przy tym bezpośrednio, na sposób cielesny i zmysłowy, doświadczyć (przeżyć) teoretyczną koncepcję Marshalla McLuhana mówiącą o technologii jako przedłużeniu ludzkich zmysłów – przemieszczają się zarówno przez jego przestrzeń, jak i przez jego historię, odsłaniając różne warstwy czasowe budujące charakter poszczególnych miejsc. Berlin, po zburzeniu dzielących go murów, stał się przestrzenią nieskończonej potencjalności, otwarciem generowanym przez determinację teraźniejszości, choć zarazem warunkowanym czy ograniczanym przez pozostałości przeszłości. Instalacja *Berlin – Cyber City* proponuje więc swym odbiorcom hybrydyczne doświadczenie poszerzonej rzeczywistości, interaktywną peregrynację przez miejsca i czasy.

Instalacja *Home of the Brain* przynosi publiczności nieco inne doświadczenie. Jej odbiorcy bowiem, zaopatrzeni w wyświetlacze

14. L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006.

15. Zob. R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

The first joint realisation presented by Fleischmann and Strauss: *Berlin – Cyber City* has these features already distinctly present. Its viewers, operating an interface proposed to them and at the same time using a map of the city space (a sensor installed on the finger allows them, in a bodily and sensual manner, to directly experience (to live through) the theoretical concept of Marshall McLuhan defining technology as an extension of human senses) travel both through the city's space and history, uncovering various temporal layers which make up the character of particular places. After pulling down the dividing walls, Berlin has become a space of infinite potentiality, an opening generated by the determination of the present time, although, at the same time, conditioned or limited by the remnants of the past. The installation *Berlin – Cyber City* proposes to its viewers a hybrid experience of augmented reality, an interactive peregrination through places and times.

Home of the Brain installation offers its viewers a slightly different experience. Equipped with displays taking up the entire field of vision (Head Mounted Display) and gloves enabling to navigate in the cyberspace (Data Glove) they are immersed in a virtual, digital environment, generated entirely by a computer system. The hybrid, real-virtual reality of transgressive interactions, characteristic for the previously described installation, here becomes replaced by virtual reality (of course, interactivity is also an attribute of this project). However, even in the case of this work the artist managed to disturb the purity and homogeneity of its environment. This happened not only because they used technology which, in a manner typical for its current technical ability, engages only some of the spectators' senses (although the most important ones in terms of acquiring information about the environment) and, as a result, establishes and draws a boundary running through his or her body, a boundary which does not let them forget about their hybrid in essence, temporary condition. Yet there is an even more important hybridising feature of this installation – chosen by the artist consciously and with premeditation – namely, the organisation of its virtual world around the thoughts of four philosophers (Vilém Flusser, Marvin Minsky, Paul Virilio and Joseph Weizenbaum) whose concepts of contemporary culture delineate the map of its interactive experiences. The virtual environment of the work becomes in this way a space of philosophical reflection and its particular synaptic character¹⁶ provides it with a meta-artistic dimension of being a metaphor of life in the Net – the Internet culture, where deterritorised and decontextualised bits of numerous symbolic orders anchor themselves in a new, common environment, creating a hybrid order of global cultures. It is also, as the artists themselves emphasise, a metaphor of virtual reality as a stage where the processes discussed above take place, an arena on which cyberculture is created and performed.

With *Liquid Views* installation Fleischmann and Strauss return to the concept of Augmented Reality as an environment of work and as a space of interactive, transgressive experiences of perception. This time, the interaction effected by the contact with a touchscreen is extended by a telematic relation with the projected image. Both the touchpad and the projected, moving image showing the contents

16. The audience visiting virtual expanses of the installation that models mental space, through undertaken interactions gives it a specific neuronal form, creating an opportunity for a dialogue between various concepts, functioning in the dialogue as synaptic connections.

wypełniające całe pole widzenia (Head Mounted Display) oraz rękawice pozwalające nawigować w cyberprzestrzeni (Data Glove), zostają zanurzeni w wirtualnym, cyfrowym środowisku, w całości generowanym przez system komputerowy. Charakterystyczna dla poprzednio omawianej instalacji, hybrydyczna, realno-wirtualna rzeczywistość transgresyjnych interakcji zostaje tu zastąpiona przez rzeczywistość wirtualną (interaktywność pozostaje oczywiście atrybutem także i tej pracy). Jednak nawet i w tym wypadku artyści zdołali w pewnym stopniu zakłócić czystość, jednorodność środowiska dzieła. I to nie tylko za sprawą samej użytej technologii, która w sposób typowy dla aktualnych możliwości technicznych, angażując jedynie niektóre spośród zmysłów odbiorców (choć najważniejsze z punktu widzenia procesu pozyskiwania informacji o otoczeniu), ustanawia w rezultacie i przeprowadza granicę przebiegającą przez jego czy jej ciało, granicę nie pozwalającą im ani na chwilę zapomnieć o ich hybrydycznej w istocie chwilowej kondycji. Ważniejszą jednak, bo całkiem świadomie, z premedytacją przez artystów wybraną hybrydującą właściwością tej instalacji jest organizacja jej wirtualnego świata wokół myśli czterech filozofów (Vilém Flusser, Marvin Minsky, Paul Virilio oraz Joseph Weizenbaum), których koncepcje na temat współczesnej kultury wyznaczają mapę jej interaktywnych doświadczeń. Wirtualne środowisko dzieła staje się w ten sposób przestrzenią refleksji filozoficznej, a jej swego rodzaju synaptyczny charakter¹⁶ nadaje mu równocześnie metaartystyczny wymiar metafory życia w sieci – kultury Internetu, w której zdeterytorializowane i zdekontekstualizowane okruciny wielu różnych porządków symbolicznych zakotwiczą w nowym, wspólnym otoczeniu, tworząc hybrydyczny porządek globalnych kultur. Jest to także, jak podkreślają sami artyści, metafora przestrzeni wirtualnej jako sceny, na której zachodzą omawiane wyżej procesy, sceny, na której tworzona jest i odgrywana cyberkultura.

Wraz z instalacją *Liquid Views* Fleischmann i Strauss powracają do koncepcji rzeczywistości poszerzonej jako środowiska dzieła, a zarazem jako przestrzeni interaktywnych, transgresyjnych doświadczeń odbiorczych. Tym razem interakcja realizowana poprzez kontakt z ekranem dotykowym zostaje przedłużona o telematyczny związek z projektowanym obrazem. Oba (dotykowy ekran i projektowany ruchomy obraz przedstawiający zawartość ekranu) pełnią równocześnie funkcję interfejsu oraz zwierciadła odbijającego portret widza (problematyzując przy tym oba te pojęcia). Portret ten jest systematycznie zakłócany, rozmywany przez efekty dotykowej interakcji z ekranem, gdyż interakcja z fizyczną materialnością ekranu jest równocześnie interakcją z wirtualnością przedstawienia (powierzchnia ekranu przedstawia i zarazem utożsamia się z taflą wody, którą jednocześnie odbija i zakłóca nasze wizerunki). Bezczasowość ekranu i jego zasobów jest konfrontowana z temporalnością interakcji, a ich gra buduje narcystyczny wymiar reprezentacji. Możliwość oddziaływania przez odbiorcę na własne przedstawienie nadaje tworzonemu przez instalację portretowi cechy interaktywnego autoportretu. Ta gra pomiędzy dwiema postaciami reprezentacji – portretu i autoportretu – krzyżuje zarazem dwie perspektywy oglądu podmiotu – od wewnątrz i od zewnątrz.

16. Publiczność odwiedzająca wirtualne przestworza instalacji, która modeluje przestrzeń umysłową, poprzez podejmowane interakcje nadaje jej swoistą formę neuronalną, stwarzającą możliwość dialogu pomiędzy różnymi koncepcjami, spełniając w tym dialogu właśnie rolę synaptycznych połączeń.

of the screen function as an interface and a mirror reflecting a portrait of the viewer (thus problematising both notions). The portrait is systematically disrupted by the effects of touching the screen as the interaction with the physical materiality of the screen is at the same time interaction with the virtuality of the representation (the surface of the screen represents and identifies itself with a sheet of water which simultaneously reflects and disturbs our portraits). The timelessness of the screen and its resources is confronted with the temporality of interaction, and their interplay creates a narcissistic dimension of representation. The viewer's ability to affect their own representation enriches the image created by the installation with the property of being an interactive portrait. This interplay between the two forms of representation – the portrait and the self-portrait – combines two perspectives of looking at an object: from the inside and from the outside.

The structure discussed above exposes the meaning and the role of corporeality in the works of Fleischmann and Strauss. The bodies of viewers-interactors function as interfaces and as the instruments of hybridisation. They appear in the spaces of each installation both in a real and in virtual form. The duality of their presence co-determines the hybrid dimension of the works – the actions of the interactors are undertaken and performed in both indicated dimensions simultaneously (in real time) so the works' environments do not submit themselves to categorical identification. The indicated property intensifies in the art of Fleischmann and Strauss with every work, assuming new forms and playing new roles. For instance, in the next installation – *Murmuring Fields* – the spectators' body movement becomes the source of sounds released in the environment of the work. The articulated sounds, virtually permeating the space of interaction are actualised and formed by the actions of the viewers-interactors. In this way, the spectators take on the responsibility for shaping the discourse and – entering into interactions with the words and statements which await their actions – they give their gestures a character of a specific reflection. In this case, interaction becomes a form of emotional thinking. Similar ways of using the corporeality of viewers are present in a series of works accomplished in the years 1997–2005 with the use of the EFS interface (Electro Field Sensing). The bodily activity of the interactors becomes the substance of their performances with the electric energy of the bodies functioning both as an interface and as the initiator of the interactive event.

The installation *Energie–Passagen* (2004) presented in public space opens the latest, current period in Fleischmann's and Strauss's artistic activity. The work was preceded by numerous projects-inventions (data analysing tools and interfaces). In the works of this period such as: *Digital Sparks Matrix* (2006), *Medienfluss* (2006) or *Performing the Archive* (2007), the artists immerse the viewers in the flows of informational clouds which, filling and extending the real spaces of our current existence, co-create the omnipresent, hybrid environment for every human activity. Sometimes, as in *Energie–Passagen*, in the new situation the bodies of the interactors retain and develop their so far independently performed function of an interface. However, in the majority of works from that period the emphasis is put on mental activity which in various ways explores the

Opisana wyżej struktura doświadczenia uwidacznia znaczenie i rolę cielesności w pracach Fleischmann i Straussa. Ciała odbiorców-interaktorów odgrywają w nich rolę interfejsów, a zarazem także instrumentów hybrydyzacji. Pojawiają się w przestrzeniach każdej z instalacji zarówno w postaci realnej, jak i wirtualnej. Ta dwoistość ich obecności współwyznacza hybrydyczny wymiar prac – działania interaktorów podejmowane są bowiem i realizowane w obu wskazanych wymiarach jednocześnie (w czasie rzeczywistym), przez co środowiska dzieł wymykają się możliwości jednoznacznej identyfikacji. Wskazana właściwość pogłębia się w twórczości Fleischmann i Straussa z pracy na pracę, przybierając coraz to nową postać i odgrywając coraz to nową rolę. Na przykład, w kolejnej zrealizowanej przez nich instalacji – *Murmuring Fields* – ruch ciał widzów staje się poniekąd źródłem dźwięków wyzwalanych w środowisku dzieł. W pracy tej artykułowane dźwięki wypełniające wirtualnie przestrzeń interakcji są bowiem aktualizowane i formowane w działaniach odbiorców-interaktorów. Ci ostatni przyjmują w ten sposób odpowiedzialność za kształtowany dyskurs, a wchodząc w interakcje z oczekującymi na ich działania słowami i wypowiedziami nadają równocześnie swoim gestom charakter swoistej refleksji. Interakcja staje się w tym wypadku formą emocjonalnego myślenia. Z podobnymi sposobami wykorzystania cielesności odbiorców mamy także do czynienia w całej serii prac zrealizowanych w latach 1997–2005, wykorzystujących interfejs EFS (Electro Field Sensing). Aktywność cielesna interaktorów staje się tam materią ich performansów, w ramach których energia elektryczna ciał odgrywa zarazem rolę interfejsu oraz inspiratora interaktywnego wydarzenia.

Prezentowana w przestrzeni publicznej instalacja *Energie–Passagen* (2004) rozpoczęła najnowszy, rozwijany po dzień dzisiejszy okres twórczości Fleischmann i Straussa. Była ona poprzedzona licznymi projektami-wynalazkami (narzędzia analizy danych bądź relacji między nimi, interfejsy). W pracach należących do tego okresu, na przykład: *Digital Sparks Matrix* (2006), *Medienfluss* (2006) czy też *Performing the Archive* (2007), artyści zanurzają swoich odbiorców w przepływach chmur informacyjnych. One to bowiem, wypełniając i poszerzając realne przestrzenie naszej dzisiejszej egzystencji, współtworzą wszechobecne, hybrydyczne otoczenie wszelkich aktywności ludzkich. Niekiedy, jak w *Energie–Passagen*, ciała interaktorów zachowują w tej nowej sytuacji i rozwijają swoją dotąd suwerennie wypełnianą funkcję interfejsu. Jednak w wypadku większości dzieł z tego okresu nacisk przesuwają się już na aktywność mentalną, eksplorującą na różne sposoby zasoby informacyjnych środowisk. Dzieła Fleischmann i Straussa przybierają w tym okresie postać wirtualnych archiwów. Zarazem odgrywają też znaczące role edukacyjne.

Pod tym względem najnowsze prace Fleischmann i Straussa spełniają wobec współczesnej kultury cyfrowych sieci Web 3.0 funkcję podobną do tej, jaką wobec kultury elektronicznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego stulecia spełniały wówczas prace wideo Woody’ego i Steiny Vasulków, realizowane przy użyciu analogowych i cyfrowych syntezatorów. Funkcję, którą można określać, jak już wspomniałem, mianem edukacyjnej, bądź też, podążając śladem niegdyśszych analiz Laszla Moholy-Nagy’a, mianem adaptacyjnej. Moholy-Nagy funkcję tę w latach dwudziestych minionego wieku

resources of informational environments. In this period the works of Fleischmann and Strauss assume the form of virtual archives and at the same time, have an important educational function.

In this respect, for the contemporary culture of Web 3.0 digital networks, the latest works of Fleischmann and Strauss fulfil a function similar to that the works of Woody and Staina Vasulka performed for the electronic culture of the 1960s and 1970s, realised with the use of analogue and digital synthesisers. The function may be described as educational one, or as wants Laszlo Moholy-Nagy an adaptive one. In 1920s Moholy-Nagy ascribed the function first and foremost to the film, maintaining that its dynamics and structures developing in various directions helped people to adapt to and prepare themselves for living in a world of technical revolutions, growing cities and accelerating pace of life. With their works and theoretical concepts, Moholy-Nagy, Vasulka and Fleischmann and Strauss created or still create a vision of art which in its development reaches for the most advanced tools of its era, enters into relations with the fields that shape the face of the present times and becomes a specific introduction to its epoch. In the case of the works by the duo, the fields in question are information and communication sciences as well as the technologies that emerge in these fields. The recent works of Fleischmann and Strauss introduce their viewers into the life in a hybrid, real-virtual world, and teach us how to combine aesthetic and cognitive experiences, artistic and scientific creations.

From digital identity to the architecture of the nanoworld: the art of Victoria Vesna

Victoria Vesna belongs to an elite, but rapidly growing international community of artists responsible for shaping one of the most interesting and progressive trends in contemporary art. Within this trend, the relations between art and science, so crucial for the contemporary world, are established and explored. Works created there set up integral relationships between various scientific disciplines, taking up problems that have rarely been the focus of artistic experiments so far. Thus, the artists active in the field join those scientists who through their work create significant, valuable knowledge of reality and its various manifestations. In this way, works of art become part of intellectual discourses within which the most important issues of the present times are discussed and various future scenarios are designed and analysed. The works belonging to various genres of the discussed trend, such as BioArt, transgenic or robotic art, in their complex forms reflect the complexity of the contemporary world and become instruments with which the world is analysed and problematised. Victoria Vesna’s installations belong to the most important and recognisable manifestations of this tendency. In the first half of 1990s, so relatively early, Vesna’s works started to display the constantly growing domination of issues that demonstrated her interest in multiform and multidimensional environments – the areas of connections between various fields of social practices and different spheres of reality. Initially, the complexity of the works manifested itself predominantly in the area of multicultural relations. Subsequently, her transmedia works became more and more complex in terms of material, structure and technology,

przypisywał przede wszystkim filmowi, uważając, że jego dynamika, wielokierunkowo rozwijające się struktury, adaptowała, przygotowywała do życia w świecie rewolucji technicznych, rozwoju wielkich miast i przyspieszającego tempa życia. Moholy-Nagy, Vasulka oraz Fleischmann i Strauss swymi pracami artystycznymi i koncepcjami teoretycznymi budowali, bądź budują wizję sztuki, która w swym rozwoju sięga po najbardziej zaawansowane narzędzia swej epoki, wchodzi w związki z dziedzinami, które w największym stopniu kształtują oblicze współczesności, stając się zarazem specyficznym doświadczeniem. W wypadku tej ostatniej pary artystów dziedzinami tymi są nauki informatyczno-komunikacyjne oraz technologie, które wyłaniają się z rozwoju tych nauk. Najnowsza twórczość Moniki Fleischmann i Wolfganga Straussa wprowadza swych odbiorców do życia w realno-wirtualnym, hybrydycznym świecie, uczy jak łączyć doświadczenia estetyczne z poznawczymi, twórczość artystyczną z nauką.

Od cyfrowej tożsamości do architektury nanoświata: twórczość Victorii Vesny

Victoria Vesna należy do elitarnego, choć rozrastającego się coraz bardziej dynamicznie, międzynarodowego środowiska artystów, którzy kształtują jeden z najciekawszych obecnie i najbardziej progresywnych nurtów współczesnej sztuki. W ramach tego nurtu dochodzi do budowy i eksploracji bardzo istotnych dla współczesnego świata powiązań między twórczością artystyczną a sferą nauki. Tworzone tam dzieła wchodzą w integralne związki z wieloma dyscyplinami naukowymi, podejmując przy tej okazji problematykę, która rzadko dotąd stawała się obszarem eksperymentów artystycznych. Aktywni w tym polu artyści dołączają tym samym do grona badaczy, którzy w swej pracy tworzą znaczącą, wartościową wiedzę dotyczącą rzeczywistości i jej różnych przejawów. Artystyczne prace stają się w ten sposób zarazem częścią intelektualnych dyskursów, w ramach których dyskutowane są najważniejsze zagadnienia współczesności, gdzie projektuje się i analizuje różne scenariusze przyszłości. Dzieła te, należące do różnych odmian rozpatrywanego tu nurtu, takich jak, na przykład, bioart, sztuka transgeniczna czy sztuka robotyczna, swym złożonym kształtem odwzorowują skomplikowanie dzisiejszego świata, stając się zarazem instrumentami, za pomocą których świat ten zostaje poddany analizie i problematyzacji. Instalacje Victorii Vesny należą do najważniejszych, najbardziej rozpoznawalnych manifestacji tego nurtu.

Stosunkowo wcześnie, bo już w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, w pracy twórczej Vesny uwidoczniła się stale narastająca dominacja wątków, które demonstrowały jej zainteresowanie wielopostaciowymi i wielowymiarowymi środowiskami – obszarami powiązań między różnymi dziedzinami praktyk społecznych i różnymi sferami rzeczywistości. W początkowym okresie złożoność dzieł manifestowała się przede wszystkim na płaszczyźnie relacji multikulturowych. W kolejnych latach jej transmedialne prace stawały się coraz bardziej złożone materiałowo, konstrukcyjnie i technologicznie, tworząc obraz równie złożonej rzeczywistości. Wówczas właśnie podstawowe miejsce w instrumentarium sztuki Vesny zaczęły zajmować cyfrowe techniki informacyjne i komunikacyjne. W bezpośrednim rezultacie ich zastosowania, pierwsza faza procesu postępującej hybrydyzacji, która to właściwość stawała się niezwykle istotna i ważna (jeśli

creating an image of equally complex reality. This is when the most prominent place in Vesna's art techniques was given to digital technologies of information and communication. As a direct result of their utilisation, the first phase of the progressing hybridisation – which was becoming an increasingly important (if not the most important) feature of her art – was dominated by the technically conditioned convergence of the real, material world and the world of virtual, digital beings. Back then, the artist created her works adopting archive strategies which enabled the viewers to contribute to their content. In such works as *Bodies© INCorporated* (1993) and *Virtual Concrete* (1995) she focused on the relations between corporeality and its digital representation entangled in the problem of identity. The works realised at that time combine the physical, material space of the gallery with the virtuality of the Internet and are created in cooperation with numerous groups of participants, which results in the multidimensional spread of the works and their ability to organise communities of viewers around them. Having an interactive and telematic character, they offer to their viewers-participants the experience of transgressing boundaries and remaining simultaneously in two different spaces, the real and the virtual one.

For Victoria Vesna, the acts of replacing real bodies with their digital copies or creating digital identities are not merely components of the process in which our environment gains the character of Augmented Reality, new hybrid spaces (including informational spaces) emerge and new communities and forms of communication and cultural participations appear. They also constitute the key aspects of other social-technological-cultural processes which were at the time of Vesna's interest, like the developing systems of control and surveillance of individuals and whole groups. The installation *Another Day in Paradise* (1993) is indicative of that fact. The last decade of the past century witnessed a significant transformation – the structure of control embodied in the image of a panoptical society where the supervision is conducted through optical means, transformed into a postpanoptical society, in which optical means are replaced by computer ones and the supervision concerns our digital lookalikes or avatars. In Vesna's art the transformation may be interestingly demonstrated through a comparative reference of *Another Day in Paradise* to her *Cell Ghosts* (2001), a work created almost a decade later.

This whole complex of issues concerning the digitalisation of human bodies and identities is invariably present in Vesna's art, constantly assuming new artistic forms and focusing on new aspects of the problems. Such works as *Datamining Bodies* (2001–2 / 2004), or *Mood Swings* (2006) seem to confirm that. Besides them, new references appear in her art: to genetics – as in the interactive *Hox Zodiac* (2009–) project or to quantum mechanics in *Quantum Tunneling* (2008). The multicultural paradigm returns, intertwined this time with the paradigm of science (*Nanomandala*, 2004). The last example represents the current trend in her work – nanoart.

The trend has been developing in her works since 2000. As Vesna herself emphasises, the most important factor that influenced its development has been the cooperation (which started in 2001) with James Gimzewski, an outstanding expert in nanoscience. Among other works, the cooperation resulted in a number of joint projects, the already

nie najważniejsza) dla jej sztuki, została zdominowana przez technicznie warunkowaną konwergencję realnego świata materii oraz świata wirtualnych bytów cyfrowych. Artystka w tworzonych wówczas pracach zbudowanych z zastosowaniem strategii archiwum, oferujących zarazem odbiorcom możliwość współkształtowania jego zawartości, takich jak *Bodies@ INCorporated* (1993) oraz *Virtual Concrete* (1995) kładła nacisk na uwikłane w problematykę tożsamości relacje pomiędzy cielesnością a ich cyfrową reprezentacją. Dzieła realizowane w tym okresie łączą fizyczną, materialną przestrzeń galerii z wirtualnością Internetu i powstają we współpracy z licznymi grupami uczestników, co łącznie oznacza także wielowymiarową rozciągłość tych dzieł w czasie oraz ich zdolność do organizacji wokół siebie wspólnot uczestników. Mają one charakter interaktywny oraz telematyczny, pozwalając odbiorcom-uczestnikom doświadczać przeżyć o charakterze transgresyjnym, przeżyć przekraczania granic, doznań równoczesnej obecności w różnych przestrzeniach, rzeczywistych i wirtualnych.

Zastępowanie realnych ciał przez ich cyfrowe duplikaty, budowanie cyfrowych tożsamości, to w twórczości Victorii Vesny nie tylko składniki procesu, w ramach którego nasze otoczenie nabiera charakteru rzeczywistości poszerzonej (Augmented Reality), powstają nowe hybrydyczne przestrzenie, w tym przestrzenie informacyjne, nowe formy wspólnotowości oraz nowe formy komunikacji i partycypacji kulturowej. To również kluczowe aspekty innych jeszcze procesów społeczno-technologiczno-kulturowych, które pojawiają się wówczas w polu zainteresowania Vesny, na przykład rozwijające się systemy kontroli i nadzoru sprawowanego zarówno nad jednostkami, jak i całymi zbiorowościami. Wskazuje na to choćby instalacja *Another Day in Paradise* (1993). Ostatnia dekada minionego stulecia była sceną bardzo istotnej w tym zakresie transformacji, czyli przeobrażenia struktury kontroli upostaciowionej w obrazie społeczeństwa panoptycznego, w którym nadzór wykonywany jest przy użyciu środków optycznych, w strukturę społeczeństwa postpanoptycznego, w którym środki optyczne są zastępowane przez informatyczne, a nadzorowi podlegają nasze informacyjne sobowtóry, czy też awatary. W twórczości Vesny transformacja ta jest w interesujący sposób zobrazowana przez porównawcze odniesienie *Another Day in Paradise* do późniejszego o niemal dekadę innego jej dzieła – *Cell Ghosts* (2001).

Cały ten złożony kompleks zagadnień związanych z digitalizacją ciał i tożsamości ludzkich jest niezmiennie obecny w pracach Vesny, przybierając ciągle nowe formy artystyczne i wydobywając ciągle nowe aspekty problemowe. Świadczą o tym także na przykład dzieła, jak *Datamining Bodies* (2001–2 / 2004), czy *Mood Swings* (2006). Obok nich, w jej twórczości pojawiają się również nowe wątki, z pola genetyki, jak w interaktywnym projekcie *Hox Zodiac* (2009–), czy mechaniki kwantowej, jak w *Quantum Tunneling* (2008), powraca też paradygmat multikulturowy, łącząc się tym razem i przenikając z paradygmatem naukowym (*Nanomandala*, 2004). Ten ostatni przykład wskazuje już jednak na najbardziej obecnie charakterystyczny dla postawy Vesny nurt jej sztuki – nanoart. Nurt ten rozwijał się w jej pracach od początku lat 2000. Istotne znaczenie dla jego ukształtowania się, jak podkreśla sama Vesna, posiada rozwijająca się od 2001 roku współpraca z Jamesem Gimzewskim, wybitnym specjalistą w dziedzinie nanonauki. Współpraca ta

mentioned *Cell Ghosts*, *Nanomandala*, *Quantum Tunneling* as well as *Sinapse* (2001), *Zero@wavefunction* (2002), *Nano* (2004) and *Blue Morph* (2007–).

The cooperation between new technologies and nanoscience seems to stem directly from the mutual closeness of these two disciplines. The vision of reality offered by nanoscience does not refer to the metaphor of conflict, it is not based on the nature – culture opposition and resigns from contrasting solid objects with void spaces. In return, it offers a concept of a dynamic environment of interrelated energy fields, a limitless area of networks consisting of elementary components organised in a diverse way. This way it corresponds perfectly with the program of the participation art of new media, pertaining to the idea of dispersed authorship, combining through interaction all the elements of the artistic field into one, dynamic system of references, unstable and always ready for transformations. By connecting a new cognitive perspective with the program of digital art, nanoart becomes a specific initiation, an introduction to a new order of world representation, which Pierre Lévy calls cosmopedia. As Erik Davis argues, this world is governed by trends leading to transmutational integration, founded on a new communication order.

*) Ryszard W. Kluszczyński *The third culture. On contemporary relations among art, science and technology*. Cultural Studies Review Vol. 1(9), 2011 (abridged text)

zaowocowała, między innymi, szeregiem wspólnie zrealizowanych projektów: wspomnianych już wcześniej *Cell Ghosts*, *Nanomandala*, *Quantum Tunneling*, jak również *Synapse* (2001), *Zero@wavefunction* (2002), *Nano* (2004) oraz *Blue Morph* (2007–).

Współpraca sztuki nowych technologii z nanonauką wydaje się wyrastać wprost z wzajemnej bliskości obu tych dyscyplin. Wizja rzeczywistości, oferowana z perspektywy nanonauki, nie odwołuje się do metafory konfliktu, nie jest ugruntowana na przeciwstawieniu natury i kultury, rezygnuje też z opozycji solidnych obiektów i pustych przestrzeni. Proponuje w zamian koncepcję dynamicznego środowiska powiązanych ze sobą pól energetycznych, bezgranicznego pola sieci organizowanych na różne sposoby elementarnych składników. Znakomicie koresponduje w ten sposób z programem nowo medialnej sztuki partycypacyjnej, odwołującej się do idei rozproszonego autorstwa, łączącej poprzez interakcję wszystkie składniki pola artystycznego w jeden dynamiczny układ odniesień, niestabilny, ciągle gotowy do przeobrażeń. Nanosztuka, łącząc nową perspektywę poznawczą z programem sztuki cyfrowej, staje się w ten sposób swoistą inicjacją, wprowadzeniem w nowy porządek reprezentacji świata, który Pierre Lévy nazywa kosmopedią. Światem tym, jak dowodzi Erik Davis, rządzą tendencje prowadzące w stronę transmutacyjnej integracji, dokonującej się na fundamencie nowego ładu komunikacyjnego.

*) Skrócona wersja tekstu *Trzecia Kultura. O współczesnych związkach sztuki, nauki i technologii*, opublikowanego w *Przeglądzie Kulturoznawczym* Nr 1(9)2011

IZABELA GUSTOWSKA

$3 \times R$

To w pewnym sensie miała być mała prowokacja:

romans z życiem
romans ze sztuką
romans z mediami

Co znaczy słowo *romans*, czy to jest prawdziwy związek, czy może przelotna namiętność. I co o tym mówi Wikipedia:

- romans (gatunek filmowy)
- romans (gatunek literacki)
- romans (wokalny utwór muzyczny)
- romans (związek)
- Romans (Deux-Sèvres) – francuskie miasto w regionie Poitou-Charentes
- Romans (Ain) – francuskie miasto w regionie Rhône-Alpes
- *Romans* – film z 1930 roku dwukrotnie nominowany do nagrody *Oscara*

Najbardziej spodobał mi się wpis z września 2007 roku z godz. 21.47, z komentarzem: *zawartość strony była przelotna*. Bo może właśnie tak to było wszystko przelotne w życiu, w sztuce...

1987–1999 VHS

Można powiedzieć, że to jedna z moich pierwszych medialnych prac. Film, który ma charakter notatki, ale jest też pewną deklaracją życiową i refleksją o sztuce.

IZABELA GUSTOWSKA

$3 \times R$

In a sense, this was supposed to be a small challenge:

romance with life
romance with art
romance with the media

What does the word romance mean, is it a real relationship, or perhaps a fleeting passion?

According to Wikipedia, romance also refers to

- romance as film genre
- romance as literary genre
- romance as a type of ballad or lyrical song
- romance as a romantic relationship
- Romance (Deux- Sèvres) – French town in the region of Poitou-Charentes
- Romance (Ain) – a French town in the region of Rhône-Alpes
- Romance – a film from 1930 twice nominated for an Oscar

I most liked the entry of September 2007 at 21.47 with the comment: the content was fleeting. Because everything might be so fleeting in life, in art...

1987–1999 VHS

You could say that this was one of my first media works. The film, resembling a note, is also a declaration of life and a reflection on art.

An important then concept of postmodernism is used there.

Pada ważne wtedy pojęcie postmodernizm.

Jakkolwiek było, to zapis sprzed 24 lat. Ale jedna z ostatnich realizacji z 2010 r. ma także charakter notatki. To mnie zastanawia.

Gombrowicz pisał, że ciężar naszego „ja” zależy od stopnia zaludnienia planety. Nieznośna lekkość „ja” przekroczyła ostatnio 7 miliardów istnień ludzkich. To naprawdę zmusza do myślenia.

Somewhere, somewhen, sometimes, somebody, something;

to ważne pojęcia – ważne punkty odniesienia w życiu, może jeszcze ważniejsze w sztuce...

„Najnowsza elektroniczna szczoteczka do zębów Sonicare Philips powstaje w wyniku kooperacji dwunastu zespołów pracujących w pięciu strefach czasowych. Chińczycy przygotowują cewki z drutu miedzianego oraz płytki drukowane do elektronicznych układów sterujących. Na Tajwanie i w Malezji powstają elektroniczne podzespoły, które przesyłane są do Manili na Filipinach. Tam czekają już nadesłane z Chin płytki drukowane. Po zmontowaniu elektronika trafia do samolotu i leci do Seattle w Stanach Zjednoczonych.

W tym samym czasie w Szwecji wytapiana jest specjalnej jakości stal na elementy metalowe szczoteczki. Cięciem stali zajmują się już jednak Austriacy w Klagenfurcie, którzy także przygotowują plastikowe elementy urządzenia. Te podzespoły dotrą najpierw do Bremerhaven w Niemczech, skąd popłyną do Port Elizabeth w New Jersey i dalej pociągiem do Snoqualmie nieopodal Seattle. Powinna tam już czekać elektronika z Filipin oraz akumulatory wytwarzane w Japonii, Francji i na Tajwanie. Po montażu wszystkich elementów w sprawnie funkcjonującą całość, szczoteczki pakowane są w Seattle i czekają na dystrybucję. Zdążyły one już pokonać 27 880 kilometrów”.

Taki wpis znalazłam w *Gazecie Wyborczej* w 2009 lub 2010 roku.

2007 – LIFE IS A STORY

Wystawa w Muzeum Narodowym w Poznaniu, ale właściwie to nowe dla mnie współzależności prac wcześniejszych i ostatnich (jak np. 8-metrowa czerwona ściana z obiektami malarskimi z lat 80/90 i projekcje z 2005–2007 i film z *leitmotif* toczącej się kuli, której dźwięk puentował wystawę od pierwszej do ostatniej sali.

Life is a Story to także tytuł filmu, zbioru wielu sygnałów wynikających z różnych sytuacji życiowych, od zachowań codziennych, poprzez namietności, do abstrakcyjnych gestów. Stany te są punktowane przez obecność wizerunków kobiecych ust, które „wypluwają kolejne, trwające bez końca–życiowe opowieści”. Narracje te otwierają się do nas w 24 epizodach wirtualnej obecności wideoprojektacji.

2005 – ROSE – MIŁOŚĆ

To realizacja wideo, która może najsilniej ze wszystkich odnosi się do przykładów zaczerpniętych z historii sztuki. Jest jak brylant, w którego fragmentach odnajdujemy cytaty z malarstwa od Renesansu do XX wieku, ale to Świat Kobiet, zobaczonych przez ich spojrzenia, ciała, fragmenty sekretne, szczeliny, obłóści, wklęsłości, detale ubioru i biżuterii.

It seems as if this was not a record of 24 years ago. One of the recent productions of 2010 also has the character of a note. It makes me wonder.

Gombrowicz wrote that the burden of our “I” depends on the population of the planet. The unbearable lightness of “I” is more than seven billion human beings. It really forces you to think.

Somewhere, somewhen, sometimes, somebody, something;

these are important concepts – important reference points in life, maybe even more important in art...

“The latest electronic toothbrush, Philips Sonicare has been created as a result of the cooperation of twelve teams working in five different time zones. The Chinese prepare coils of copper wire and printed circuit boards for electronic control systems. In Taiwan and Malaysia, sub-electronic components are produced, which are sent to Manila in the Philippines. And there, the printed circuit boards sent from China are already waiting. After the parts are assembled, they are put on a plane and flown to Seattle in the United States.

At the same time, special quality steel is melted in Sweden for the metal elements of the toothbrush. However, the cutting of the steel is carried out by Austrians in Klagenfurt, where the plastic parts of the device are also prepared. These components are sent firstly to Bremerhaven in Germany, where they are shipped to Port Elizabeth in New Jersey and then they are sent by train to Snoqualmie near Seattle. Electronics from the Philippines and batteries manufactured in Japan, France and Taiwan should be there by that time. After assembling all the elements into a functioning whole, brushes are packed in Seattle and await distribution. By that time they have covered 27 880 km.”

I found this entry in *Gazeta Wyborcza* in 2009 or 2010.

2007 – LIFE IS A STORY

The exhibition at the National Museum in Poznan, which actually is new to me interdependence of past and recent works, such as an 8-metre high red wall with painting objects from the eighties and nineties and screenings from 2005 to 2007 and a film with the leitmotif of a rolling sphere, whose sound summed up the exhibition from the first to the last room.

“Life is a Story” is also the title of the movie which is a set of many signals arising from different life situations from everyday behaviour through passion to abstract gestures. These states are punctuated by the presence of images of female lips that “spit endless, eternal life stories.” These narratives reveal themselves to us in twenty-four episodes of virtual video screening presence.

2005 – ROSE – LOVE

This video presentation might be referring most of all to examples taken from the history of art. It is like a diamond, in which fragments we find quotations from paintings from the Renaissance to the twentieth century, but this is a world of women perceived

Można zanurzyć się w czerwieni, we fragmentach ciał i dźwiękach wygenerowanych przez sondę kosmiczną, a zarejestrowanych w laboratorium na Uniwersytecie w Iowa.

2002 – L' AMOUR PASSIONS

Namiętności, stany ważne, miłość, energia, ekstaza pomiędzy kobietą i mężczyzną, kobietami, mężczyznami, zwierzętami, dziećmi, hybrydami po dialog młodości i starości. To mój głos o tolerancję, o wolność wyborów, o szacunek dla ludzi i zwierząt na początku, w środku i na końcu naszej drogi.

Być może jedna z ważniejszych i deklaracyjnych moich prac.

2006–2007 – SZTUKA WYBORU

To praca oparta na dialogu dwóch różnych, aczkolwiek bliskich sobie rzeczywistości. Sztuka trudnego wyboru bawi się filmową rzeczywistością w obrazach, dubbingu, wielojęzycznych tekstach. Swoją naturę opiera na zbiorze, katalogu ludzkich namiętności i faktów wyjętych z życia. Jest intrygująca i nasycona, bo taka jest natura kina.

Wszystko jest więc bardziej prawdziwe niż w rzeczywistości realnej. Ta właśnie prywatna perspektywa pokazana jest w *Sztuce łatwego wyboru*. Bo sztuka łatwego wyboru to zbiór prywatnych notatek z 5 lat posiadania kamery z zapisem mini DV.

Sztuka trudnego wyboru na pozór wydaje się bardziej nasycona i efektowna, ale jak w lustrze przegląda się jej siostra – *Sztuka łatwego wyboru*, być może bardziej intrygująca, bo na pewno prawdziwa. Do nas należy wybór w jakiej rzeczywistości odnajdujemy się pełniej. Być może właśnie ich wymieszanie oraz możliwość przemieszczania się z jednej do drugiej (w obrazie i dźwięku) jest największą zaletą tej pracy.

W *Sztuce trudnego wyboru* wykorzystałam cytaty z około 60 filmów fabularnych.

2008 – SHE – MEDIA STORY

Myślę, że SHE jest moją najważniejszą realizacją. „Świat stał się gadatliwy i niemy zarazem, zaludniony i wyprzeprawowany”. W tym świecie poszukuję kobiety. W muzeach, na ulicach, na koncertach, w centrach handlowych... To ją podglądam, anonimową i rozpoznaną w makroskopowym zbliżeniu kamery. W rzeczach, które być może zgubiła, w filmach z YouTube, które być może oglądała, w słowach, które być może mówiła... To Ona staje się „dziełem sztuki”, to Ona jest awatarem w Second Life. Być może znajdziemy ją w monitoringu... Szukajmy jej, bo świat za chwilę się rozpadnie... A kiedy zniknie Ona, „na ulice wyjdą zdziczałe koty, zawałą się mosty, słońce zacznie mocniej świecić”...

Kim jest ta kobieta, ta ONA?

Taki komentarz zawierała pierwsza notatka.

Pewność, że to musi być Kobieta – ONA. Niezidentyfikowana do końca. To ją wyłowiałam w tłumie świętującym Nowy Rok 2006 w telewizyjnej relacji z Fifth Avenue w Nowym Jorku, potem z pewnością widziałam ją w Hamburger Bahnhof na wystawie Flick Collection, to jej rude włosy przyciągnęły moją uwagę na Champs-Élysées w 2007,

by their looks, bodies, secret parts, crevices, ovals, concavities, details of clothing and jewellery.

You can immerse yourself in the red, in fragments of bodies and the sounds generated by the spacecraft and registered in the laboratory at the University of Iowa.

2002 – L' AMOUR PASSIONS

Passions, important states, love, energy, ecstasy between man and woman, women, men, animals, children, hybrids up to the dialogue of youth and old age. This is my voice for tolerance, for freedom of choice, for respect for people and animals at the start, in the middle and at the end of our path.

Perhaps this is one of the most important and declarative of my works.

2006–2007 – THE ART OF CHOICE

This work is based on a dialogue of two different but close to each other realities. The art of difficult choice plays with film reality in images, dubbing and multi-lingual texts. Its nature is based on a collection, a catalogue of human passions and facts taken out of life. It is intriguing and saturated, because that is the nature of cinema.

Everything is so more real than actual reality. This is a private perspective which is shown in the “Art of Easy Choice”. Because the art of easy choice is a collection of private notes of five years having the camera with mini DV recording.

“Art of The Difficult Choice” seems to be more saturated and effective, but as in a mirror her sister- the art of easy choice is looking, perhaps more intriguing, because it is certainly true. It is for us to choose in which reality we find ourselves more fully.

Perhaps their overlapping as well as the ability to move from one to the other (in image and sound) is the biggest advantage of this work.

In “The Art of Difficult Choice” I used quotes from about 60 feature films.

2008 – SHE – MEDIA STORY

I think that SHE is my most important realisation. “The world has become talkative and dumb at the same time, populated and dissected. “In this world I am looking for a woman. In museums, in the streets, at concerts, shopping centres... I peep at her, anonymous and recognized, in a macroscopic close-up of the camera. In things which she might have lost, in films from YouTube, which she might have watched, in words she might have said... That is She who becomes a “work of art”, that is She who is the avatar in Second Life. We might find her in monitoring... Let’s look for her, because the world is about to fall apart... And when she disappears, “on to the streets will come feral cats, bridges will crumble, the sun will start to shine more intensely”...

Who is this woman, who is this SHE?

This comment appeared in the first note.

widziałam jak biegnie w czerwcowy poranek przez Dorsoduro w Wenecji i jak ogląda realizację Trishy Brown na Documenta w Kassel w 2007. Z pewnością to ona była dziewczyną, którą wyłowiła moja kamera z tłumu Flash Mob w Starym Browarze w Poznaniu. To jej głos przypominała mi reklama Chanel emitowana w TVN. To ona była tą blondynką w masce z filmu na YouTube, była też She z piosenki Charlesa Aznavoura. Na pewno miała na imię Antonina, ale za chwilę była Vicky lub April z powieści José Carlosa Somozy. Raz miała 17 lat jak Wanda idąca z psem w Starej Rzeźni, to znowu wydawało mi się, że jest 23-letnią Dominiką, studentką z mojej pracowni Działań Performatywnych poznańskiej ASP, by za chwilę mieć 24 lata jak Klara ze wspomnianej książki. Raz była spragnioną życia całującą się kobietą w centrum handlowym, by za chwilę zamienić się w smutną o banalnej urodzie 40-latką słuchającą jazzu w *Blue Note*; była też płótnem, zerem, podpisującą kontrakt z firmą F&W z Amsterdamu i przypominała modelki Vanessy Beecroft, by za chwilę zamienić się w szaloną kobietę z *Ever Is Over All* – Pipilotti Rist.

Gdybym nie sfilmowała tych wszystkich kobiet, nie uwierzyłabym, że były, tak intensywne, namacalne i tak realne. Z takim przekonaniem przywróciłam je do ponownego, tym razem wirtualnego świata. *Media Story* to nie wypreparowana teatralność spektaklu, ale życie podpatrzone, fragmentaryczne, chaotyczne, niepodporządkowane żadnym regułom scenicznym. Bo to nie jest teatr. To widz układa swoje media story z fragmentów filmów, tekstów, zapisów monitoringu. Nie ma aktów scenicznych, ale są przestrzenie otwierające się na publiczność, wśród których uważny obserwator znajdzie te same lub podobne kobiety – owe ONE. Być może będzie to dziewczyna na rowerze, identyczne trojaczki Kasia, Ewa i Magda, dwie studentki na wrotkach i posługująca się migowym językiem nieznajoma. Bo to ON – widz może pominąć nieinteresujące go obrazy czy komentarze, może powrócić, by wyczekiwać na gest, słowo czy twarz nieznajomej. To ON stanie się rekonstruktorem, to ON może stworzyć swoje media story, także wtedy kiedy sam podpatrywany przez kamerę stanie się częścią medialnej rzeczywistości.

W tych repetycjach z repetycji gdzieś kryje się ONA. ONA – jak szczoteczka do zębów Sonicare Philips, której części wędrują po świecie, by w finalnym etapie złożyć się w całość i powrócić do miejsca wysyłki w Snoqualmie nieopodal Seattle. Ale ONA we wszystkich swoich fragmentach porzucana po realnych i wirtualnych przestrzeniach komentowana jest przez mężczyznę. To ON jest w niej zakochany, to ON ją podgląda, z nią podpisuje kontrakt. Jean Baudrillard w 1976 niesłusznie wieszczący koniec sztuki, bo przecież ten świat ciągle trwa, napisał: „(...) kończy się twórczość. Koniec.... niesie ze sobą również kolaps rzeczywistości, pogrążającej się w hiperrealizmie, w drobiazgowym powielaniu rzeczywistości, najchętniej za pomocą innych środków reprodukcji, takich jak reklama czy fotografia. Wraz z kolejnymi zapośredniczeniami, reprodukowana przez kolejne media rzeczywistość ulatnia się, staje się alegorią śmierci, lecz właśnie ze swego zniszczenia czerpie siłę, stając się sama rzeczywistością, fetyszem utraconego obiektu – nie przedmiotem przedstawienia, lecz ekstazą negacji i własnego rytualnego unicestwienia – hiperrzeczywistością”.

It is certain that it must be a woman – SHE. Unidentified to the end. It was her whom I fished out from the crowd celebrating New Year 2006 in television coverage of Fifth Avenue in New York, then certainly I saw her in the Hamburger Bahnhof at the Flick Collection Exhibition, it was her red hair which drew my attention on the Champs-Élysées in 2007, I saw her running on a June morning along the Dorsoduro in Venice and I saw her watching the performance of Trisha Brown at Documenta in Kassel in 2007. Certainly she was the girl who was fished out by my camera from the Flash Mob crowd in the Old Brewery in Poznań. It was her voice which the Chanel advertisement broadcast on TVN reminded me of. It was she who was the blonde in a mask from the movie on YouTube, and it was she who was also from Charles Aznavour's song. Her name was certainly Antoinette, but a moment later, she was Vicky or April from the novel by José Carlos Somoza. Once she was seventeen years old as Wanda walking with a dog in the Old Slaughterhouse, then again it seemed to me that she was twenty-three year old Dominica, a student from my studio of Performative Actions of Poznań Academy of Fine Arts, only to be in a moment the twenty-four year old Clara from the book mentioned before. Once she was a thirsty for life, kissing woman in a shopping centre only to change in a moment into a sad, forty year old woman with banal looks listening to jazz at the Blue Note; she was also a canvas, a nobody, signing a contract with the F&W company from Amsterdam and she resembled the models of Vanessa Beecroft only to change in a moment into a crazy woman from *Ever Is Over All* by Pipilotti Rist.

Hadn't I filmed all these women I would not have believed that they were so intense, palpable and real. With this conviction, I brought them back to the virtual world. *Media Story* is not a dissected theatrical spectacle, but life spied upon, fragmented, chaotic, subordinated to any rules of the stage. Because it is not theatre. It is the viewer who assembles his media story from film clips, texts, monitoring records. There are no stage acts, but there are spaces opening to the public, among which the careful observer will find the same or similar women – those SHES. Perhaps it will be a girl on a bicycle, identical triplets Kasia, Ewa and Magda, two roller skating students and a stranger using sign language. Because it is HIM – the viewer who can skip images or comments uninteresting to him, and it is he who may return to look forward to the gesture, word or the face of the unknown SHE. HE will become the reconstructor and it is HE who can create his media story himself, also at the time when he, being spied upon by the camera, will become part of the media reality.

Between the repetitions of repetitions SHE is hidden somewhere. SHE – as the Sonicare Philips toothbrush, whose parts wander the world only to be assembled into a whole in the final stage and return to the place of shipment in Snoqualmie near Seattle. But SHE, in all her parts scattered over the real and virtual spaces, is commented upon by a man. It is HE who is in love with her, HE is watching her, and it is with her that he is signing the contract. Jean Baudrillard wrongly prophesying the end of art in 1976, as the world is still going on, wrote: “creativity is ending. The end... is also bringing the collapse of reality, immersing itself in hyper reality, in meticulous duplication of reality, most willingly with the help of other reproduction media, such as advertising and photography.

źródła:

teksty: Jean Baudrillard, Roger-Pol Droit, José Carlos Somoza, niezbędnik inteligenta Nr 50/2006, Nr 10/2008, inne teksty rozproszone;

cytaty z prywatnego archiwum, z filmów z YouTube, z filmów, kronik i innych źródeł;

różne ścieżki dźwiękowe, skopiowane, podsłuchane, usłyszane;

statystyki – przyjaciółki, bliższe i dalsze znajome i nieznanne.

Festiwal Teatralny Malta 2008

2008–2013 Projekt STRUNY CZASU – media story składa się z czterech części:

1 – Przypadek Edwarda H...

2 – Przypadek Izy G...

3 – Przypadek Josephine H...

4 – Hybrydy Czasoprzestrzeni

Proponuję odbiorcom w 4 różnych przestrzeniach doświadczenia zjawiska otwierania się strun czasu. Od lat z tym problemem zmagają się artyści i naukowcy z całego świata. (Przykładem Wielki Zderzacz Hadronów). Interesuje mnie zjawisko otwierania czasoprzestrzeni w wymiarze artystycznym. I tak moje przestrzenie otwierają się na:

Przestrzeń nr 1 PRZYPADEK EDWARDA H...

W 43 filmikach (różnej długości) wchodzę w świat z obrazów amerykańskiego artysty Edwarda Hoppera (1882–1967). Zamrożone sytuacje z obrazów przenikają w cytaty filmowe, jesteśmy otoczeni fragmentami z różnych malarskich i filmowych rzeczywistości. Znajdujemy się w aktywnej przestrzeni obrazów i dźwięków.

Przestrzeń nr 2 PRZYPADEK IZY G...

Jesteśmy w mojej przestrzeni w 18 filmikach – wpisuję się w przestrzeń zbliżoną do kadrów z obrazów Edwarda Hoppera, ale to mój czas współczesny i przestrzeń mojego domu i czas mojej podróży po Ameryce w 2010. Obrazy filmowe minimalnymi fragmentami przepuszczają cytaty kadrów z przestrzeni *Przypadków Edwarda H...* Przypadek czasu Edwarda H. i Izy G. przenikają się nawzajem. Ja tylko na chwilę zatrzymuję te dwie struny czasu.

Przestrzeń nr 3 PRZYPADEK JOSEPHINE H...

Rok 2013, jestem na 3-miesięcznym stypendium Kościuszkowskim w NYC i jestem szczęśliwa. Podążam tropem żony Edwarda H. – Josephine, a tak naprawdę poszukuję mojej współczesnej Josephine na ulicach, placach i mostach – miejscach, w których z pewnością była Jo – modelka i muza z obrazów Hoppera. Znajduję 13 kobiet i stawiam sobie pytanie, która z nich będzie moją Josephine z NYC z upalnego lata 2013 roku.

With successive mediations, the reality reproduced by successive media evaporates, becomes an allegory of death, but it draws strength precisely from its destruction, becoming itself a reality, a fetish of the lost object – not the subject of the performance, but the ecstasy of denial and its own ritual annihilation – hyper-reality.”

source:

texts: Jean Baudrillard, Roger-Pol Droit, José Carlos Somoza, Niezbędnik Inteligenta, No. 50/2006, No. 10/2008, and other scattered texts;

quotes from private archives, from YouTube videos, from movies, from newsreels and other sources;

various soundtracks, copied, overheard, heard;

statistics – friends, close and distant acquaintances and strangers.

Malta Theatre Festival 2008

2008–2013 Project STRINGS OF TIME – the media story consisting of four parts:

1 – The case of Edward H...

2 – The case of Iza G...

3 – The case of Josephine H...

4 – The Hybrids of Space-time

I suggest to viewers in 4 different spaces the experience of the phenomenon of the opening up of the strings of time. Artists and scientists from around the world have been struggling with this for years. (An example is the Large Hadron Collider). I'm interested in the phenomenon of the opening up of time and space in the artistic dimension. And so my spaces open up to:

Space No. 1 THE CASE OF EDWARD H...

In forty-three films (of varying length), I enter the world of paintings of an American artist, Edward Hopper (1882–1967). The frozen situations from the pictures penetrate into movie quotes, we are surrounded by fragments of various painting and film realities. We are in the active space of pictures and sounds.

Space No. 2 THE CASE OF IZA G...

We are in my space in eighteen short films – I enter a space similar to the shots of the paintings of Edward Hopper, and this is my contemporary time and the space of my house and the time of my trip to America in 2010. The movie pictures in tiny fragments permeate the quotes of shots from the space of the Case of Edward H... The case of time of Edward H. and Iza G. penetrate each other. I just stop these two strings of time for a moment.

Przestrzeń nr 4 HYBRYDY CZASOPRZESTRZENI

Całość balansująca na granicy prawdy i fikcji. Tematem równoległe wszechświaty, zderzenia czarnych dziur, rozmaitości Calabi-Yau, rozdarcia rzeczywistości, teoria sekwoi... przestrzeń w *Hybrydach Czasoprzestrzeni* jak czarna dziura wsysa zarówno przestrzeń galerii, jak i filmowe fragmenty z *Przypadków Edwarda H...*, *Izy G...*, i *Josephine H...*, jest ruchliwa i pozornie nieprzewidywalna, wywołuje stan fizycznego odczuwania przechodzenia przez jej warstwy. Poważna refleksja naukowa i fikcyjne, wykreowane przez mnie rzeczywistości zderzają się i zapętłają wzajemnie właśnie w tytułowe *Hybrydy Czasoprzestrzeni*, pozostawiając obserwatorom prawo wyboru, ciekawość odkrywania prawdy i fikcji.

2010 NOTATNIK

...z końcem każdego roku chowam stary kalendarz, nie zaglądam do niego, bo właściwie nie ma powodu. Ale gdybym chciała wiedzieć, co np. zdarzyło się 28 lutego 2010, to wiem, że wtedy właśnie zapisałam pierwszą filmową notatkę... a potem było ich coraz więcej i więcej w moim domu, w pracowni, w ogrodzie, a potem podróż do Ameryki i tyle niezwykłych i całkowicie zwyczajnych sytuacji, wszystko w biegu z małą kamerą Sony HDV, mosty, bary, motele, małe miasteczka, góry, lasy, ocean... i ja uwikłana w to wszystko – bez końca:

„łatwo zapominały o sobie, kontemplując wizualne czy też słowne opisy miejsc. Kiedy w domu moje oczy oglądały zdjęcia z Barbados, mej uwadze umknęło, że owe oczy ściśle są związane z ciałem i umysłem, które pojadą ze mną wszędzie gdziekolwiek bym się udał i w swoim czasie przypomną być może o swojej obecności w sposób zagrażający, a nawet uniemożliwiający oczom zobaczenie tego, co przyjechały zobaczyć – do mojej świadomości przedzierał się doniosły, acz do tej pory przeoczony fakt, otóż chcąc nie chcąc na wyspę przywiozłem SIEBIE”.w Alain de Botton, *Sztuka Podróżowania*, Warszawa 2010

Może na końcu jeszcze taka mała refleksja, chociaż zapewne niepopularna z punktu widzenia sztuki aktualnej. Najważniejszy dla mnie stan – WYOBRAŹNIA: „Wyobrażenia, która łatwo zdoła zastąpić wulgarną rzeczywistość faktów” (Huysmans), ale dzisiaj, po wielu latach przekonania, że to ona jest dla mnie najważniejsza, dostrzegam, że być może najważniejsze jest zanurzenie w RZECZYWISTOŚĆ. I że dwa te pojęcia, stany, żywią się sobą i w symbiozie synchronicznej lub desynchronicznej stanowią dwa najważniejsze źródła inspiracji w mojej twórczości.

Space No. 3 THE CASE OF JOSEPHINE H...

Year 2013, I am on a three month Kościuszko scholarship in NYC and I'm happy. I follow the footsteps of the wife of Edward H. – Josephine, but actually I am looking for my contemporary Josephine in streets, squares and bridges – places where Jo certainly was – a model and a muse of Hopper's paintings. I find thirteen women and I ask myself the question, which of them will be my Josephine from the hot summer of 2013 in NYC.

Space No. 4 THE HYBRIDS OF SPACE-TIME

The whole is balancing on the edge of truth and fiction. The theme is parallel universes, the collision of black holes, varieties of Calabi-Yau, tears of reality, theory of redwood... The space in the Hybrids of Space-time like a black hole absorbs both the gallery space and the film excerpts from the Case of Edward H..., Iza G..., and Josephine H..., it is busy and seemingly unpredictable, it induces a state of physical sensation passing through its layers. Serious scientific reflection and fictional realities, created by me collide and become entangled with each other just in the titular Hybrids of Space-time – leaving the observers the right to choose, the curiosity of discovering truth and fiction.

2010 NOTEBOOK

... At the end of each year I hide the old calendar, I do not look into it, because actually there is no reason. But if I wanted to know what happened, for example on the twenty-eighth of February, 2010, I would know that it was just the time when I wrote down the first film note... and then there were more and more of them in my home, in the studio, in the garden, and then the trip to America and so many unusual and completely ordinary situations, all on the run with a small Sony HDV camera, bridges, bars, motels, small towns, mountains, forests, the ocean... and I entangled in it – endlessly:

“We easily forget about ourselves, contemplating the visual or verbal descriptions of places. When at home my eyes looked at pictures of Barbados, it escaped my attention that these eyes are closely connected with the body and mind, which will go everywhere with me wherever I would go, and in the proper time may remind me of their presence in a threatening way and even way preventing my eyes from seeing what they came to see – a momentous but until then overlooked fact was making its first appearance: that I had inadvertently brought myself with me to the island.” Alain de Botton, *The Art of Travel*, Warsaw 2010

Maybe at the end this small reflection though probably unpopular from the point of view of contemporary art. The most important state for me – IMAGINATION: “Imagination, which could easily be substituted for the vulgar realities of things” as Huysmans felt, but today, after many years of being convinced that it was the most important thing for me, I perceive that perhaps the most important thing is immersion in REALITY. And that these two concepts, these two states, feed on each other and in synchronized or desynchronized symbiosis account for the two most important sources of inspiration in my work.

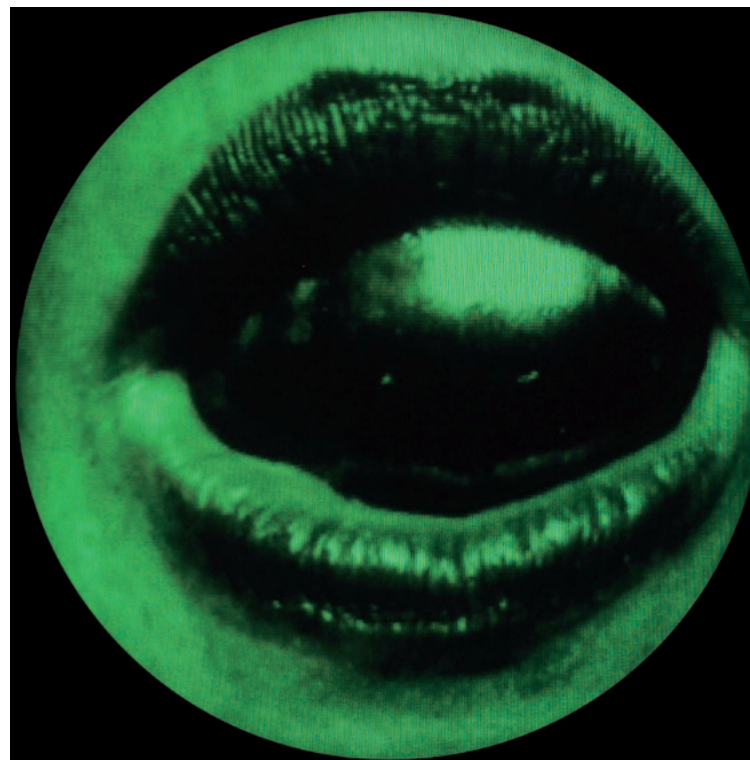


1987–1999 VHS

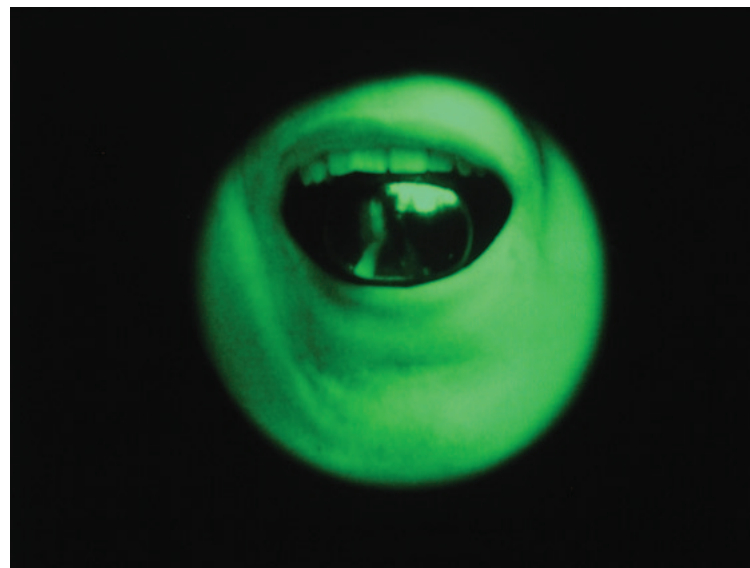


2005 – *Rose* — *miłość* – Film 5'30" loop

2005 – *Rose* — *Love* – Film 5'30" loop



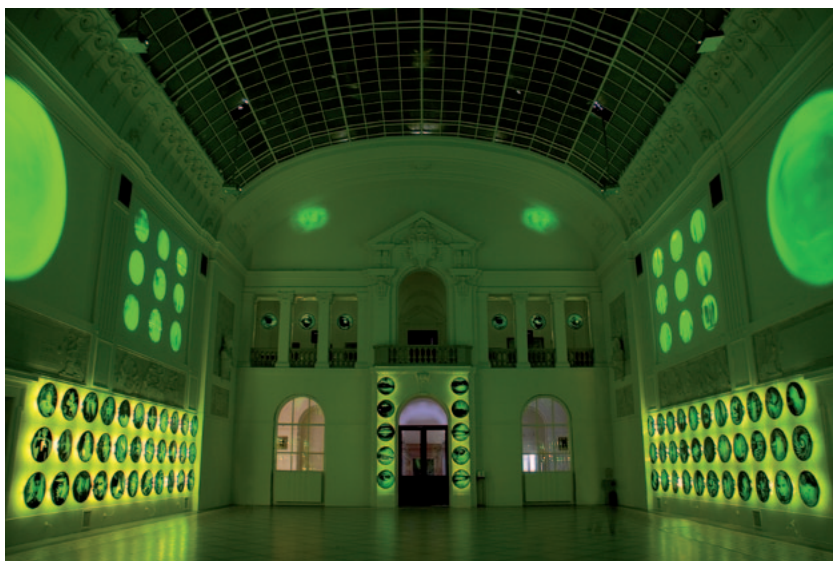
2007 – *Life is a Story 1*. Film 56' loop



2007 – *Life is a Story 2*. Film 56' loop



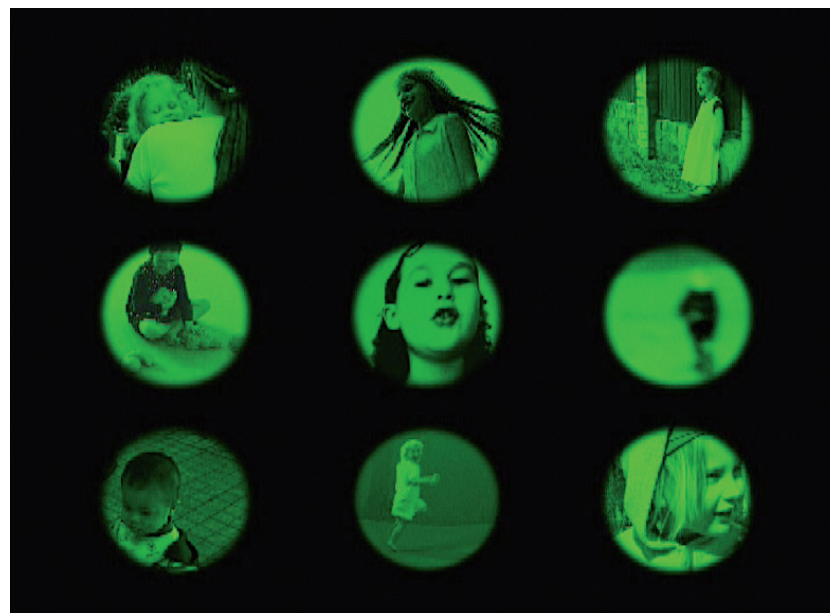
2002 – *L' amour passions* – 6 obiektów mobilnych (200x300x120 cm), 6 projekcji
 2002 – *L' amour passions* – 6 mobile objects (200x300x120 cm), 6 screenings



2006–2007 – *Sztuka wyboru*
 2006–2007 – *Art of Choice*



2006 – *Sztuka trudnego wyboru* – 3 projekcje 19'20''
 2006 – *Art of Difficult Choice* – 3 screenings 19'20''



2006 – *Sztuka łatwego wyboru* – 3 projekcje 19'20''
 2006 – *The Art of Easy Choice* – 3 screenings 19'20''



2008 – *She — Ona* – Stara Rzeźnia, Poznań 23–28 VI 2008, 14 przestrzeni, 32 projekcje, 5 LCD, monitoring
 2008 – *She — Ona* – The Old Slaughterhouse, Poznań 23–28 June 2008, 14 spaces, 32 screenings, 5 LCD, monitoring



2008–2013 – Projekt Struny Czasu – Przestrzeń nr 1 – Przypadek Edwarda H. – media story
 2008–2013 – Project Strings of Time – Space No. 1 – The case of Edward H. – the media story



2008–2013 – Projekt Struny Czasu – Przestrzeń nr 2 – Przypadek Izy G. – media story
2008–2013 – Project Strings of Time – Space No. 2 – The case of Iza G. – the media story



2008–2013 – Projekt Struny Czasu – Przestrzeń nr 4 – Hybrydy czasoprzestrzeni 1 – media story
2008–2013 – Project Strings of Time – Space No. 4 – The Hybrids of Space-time 1 – the media story



2008–2013 – Projekt Struny Czasu – Przestrzeń nr 4 – Hybrydy czasoprzestrzeni 2 – notatnik – media story
2008–2013 – Project Strings of Time – Space No. 4 – The Hybrids of Space-time 2 – notebook – the media story

EUGENIUSZ KNAPIK

Rzeczywistość, czyli życie

Będzie to wypowiedź kompozytora, który rozpoczął swoją drogę twórczą od *odkrywania nowego* – odkrywania tego, co wносиła awangarda lat sześćdziesiątych, zgłębiania tajników strukturalizmu, a nieco później sonoryzmu. Robiłem to z *wypiekami na twarzy*, fascynując się nowością – niekonwencjonalnymi sposobami uzyskiwania barwy dźwiękowej, nowymi rozwiązaniami formalnymi i poszukiwaniami estetycznymi. Owo zauroczenie trwało kilka lat. Już na początku studiów, podczas pierwszych zajęć z Góreckim dostrzegłem, że znajduję się w przestrzeni nieco wirtualnej. Dostrzegłem, że ścisły związek warunkujący istnienie i sens sztuki – związek pomiędzy nią a życiem rozpada się. Uznałem wtedy, że muzyka skoncentrowała się zanadto na samej sobie, na swojej technologii, na wymyślaniu świata – i że jest to droga donikąd. To potęgujące się z biegiem czasu przeczucie miało charakter intuicyjny, ale rozpoczęło proces, który wytyczył moje dalsze losy. Zrobiłem więc to, co inni znani i podziwiani wtedy przeze mnie twórcy, o których mówi się, że zdradzili awangardę – i być może nawet w bardziej radykalny sposób niż oni.

Aby zrozumieć ten proces i jego źródła, zadawałem sobie trudne (trudne także dziś) pytanie: po co jest sztuka? Przecież nie po to, by artyści mieli ciekawe zajęcie, źródło dochodu – i pletli bzdury o wolności! Nawet dziś, nie znajdując ostatecznej odpowiedzi na nie, przeczuwam, że jest to ważne – fundamentalne pytanie. To jedno z tych pytań, o których mówi poeta: konieczne jest, abyś codziennie stawał przed lustrem, powtarzał wielkie słowa, i zadawał sobie pytania...

EUGENIUSZ KNAPIK

Reality, or life

It will be a statement from a composer who started his artistic life by *discovering the new* – the things that were brought by the avant-garde of the 60s – the secrets of structuralism, and then, of sonorism. I embraced the currents with excitement, fascinated by the novelty – the unconventional ways of producing tone colours, new formal solutions and aesthetic experiments. This fascination lasted several years. At the beginning of my university studies, during my first classes with Górecki, I already noticed that I am in a rather virtual space. I discovered that the relation which enables art to exist – the relation between art and life – was falling apart. I decided then, that music was concentrating too much on itself, on its own technology, on inventing a new world, and that it was on a road to nowhere. Although at the time the reflection was just an intuition, it began a process which determined my future life; I did what other artists I knew and admired had done before – I betrayed the avant-garde in a perhaps even more radical way. To understand the process and its origins, I asked myself the question which remains difficult even today: what is art for? Certainly, not for the artists to have an interesting profession, to earn a living and – to drivel about freedom! Even today, although I do not know the definite answer, I can feel that this is the fundamental question. One of these questions the poet speaks about: it is necessary that every day you look into the mirror, repeat big words and ask yourself questions...

Art is a type of dialogue. Where there is no dialogue, there is no art. What is necessary for dialogue, is the mutual readiness of both sides to understand each other. It concerns the language as well as – generally speaking – the topic itself. It is not art that is interesting

Sztuka jest rodzajem dialogu. Tam gdzie nie ma dialogu, nie ma sztuki. Niezbędna dla prowadzenia dialogu jest gotowość i zdolność rozumienia się obu stron. Dotyczy ona języka i – ogólnie rzecz ujmując – tematu. Interesująca nie jest sztuka, interesujące jest życie. Interesująca jest prawda o nim, poszukiwana za pomocą narzędzi właściwych dla konkretnej dziedziny sztuki. Nie wiem, kiedy drogi życia i sztuki zaczęły się rozchodzić, bowiem nigdy nie można znaleźć jednego momentu, od którego coś się zaczyna, to jest zawsze proces. W wieku XX coś pękło. Obok przyczyn natury społeczno-politycznej (one są w miarę dobrze rozpoznane) w sztuce pojawiły się mechanizmy, które to rozejście zapoczątkowały. Wydaje mi się, że obecnie mamy do czynienia jedynie z ich konsekwencją. Trafiłem niedawno na wywód nieznanego mi autora, który zadaje takie pytania: Czy sztuka zgubiła drogę? Modernizm dążył do utopii... Czy dlatego, że proponował świat wymyślony? Utopijnie mądry? Mądrzejszy niż życie? W imię hasła: popieramy projekt, bo jest radykalny!

Modernizm w swej pogoni za *nowym* stopniowo przecinał pępowinę łączącą sztukę z życiem. Epatował eksperymentem, zamieniał się w giełdę nowości, proponował wyścig ku oryginalności radykalnej, dialog zastąpił monologiem. Ileż to razy słyszało się: publiczność mnie nie interesuje. Był niczym rozmowa puszącego się pawia z obrazem. Rozproszona rzeczywistość muzyki *współczesnej* zanurzyła się w pętli *-izmów*, o których Olivier Messiaen powie, że wszystkie one są tylko *ułudą*. Były one logiczną konsekwencją drogi wytyczonej przez utopijne postulaty modernizmu. Do jego cech głównych należał postulat nowości jako wartości *per se*, przez kilka dekad nakręcający spiralę zmian w technologii muzyki. Zamiast dialogu z publicznością pojawił się nieustanny kontrapunkt z drugim artystą, polegający na wzajemnym licytowaniu się i prześciganiu w coraz bardziej absurdalnych pomysłach. Jeśli nawet założymy, że to już przeszłość, to praktyka ta pozostawiła trwałe piętno na organizmie muzyki. Jeden z najwybitniejszych kompozytorów XX wieku, Witold Lutosławski, który także szybko opuścił szeregi awangardy, stwierdził, iż nic nie starzeje się tak szybko, jak kategoria nowości dzieła sztuki. Czy możemy więc wysnuć wniosek, że w XX wieku nastąpiła podmiana pryncypiów dzieła sztuki? Kategoria prawdy została usunięta na rzecz kategorii oryginalności *vel* nowości. Elliot powie, że wiersz, który jest absolutnie oryginalny, jest absolutnie zły – jest subiektywny, i nie ma żadnego punktu odniesienia do świata. I dalej: Mylnie podciągamy pod to samo miano tych, którzy są rewolucyjni, ponieważ rozwijają się zgodnie z logiką, i tych, którzy są rewolucyjni, ponieważ są nowatorami wbrew logice¹. Uważam te zagadnienia za jedno z kluczowych dla zrozumienia procesów zachodzących w sztuce ostatniego wieku. Mamy w nim bowiem do czynienia ze stopniową podmianą istoty dzieła sztuki. Nowość – kategoria bez znaczenia w sztuce, stała się tożsama z oryginalnością, która w sztuce jest esencją prawdy. Czymże jest więc oryginalność? Odpowiedź znajduję w definicji Maxa Raphaela: Oryginalność nie polega na tym, żeby się różnić od innych, żeby wyprodukować coś zupełnie nowego; chodzi w niej o uchwycenie tego, co oryginalne w etymologicznym sensie, o uchwycenie korzeni zarówno nas samych, jak i rzeczy. Takie rozumienie pochodzenia dzieła sztuki pozwala nam wysnuć pogląd, że oryginalność jest najwyższą formą ujawnienia życia w sztuce.

1. T. S. Elliot, Przedmowa do: E. Pound, *Selected Poems*, Londyn 1928

– but life. The truth about life, discovered with the use of the tools that each field of art has at its disposal. I do not know when the paths of art and life diverged, as there is never one initial moment, but always a process. Something broke in the twentieth century. Besides the socio-political factors (well enough indentified) certain mechanisms appeared in art which initiated this division and what we witness today, is just the consequences of those processes. I have recently come across an article by an unknown author, who asks the following questions: Has art lost its way? Modernism led to utopia... Is it because it proposed an invented world? Wise in a utopian way? Wiser than life? Designed according to the slogan: we support the project because it is radical!

In its pursuit of *novelty*, modernism gradually cut off the umbilical cord between art and life. It shocked with experiments, turned itself into a fair of novelties, proposed a chase for radical originality and replaced dialogue with monologue. How many times have we heard the “I do not care about the audience” statement? The modernist approach resembles a conversation between a peacock fluffing its feather and a picture. The dispersed reality of *contemporary* music has been caught in the loop of -isms; Olivier Messiaen said that they all are nothing else but *delusions*. They were a logical consequence of going in the direction set by the postulates of modernism. One of such postulates was novelty – a value in itself – which for a few decades gave impetus to the spiral of changes in music technologies. The dialogue with the audience was replaced by a counterpoint dialogue between artists who competed and raced to come up with increasingly absurd concepts. Even if we assume that it already belongs to the past, the practice has left its imprint on the organism of music. Witold Lutosławski, another composer who quickly abandoned the avant-garde, said that nothing ages so quickly as the category of novelty in art.

Can we draw the conclusion that the twentieth century saw the substitution of the principles of art? The category of truth was replaced by originality or novelty. Elliot said: “the poem which is absolutely original is absolutely bad; it is, in the bad sense, ‘subjective,’ with no relation to the world to which it appeals”. And later he adds: “We are mistaken to give the same name to those who are revolutionary because they develop in accordance with logic and those who are revolutionary because they are innovators against it”¹. I consider these issues essential for understanding the processes taking place in the art of the last century. What happened then was, in essence, a substitution of the principles of art. Novelty – a category without any importance in art began to be equated with originality – the essence of the artistic truth. What, then, is originality? I have found the answer in the definition by Max Raphael, who states that originality consists not in differing from others and creating something completely new, but in capturing what is original in the etymological sense, the roots of things and ourselves. Such an understanding of the origin of works of art leads us to the conclusion that originality is the highest form in which life manifests itself in art.

Is any cleverly constructed material structure a work of art? Why do some sound structures sometimes have a metaphysical dimension and the ability to bring the listeners *to the other side*, but very often they do not – and remain a sound phenomenon which may be

1. T. S. Elliot, foreword to: E. Pound, *Selected Poems*, London 1928

Czy zręcznie skonstruowana z materii struktura jest już dziełem? Dlaczego ustrukturuwanie dźwięków niekiedy posiada wymiar metafizyczny, otrzymuje zdolność przenoszenia słuchacza *na drugą stronę*, a wielokrotnie częściej zdolności takiej nie posiada – jest wyłącznie, może i interesującym, lecz martwym zjawiskiem dźwiękowym? Te i podobne pytania cisną się na usta, gdy stajemy wobec tajemnicy dzieła sztuki, wobec niejednoznacznych odczuć w kontakcie z nim. Nie ukrywam, że zgłębianie ich i próba odpowiedzi na nie pozwalają choć odrobinę zrozumieć, czym jest proces twórczy i jakie siły biorą w nim udział. Trudną do uchwycenia, ale jakże trafną definicję tego zjawiska znalazłem u Herberta Reada. Píše on, iż największymi dziełami sztuki są takie, które łączą dwa elementy w formie zwanej organiczną: piękno i żywotność. Forma staje się organiczna dzięki zdolności jednostki do doskonalenia formy, aż zyska ona żywotność²... Zawsze istnieje w dziele sztuki ten nieuchwytny, niedający się określić element, któremu dzieło to zawdzięcza swoją żywotność, magiczną siłę wzbogacania życia, a posiadanie przez artystę tej przeobrażającej władzy jest jego stylem.

Niejednokrotnie, jako odbiorca sztuki nowej, doznawałem poczucia niespełnienia i zawodu w kontakcie z nią. Nie mam przy tym na myśli utworów złych, nieumiejętnie skonstruowanych i słabych warsztatowo, lecz przeciwnie – utwory warsztatowo ciekawe, niekiedy o interesujących rozwiązaniach formalnych, ujawniające pomysłowość ich autora. Skąd więc owo poczucie zawodu, jakie są jego źródła? Dziś wskazałbym właśnie na nieobecność w nich tych dwóch konstytutywnych cech sztuki: oryginalności i żywotności – braku dwóch życiodajnych źródeł, zasilających i powołujących do istnienia dzieło sztuki. Bez oryginalności i żywotności nie ma dzieła, jest tylko dekoracja, gra, zabawa czy ekskluzywna rozrywka, czasem nieprzetrawiona informacja o jakiejś sytuacji społecznej, niskiej jakości dydaktyka, lub tak częsta ostatnio próba schlebienia gustom środowisk manifestujących *modne trendy*, zgodne z wyznawaną polityczną poprawnością. Zaskakujące jest, z jaką celnością wnikliwego obserwatora już przed osiemdziesięciu laty Ortega y Gasset odniósł się do następujących podówczych przemian w sztuce. Stwierdził on, iż „sztuka współczesna doszła do punktu, w którym treść ludzka stała się już nieistotna. (...) Sztuka kończy się, kiedy staje się czymś bez znaczenia. (...) Jest to część szerszego zjawiska – jątrzącej się urazy, jaką współczesny człowiek Zachodu żywi do własnej treści historycznej”³.

Powtórzę jeszcze raz: jeśli uznamy, że istotą oryginalności w muzyce jest nieustająca próba docierania do własnych korzeni oraz *tchnienie* żywotności w martwą konstrukcję dźwiękową, to odrzucenie tych aksjomatów jest równoznaczne z tworzeniem muzyki bez znaczenia. Jest niczym epatowanie fałszywą monetą bez wartości – w muzyce będzie to fałszywy twór dźwiękowy, który jedynie łudząco przypomina dzieło muzyczne.

Po co jest więc sztuka? Piękną próbę odpowiedzi na to pytanie znajduję w *Liście Vermeera* Zbigniewa Herberta: „Jeśli dobrze rozumiem naszą powinność, jesteśmy po to, aby gościć człowieka z rzeczywistością”⁴.

Rzeczywistością, czyli życiem.

2. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Kraków 1974
3. J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980
4. Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993

interesting but is, indeed, dead? Such questions keep appearing when we are confronted with the mystery of a work of art and with the ambiguous emotions it evokes. It is true that reflecting upon the questions and attempting to answer them to some extent helps us understand what artistic process is and what forces participate in it. Herbert Read provides a definition which, although difficult to grasp, is at the same time very accurate. He says that the greatest works of art are those which in their organic form combine two elements: beauty and vitality. The form becomes organic owing to the ability of an individual to keep perfecting the form until it gains vitality²... There is always the intangible element in the work of art to which it owes its vitality and its magical power to enrich life; the act of possessing such a transforming power by the artists can be defined as his style.

More than once, my contacts with new art left me unfulfilled and disappointed. I do not mean bad works, unskilfully structured and technically weak. On the contrary, they were often interesting in terms of their technique and form, testifying to the inventiveness of their author. So where did the feeling of disappointment come from? Today I would point out to the lack of those two constitutive properties of art: originality and vitality, the lack of the two life-giving sources which bring into existence and sustain a work of art. Without originality and vitality, instead of the work of art, there is merely a decoration, a game or a sophisticated form of entertainment, sometimes unprocessed information about a social situation, low-quality didactics or the increasingly frequent attempts to cater for the tastes of the groups which advocate *the fashionable ideas* of political correctness. One must admire the accuracy with which eighty years ago Ortega y Gasset commented on the trends taking place in art at that time. He said that: “contemporary art reached the point where the human content became irrelevant. (...) Art ends when it becomes a thing without meaning. (...) It is part of a wider trend – the festering resentment a contemporary westerner feels for the content of their own history.”³

I would like to repeat once again: if we decide that the nature of originality in music consists in constantly attempting at reaching to our roots and *breathing* vitality into a dead sound structure, the abandonment of these axioms equals creating irrelevant music. It is like showing off a fake coin – in music it will be a fake sound creation, a delusion of music. What is art for? A beautiful attempt to answer that question may be found in Zbigniew Herbert's *Letter to Vermeer*: “If I understand our duty well, we are here to reconcile man with reality.”⁴

Reality, or life.

2. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Kraków 1974
3. J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980
4. Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993

W 1978 roku Jan Berdyszak zanotował w Szkicowniku: „Znaczące jest dla mnie stwierdzenie Zenona z Kitionu, że pytania nie są ani prawdziwe, ani fałszywe. Takie stwierdzenie jest szczególnie zasadne, kiedy pytań nie traktujemy jako koniecznie wymagających odpowiedzi lub łącznie z odpowiedziami, ale jako wartości samoistne. Pytania jako samoistne w swoich istotach wydają się porównywalne z wartościami uniwersalnymi. Jedną z cech wspólnych zarówno dla wartości uniwersalnych, jak i pytań, jest możliwość ich wielorakiego przejawiania się w różnych rzeczywistościach łącznie lub rozdzielnie. Mogą więc egzystować niezależnie od wybiórczych kryteriów i ocen. Całościowa i samodzielna możliwość egzystowania pytań ujawnia się w ich powstawaniu nie tylko w postaci świadomości werbalnej, ale jako kwestie świadomości różnych proveniencji – proveniencji dających się wskazać, nie dających się wskazać oraz pozostających między nimi. (...) Pytania mają zawsze swoją drugą część w postaci oczekiwanej odpowiedzi. Odpowiedź podobnie jak spełnione podstawowe prawa logiki, czy praktyczne rozwiązanie czegoś nie musi być inicjowaniem drogi całościowego rozpoznania. Utrwalone ograniczenia aktywności mentalnej sprowadzone do dychotomii pytań i odpowiedzi są z góry nakierowane na definiowanie. Doświadczenie w sztuce nie polega na wymaganym »oczyszczonym« składzie, ale na nakierowanym dążeniu istotnościowym i dlatego zwykle pytanie nie tylko może być niewystarczające, ale może wprowadzić mylące pozory. Stąd potrzeba NEGATYWU PYTANIA”.

Dla twórczości Jana Berdyszaka znamienne jest, iż poruszając się w przestrzeni, jaką wyznaczają tradycyjne dziedziny sztuki, uprawia, posługując się jej językiem, szczególnego

In 1978 Jan Berdyszak wrote in his Sketch Book: “The observation by Zeno of Citium, that questions are neither true nor false seems significant to me. The statement becomes particularly relevant when we think about a question as about something that necessarily requires an answer or together with its answer. Questions, as independent entities, seem to be comparable with universal values. One property they have in common is their ability to appear in various realities jointly and separately. This way, they may exist independently from judgements made on selective criteria. Their ability to exist comprehensively and independently manifests itself not only as verbalised consciousness but also as consciousnesses of other types – the provenance of which may be identified, cannot be identified or remains between the two. (...) Questions always have their second part in the form of expected answers. The answer similarly to the principles of logic, if observed, and similarly to practical solutions to a problem do not have to initiate comprehensive understanding. Firmly established limits of mental activity reduced to the dichotomy of questions and answers lead inevitably to defining. Experience in art does not require a “purified” composition, but a directed strive for relevance, so an ordinary question may not only be insufficient, but it may also introduce deceptive appearances. Hence, the need for the NEGATIVE OF A QUESTION”.

What is characteristic of Jan Berdyszak’s art is the fact that, operating in the space delineated by traditional fields of art and using its language, he does a particular philosophy consisting in formulating and asking questions, constructing problems and pointing out to dilemmas. Philosophical issues are transformed into artistic substance and both

rodzaju filozofowanie, którego istota polega na formułowaniu i zadawaniu pytań, konstruowaniu problemów, wskazywaniu na dylematy. Zagadnienia filozoficzne ulegają przetworzeniu na materię artystyczną i razem filozoficzna refleksja oraz sztuka stają się dwoma równoważnymi sposobami opisywania rzeczywistości artystycznej z jednej strony – z drugiej sztuka, którą uprawia wraz z poglądami jest w istocie instrumentem poznawania świata. Refleksje te nie zakładają wszakże żadnej ostatecznej odpowiedzi i dlatego razem z artystą musimy od początku pytać o wszystko. Rozważając czym jest *pytanie* w sztuce, artysta nadaje odpowiedzi zwięzłość i obrazowość haiku, kiedy pisze: „(...) jest programem; jest drogą a nie celem; jest czekaniem nieosiągniętym; jest niepewnością posiadłą; jest i nie”¹. Zatem, przez dzieło sztuki, które jest otwarte i niejednoznaczne, w którym artysta zestawia przeciwstawne problemy i pojęcia, w którym byt i jego brak występują jednocześnie wskazuje – że rzeczywistość obserwować możemy z wielu perspektyw i że pozytywna forma jej opisu nie musi być jedynie właściwą, a obserwacja świata z wielu perspektyw pozwala dostrzec istnienie w nim nierozstrzygalnych dylematów, nierozstrzygalność zaś jest według artysty „(...) jednym z głębokich sensów istnienia i twórczości”.

Zestawienie w jednym dziele pojęć czy problemów wykluczających, to także jednoczesna obecność w nim negatywu i pozytywu. Formą negatywu jako ostateczną formą zapisu rzeczywistości posłużył się artysta po raz pierwszy w pracach cyklu *Studia po...* To wówczas sformułował też myśl o *negatywie pytania*. W innym miejscu, we właściwy sobie poetycki sposób zanotował, że „(...) pytanie w negatywie – nie jest pojęciowe; jest nieobejmowalnym dylematem; jest otwarciem ust zamiast niewystarczającego słowa; jest rzeczywistością na kształt jednej z wielu rzeczywistości jednak na granicy niewyraźności; jest wybieraniem nieosiągalnego”².

W tej wypowiedzi negatyw pytania ma cechy klasycznego dylematu filozoficznego i jako taki nie wymaga on odpowiedzi, pytanie może zostać zawieszone, albo być wielość, a więc potencjalne. Potencjalizm (zgodnie ze znaczeniem nadanym mu przez artystę) pozwala rozszerzyć obserwację poza główny problem cyklu i sięgnąć po możliwy negatyw pytania wówczas, kiedy działa on na rzecz rozszerzania sensów. Możemy więc tropić obecność problemu w dziełach zależnie od mediów i także niezależnie od nich oraz czasu ich powstania.

Prace graficzne, które w niniejszym opracowaniu są przedmiotem mojego zainteresowania, nie powstają ubocznie. „(...) stanowią określone ogniwa myślowe w dochodzeniu do zrealizowania poszukiwanych sensów i potrzeb” – powiada artysta. Realizuje je wówczas, kiedy właściwe technice możliwości artykulacyjne „sprawczo służą tylko (dodaje autor) wyjściowym intencjom”. Cykl może być przygotowaniem jakiegoś problemu, ujawnić różne jego aspekty, podjąć problem albo czegoś nim doświadczyć. Problemy podjęte w jednym cyklu obrazów bywają kontynuowane w innym cyklu prac i prowadzą do innych intuicji. Inne nigdy się nie kończą i pozostając w formie pytania – stwarzają sytuację otwarcia dla dalszych poszukiwań i nowych realizacji. W cytowanych powyżej fragmentach rozmowy z artystą przeprowadzonej w styczniu 2012, Jan Berdyszak podkreśla niezastąpione miejsce grafiki w jego twórczości, która nie tylko umożliwia mu

1. J. Berdyszak, *Teatr-? Teatr*, Polska Sztuka Ludowa, Konteksty, nr 2(221), Warszawa 1993, s. 27.
2. Ibidem, s. 27.

philosophical reflection and art become, on the one hand, two equal ways of describing artistic reality – on the other hand, the art together with his views are the instrument with which to discover the world. The reflections do not imply any definite answer, so we, together with the artist, have to begin asking anew. While reflecting on the meaning of a *question* in art, the artist provides his answers in a concise form of haiku: “(...) it is the program, it is the way not the destination, it is waiting not achieved, uncertainty possessed, it is and it is not.”¹ Therefore, through the work of art which is open and ambiguous, where the artist juxtaposes opposing problems and ideas and where existence and non existence appear simultaneously, he demonstrates that we can observe the reality from numerous perspectives, that its positive image does not have to be the only appropriate one, and that observing the world from many perspectives allows us to notice the existence of insoluble dilemma, the insolubility of which is – according to the artist – “(...) one of the deepest senses of the existence of art”.

The combination of mutually excluding notions or problems in one work of art means the simultaneous presence of negative and positive in such a work. The negative as the ultimate form of recording reality was used by the artist for the first time in his cycle *Studies after...* It was when he formulated the thought of *the negative of a question*. In other place, in a poetical way, so typical of him, he writes: “(...) question in negative – is not notional, it is an unembraceable dilemma, it is opening the mouth instead of saying a word, it is reality formed into the One of many realities, still on the verge of inexpressibility, it is choosing the unattainable”².

In this statement the negative of a question has the properties of a classic philosophical dilemma and as such does not require an answer, it may be suspended or multialternative and thus – potential. The potentialism (as defined by the artist) allows to extend the observation beyond the main problem of the cycle and refer to the potential negative of a question when it facilitates the extension of senses. We may trace the presence of the problem in works with or without reference to the media in which they were created or the time of their creation.

The graphic works that are the focus of this paper are not a side-effect but “(...) constitute mental links in the process of realising the searched senses and needs” – says the artist. They are realised when the means of articulation, typical of the used technique, “serve only to realise the initial intentions.” The cycle may be the preparation of a problem or the uncovering of its various aspects, it may raise an issue or experience something by doing this. Problems taken up by one cycle of pictures may be later the focus of a next one, leading to different intuitions. Other questions never cease to appear and, remaining unanswered, they create a situation open for further creative experiments and new realisations. In the interview conducted in January 2012, Jan Berdyszak emphasises the irreplaceable position of graphic arts in his work; not only does the genre allow immediate actions, synthetic choices, the use of signs, abridgements and simplifications, but it also enables him to develop various elementary activities, while the technical possibilities associated with a given medium facilitate achieving new, different ways of representation.

1. Jan Berdyszak, *Teatr-? Teatr*, Polska Sztuka Ludowa, Konteksty” no. 2(221), Warszawa 1993, p. 27.
2. *ibidem*, p. 27.

doraźne działanie, syntetyczny wybór, znakowość, skróty i uproszczenia, ale pozwala na rozbudowywanie działania na różny elementarny sposób, a możliwości techniczne związane z danym medium ułatwiają mu uzyskiwanie odrębnych obrazowań.

Podstawowym problemem tych form graficznych jest dążenie do działań niezależnych i sprawczych, w których liczy się wewnętrzna dynamika rozrywająca czarną znakową formę i powodująca, że biel papieru wchodzi do wnętrza formy z takim samym dramatem, jaki ma czerni. Widoczna w nich rywalizacja pomiędzy emocjami a dążeniem do porządkowania rzeczywistości, pomiędzy kaligrafią a umiarowością kończy się przewagą znakowości jako całości. Przez swą znakową formę grafiki te zapowiadają problemy rozstrzygane wobec *form generalnych* w cyklach obrazowych lat 60., ale nade wszystko pozwalają dostrzec różnice między ich wizualnym podobieństwem a odmiennością w warstwie istoty. Sensy ujawniają się w konfrontacji form geometrycznych z organicznymi, pozytywu z negatywem i pozwalają dostrzegać szczególną wartość jakości które tkwią pomiędzy tymi biegunami.

Podobne wartości określają cykl drzeworytów (1966).

Wertykalne układy kół, które je tworzą, to badanie ich kompozycji jako figur powstających w oparciu o rytm. Czarno-biała skala barwna tych drzeworytów wzbogacona zostaje o kolor – srebro (aluminium), szelak i воск. Zastosowanie srebra, które raz bywa srebrne i odbija światło, a także bywa czarne, a raz lustrzane oraz wycięcia – tworzą sytuacje określone przez rytm, świecenie, ciemność i warunkują odrębne sensory zapowiadające późniejsze rozstrzygnięcia obrazowe, w których tak jak w drzeworytach celem nadrzędnym jest nieprzewidywalna przestrzeń w wyciętym otworze – rodzaj obcej, zmiennej.

Ontologiczne pytanie dotyczące bytu przestrzeni i różnice w jej traktowaniu w różnych kulturach jest integralną treścią 11 autochemigrafii barwnych z wyciętymi wewnętrznymi przestrzeniami składających się na cykl *Ramy Wschodu* (1972).

Przestrzeń pojmowana przez twórcę jako najtrwalsza forma bytu ulega w nich swoistej sakralizacji. Wiąże to idee artysty z tradycją dalekowschodnią, w której przestrzeń charakteryzuje zasada dwoistości, zawiera ona swoje wnętrze i zewnątrz, a pomiędzy tymi elementami utrzymywana jest dynamiczna równowaga. Ponieważ pojęcia nie da się pomyśleć bez jego przeciwieństwa – dwoistość jest tu traktowana jako jedność. Dla tej koncepcji przestrzeni znamienne jest dążenie od części do nieuchwytnych całości. Forma autochemigrafii wywiedziona ze znaku Jin Jang jest próbą połączenia doświadczeń i refleksji płynących z pojmowania treści tego znaku właściwych kulturze Dalekiego Wschodu i jej myśli filozoficznej oraz przetransponowania go na formy bliskie tradycji śródziemnomorskiej. Z różnic kulturowego stosunku do znaczeń przypisywanych formie znaku Jin Jang wynika dążenie Berdyszaka do osiągnięcia formy najbardziej wyabstrahowanej w stosunku do jego kształtu graficznego, a poprzez nią uchwycenia tego co ulotne, nietrwałe i co umierając rodzi nowe. Osiąga to artysta przez kolor, który raz jest zmysłowy o wielkim napięciu, innym razem sprawia, że forma, która poprzednio nawiązywała do abstraktu ciała, staje się ulotna, duchowa. W 1974 roku powstaje jeszcze jeden cykl autochemigrafii z wyciętymi wewnętrznymi przestrzeniami *Milczenie i Milcząca kontemplacja*. Razem z kilkoma obrazami tego samego cyklu są te

The fundamental problem of these graphic forms is their tendency to perform independent and causative actions with the emphasis laid on the internal dynamics which bursts the black form of the sign; the whiteness of the paper becomes part of the form in its own right. The visible competition between emotions and order or between calligraphy and moderation finds its conclusion in the prevalence of sign. With their sign form, the works announce the problems of *general forms* appearing in the later cycles from the 1960s but, first and foremost, they allow to distinguish between their visual resemblance and their difference in nature. Revealing themselves in the confrontation between geometrical and organic forms, the positive and the negative, the senses enable us to appreciate the specific value of the properties located between these extremities.

The vertical compositions of the circles is investigated in terms of how the figures are created on the basis of rhythm. The black-and-white scale of the woodcuts is enriched with one colour – silver (aluminium) as well as with shellac and wax. The silver, which is sometimes silver in colour and reflects light, can also be black or have mirror properties, and together with the cut outs it creates situations defined by rhythm, luminescence or darkness. The senses created in this way announce further image solutions, where, as in the case of the woodcuts, the focus is on the unpredictable space in the opening – a type of a strange variable.

The ontological question concerning the existence of space and the differences in how it is treated in various cultures is the integral content of 11 autochemigraphies constituting the cycle *Frames of the East* (1972).

Space, understood by the artist as the most durable form of existence, undergoes specific sacralisation in Berdyszak's art. This connects his ideas with the Far East tradition where space is characterised by duality, it contains both its interior and exterior, with a dynamic balance maintained between those two elements. As a notion cannot be thought without its opposition – the duality is treated as unity. What is significant for this concept of space is the transition from a part to an intangible whole. The form of autochemigraphy, derived from the Ying- Yang sign, is an attempt to combine the experiences of the sign and the reflections on it present in the culture and philosophy of the Far East and transforming them into the forms typical of the Mediterranean tradition. From those cultural differences in understanding the Ying Yang sign stems Berdyszak's strive to reach the form abstracted to the largest degree from its graphic shape and through it – to grasp what is ephemeral and impermanent and whose death gives birth to something new. This is achieved by use of colour – sometimes sensual and tense, sometimes making the form which previously referred to the abstract of body become elusive and spiritual. In 1974 another cycle of autochemigraphies with the internal spaces cut out is created. It is entitled *Silence* and *Silent Contemplation*. With these works, together with a few paintings from the same cycle, the author poses the question of how silence appears, how to understand it, how many forms it has and what it should be like. The form of those prints and pictures is such that, in any case, we face the unknown, as it is impossible to determine if silence appears when the form opens to us or when it closes. Reality becomes impossible to define and the author seems to suggest that the

prace pytaniem o to, jak pojawia się milczenie, jak je rozumieć, ile ma postaci i jakie ma być. Forma tych grafik i obrazów jest taka, iż w każdym przypadku stajemy przed nie-wiadomą, bo niepodobna ustalić, czy milczenie pojawia się w jej uchyleniu, kiedy forma otwiera się na nas, czy kiedy się przed nami zamyka. Rzeczywistość staje się w nich niemożliwa do ustalenia, a autor zdaje się sugerować, iż moment uzmysłownienia sobie niemożliwości jest poznawczo najważniejszy. W cyklach tych sens miejsca wyciętego, pustego możemy widzieć przez wzajemne relacje miejsca pustego i formy, w całości dostrzeganej koncepcji dopełniającego się obrazu potencjalnego. Jego powstanie umożliwiło wycięte puste miejsce, do którego weszła przestrzeń i wypełniła wyobrażania. Zabieg ten wskazując, iż poza rzeczywistością obrazową istnieje inna rzeczywistość umykająca przedstawieniu – ujawnia potencję miejsca niewypełnionego, miejsca na asocjacje. W zderzeniu różnych rzeczywistości rodzą się napięcia, które powstają między prowokacją potencjalności a konkretem anektowanej przez dzieło przestrzeni – rodząc pytania o obraz pusty i pojmowanie pustego oraz o sens potencjalności w dziele, który uobecnia się w konfrontacji dwóch rzeczywistości: negatywowej reprezentacji i pozytywowej wycięcia. Zatem potencjalizm jest międzywartością i negatywem pytania, które deklaratywnie nic nie rozstrzyga.

Od 1970 roku tworzy Jan Berdyszak cykle rysunkowe *Projekty wyobrażeń*, które są propozycją realizacji wyłącznie mentalnej i „(...) mogły przyjąć postać negatywu pytania i otworzyć nas na niedefiniowalne”³. Jako propozycja projektowa zajmują miejsce pomiędzy uproszczonym rysunkiem, a płaszczyzną papieru otwieraną na przestrzeń. Są różnymi modelowymi odniesieniami do problemów koncepcyjnych, integralne z różnymi podejmowanymi problemami twórczymi ukazują sytuacje niemożliwe, tworząc projekty dla zrealizowania w wyobraźni. Ich rola w twórczości artysty wynika z przyjętych założeń. Te projekty, obiekty i sytuacje mają pełnić rolę prowokującą i otwierać nas na obszar nieprzewidywalności. Prowokowany przez nie obszar refleksji, różne znaczeniowe transgresje utworów – są dociekaniem ich istoty, aby uchwycić to, co jest jej sensem, niepewnym, jednocześnie wyraziście „obrysowanym wycięciem” – pytaniem.

Równoczesne zainteresowania artysty problemem przezroczystości skłoniły go do sięgnięcia po heliografię i fotografię⁴. W powstających grafikach (40 autooffsetów barwnych w cyklach prac *Studia po... 1979–1981* i *Studia po...A,B,C, 1979*) zawsze na początku był obiekt wykorzystujący w konstrukcji jakiś konkretny stały lub zmienny (szkło i metal) zrealizowanego uprzednio dzieła sztuki.

Heliografie powstają przez zetknięcie przedmiotu ze światłoczułą powierzchnią blach ofsetowych i są obrazem, który powstaje po jego konkretnej obecności zawsze w skali 1:1, w wyniku jego przesłaniającej światło różną gęstością obecności. Światło jest w heliografiach pewnym szczególnym rodzajem konkretności. Sytuacja taka mogła powstać w wyniku tych działań twórcy, które polegały na zdematerializowaniu konkretnej formy i pozostawienia jej we fragmentarycznym otoczeniu. Dokonywane następnie w odbitce graficznej wycięcia umożliwiły zderzenie obrazu rzeczywistości przestrzennej obrazu z przestrzenią jako taką. Przestrzeń, która przez te

3. J. Berdyszak, *Szkiełownik* 109/1977–78.

4. Problemowi temu obszerne opracowanie poświęca Witold Kanicki, w tekście *Ambiwalentna realność fotografii Jana Berdyszaka* [w:] *Jan Berdyszak, prace 1960–2006*, Arsenał, Poznań 2006, ss. 89–119.

moment when we realise the impossibility is cognitively most valuable. In those cycles, the sense of the empty, cut out space can be seen through the mutual relations between the empty space and the form, in the perspective of the whole, emerging, potential image. Its creation was provoked when the empty place was encroached by space and filled with imagination. The procedure points out to the fact that besides the reality of images there is another reality which cannot be represented, it also reveals the potential of an empty space to evoke associations. In the clash of different realities tensions arise, which locate themselves between the provocation of potentiality and the substantiality of the space annexed by the work, provoking questions concerning an empty image and the understanding of emptiness as well as the potentiality in the work embodied in the confrontation of two realities – the negative one, of representation, and the positive one – of the cut out place. Potentialism, therefore, is an interquality and the negative of a question which does not resolve anything definitively.

Since 1970 Jan Berdyszak has been creating cycles of drawings *Projects of images* a proposal of a solely mental realisation which “(...) could assume the form of the negative of a question and open us for the indefinable”.³ In terms of form they may be situated between simplified drawing and the surface of paper enriched with spatial dimension. They are model references to the concept ideas, integral to the artistic problems taken up by the artist. Showing impossible situations they design projects to be accomplished only in imagination. The role they play is the consequence of the adopted principles. The projects, objects and situations are supposed to provoke us and open for the unpredictable. The reflections they provoke together with the works’ various transgressions constitute the search for their essence, an attempt to grasp their sense, an uncertain but “clearly delineated cut out” – a question.

The artist’s interest in the problem of transparency made him turn to heliography and photography.⁴ In the subsequent graphic works (40 colour autooffsets in the cycles *Studies after ... 1979–1981* and *Studies after...A,B,C, 1979*) he always used an object which in its structure contained an element of the previously accomplished work of art (glass, metal). Heliographies are created when an object touches the photosensitive surface of an offset metal plate and are the image of the object’s actual presence, always in the 1:1 proportion. The light in the heliographies is a particular type of concreteness, created by dematerialising a particular form and placing it in fragmentary surroundings. The cuts in the work allow the confrontation between the image of the space and the space itself. The space that enters the works through the openings is another concreteness. It is like a shadow, a trace of the space and the volume of the object, the equivalent of the object it derives from, it questions its own obviousness. It took the empty space and became the central property of the concept. Such a positive-negative record of reality contained in one work makes us realise the elusiveness and tangibility of the space and object-image relations.

This simultaneous combination of images of certain realities with the elements of reality in the form of its existence refers to the idea of the of a question which is not only the image of

3. J. Berdyszak, *Szkiełownik* 109/1977–78.

4. The problem is extensively discussed by Witold Kanicki in his text *Ambiwalentna realność fotografii Jana Berdyszaka* [in:] *Jan Berdyszak, prace 1960–2006*, Arsenał, Poznań 2006, pp. 89–119.

wycięcia wchodzi do grafik jest odmienną konkretnością. Jest jak cień, jak ślad przestrzeni i objętość obiektu, sama jako ekwiwalent, który był jej źródłem oraz polemiką z oczywistością jej użycia w obiektach. Zajęła puste miejsce w grafice, stając się centralną wartością koncepcji. Taki pozytywno-negatywny zapis rzeczywistości w jednym dziele stawia nas przed koniecznością zdania sobie sprawy, jak bardzo mogą być nieuchwytnie relacje przestrzenne i przedmiotowo-obrazowe, ale i konkretne – rzeczywiste. To jednocześnie połączenie obrazu konkretnych rzeczywistości z elementami rzeczywistości w formie jej bytowania odnosi się do idei negatywu pytania, które posiadając wymiar nie tylko obrazu rzeczywistości „(...) uwalnia nas od uproszczonego stosunku do niej, a ich treści już z niej bezpośrednio nie wynikają (...) Negatyw pytania jest wolny od sugestii odpowiedzi i zawiera konkretność z niewymiernością, zatrzymane ze zmiennym i tożsamym” pisze artysta w cytowanym na wstępie *Szkicowniku*, a cykl *Studia po...* komentuje w innej notatce: „(...) w swojej problematyce zasadniczej są jeszcze jednym wskazaniem a i osławianiem niekonieczności i sensu”⁵.

Tytuł *Projekty wyobrażeń* pojawia się w propozycjach artystycznych Jana Berdyszaka ponownie w latach 90., jako cykl rysunkowy niezależny od litografii.

Rysunki i litografie, jakie wówczas powstają, wskazują na wielokrotnie już podkreślane zainteresowanie artysty ukazywaniem cytatu samej przestrzeni, obcej jakościowo, niespodziewanej i zmiennej w obszarze dzieła. Grafiki, jakie wówczas powstają, noszą tytuł *Belki* i odnoszą się do instalacji i obiektów instalowanych (pod tym samym tytułem) i są wskazaniem ról, jakie pełnią w nich belki. W tej serii prac artysta, znosząc granicę między jakościami, wciąga nas w te obszary twórczości, które nie będąc prostym odbiciem realności, są kreacją kształtu jej miejsca o szczególnej intensywności. Konteksty belek, te możliwe, wyobrażone i niemożliwe, zdecydowały o wyborze przez niego prostych środków artykulacji. Te pierwsze serie grafik warstwowych składają się z wielu warstw czarnych papierów, lub papierów zadrukowanych różnymi czerniami. Wycinanie w tych warstwach – jest ujawnianiem ich różnic. Tak więc ich warstwowość potrzebna jest dla znaczeń.

Pierwsza grafika warstwowa czarno-czarna powstała w 1995 roku w cyklu problemowym *Projekty wyobrażeń* jako wersja XVIII i dotyczyła *Taranu* w cyklu *Belki*.

Rozwinięcie tego zamysłu znajdujemy w grafikach warstwowych z transparentnych folii częściowo z papierami (1997). Wycinając w warstwach folii z białymi lub czarnymi papierami na spodzie, stwarza twórca możliwość doświadczania innych wartości przezroczystości: gęstości, niedostępności i lustrzanowości. Lustrzanowate powierzchnie odbijają otoczenie, a nieustanna zmienność powierzchni nasycza obraz graficzny, ale też go destabilizuje. Jeśli zostaną zawieszone w pewnej odległości od ściany, stają się *matrycami projektującymi swoje cienie na ścianie*. Zasada ekspozycji w pewnej odległości od ściany przełamuje oczywistą płaskość warstw grafiki, która przy odpowiednim podświetleniu rzutuje na ścianę swoją niepodobną do siebie fotografią efemeryczną. Cień, który pada od różnych ilości warstw na ścianę jest elementem gry wizualnej, wchodzi w relacje przestrzenne z grafiką, przez co staje się ona obiektem o niezdefiniowanych granicach. Rozbudowywane niekiedy przedmiotowo stają się instalacjami graficznymi.

5. Idem, tekst artysty w katalogu *Studia po...Grafika 1979–83*, Galeria Wschodnia, Łódź, 1985.

reality but also: “liberates us from the simplified relation to itself and their content does not result directly from it any more (...) The negative of a question is free from a suggestion of an answer; it contains both the concrete and the immeasurable, the changeable and the identical” the artist writes in his *Sketch Book*. He comments on his *Study after...* in another entry “(...) having unnecessary and sense as their main themes they help us to understand and accept the two”⁵.

The title *Projects of images* is used again to name Jan Berdyszak's 1990's collection of drawings. Drawings and lithographs created at the time testify to his intentions of creating works of art that contain a quotation of space, substantially alien, unpredictable and unstable. *Beams* is a cycle of graphic works created at the time, which refer both to the installation and the installed objects and attract our attention to the role played in them by the beams. In the cycle the artist abolishes the boundary between various properties and involves us in those areas of his art which are not just a direct reflection of reality but a particularly intense creation of the shape of its place. The contexts of beams, those possible, imagined and impossible, determined the choice of simple means of expression. These first series of layer graphic works consist of many layers of black paper, or paper printed with various shades of black. The cuttings in the layers reveal the differences between them; the layer structure is then necessary to obtain the various meanings.

The first black and white layer work was created in 1995 in *Projects of images* problem cycle, as version XVIII and referred to the work entitled *Ram* from *Beams* cycle.

The concept was then developed in the multi layer graphic works made from transparent foil and paper (1997). By making cuts in the foil lined with black or white paper, the artist provides the opportunity to experience other properties of transparency such as density, inaccessibility and mirroriness. The mirror like surfaces reflect the surroundings and their constant changeability saturates the graphic image, destabilising it at the same time. If hang at a certain distance from the wall, they become *matrixes projecting their shadows on the wall surface*. The idea of exposing them at a distance from the wall overcome the obvious flatness of the layers and with the right lightning the work projects on the wall its own, although dissimilar, ephemeral photographic image. The shadow cast on the wall by the layers is an element of a visual game, it enters into a relationship with the work which, this way, becomes an artefact of undefined boundaries. Sometimes extended with other objects they become graphic installations. (In *Beams* cycle it is the blocks of beams and their absence from the graphic layer which activate the space). In other works of the series, made only from transparent foil, images are revealed in layers by removing one after another until all the remaining layers become transparent. What is crucial here is the constant changeability of the surface of the image caused by the properties of the material and the light. The question about *passe-partout* (passing through/and towards the whole) and the wholeness – is expressed in the density and rareness of the flickering transparency of the matter.

The transparent matters do not allow us to decide whether they represent only their own types of materiality or a kind of absence. Existence and non(existence) of transparent matter and the notion of transparency remain insoluble “(...) the layer transparency

5. J. Berdyszak, the artist's text in the catalogue *Studia po...Grafika 1979–83*, Galeria Wschodnia, Łódź, 1985.

(W cyklu *Belki* są to klocki z belek, które dodatkowo aktywizują przestrzeń i ich braki w planszy graficznej). W kolejnych pracach serii, już tylko z przejrzystych folii, obrazy ujawniane są warstwowo przez odejmowanie aż do prześwitu we wszystkich warstwach folii. To, co w nich najistotniejsze, to nieustanna zmienność powierzchni obrazu powodowana właściwościami materiału i światła. Zawarte w nich pytanie o *passe-partout* (przejście przez/i ku całości), o całościowość – wyrażane jest przez gęstości lub rozrzedzenia migotliwej przezroczystości materii.

Transparentne materie nie pozwalają nam rozstrzygnąć, czy reprezentują tylko swoje rodzaje materialności, czy jakąś nieobecność. Bycie i nie(bycie) materii transparentnej i pojęcie transparentności są tu nierozstrzygalne. „Warstwowa transparentność staje się rodzajem przejmującej transparentności” – powiada Berdyszak. Wynika to z różnych rodzajów lustrzaności powodującej niedosłowność odbijania obrazów i szczegółów ich otoczenia. Ponadto z właściwości materii transparentnych wynika zmienne i efemeryczne, zależne od kąta widzenia występowanie i nabieranie barwności obrazów. Tę zdolność materii transparentnych artysta nazywa dysbarwnością. „Dys – a więc owe rozdzielne, przeciwstawne, niedostosowane do siebie, ale i niepewność (nierozpoznawalność) odbijanego, stanowią szczególny rodzaj gromadzenia w sobie tego, co zmienne i przypadkowe z otoczenia i wzajemne się ich asymilowanie” – napisał artysta w katalogu Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2006. W transparentnych grafikach warstwowych obraz inaczej ukształtowany oddziałuje „jako transparentna matryca swoją różną transparentnością, a transparentna powierzchnia jest statusem grafik warstwowych” – komentuje autor, w cytowanej uprzednio rozmowie (styczeń 2012). Ta seria grafik, uwolnionych od przymusu narracji, których migotliwe, nieuchwytnie zmienne powierzchnie podważają samą zasadę ich realności – otwiera pole pytań o ontologię, także niejednoznaczna i niepewna, wyraża „(...) potrzebę oczywistości nierozstrzygalnej” – zanotował artysta w Szkicowniku.⁶

Rekapitułując powyższą analizę, należałoby powiedzieć, że formułowanie pytań i poszukiwanie na nie odpowiedzi jest znamioną cechą twórczości Berdyszaka. Uznanie, że zwykłe pytanie może okazać się niewystarczające dla sformułowania problemu – prowadzi autora do sformułowania negatywu pytania. Negatyw pytania określa sieć możliwych relacji w dziele, ujawnia wielość znaczeń i wartości, wskazuje też na intencje tylko pozornie odległe, a otwierając nas na niedefiniowalne ujawnia nieskończoną wręcz ilość możliwości tworzenia obrazów potencjalnych. Potencjalizm (tak jak go określa artysta), który „jest dążeniem, między-wartością, między relacją lub pytaniem w negatywie”, inspiruje proces wyłaniania się ciągle nowych możliwości tworzenia.

6. Idem, *Szkicownik* nr 175/2004–2005.

becomes a kind of acute transparency” – says Berdyszak. This results from various types of reflection, giving non-verbatim copies of the images and the details of their surroundings. What is more, owing to their properties, transparent matters depending on the angle of sight – can produce ephemeral images and changeable colours. The artist calls the quality discolourfulness – “dis standing for the opposition, separateness and lack of adjustment, but also for the uncertainty (limited recognisability) of the reflected object. They become a unique example of attracting and assimilating what is changeable and accidental from the surroundings” – the artists wrote in the catalogue for the Polish Print Triennial, Katowice 2006. The differently shaped image in his transparent layer works “with its varied transparency acts as a transparent matrix, while the transparent surface becomes the status of the layer works” – says the author in the previously quoted interview (January, 2012). This series of works, liberated from the obligation to be narrative, whose flickering, elusive and changeable surfaces challenge the very idea of their reality – raise questions concerning their ontology, also ambiguous and uncertain, and testify to the existence of *the need for insoluble obviousness* – we read in the Sketch Book.⁶

It may be said that what is typical of Berdyszak's art is the formulating of questions and the search for answers. The assumption that an ordinary question may be insufficient to formulate the problem makes the artist invent the negation of a question. The negative determines the system of possible relations in the work of art, reveals the multitude of meanings and values, points out to seemingly distant intentions and, opening us for the undefined, uncovers the infinite possibility of creating potential images. The potentialism (as defined by the artist) “which is a tendency, an inter-value, between a relation or a question in negative” inspires the process of constant emerging of new creative possibilities.

6. J. Berdyszak, *Szkicownik* vol. 175/2004–2005.



Sytuacje II, 1959, gipsoryt, wym. 44 × 41 cm
Situations II, 1959 plaster print, 44 × 41 cm



Układ pionowy. Henrykowi Wieniawskiemu, 1960, gipsoryt, wym. 85 × 56 cm
Vertical composition. To Henryk Wieniawski, 1960, plaster print, 85 × 56 cm



Janowi Sebastianowi Bachowi 24 XII 1959, 1960, gipsoryt, wym. 31 × 40 cm
To Johann Sebastian Bach 24 XII 1959, 1960, plaster print, 31 × 40 cm



Czarne formy VI, 1960, gipsoryt, wym. 40 × 59 cm
Black forms VI, 1960, plaster print, 40 × 59 cm



Czarne formy III, 1960, gipsoryt, wym. 43 × 67 cm
Black forms III, 1960, plaster print, 43 × 67 cm



Kompozycja kół I, 1966,
drzeworyt dwubarwny, wym. 190 × 70,5 cm
Composition of circles I, 1966,
two-colour wood engraving, 190 × 70.5 cm



Kompozycja kół III, 1966,
drzeworyt czarny, wym. 150 × 73 cm
Composition of circles III, 1966,
black wood engraving, 150 × 73 cm



Kompozycja kół V, 1966,
drzeworyt barwny, wym. 104 × 70 cm
Composition of circles V, 1966,
coloured wood engraving, 104 × 70 cm



Kompozycja kół VI, 1966,
drzeworyt ze srebrem, wym. 140 × 46,5 cm
Composition of circles VI, 1966,
wood engraving with silver, 140 × 46.5 cm



Kompozycja kół IX, 1966,
drzeworyt srebrny, wym. 182 × 70 cm
Composition of circles IX, 1966,
silver wood engraving, 182 × 70 cm



Ramy Wschodu III, 1972,
autochemigrafia ze srebrzeniem, wym. 100 × 42 cm
Frames of the East III, 1972,
autochemigraphy with silver, 100 × 42 cm



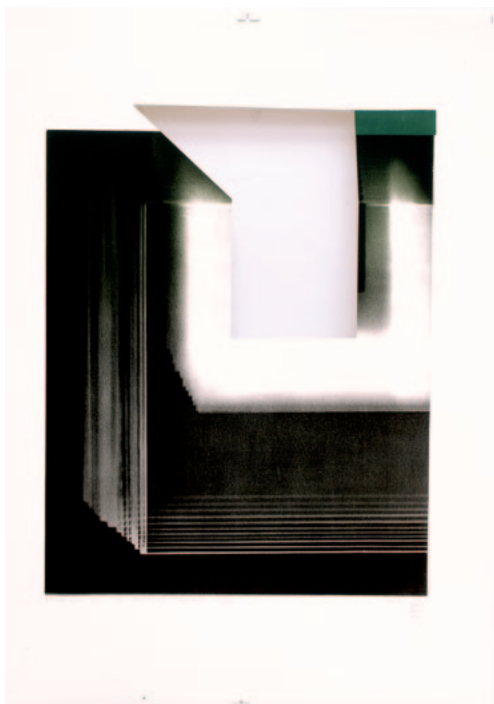
Ramy Wschodu VI, 1972,
autochemigrafia, wym. 99 × 50 cm
Frames of the East VI, 1972,
autochemigraphy, 99 × 50 cm



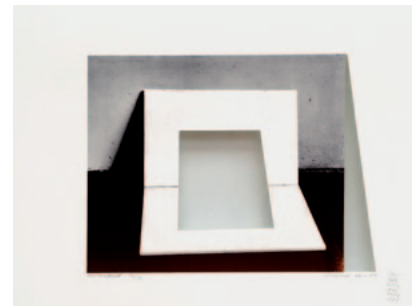
Ramy Wschodu VIII, 1972,
autochemigrafia, wym. 97 × 49,5 cm
Frames of the East VIII, 1972,
autochemigraphy, 97 × 49.5 cm



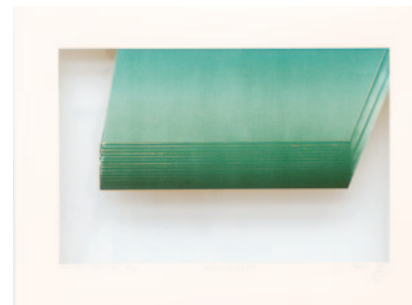
Obraz i obraz A, 1975–79, heliografia, autooffset, wym. 88 × 62,5 cm
Image and image A, 1975–79, heliography, autooffset, 88 × 62.5 cm



Ani...ani...ani..., 1980–81, heliografia, autooffset, wym. 52,5 × 72,5 cm
Neither...nor...nor..., 1980–81, heliography, autooffset, 2.5 × 72.5 cm



Studium po...IV, 1980–81, heliografia, autooffset, wym. 83 × 61 cm
Study after...IV, 1980–81, heliography, autooffset, 83 × 61 cm



Studium po...XIII, 1980–83, fotografia, autooffset, wym. 57 × 77 cm
Study after...XIII, 1980–83, photography, autooffset, 57 × 77 cm



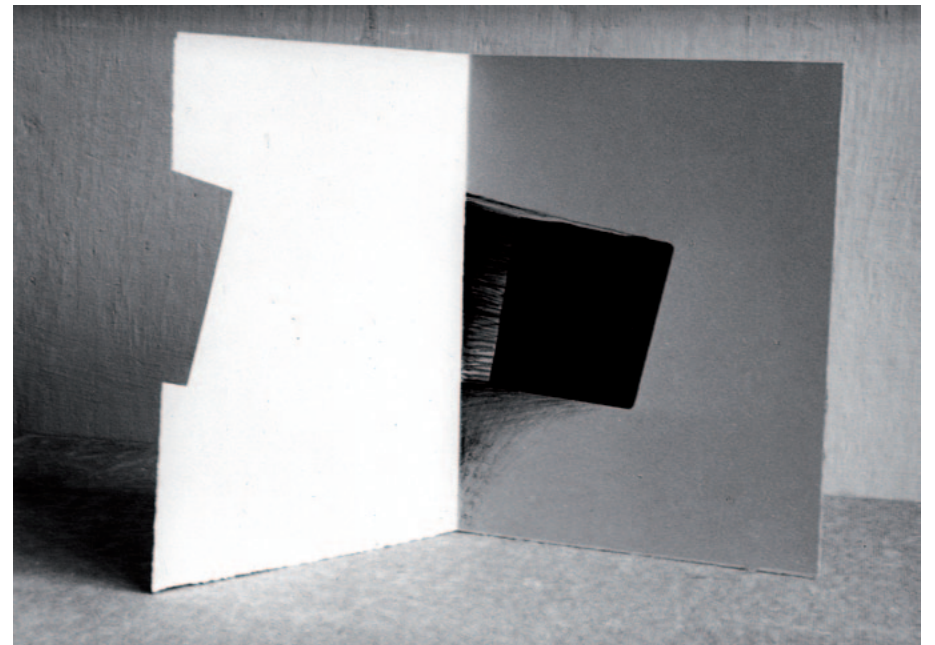
Przezroczyste i przezroczyste, 1981, fotografia, autooffset, wym. 82 × 60 cm
Transparent and transparent, 1981, photography, autooffset, 82 × 60 cm



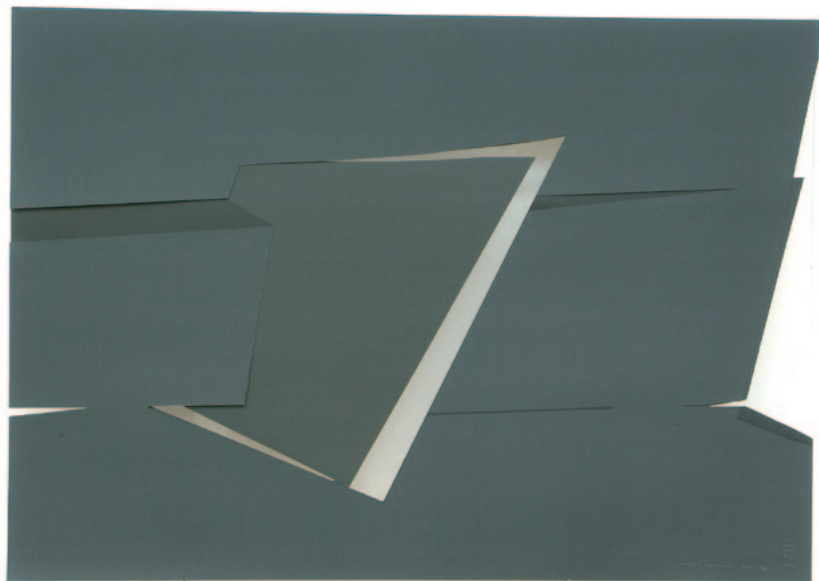
Projekt wyobrażeń XII, 1993, litografia barwna, wym. 84,5 × 72,5 cm
Project of images XII, 1993, colour lithography, 84.5 × 72.5 cm



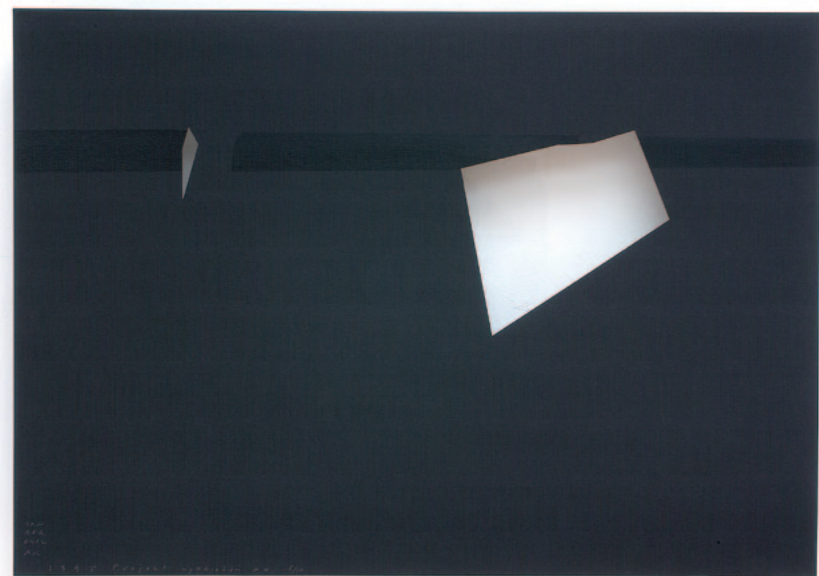
Belki, 1993, litografia jako strony, wym. 27 × 42 cm
Beams, 1993, lithography, 27 × 42 cm



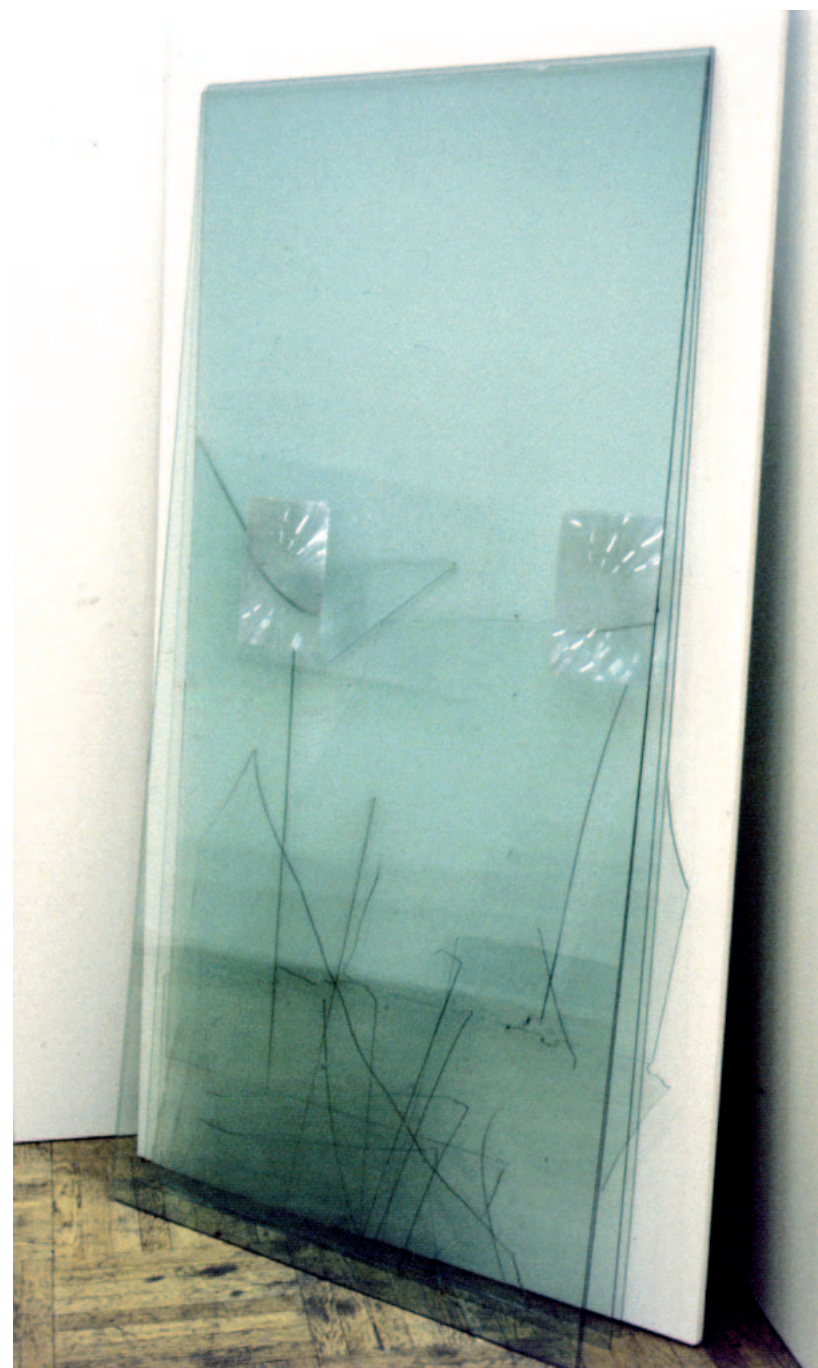
Projekt wyobrażeń XI, 1993, litografia barwna, wym. 64 × 105 cm
Project of images XI, 1993, colour lithography, 64 × 105 cm



Projekty wyobrażeń XVIII – belka, 1995, czarne papiery, wym. 70 × 10 cm
Projects of images XVIII – beam, 1995, black paper, 70 × 10 cm



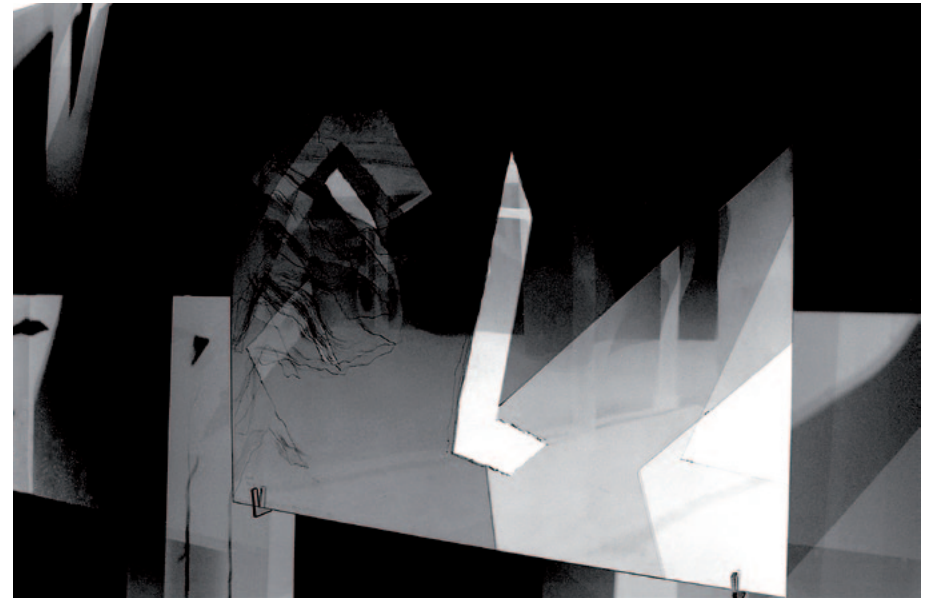
Projekt wyobrażeń XX – belki, 1995, czarne papiery, wym. 70 × 10 cm
Projects of images XX – beams, 1995, black paper, 70 × 10 cm



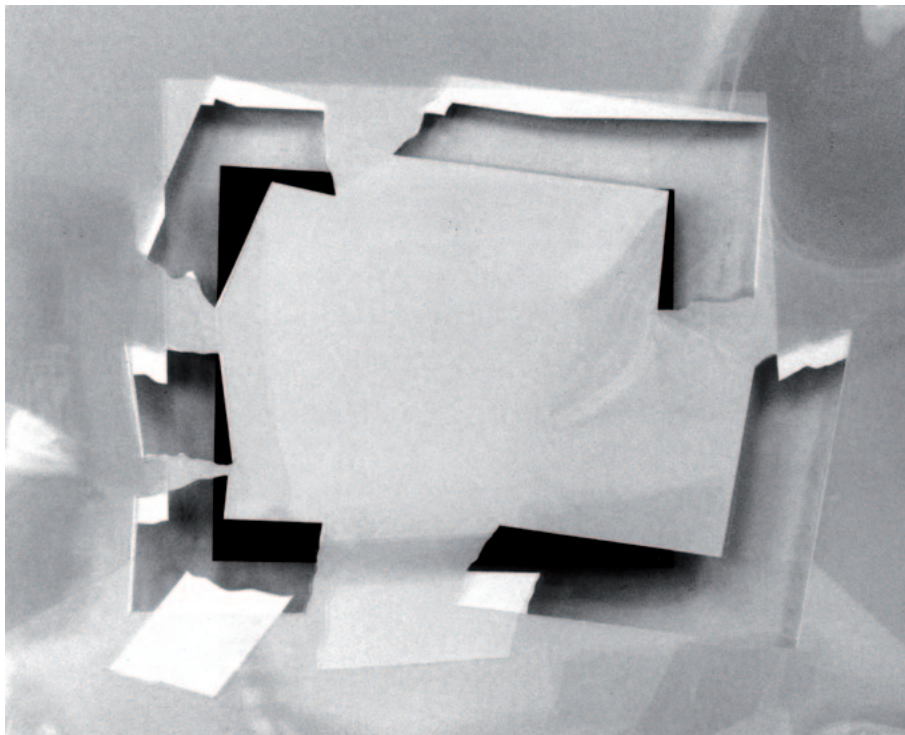
Transparentna instalacja graficzna z płaskimi soczewkami, 1997, szkło, wym. 250 × 120 × 8,08 cm
Transparent graphic installation with flat lenses, 1997, glass, 250 × 120 × 8.08 cm



Passe-partout IV, 1996, czarne papiery, wym. 50 × 69 cm
Passe par-tout IV, 1996, black paper, 50 × 69 cm



Après Passe-partout II, 2004, ogląd z odbiciami efemerycznymi
Après passe par tout II, 2004, view with ephemeral reflections



Rozpadle Passe-partout II, 1997, transp. folia, biały i czarny papier, wym. 75,5 × 87,5 cm
Disintegrated passe par tout II, 1997, transparent foil, black and white paper, 75.5 × 87.5 cm



Après Passe-partout statystyczna, 2006, transp. folie na czerwonym papierze z wycięciami, wym. 70 × 100 cm
Statistic après Passe-partout, 2006, transparent foil on red paper with cut outs 70 × 100 cm

Spis ilustracji, fot. Z. Orłowski, B. Cynalewski, archiwum autora

Gipsoryty 1959–1961

- Sytuacje II*, 1959, gipsoryt, wym. 44 × 41 cm
Janowi Sebastianowi Bachowi 24 XII 1959, 1960, gipsoryt, wym. 31 × 40 cm
Układ pionowy. Henrykowi Wieniawskiemu, 1960, gipsoryt, wym. 85 × 56 cm
Czarne formy VI, 1960, gipsoryt, wym. 40 × 59 cm
Czarne formy III, 1960, gipsoryt, wym. 43 × 67 cm

Drzeworyty – Kompozycje kół, 1966

- Kompozycja kół I*, 1966, drzeworyt dwubarwny, wym. 190 × 70,5 cm
Kompozycja kół III, 1966, drzeworyt czarny, wym. 150 × 73 cm
Kompozycja kół V, 1966, drzeworyt barwny, wym. 104 × 70 cm
Kompozycja kół VI, 1966, drzeworyt ze srebrem, wym. 140 × 46,5 cm
Kompozycja kół IX, 1966, drzeworyt srebrny, wym. 182 × 70 cm
Autochemigrafie – Ramy Wschodu, 1972
Ramy Wschodu III, 1972, autochemigrafia ze srebrzeniem, wym. 100 × 42 cm
Ramy Wschodu VI, 1972, autochemigrafia, wym. 99 × 50 cm . c.
Ramy Wschodu VIII, 1972, autochemigrafia, wym. 97 × 49,5 cm

Autooffsety – Studia po..., 1975–1983

- Obraz i obraz A*, 1975–79, heliografia, autooffset, wym. 88 × 62,5 cm
Ani... ani... ani..., 1980–81, heliografia, autooffset, wym. 52,5 × 72,5 cm
Studium po... IV, 1980–81, heliografia, autooffset, wym. 83 × 61 cm
Studium po... XIII, 1980–83, fotografia, autooffset, wym. 57 × 77 cm
Przezroczyste i przezroczyście, 1981, fotografia, autooffset, wym. 82 × 60 cm

Litografie – Projekty wyobrażeń – Belki, 1988–1993.

- Projekt wyobrażeń XII*, 1993, litografia barwna, wym. 84,5 × 72,5 cm
Belki, 1993, litografia jako strony, wym. 27 × 42 cm
Projekt wyobrażeń XI, 1993, litografia barwna, wym. 64 × 105 cm

Grafika warstwowa czarno-czarna, 1995–1996

- Projekty wyobrażeń XVIII – belka*, 1995, czarne papiery, wym. 70 × 10 cm
Projekt wyobrażeń XX – belki, 1995, czarne papiery, wym. 70 × 10 cm

Passe-partout, 1996–2006.

- Passe-partout IV*, 1996, czarne papiery, wym. 50 × 69 cm
Transparentna instalacja graficzna z płaskimi soczewkami, 1997, szkło, 250 × 120 × 8,08 cm
Rozpadłe Passe-partout II, 1997, transp. folia, biały i czarny papier, wym. 75,5 × 87,5 cm
Après Passe-partout II, 2004, ogłęd z odbiciami efemerycznymi.
Après Passe-partout statystyczna, 2006, transp. folie na czerwonym papierze z wycięciami, wym. 70 × 100 cm

List of illustrations, photos by Z. Orłowski, B. Cynalewski, author's archive

Plaster prints 1959–1961

- Situations II*, 1959, plaster print, 44 × 41 cm
To Johann Sebastian Bach 24 XII 1959, 1960, plaster print, 31 × 40 cm
Vertical composition. To Henryk Wieniawski, 1960, plaster print, 85 × 56 cm
Black forms VI, 1960, plaster print, 40 × 59 cm
Black forms III, 1960, plaster print, 43 × 67 cm

Woodcuts – Composition of circles 1966

- Composition of circles I*, 1966, two-colour woodcut, 190 × 70.5 cm
Composition of circles III, 1966, black woodcut, 150 × 73 cm
Composition of circles V, 1966, colour woodcut, 104 × 70 cm
Composition of circles VI, 1966, woodcut with silver, 140 × 46.5 cm
Composition of circles IX, 1966, silver woodcut, 182 × 70 cm
Autochemigraphy – Frames of the East, 1972
Frames of the East III, 1972, autochemigraphy with silver, 100 × 42 cm
Frames of the East VI, 1972, autochemigraphy, 99 × 50 cm
Frames of the East VIII, 1972, autochemigraphy, 97 × 49.5 cm
Autooffsets – Studies after..., 1975–1983

- Image and image A*, 1975–79, heliography, autooffset, 88 × 62.5 cm
Neither, nor, nor..., 1980–81, heliography, autooffset, 52.5 × 72.5 cm
Study after... IV, 1980–81, heliography, autooffset, 83 × 61 cm
Study after... XIII, 1980–83, photography autooffset, 57 × 77 cm
Transparent and transparent, 1981, photography, autooffset, 82 × 60 cm

Lithographs – Projects of images – Beams, 1988–1993.

- Project of images XII*, 1993, colour lithography, 84.5 × 72.5 cm
Beams, 1993, lithography as pages, 27 × 42 cm
Project of images XI, 1993, colour lithography, 64 × 105 cm

Layer black-and-white graphic works 1995–1996

- Projects of images XVIII – beam* 1995, black paper, 70 × 10 cm
Projects of images XX – Beams, 1995, black paper, 70 × 10 cm

Passe-partout, 1996–2006.

- Passe-partout IV*, 1996, black paper, 50 × 69 cm
Transparent graphic installation with flat lenses, 1997, glass, 250 × 120 × 8.08 cm
Disintegrated passe- par-tout II, 1997, transparent foil, white and black paper, 75.5 × 87.5 cm
Après Passe-partout II, 2004, ephemeral images
Statistic après Passe-partout, 2006, transparent foil on red paper with cut-outs, 70 × 100 cm

EDUARD OVČÁČEK

Krótki wykład na temat poezji eksperymentalnej

Eksperymenty z tekstem, w postaci mówionej lub pisanej – ogólnie rzecz biorąc również onomatopieczne wyolbrzymienie w sensie poetycznym, są niewątpliwie starej daty. Na kontynencie europejskim musielibyśmy rozpocząć poszukiwania już w czasach antycznych. Semantyka słów w różnych językach była zawsze zmienna. Znaczenie pojedynczego słowa w kontekście rozwoju języka często stawało się nośnikiem wielu różnych znaczeń. Wielką rolę odgrywała także pewna zmienność pomiędzy różnymi językami, którą możemy obserwować do czasów dzisiejszych, gdy rośnie rola języków dominujących. Jej znaczenie ciągle rośnie i wpływa ona na systemy języków mniejszości. Na przestrzeni wieków oczywiście rozwijał się i zmieniał również graficzny wygląd pisma. Zmieniał się on pisma w zależności od tego, czy chodziło o pismo pisane, wykute w kamieniu czy pod koniec średniowiecza – drukowane.

Poezja światowa również przeszła długą ewolucję, która w XIX i XX wieku doszła do kulminacji w próbie wyzwolenia się z semantycznej konwencji słów i znalezienia nowych rozwiązań poetyckich i wizualnych. Znamienny jest więc tytuł książki futurysty F. T. Marinettiego: *Słowa na wolności*. Marinetti pozostawia klasyczne wyobrażenie o słowie i dokonuje prób jego destrukcji i wizualnej typograficznej innowacji. Nie są to już tylko kaligraficzne zabawy z pismem, jakie poznaliśmy w *Kaligramach* Apollinaire'a. Jednak za pierwszy impuls do takich wypadów możemy uważać dotychczas niezwykle modyfikację typograficzną wiersza Stéphane Mallarmé: *Rzut kośćmi*. Mallarmé pierwszy pojął możliwość wizualnego znaczenia słowa i pozbył się ścisłych odstępów między wierszami i jako pierwszy wizualnie zaktywizował ich znaczenie na powierzchni strony.

EDUARD OVČÁČEK

A short lecture on experimental poetry

Experiments with spoken or written text, generally also onomatopoeic exaggeration in a poetic sense are undoubtedly of long standing. In Europe they date back to the ancient times. The semantics of words in different languages has always been variable. The meaning of a single word in the context of language development has often become the carrier of diverse meanings. Another important factor has been a certain degree of variability between various languages, which is still visible today, as the role of dominating languages is growing. Its significance is growing constantly and it influences the language systems of minorities. Naturally, over the ages the graphic side of language has also evolved. The graphic shape of language has been changing depending on its form, including writing on paper, cutting in stone or – towards the end of the Middle Ages – the print.

World poetry has also gone through a long evolution, which culminated in 19th and 20th centuries in the attempt to break the semantic convention of words and the search for new poetic and visual solutions. The title of the futurist book by F. T. Marinetti is thus characteristic: *Words in Freedom*. Marinetti leaves the classic image of the word and attempts to decompose it through visual typographic innovation. This is not just a calligraphic play with writing, known from Apollinaire's *Calligrammes*. The first instance is probably the outstanding typographic modification of Stéphane Mallarmé's poem *A Throw of the Dice*. Mallarmé was the first to grasp the potential of visual meaning of the word. He got rid of strict spaces between the lines and he was the first to activate their visual meaning on the surface of the page. The typographic change of line sequences in Mallarmé's poems is the first attempt of this kind in the history of modern

W zmianie typograficznej w sekwencji wierszy Mallarmégo można zobaczyć pierwszą próbę tego rodzaju w historii nowoczesnej poezji. Otwarta została brama do prób i eksperymentów z wierszami, słowami i typografią pisma. Ruch Dada pracuje już z systemem języka, ze słowami i grafemem całkowicie swobodnie. Pojawiają się pierwsze próby poezji fonetycznej (Raul Hausmann). Artyści od tego momentu zaczynają pracować ze słowem i wierszem w sposób w pełni swobodny i niezależny.

Eksperymenty z poezją wizualną i konkretną zaczynają pojawiać się spontanicznie w drugiej połowie XX wieku na całym świecie. Z pewną przesadą można stwierdzić, że był to ostatni ruch ogólnosiwiatowy, który objął wszystkie kontynenty, czego nie można powiedzieć o niektórych kierunkach i ruchach w plastyce w XX wieku. Ten aspekt jest bardzo ważny, ponieważ poezja wizualna i fonetyczna była ogólnie zrozumiała i akceptowana przez ludzi na całym świecie. Niemniej ważny jest nie tylko lingwistyczny, ale także estetyczny aspekt poezji eksperymentalnej i wizualnej. Funkcja estetyczna nie jest nieistotna, przeciwnie, określa ona pewną identyfikacyjną więź między autorami poszczególnych kreacji struktur językowych. Kreacje poetyckie typu graficznego są potem dla każdego człowieka bardzo zrozumiałą częścią poezji eksperymentalnej. Dla działalności poetów w Europie ważna jest osobowość Maxa Bense, teoretyka sztuki konkretnej. Zwłaszcza jego książka *Teoria tekstów* zgromadziła w Niemczech dużą grupę poetów, która w końcu wydała oświadczenie o współczesnej poezji, w którym sformułowano sześć ważnych tendencji:

1. litery = aranżacja liter = obrazy z liter
2. rysunek = aranżacja graficzna = pisane obrazy
3. wykonanie szeregowie i permutacyjne = poezja metryczna i akustyczna
4. dźwięk = aranżacja dźwiękowa = poezja fonetyczna
5. poezja stochastyczna i topologiczna
6. poezja cybernetyczna i materialna

Możemy powiedzieć, że na takich podstawach rozwijała się działalność wielu jednostek i grup narodowych, które w czynny sposób uczestniczyły w tworzeniu poezji eksperymentalnej w świecie.

Czeska poezja wizualna i konkretna włączyła się od samego początku do tego światowego ruchu i jej autorzy byli bezwarunkowo szanowani w ramach światowego ruchu poezji wizualnej i konkretnej. Poezją wizualną i konkretną zajmowało się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych bardzo wielu poetów. W świecie wydano cały szereg antologii, monografii i katalogów, w których figurują również czescy autorzy poezji wizualnej i konkretnej. Do najczęściej wzmiankowanych nazwisk należą: Jiří Kolář, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Ladislav Novák i wielu innych autorów. Rymowane wiersze u tych autorów tracą swoje znaczenie i powody, by je pisać. Rym przestaje pełnić funkcję w społeczeństwie, a nawet surrealizm już nie ma niczego do zaoferowania. Nowa pozycja poezji wizualnej i konkretnej nie jest wynikiem wyłącznie tendencji nowej estetyki lub wewnętrznej przynależności do formy, jest ona także „reakcją na jakąś profanację języka, tak w sferze publicznej, jak i artystycznej” (Hiršal). Poszczególne podejścia osobiste czeskich autorów poezji wizualnej i konkretnej są dowodem poważnej kwestii, jak

poetry. The gate was open wide to attempts and experiments with verses, words and the typography of print. At that time the Dada movement already worked with the language system, word and grapheme in full swing and the first phonetic poetry pieces appeared (Raul Hausmann). Since then the artist have dealt with word and verse in an entirely free and independent way.

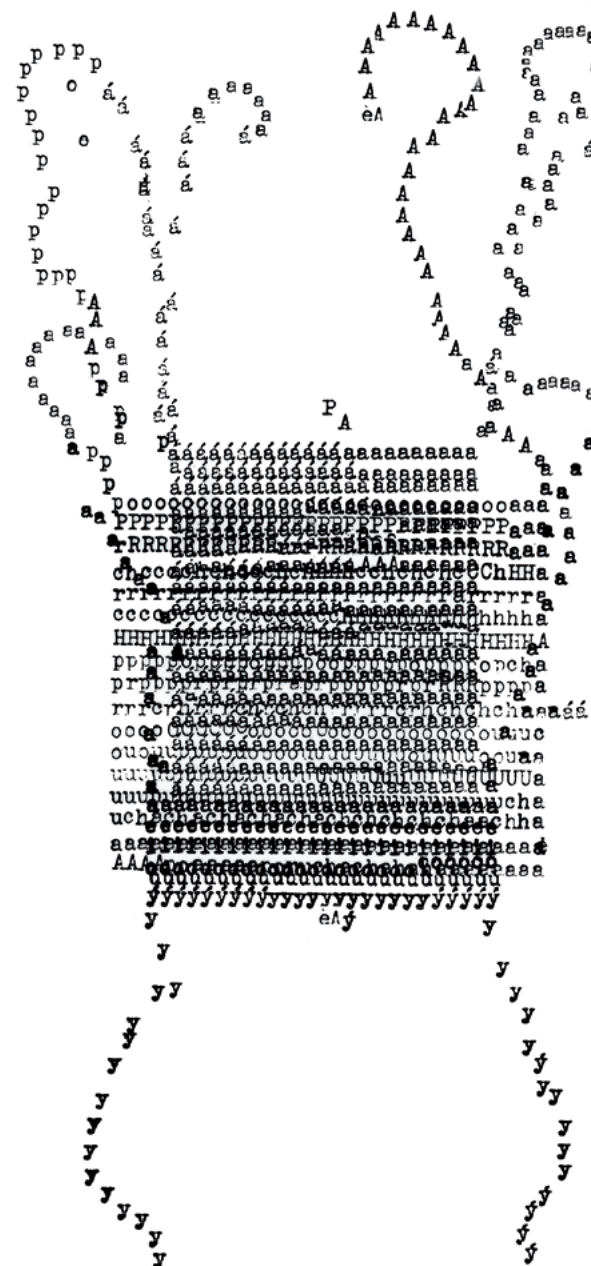
Experiments with visual and concrete poetry appeared spontaneously in the second half of the 20th century all over the world. With some exaggeration, one could claim that was the last worldwide movement which embraced all the continents, unlike a number of trends and directions in 20th century fine arts. This aspect is very important because visual and phonetic poetry was generally understood and accepted by people worldwide. Another important aspect, besides the linguistic one, is also the aesthetic aspect of experimental and visual poetry. The aesthetic function is not insignificant either. Conversely, it specifies an identification bond between the authors of various creations of language structures. The poetic creations of the graphic type form an easily understandable part of experimental poetry. The creativity of European poets was influenced by the personality of Max Bense, a theoretician of concrete art. Especially his book entitled *Theory of Texts* gathered a large group of German poets, who eventually issued a statement about contemporary poetry, where six important tendencies were formulated:

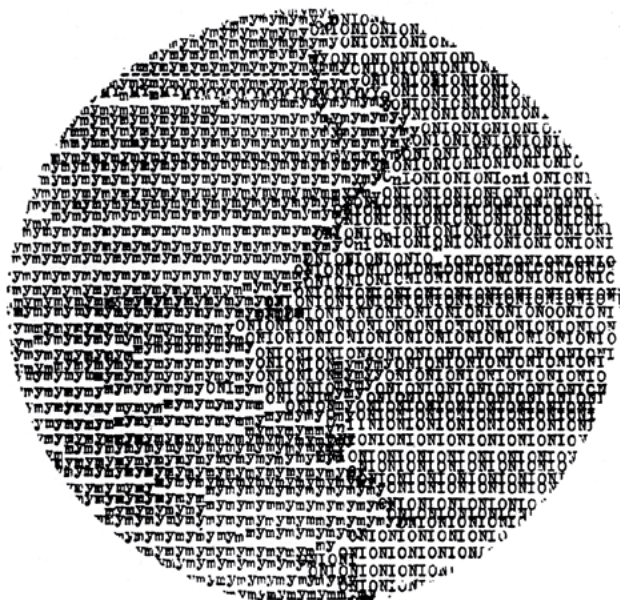
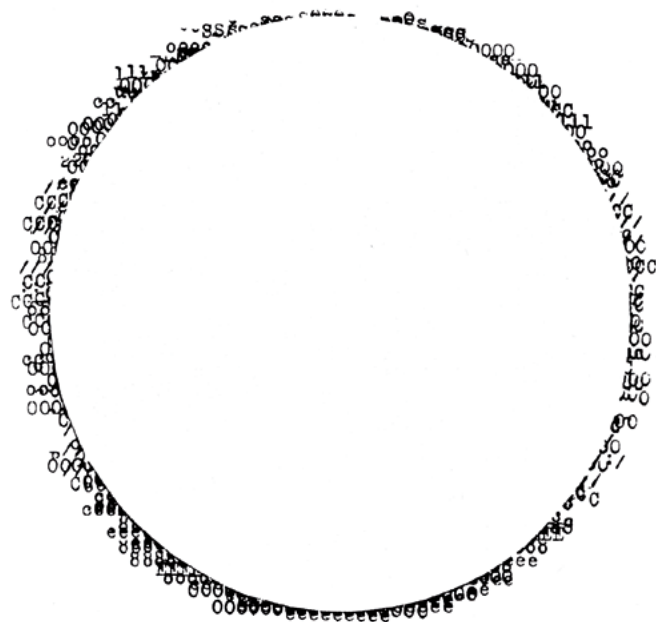
1. letters = the arrangement of letters = pictures of letters
2. drawing = graphic arrangement = written pictures
3. serial and permutational execution = metrical and acoustic poetry
4. sound = sound arrangement = phonetic poetry
5. stochastic and topological poetry
6. cybernetic and material poetry

On these grounds the activity of numerous individuals and national groups developed, which actively participated in creating the world experimental poetry.

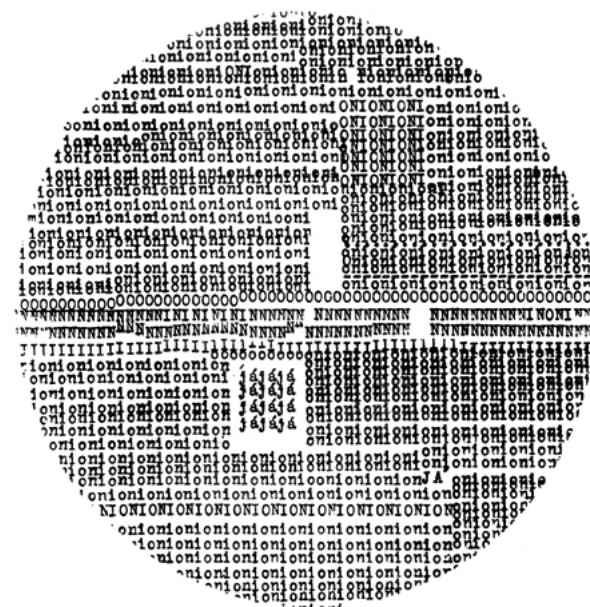
Czech visual and concrete poetry joined the world movement from the very beginning and the authors were recognised within the world movement of visual and concrete poetry. A lot of poets handled visual and concrete poetry in the 50s and 60s. Numerous anthologies, monographs and catalogues were published all over the world with a contribution of Czech authors of visual and concrete poetry. The most frequently mentioned ones are Jiří Kolář, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Ladislav Novák and many others. Rhyming verses lose their meaning and their *raison d'être*. The rhyme ceases to perform its social function and even surrealism has nothing to offer any more. The new position of virtual and concrete poetry is not a result of new aesthetics or an internal connection with form alone. It is also 'a reaction to a profanation of language, in both the public and the artistic spheres' (Hiršal). The personal approaches of Czech authors of visual and concrete poetry address the issue of the appropriate ways of reflecting the new social situation. In the 1950s experimental poetry became a worldwide phenomenon which crossed the borders of all the continents. The position of the Czech visual and concrete poetry within the world movement has its own characteristic traits which are commonly recognised and respected. For evidence, I attach to this short lecture a couple of samples of visual and concrete poetry of purely Czech origin.

odzwierciedlić nową sytuację w społeczeństwie. W latach 50. ubiegłego wieku poezja eksperymentalna staje się ogólnosiwiatowym fenomenem i przekracza granice wszystkich kontynentów. Pozycja czeskiej poezji wizualnej i konkretnej posiada w światowym ruchu swoje cechy szczególne, które są bezwzględnie szanowane. Dowodem tego jest również kilka próbek, które dołączone zostały do niniejszego krótkiego wykładu na temat poezji wizualnej i konkretnej wyłącznie czeskiego pochodzenia.

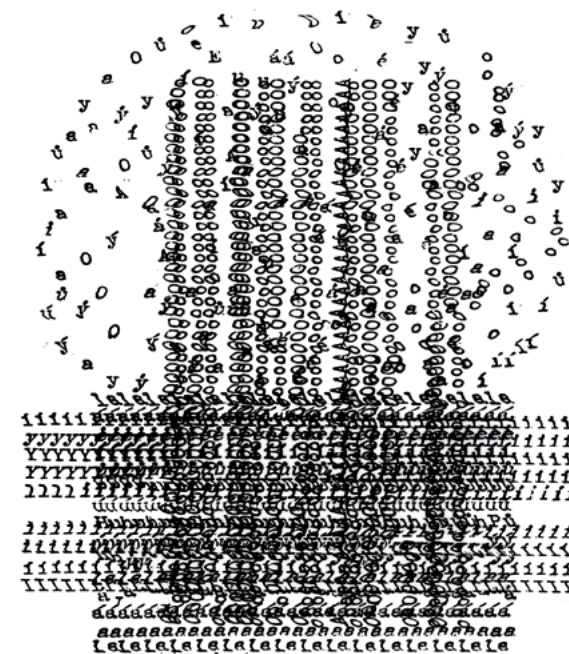




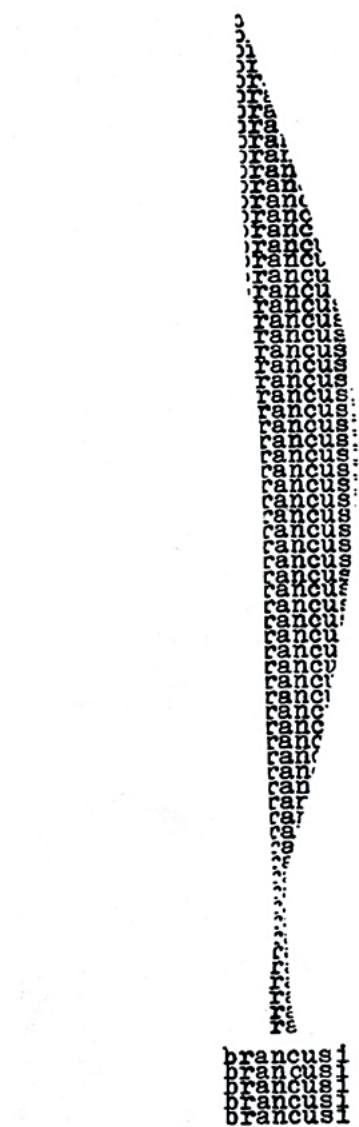
Eduard Ovčáček – 1964



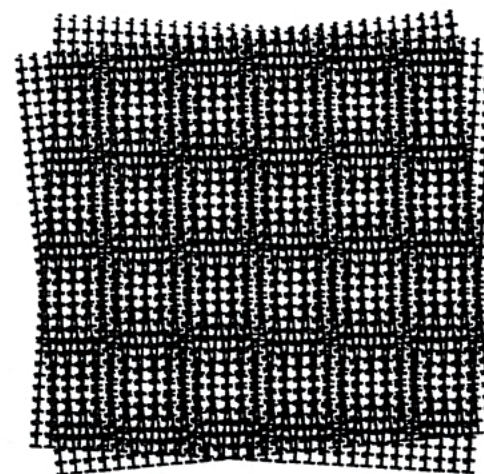
Eduard Ovčáček – 1964



Eduard Ovčáček – 1966



Jiří Kolář – 1962



Jiří Valoch – 1965

Kdyby

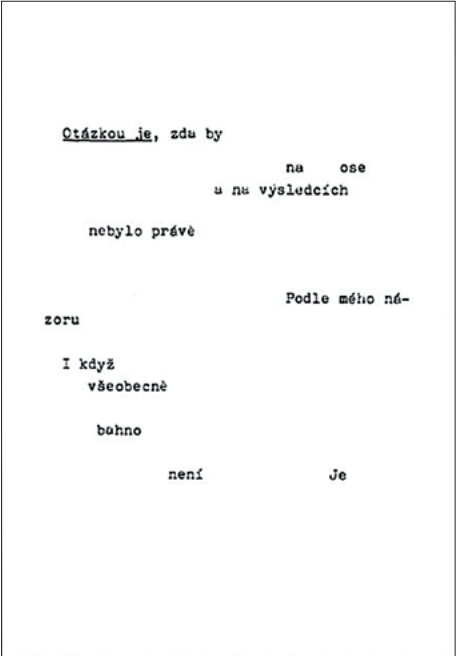
Kdybych byl býval byl nebyl, nebyla by byla bývala byla
Kdyby byla bývala byla nebyla, nebylo by bylo bývalo bylo
Kdyby bylo nebylo bývalo bylo, nebyli bychom byli bývali byli
Kdybychom byli nebyli bývali byli, byli byste bývali byli nebyli
Kdybyste byli bývali byli nebyli, nebyli by byli bývali byli
Kdyby byli bývali nebyli byli, byl bych býval byl nebyl
Kdybych byl býval byl nebyl; nebyla by byla bývala byla
Kdyby byla bývala byla nebyla, nebylo by bylo bývalo bylo
Kdyby bylo nebylo bývalo bylo, nebyli bychom byli bývali byli
Kdybychom byli nebyli bývali byli, byli byste bývali byli nebyli
Kdybyste byli bývali byli nebyli, nebyli by byli bývali byli
Kdyby byli bývali nebyli byli, byl bych býval byl nebyl
Kdybych byl býval byl nebyl, nebýval bych býval býval
Kdybych býval nebýval býval, nebyla by byla bývávala bývávala
Kdyby nebyla byla bývávala bývávala, bývalo by bylo bývávalo
bývávalo
Kdyby nebylo bylo bývávalávalo bývávalávalo, nebyli bychom byli
bývávávávávali bývávávávávali
Kdybychom nebyli byli bývávávávávávali bývávávávávali, nebyli
byste byli bývávávávávávali bývávávávávávali
Kdybyste nebyli byli bývávávávávávávali bývávávávávávávali,
nebyli by byli bývávávávávávávávali bývávávávávávávávali
Kdyby nebyli byli bývávávávávávávávávali bývávávávávávávali
bývávávávávávávali, nebýval bych býval býval
Kdybych býval nebýval býval, nebyla by byla bývávala bývávala
Kdyby nebyla bývávávala bývávávala,
nebylo by bylo bývávávávalo bývávávávalo

Josef Hiršal

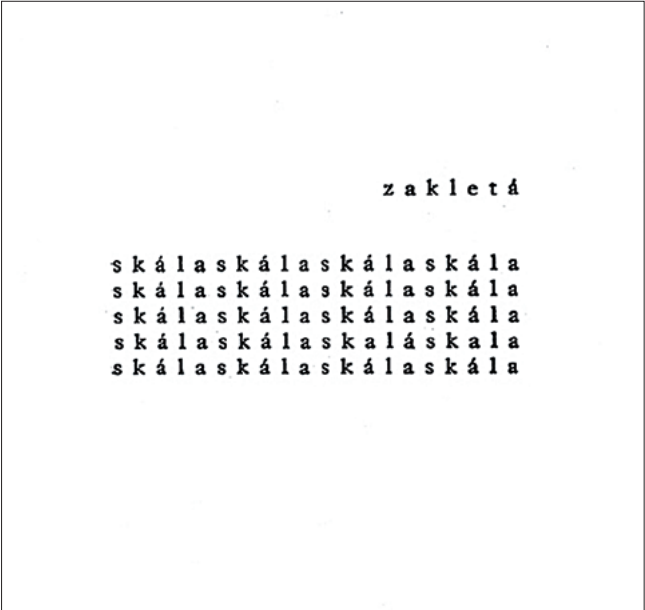
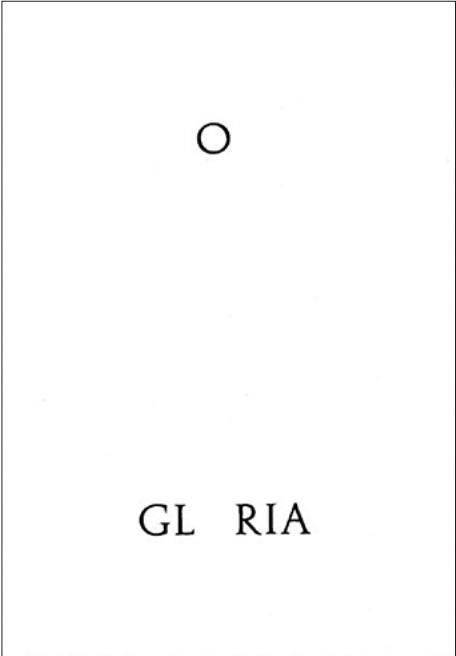
Josef Hiršal – lata sześćdziesiąte / 1960s



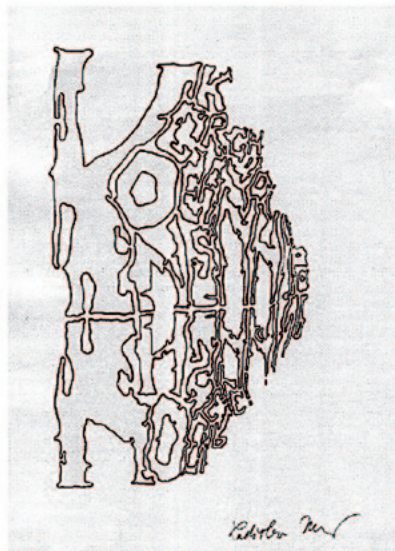
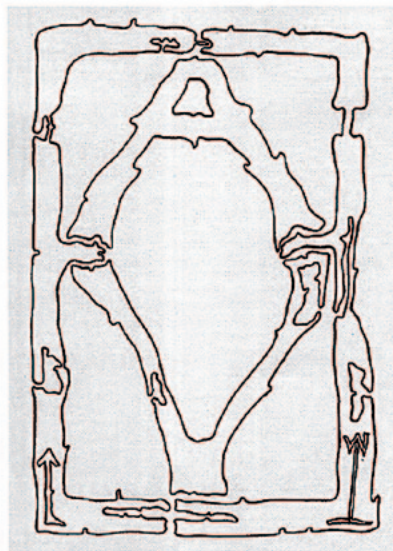
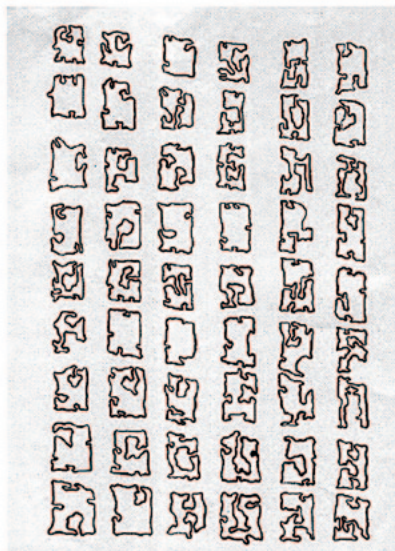
Josef Honys – 1967



Ladislav Novák – lata sześćdziesiąte / 1960s



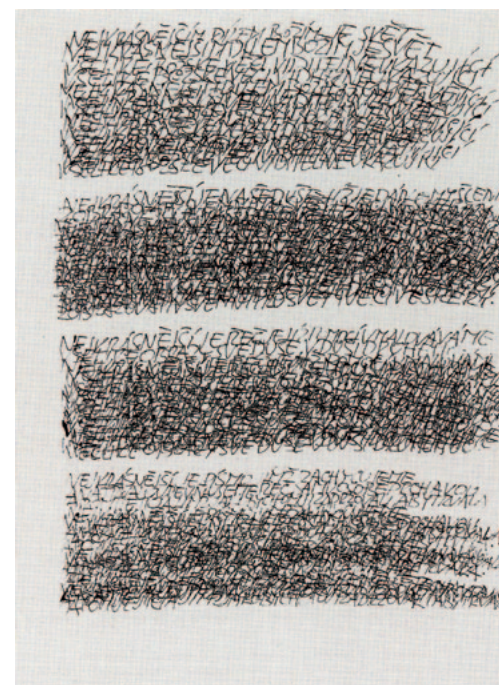
Ladislav Novák – lata sześćdziesiąte / 1960s



Ladislav Novák



Bohumila Grögerová – 1993



Dalibor Chatrný – 1987

KRZYSZTOF P. ZGRAJA

Oko muzyki

1.

Pojęcie *bieguny*, encyklopedycznie oznaczające miejsca, z jakiegoś względu najdalsze lub zjawiska posiadające ekstremalnie różne cechy, jawi się w relacji do zmysłów słuchu i wzroku szczególnie interesująco. Cechy obu rodzajów tych procesów i technologia funkcjonowania ich receptorów wskazują na daleko idące różnice, ale też na zaskakujące podobieństwa i płaszczyzny łączące ich podstawy funkcjonowania, a przede wszystkim rolę i przeznaczenie w rejestrowaniu otaczającej nas rzeczywistości. Oba te zmysły, jak okazało się w rozwoju gatunku ludzkiego, stanowią podstawowe wyposażenie w odbiorze tego, co nazywamy działalnością i percepcją działań kreatywnych, artystycznych. Odwieczną potrzebą przedstawicieli wielu dziedzin sztuki jest naturalne dążenie do symbiozy różnych gatunków i rodzajów działalności twórczej. Odpowiedź na pytanie czemu tak jest tkwi zapewne w charakterystyce funkcjonowania zmysłów, czyli nieoddzielności wrażeń zmysłowych w gamie różnych receptorów. Jest to efekt całego systemu obserwacji i kontaktów, czyli dążenia do możliwie pełnej oceny zjawisk otaczającej nas rzeczywistości z podstawowym celem o charakterze egzystencjalnym, motywującym nasze zachowania.

Co łączy, a co dzieli widzenie i słuch? Zaskakująca jest tu analiza zbieżności wspólnych terminologii, jak barwa, kolor, kompozycja, akcent, forma, kontrast, tło, plama, rytm, harmonia czy motyw. Zaznaczyć należy też, że za pojęciami tymi stoją różne zakresy zawartości i bezpośredniego znaczenia, ale potwierdzić trzeba ich znaczną liczbę. Dzieli ich za to ilość stanów nawzajem się wykluczających, jak wymiar czasu, światło, przestrzeń,

KRZYSZTOF P. ZGRAJA

The eye of music

1.

The notion of *poles*, defined encyclopaedically as places located as far as possible from each other, or as phenomena of extremely different features, seems to be particularly interesting in relation with the senses of sight and hearing. The characteristics of both processes as well as the mode of functioning of their receptors, despite distinct differences show striking resemblances and reveal common principles underlying their operations and their role in registering reality. In the development of human species it turned out that both senses are indispensable for the reception of what we call art as well as the perception of creative or artistic activities. For ages, representatives of various artistic genres have been trying to achieve the natural symbiosis of different genres and types of artistic activities. The reason for this may lie in the senses' mode of functioning, namely, in the inseparability of sensations received by various receptors being part to one integrated system of observations and contacts and in the tendency to obtain a complete vision of reality motivated by the most fundamental existential purpose.

What links and what divides sight and hearing? An analysis of their terminology reveals a striking similarity of terms such as: colour, tone, composition, accent, form, contrast, background, rhythm, harmony or motive. It is worth noting that while the notions differ in terms of their content, the number of identical expressions is, indeed, significant. On the other hand, the difference between them lies in the number of mutually excluding elements such as time, space, light, transporting media, the functioning of the sight and hearing receptors, the "data handling" processes occurring in the brain,

medium transportujące oraz charakterystyka i różnice działania receptorów widzenia i słyszenia, jak również ich „obróbkę” w mózgu itp. Tak jak oczywistością jest umiejętność rozpoznawania twarzy, koloru czy formy, tak samo pewne jest określenie, zidentyfikowanie osoby na podstawie jej głosu. Niepoślednią rolę grają w tym również nabyte umiejętności, wykształcone poprzez proces doskonalenia czułości receptorów. Wspólną cechą fotonów i fonów jest *posiadanie i transportowanie energii i informacji*. O ile strumień światła nie wymaga szczególnego medium (egzystuje również w próżni), dźwięk rozprzestrzenia się tylko w środowisku materialnym. Także szybkości rozchodzenia się światła i fal akustycznych różnią się ekstremalnie. Fakt uzależnienia ruchu fali dźwiękowej od środowiska materialnego objawia się znacznymi różnicami w jej szybkości – w ciałach stałych, np. stali 5100 m/s, betonie – 3800 m/s, w wodzie – 1490 m/s i skromnych 343 m/s w powietrzu. Nieporównywalne to dane z przysłowiową *prędkością światła*. Istotną kwestią jest cecha funkcji przestrzenności widzenia i słyszenia. Niewielki odstęp gałek ocznych pozwala z dużą dozą pewności określić odległość, a wraz z rozwojem doświadczeń osobistych, także minimalnych różnic w ruchu obserwowanych obiektów. Nieznacznie większe rozstawienie małżowin usznych umożliwia jednoznaczne umiejscowienie źródła sygnału akustycznego nawet z odległości kilku kilometrów (np. kierunku nadlatującego samolotu). W historii kultury dążenie do synkretycznego tworzenia aktów kulturowo-artystycznych było zjawiskiem naturalnym, dochodziły do tego jeszcze pozostałe zmysły, jak zapach, ciepłota, dotyk, a czasem i smak. Pozostałości tych *interdyscyplinarnych* oczekiwań, z dodatkiem sfery semantyki mowy i gestów, istnieją obecnie w formach opery, teatru, filmu czy happeningu. Blisko tu już do pojęcia synestezji, jako stanu jednoczesnego postrzegania tego samego zjawiska poprzez kilka zmysłów. Najczęściej są to skojarzenia audiowizualne. Bywają osoby doświadczające synestezji w formie *barwnego słyszenia*. Warto tu jeszcze raz powrócić do ww. zbieżności wspólnej terminologii, jak barwa, kolor, kompozycja, akcent, forma, kontrast, tło, plama, rytm, harmonia czy motyw, ale dodając jeszcze elementy takie jak wysokość dźwięku, tonacja, gama, a nawet sama klawiatura, przemieszczamy się w kierunku raczej audialny. Należy tu wspomnieć o obszarach i połączeniach w mózgu, charakterystyce zadaniowej obu półkul aż do powstania nowych, dodatkowych połączeń neurologicznych. Pojęcia jak fotony, fony, ale i kwanty i fonony nie weszły jeszcze do codziennego języka opisu zjawisk, aktów artystycznych, ale bazując na wiedzy z zakresu historii muzyki i plastyki, z łatwością stwierdzić można, że odkrycia perspektywy, nowych technik powielania, optyki, chemii tudzież akustyki, konstrukcji instrumentów, elektroniki, z czasem automatycznie weszły do warsztatu twórców, a dziś są już warunkiem *sine qua non* typowej działalności artystycznej. Aktualną sferą badań naukowych (choć praktykowaną w fizyce już od niemal wieku) jest obszar zjawisk naturalnych na poziomie kwantów. Niedaleko stąd do objaśniania tajemnic funkcjonowania światła, barwy dźwięku czy formy. Pojawia się tu jednak kolejna rozbieżność. W iluzorycznym świecie wrażeń wizualnych zapominamy, że powstające obrazy są efektem obróbki sygnałów w mózgu. W głowie projektowana jest imaginacja przyzwyczajonych efektów. Trawa jest zielona, bo o tym wiemy. To z kolei świadomie

etc. We can trust our ability to recognise faces, colours or forms as much as we can believe in the procedure of identifying a person by their voice. Here, a significant role is played by the acquired skills developed in the process of perfecting the receptors' sensitivity. The common feature of photons and phones is *that they possess and transport energy and information*. While a stream of light does not require any particular medium (it can also exist in a vacuum), sound spreads solely in a material environment. What is more, the travel speeds of sound and light are extremely different. The relation between the movement of a sound wave and the environment in which it takes place reflects itself in significant differences in the speed of sound: in solids it reaches 5100 m/s (steel) or 3800 m/s in concrete, in water it amounts to 1490 m/s while in the air it only reaches 343 m/s. All the values, however, are incomparable with the famed *speed of light*. An important issue is the spatial dimension of hearing and sight. The proximity of eyeballs enables one to assess distance with a high level of certainty and, due to the development of personal experience, also the differences in the movement of the observed objects. The slightly bigger distance between earlobes makes it possible to precisely locate the source of an acoustic signal, even from the distance of a few kilometres (for example, we can determine the direction of an approaching plane). In the history of culture the striving to create syncretic cultural-artistic acts was a natural phenomenon, often involving other senses such as smell, temperature and, sometimes, taste. The traces of such an *interdisciplinary* approach, enriched with additional elements of the semantics of speech and gestures, can presently be found in opera, theatre, film or happening. Here we approach synaesthesia – a state where a single phenomenon is perceived simultaneously with different senses. Most often it involves audio-visual associations. There are people who experience synaesthesia in the form of *hearing in colours*. It is worth returning to the above mentioned convergence of terminology which included such terms as colour, hue, composition, accent, form, contrast, background, rhythm, harmony or motive and notice that with some new elements such as pitch, tonality, scale and even keyboard we steer towards the acoustic dimension. The issues of regions and connections in the brain, task differentiation of both hemispheres and the creation of new neurological connections should also be mentioned at this point. Such terms as photons and phones as well as quanta and phonons are still not widely used to describe artistic acts, but, basing on the knowledge provided by history of art and music, it is easy to notice that the discovery of perspective, new copying techniques, the achievements of optics, chemistry, acoustics, instrument construction and electronics were gradually absorbed by art to finally become the condition *sine qua non* for conducting a typical artistic activity. Natural phenomena examined on the level of quantum particles have recently become a focus of scientific research (although in physics they have been examined for almost a hundred years). Here, we are not far away from explaining the mysteries of light, colour, sound or form. However, here also appears another discrepancy. In the illusory world of visual sensations we forget that the created images are the result of signal processing occurring in the brain which creates such images we are accustomed to. Grass

wiedzieli już impresjoniści a szczegóły dopracowali puentyliści. Trawa jest zielona bo wierzchnia warstwa materii żdźbła reflektuje tylko taką część światła, fotonów, czego się nauczyliśmy i automatycznie definiujemy jako kolor zielony. „Kolor” jest tu na poziomie molekularnym. A właściwie kwantowym. Do rozterek prowadzi szczególnie porównywanie pojęcia *barwy* w odniesieniu do słuchu i widzenia. Niemożliwa jest sytuacja zaistnienia w odczuwaniu muzyki *bezbarwnej*, zaś niektóre sztuki wizualne świadomie zaistnieć mogą wyłącznie w świetle tylko czarno-białym. To paradoksalne, pewna część technik plastycznych, jak rysunek, większość technik graficznych, fotografika, film (bez straty jakości artystycznej) potrafią obyć się bez elementu barwowego.

Rzeczywistość jest jednak inna – nie istnieje świat czarno-biały. To, co określamy mianem *czarno-białe* mieści się poza czystą bielą i czystą czernią. Nie potrafimy wyprodukować obu tych stanów (kolorów) ani doskonałą drukarką, ani doskonałymi farbami. Nie istnieje fizycznie stan szarości – szarość to wysublimowany kolor graniczny. Z pozycji funkcjonowania molekularnego każdą płaszczyznę białą można jeszcze bardziej rozświetlić silniejszym, intensywniejszym strumieniem fotonów. Ale znacznie trudniej jest mówić o czerni. *Ciało doskonale czarne*, pojęcie z fizyki (ang. *black body*), musiałoby całkowicie pochłaniać padające na nie fotony, promieniowanie elektromagnetyczne. To tak, jakby próbować sfotografować dno czarnego, zamszowego kapelusza, nawet z błyskiem, i stwierdzić, że nie pozostał żaden ślad na kliszy, czy płycie CCD – cały strumień fotonów został pochłonięty przez *ciało doskonale czarne*.

Wszystko to po to, by stwierdzić, że relacje powyższe nie zaznaczają się w odniesieniu do zmysłu słuchu. W zakresie słyszalności, czyli percepcji fal akustycznych nie istnieją stany ciszy doskonałej, braku sygnałów. Nawet w pomieszczeniach absolutnie odizolowanych lub w wysokich partiach masywów górskich słyszelibyśmy co najmniej bicie własnego serca. Można zamknąć oczy, ale nie można przerwać odbioru strumienia fal w przedziale od 16 Hz do 16 Mhz. Potrzebę prowadzenia badań podstawowych zaniedbano w ostatnim okresie, więc jak ustosunkować się uczciwie, w drugiej dekadzie XXI wieku choćby do dokonań znakomitego konstruktora, pedagoga, muzyka – flecisty, Theobalda Boehma, który już ponad 150 lat temu zajmował się strukturami molekularnymi w materiałach tworzonych instrumentów, z jasnym celem osiągnięcia coraz to lepszej *barwy* dźwięku.

Od niemal stu lat fizyka oscyluje wokół pojęcia świata kwantów. W ostatnich latach obserwuje się już powstawanie dzieł sztuki (m.in. rzeźb, sztuk teatralnych, grafik) w oparciu o relacje dualizmu korpuskularno-falowego. Nie dziwi więc, a raczej pociesza fakt przedstawienia elementów teorii kwantowej na *Documenta13* w Kassel.

2. *Fiksacja wzroku* jest pojęciem dotychczas nieobecnym w słownictwie audiowizualnym, aczkolwiek znamy pojęcie i zastosowanie *fiksatywy* w technologiach plastycznych (z łac. *fixus* – umocowany, stały). Termin *fiksacja* określa pewną ważną cechę funkcjonowania zmysłu wzroku. Chodzi tu o heurystyczny charakter działania oka. Inaczej mówiąc, oko postrzega rzeczywistość w sposób skokowy, punktowy. Oko nie potrafi przeprowadzić

is green because we know it. The impressionists were aware of the fact and the pointillists perfected the details. Grass is green because the outer layer of its blades reflects only this part of the light spectrum, only these photons which we have defined as green. The “colour” here is on the molecular, or rather the quantum level. Comparing the idea of tone with reference to sight and hearing is particularly problematic. While it is impossible to hear *toneless* music, some visual arts can purposely remain black-and-white. Paradoxically, some art techniques such as drawing, most graphic techniques, photography and film can dispense with colour and retain their artistic value.

Reality, however, is different, as there is no black-and-white world. What we describe as *black-and-white* locates itself outside pure whiteness or blackness. We cannot produce these states (colours) either with a perfect printer or with perfect paints. The state of greyness does not exist physically, being just a sublime boundary colour. On the molecular level, every white surface can be lightened up by an even stronger and more intensive flux of photons. Blackness, however, is an even more complicated issue. A *perfect black body* (as defined by physics) would have to absorb every photon and all the electromagnetic radiation falling on it. It would be like trying to take a photo of the bottom of a black, suede hat, even using a flash, only to discover that there was no trace of it on the film or the CCD – the whole flux of photons had been absorbed by *the perfect black body*.

Having said that, it must be stressed that the relations described above do not relate to the sense of hearing. When it comes to the perception of acoustic waves there are no states of perfect silence or lack of signals. Even in completely isolated rooms or in the highest mountains we would hear our heartbeat. We can close our eyes, but we cannot stop receiving the stream of waves with the frequency of 16 Hz to 16 MHz. Primary research in this field has been recently neglected so in the second decade of the twenty-first century it is impossible to fairly assess the achievements of an outstanding designer, teacher and flute player Theobald Boehm, who over 150 years ago investigated molecular structures of materials used for making instruments, with a clear objective to obtain better sound quality.

For almost one hundred years physics oscillates around the idea of quantum. In the recent years we have observed the creation of works of art (including sculptures, theatrical plays, prints) based on the wave-particle duality. It is more comforting than surprising, that some elements of the quantum theory were presented at *Documenta13* in Kassel.

2. So far, the notion of *sight fixation* has not been an element of audio-visual terminology, although we know the term and the use of fixative in art techniques (Latin *fixus* – fixed, immovable). Fixation itself refers to a certain feature of sight. It concerns the heuristic nature of the process of seeing. In other words, the eye perceives the world, leaping from point to point. Not being able to watch anything steadily, for example along an imaginary horizontal line, the eye “jumps” from one point to another. It can be easily observed in the following experiment:

płynnej obserwacji otoczenia, np. wzdłuż wyimaginowanej poziomej linii, oko „skacze” z jednego punktu na następny. Łatwo to samemu sprawdzić, przeprowadzając następujący eksperyment:

1. Poruszać poziomo wyciągniętą rękę z postawionym kciukiem, a wzrok skoncentrować w przód na odległym punkcie. Na korzyść ostrości obiektu nieruchomego mózg zignoruje obraz kciuka, akceptując jedynie fakt jego poruszania się.
2. Z nieruchomą pozycją głowy podobnie poruszać poziomo wyciągniętą rękę, a wzrok skoncentrować na kciuku. Gałki oczne wykonają teraz płynny ruch z ostrością na stawioną na kciuk, a mózg poinformuje jedynie o istnieniu zamazanego tła.

Jeszcze bardziej interesująca jest informacja, że oko posiada bezpośrednie połączenie z uchem, a dokładnie mówiąc, z błędnikiem w uchu wewnętrznym. Można więc zaryzykować twierdzenie, że w procesach audiowizualnych udział biorą jednocześnie i bezpośrednio trzy zmysły: wzroku, słuchu i równowagi. Nie zwracamy uwagi na prosty fakt, że pomimo ruchów głową traktujemy widziany obraz zawsze w poziomie. To efekt obróbki wszystkich trzech sygnałów w mózgu. Przyzwyczailiśmy się dawno do obrazka, że np. malarz czy rysownik odchodzi czasem od sztalugi i z uchyloną w bok głową ocenia efekt swojej pracy. Czy jest to świadoma próba sztucznego zaburzenia zbyt doskonałej pracy błędnika, próba oceny z innej perspektywy, czy mentalność niedowiarków? Częściowo problematyka fiksacji pojawiła się dosłownie w konstruowaniu aparatów fotograficznych. Wiemy, że niektóre obiektywy wyposaża się w systemy stabilizujące.

Może jest to zbyt dalekie skojarzenie z właściwościami pracy zmysłów i mózgu. Podsumowując, stwierdzić można, że uświadomienie sobie procesów fiksacji wzroku i współzależności trójorganowej, wpłynąć może na niektóre sytuacje wyjściowe do produkcji audiowizualnych, jak i interdyscyplinarnych. W sensie artystycznym można wiele. Można wiązać je np. ze zjawiskiem powidoku, obrazów następnych. Blisko tu znów do zagadnień synestezji i odsłaniania jej tajemnic. Fiksacja wiąże zadania narządów i zmysłów, uchem–słyszeniem, okiem–widzeniem. Dość mobilizujące jest zajęcie się wspomnianą tematyką – może nawet podniecające.

3. *Cymatyka*. Co to jest? Definicje tego pojęcia oscylują między nauką i sztuką. Zajmuje się ona wizualizacją zjawisk akustycznych. Termin ten wprowadził szwajcarski naukowiec–przyrodnik Hans Jenny (1904–1972) wywodząc go ze starogreckiego określenia fali. Utrwalił się w języku angielskim jako *cymatics*. Cymatyka to także określenie samej technologii wizualizacji dźwięków. Dziedzina ta zajmuje się wytwarzaniem obiektów lub koncepcji pozwalających na wzrokowe przedstawienie drgań akustycznych. Początkowo posługiwano się metalowymi płytkami, na które wysypywano drobny proszek, a same płytki wprowadzane były w ruch przez pocieranie ich smyczkiem (Ernst F. F. Chladni 1756–1827) lub przetwornik elektromagnetyczny, działający podobnie jak głośnik. Tworzące się wzory są całkowicie uzależnione od podawanych częstotliwości fali. W zależności od częstotliwości i alikwotów sygnału, proszek układał się zawsze w symetryczne wzory geometryczne o zróżnicowanym, bogatym charakterze.

1. Horizontally move your outstretched hand with the thumb set upright and set your eyes on a point far in front of you. For the sake of the sharpness of the unmoving point, the brain will ignore the shape of the thumb, registering only its movement.
2. Keeping your head steady, move your hand horizontally, this time focusing on the thumb. Your eyeballs will make a flowing movement with the sharpness set on the thumb and the brain will inform you only about a blurred background.

Even more interestingly, our eyes have a direct connection with the ears, or speaking more precisely, with the labyrinth in the inner ear. Therefore, we may hazard the observation that audio-visual processes involve three senses, namely: sight, hearing and balance. We do not pay attention to the fact that despite the movements of the head we still receive a horizontal image, which is the result of simultaneously processing three signals in the brain. We are already accustomed to the image of an artist stepping back from the easel and, with his head tilted to the side, assessing the result of his work. Is this a conscious endeavour to disrupt the too perfect work of the labyrinth, an attempt to assume a different perspective, the mentality of a disbeliever?

To some extent the issue of fixation was literally present in the process of constructing photo cameras. We know that some lenses are equipped with stabilising systems; the fact in which one may be inclined to find a slight resemblance to the way our senses and brain operate. In essence, the realisation of the existence of sight fixation processes and the three-organ correlation may impact some initial conditions of producing audiovisual and interdisciplinary projects. Artistic perspective allows various interpretations. The phenomena can be associated with afterimages. Here again, we are close to synaesthesia and its mysteries. The fixation associates the tasks of organs and senses: the ear – hearing, the eye – sight. Investigating the issues is a motivating, if not an exciting task.

3. What is *cymatics*? The definitions of the notion oscillate between science and art and refer to the visualisation of acoustic phenomena. The term, deriving its meaning from the Greek word for *wave*, was introduced by Hans Jenny (1904–1972) the Swiss scientist-naturalist. Cymatics may also refer to the technology of sound visualisation. Another area of cymatics is creating objects or concepts allowing to represent an acoustic vibration in a visual form. Initially, it was done with metal plates sprinkled with fine sand and set into motion with a violin bow (Ernst F. F. Chladni 1756–1827) or by a transducer, functioning similarly to a speaker. The patterns which appear this way are determined by the frequency of the waves. Depending on the frequency and the aliquots of the sound, the powder always formed geometrical, complex patterns. By using drops of water Alexander Lauterwasser (born 1951) transferred the visual effect to the third dimension. A frequency-regulated acoustic signal creates new bulges on the surfaces of the water drop:

Używanie kropeł wody przez Alexandra Lauterwassera (ur. w 1951 r.) rozwinęło ten efekt wizualny do trzeciego wymiaru. Regulowany częstotliwością sygnał akustyczny powoduje powstawanie dowolnej ilości dodatkowych wypukłości na powierzchni kropli wody: Działania te w bezpośredni sposób wchodziły w zakres wyjaśniania tajemnic właściwości materii na poziomie molekularno-kwantowym. Również i tu w dalszym ciągu obowiązują pewne prawa geometrycznej symetrii. Zakładam, że istnieje możliwość przeniesienia tej tematyki na grunt artystycznych badań podstawowych. Zakładam również, że otrzymane efekty takich prób ujawnić mogą tajemnice pewnych podstawowych regulacji rządzących materią jako taką. Skoro w strukturze pojęcia barwy dźwięku posługujemy się emocjonalnymi opisami, jak: brzmi przyjemnie, charkocze, współbrzmi, harmonizuje, nie przeszkadza, uzdrawia, uspokaja, aż po lubię, bo..., lub nie lubię, bo... itd., należy więc temat ten podjąć empirycznie z nowym zaangażowaniem. Oktawa dzieli się na kolejne interwały tak jak mnoży się komórka – nowa komórka jest zawsze parzystą, czyli bezpośrednią podwójnością swojej matczynej nieparzystej. Co to znaczy? W sensie filozoficznym badanie odzwierciedleń graficznych zjawisk akustycznych jest właściwie pewną drogą bez końca. Dąży ona do znalezienia coraz to mniejszego wspólnego mianownika. Jest nim m.in. tzw. system temperowany (dzielący nienaturalnie oktawę na dwanaście równych części, system europejski, np. Bach), aby uzyskać pewien nowy porządek. Opisuję tu zjawisko, które może zbliżać nas do tejże wartości najwyższej (czyli najniższej – 273 stopni Celsjusza, czyli Bezruch cząsteczkowy zupełny). Proszę wybaczyć mi niespójność użytych terminów. Wydradzam w tej chwili dość sensacyjną, a na ogół nieznaną informację, że tytuł kompozycji Johna Cage’a 4’33” oznacza właściwie opis Zera Bezwzględnego w sposób dosłowny. Suma sekund (z minut 4 razy 60 plus 33) = 273. Paradoxem tej opisywanej sytuacji jest fakt, że Cisza Pełna w naturze praktycznie nie istnieje.

Cymatyka powinna uzyskać ugruntowaną pozycję przedmiotu nauczania na Akademii Sztuk Pięknych jak i Akademii Muzycznych. Czym ona może być? Właściwie tym, czym i tak już jest. Np. w Internecie pośrednio jako lipdub. Jej zasada jest prosta:

- wizualizuje się fakt akustyczny, autentyczny, nagranie muzyczne,
- kamera opisuje świat widzialny, widziany Okiem Muzyki,
- kamera pracuje w jednym ujęciu, bez cięć (udając autentyczność wiarygodności przebiegu czasu Muzyki z playbacku).

Efektym motywującym podejmowania się takich przedsięwzięć są na ogół argumenty socjalno-reklamowe (obojętnie jak to teraz brzmi). Potwierdzić należy, że dziesiątki istniejących w Internecie prac wykształciły uchwytne dla wszystkich elementy wspólnych cech pozwalające na określenie ich jako pewnej Nowej Formy Przekazu.

Wracając do własnych, realnych, namacalnych przykładów. Istnieją przykłady sterowania ruchomymi elementami rzeźb poprzez graną live muzykę. W przypadku mojej współpracy z Janem Śliwką chodzi o bezpośrednie sterowanie ruchomymi elementami na ogół o znacznej wielkości rzeźb. Poruszane małymi silniczkami elektrycznymi, podług sygnałów elektronicznych (powodowanych częstotliwością granego aktualnie dźwięku) części „oddzielały” się od „skorupy” pionu „martwego” pnia. Ilość użytych

With those experiments we enter into the area where the mysteries of matter are explained on the molecular – quantum level. Here also, some laws of geometrical symmetry are in force.

I assume that certain potential for transferring the issues into the field of *artistic* primary research does exist. I also assume that the effects of such attempts may reveal the secrets of certain basic principles ruling the behaviour of the matter itself. As we use emotional descriptions to judge a tone of sound such as: *it sounds pleasant, it is wheezy, it harmonises, it is not disturbing, it heals, relaxes, calms down or I like it or I don't like it*, the problem should be investigated empirically, with renewed commitment. An octave divides itself into further intervals just as a cell does – a new cell is always an even, direct doubling of its mother odd number. What does it mean? In a philosophical sense investigating the issue of a graphic representation of acoustic phenomena is an endless process. It aims at finding the lowest common denominator. Among other denominators, there is the so called equal temperament which divides the octave unnaturally into twelve equal parts to obtain a new order (Bach). I describe a phenomenon which may bring us closer to the highest value or the lowest value of -273 centigrade – complete molecular stillness. Please, forgive me the inconsistency of terminology. This is rather sensational and widely unknown information that the title of John Cage’s 4’33” is actually a literal description of the absolute zero (4 x 60 seconds + 33 seconds = 273). Paradoxically, however, nature does not know absolute silence.

Cymatics should gain a status of a subject taught at Academies of Fine Arts and Academies of Music. What could it become? Actually, the same thing it already is. The Internet knows a phenomenon called lipdub.

The procedure is simple:

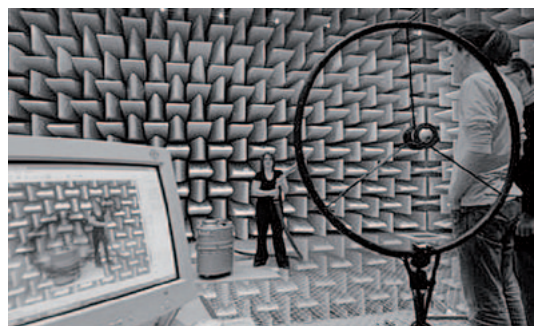
- an acoustic, authentic fact (music recording) is visualised
- the camera describes a visible world, seen by the eye of music
- the camera holds the same type of shot, without cuts, in order to simulate the authenticity of the time flow of the playback music.

The motivation for such projects is usually of *social or commercial nature* (regardless of how it sounds). It should be stated that the dozens of works of that type, published in the Internet developed some observable, common features, which allows us to treat lipdub as a new form of expression.

Let us return to our own, real, tangible examples. There are instances of steering movable elements of sculpture with live music. In the case of my cooperation with Jan Śliwka, the idea is to directly steer the movable parts of mostly large-sized sculptures. Moved by small engines, according to electronic signals triggered by the frequency of the sound played, the parts “separate themselves” from the “shell” of the vertical “dead” stem. The number of quotation marks used in the sentence reflects somehow the difficulty of defining the unusual project. After many trials with a magnetic tape in Dallas and New York (Trump Tower) I participated in the *mobile sculpture* project at ART’85 in Basel.

tu cudzysłówu ujawnia niejako trudność w definiowaniu tego nietypowego przedsięwzięcia. Po wielu próbach z taśmą magnetofonową w Dallas, Nowym Jorku (Trump Tower), brałem bezpośredni udział w opisanym projekcie *mobile sculpture m. in.* na ART'85 w Bazylei.

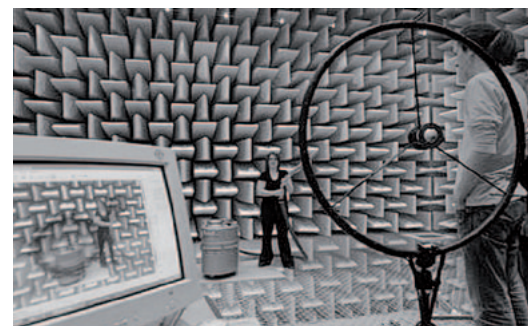
W XXI wieku, obserwując potencjalny wzrost możliwości zmysłu widzenia w technologiach komputerowych, wypracowano nowe programy audiowizualne o zadaniach badawczych. Jednym z takich urządzeń jest kamera akustyczna z odpowiednim oprogramowaniem. To całkowicie nowatorska idea. Na metalowej obręczy, o sporej średnicy, rozmieszczono do trzydziestu dwóch, czułych, kierunkowych mikrofonów. Odpowiednie oprogramowanie analizuje najmniejsze różnice w dynamice sygnału akustycznego w przestrzeni i w efekcie końcowym generuje obraz z zaznaczonymi obszarami szczególnej głośności. Konstrukcja ta znalazła bardzo szerokie zastosowanie od szczegółowego badania rezonansu i źródła powstawania dźwięku w instrumentach muzycznych aż po wyszukiwanie niekorzystnych hałasów generowanych przez urządzenia techniczne, w tym szczególnie silniki i karoserie samochodów. Do badania opisywanych relacji zastosować można również kamerę na podczerwień.



Przykład mierzenia źródeł powstawania i poziomu hałasu na Uniwersytecie Technicznym w Berlinie.

Pomimo obecnego poziomu wiedzy technicznej nie jesteśmy jeszcze w stanie pokazać kształtu fali głosowej, strumienia powietrza budującego dźwięk fletu, czy zawirowań wokół wylotu piszczałki organowej. Kamera taka pozwala na ujawnienie małych różnic temperatur (np. temperatury wydechu w stosunku do otaczającego środowiska), czyli fizyczne ukazanie cech fali głosowej. Przełomowym momentem w tematyce analizy procesów wizualizacji barwy dźwięku było stworzenie programu komputerowego *Overtone Analyser*. Z moich wiadomości przekazać mogę, że motywem wyjściowym dla konstruktorów (Bodo Maass i Wolfgang Saus, informatyk i wokalista) była chęć unaocznienia technik głosowych w tzw. śpiewie alikwotowym. Metoda i program pozwalają stwierdzić obecność i dynamikę każdego istniejącego, słyszalnego alikwotu w danym słupie barwowym (patrz: tabela ze spółgłoskami). Wizualny odbiór tego typu obserwacji graniczy czasem z cudotwórstwem, czy magią. Zainteresowanie się cymatyką dotarło więc również do kręgów ezoterycznych oraz doprowadziło do prób zastosowania jej w lecznictwie jako metody terapeutycznej, wykorzystującej działanie fal akustycznych

Observing the increase in the potential abilities of the sense of sight in the 21st century computer technologies, new audiovisual programs have been developed for scientific research. One of such programs involves using an *acoustic camera* with specially developed software. It is an innovative project. Up to thirty-two, sensitive, directional microphones are placed on a large metal hoop. The software analyses even the smallest changes in the dynamics of the acoustic signal in the space and later generates an image with the areas of particular loudness marked on it. The device has already found various practical applications, like examining the resonance and the sources of sound in musical instruments or searching for undesirable noises generated by technical equipment, particularly by car engines and car bodies. An infrared camera can also be used to describe these relations.



Finding the sources of sound and measuring the level of noise at the Technical University in Berlin.

Despite the current level of technical advancement we are still unable to show the shape of a voice wave, the stream of air which creates the sound of the flute or the air turbulences occurring around an organ pipe. The camera is able to reveal small differences in temperature (like the temperature of the breathed out air in comparison with the environment temperature) thus showing the physical features of a voice wave. The breaking point in the analysis of tone colour visualisation was the creation of the *Overtone Analyser* software. I am able to confirm that the initial motive for Bodo Maass and Wolfgang Saus (an IT technician and a vocalist) was the desire to *visualise* the technique of overtone signing. The method and the software can determine the presence and dynamics of every existing aliquot in a given tone column. (see the consonant table). The visual aspect of these observations verges on magic. Not surprisingly, cymatics has become the focus of attention of esoteric circles, where it is used as a therapeutic method utilising the effect of sound waves on human body. It often uses musical terminology such as: resonance, harmonic vibrations, dissonance or consonance.

In music circles the level of interest in the problems of visualising sound phenomena is surprisingly low, despite the fact that the contemporary European music culture owes its existence to the graphic recording of sound – musical notation. This is the only culture in history which has been able to note down and pass to next generations the development and the form of music, or – to be precise – its visualisation in the form of

na organizm ludzki. Często pojawiają się w niej pojęcia czysto muzyczne, jak rezonans, współdrżania harmoniczne, dysonans, konsonansy.

W środowisku muzycznym stwierdzić można zastanawiająco niski stopień interesowania się problematyką wizualizacji zjawisk akustycznych, pomimo, że właśnie europejska kultura muzyczna w obecnym kształcie swój byt zawdzięcza przede wszystkim faktowi jej graficznego notowania. Chodzi tu o pismo muzyczne. To jedyna w historii ludzkości kultura, która tak dokładnie potrafiła zanotować i przekazywać potomnym rozwój i kształt dzieł muzycznych, a właściwie ich wizualizację w formie nut. Nie potrafiła przekazać tylko jednego składnika – barwy dźwięku. Opis kolorystyki pozostawał i nadal zostaje w sferze werbalnej.

4.

Teoria arytmetycznej analizy i interpretacji skali alikwotów. „Barwa dźwięku jest szczególną właściwością dźwięku. Można powiedzieć, że jest ona najbardziej muzyczną jego cechą, choć w muzyce podstawowe znaczenie ma częstotliwość, czyli wysokość dźwięku. Jednak brzmienie dźwięku odgrywa większą rolę niż inne elementy muzyczne w konstytuowaniu się doznań estetycznych. Brzmienie dźwięku porównuje się wszakże z barwą, która ma wszelkie walory estetyczne. Z samej kombinacji barw – bez nadawania jej określonej formy – można stworzyć całość, pretendującą do miana ‘atrybutu piękna’. Przecież w naturze pewne zestawienie kolorów – np. gra barw na łące – mogą wywołać doznania piękna. Podobnie może oddziaływać np. dźwięk fletu, orkiestra Beethovena, fortepian Debussy’ego, nie mówiąc już o głosie ludzkim. O tym, jak niewiele ma wspólnego estetyczny sens pojęcia barwy z fizycznymi podstawami tego elementu, świadczy fizyczna struktura barwy; barwa w sensie optycznym zależy od częstotliwości strumienia promieniowania optycznego – w sensie akustycznym, od sposobu współdziałania obiektywnych drgań alikwotów – czyli kształtu fali” – pisałem w mojej pracy magisterskiej *„Nowe możliwości sonorystyczne fletu w muzyce współczesnej”* w 1972 roku. W odbiorze wrażeń audialnych brak elementu barwy dźwięku wykracza wręcz poza zakres realnej wyobraźni. Nie istnieje żaden sygnał akustyczny (z wyjątkiem elektronicznie generowanej *sinusoidy*) bez właściwej mu charakterystycznej struktury kolorystycznej. Każdy słyszalny dźwięk posiada własną, niepowtarzalną kombinację składowych tzw. widmo zwane *formantem*. Pozwala ono na jednoznaczną rozpoznawalność sygnału; od cichego szelestu, poprzez całą rodzinę instrumentów muzycznych, aż po gromkie odgłosy natury. Szczególnie przebogate właściwości barwowe wykształcił człowiek w swoim głosie i oddechu. Jest to cały system informacji o rzeczywistości, pozwalający rozpoznać i zdefiniować całą gamę doznań, co zawdzięczamy wyłącznie zmysłowi słuchu. Długa to i zaskakująca lista; dzięki samej barwie głosu ludzkiego określić można nie tylko płęć osobnika, ale też i jego wiek, stan emocjonalny, zdrowotny, prawdziwość wyznań czy kłamstwo, szepc czy ryk, płacz i śmiech, wykonywaną aktualnie czynność aż po ujawnienie akustyki pomieszczenia czy określenie odległości od nadawcy. Nie dziwi też, że nawet opisujący się jako „zupełnie nie znający się na muzyce” osobnik, zdecydowanie odróżni grę na fortepianie od solówki skrzypiec, trąbkowy hejnał od marszowego

scores. It has not been able to convey only one factor – the tone colour which has always had to be described verbally.

4.

The theory of the arithmetic analysis and interpretation of the scale of aliquots. “The tone colour is a specific quality of sound. It may be considered its most musical feature, although it is the frequency or the pitch which is of basic importance in music. However, the tone plays a more important role in creating aesthetic impressions than any other musical element. The sound of music is compared with its colour which possesses every aesthetic property. From a pure combination of colours – without giving it any specific form – one may create a whole which can aspire to beauty. In nature itself, a combination of colours - for example an interplay of the colours of a meadow – may evoke the impression of beauty and so can a sound of a flute, Beethoven’s orchestra, Debussy’s piano or a human voice. How little the aesthetic dimension of the tone colour has to do with the physical nature of this element, can be observed in the physical structure of colour – in the optical sense, colour depends on the frequency of the optical radiation – in the acoustic sense, it depends on the cooperation of the objective vibrations of aliquots or the wave shape.” The words come from my master’s thesis entitled *New sonoristic possibilities of the flute in contemporary music* written in 1972. The lack of tone colour in the perception of acoustic sensations goes beyond the capacity of imagination. There is no acoustic signal (except for the electronically generated *sinusoid*) without its own specific tone colour structure. Every audible sound has its own, unique combination of components, a spectrum called *formant*, which allows to unambiguously identify any signal from a quiet rustle through the whole family of musical instruments up to thunderous sounds of nature. The tone colour qualities developed by man in his voice and breath are particularly rich. They constitute a whole information system which enables us to recognise and define a range of sensations; we owe that entirely to our sense of hearing. The list is long and consists of really surprising items; the tone of human voice enables us to identify not only the sex of the person but also his or her age, emotional state, health, truth and lie, whisper and yell, their ongoing activity, the acoustics of the room or even the distance from the speaker. It is not surprising that even a person considering themselves “a complete ignorant when it comes to music” is able to tell the difference between piano playing and a violin solo, a trumpet call and a drum roll, church organs and a synthesiser, a woman alto and a dramatic tenor, a rumble of kettle drums and an electric guitar, etc. Nevertheless, these dramatic oppositions are hardly reflected in the sounds’ own spectra.

The contemporary theory of music is based on the works of Pythagoras who investigated the relations between intervals using a monochord. At that time, this empirical method was limited by technical possibilities, that is by factors of practical, not intellectual nature. In essence, the analysis of interval relationships, which consisted in defining the sequence of aliquots with the use of a vibrating string, had to be based solely on the primary arithmetic operations such as *division*, *subtraction* and *proportions*.

werbla, organy kościelne od syntezatora, niski alt kobiecy od tenora dramatycznego, łomot kotłów od gitary elektrycznej itd. A za tym stoją przecież niewielkie tylko różnice w widmie słyszanego dźwięku.

Współczesna teoria muzyki opiera się na pracach Pitagorasa, doszukującego się relacji interwałowych posługując się jednostrunowym monochordem. Ta metodyka empiryczna uzależniona była od możliwości technicznych tamtego czasu, nie rozumowych, ale praktycznych. W największym skrócie stwierdzić można, że analiza stosunków interwałowych, czyli definiowania ciągu alikwotów możliwych do przeprowadzenia na drgającej strunie, od strony matematycznej bazować musiała niemal wyłącznie na podstawowych działaniach arytmetycznych, takich jak *dzielenie*, *odejmowanie* i definiowanie *proporcji*. Sam fakt posłużenia się instrumentem dętym, w moim przypadku, do działań empirycznych, zobligował mnie do stosowania przede wszystkim działań *dodawania* i *mnożenia*. Dźwięków, drgań, oceny słupa powietrza wydobywanych na flecie nie mogłem *dzielić* i niczego *odejmować*. W wytwarzaniu skali alikwotów na instrumentach dętych stosuje się przedęcia, a w strunowych blokowanie węzłów fali drgającej struny, co nazywamy flażoletami. W stwierdzeniu tym mieści się cała odmienność, dualizm w rozpatrywaniu tej samej sfery tematycznej.

Do obowiązującej i nauczanej tezy o istnieniu tylko 16 alikwotów podchodziłem zawsze z intuicyjną nieufnością. W procesie konstruowania nowej teorii arytmetycznej analizy skali alikwotów nie mogłem się obyć bez użycia wielorakich metod *wizualizacji* struktur międzyszybowych, wykresów powtarzalności interwałów, kombinacji liczbowych czy zależności oktaowych. Wieloletnie przemyślenia i eksperymenty doprowadziły mnie do zdefiniowania prawideł i relacji międzytonowych, bazujących wyłącznie na strukturze arytmetycznej dodatnich liczb całkowitych, bez użycia ułamków, pierwiastków i pojęcia zera. Taki fundament zezwala na objęcie całego zakresu słyszalnych drgań w przedziale od 16 Hz do 16192 Hz (ca. 16 MHz). Rozpowszechniane ustalenie górnego pułapu słyszalności ucha ludzkiego na poziomie 20 kHz jest twierdzeniem hipotetycznym, niemożliwym do empirycznego udowodnienia. Zresztą granica ta w znaczącym stopniu uzależniona jest od wieku badanego osobnika. Poza tym między 16 a 20 kHz mieści się najwyżej interwał małej tercji. Umieszczona poniżej tabela ukazuje potencjalny ciąg alikwotów od dźwięku *C-kontra* (najniższego klawisza C na klawiaturze fortepianu).

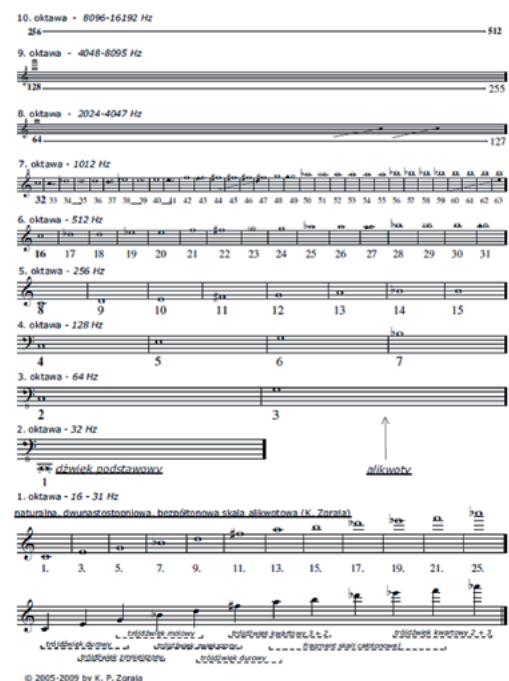
1. Nie przypadkiem obszar ten obejmuje dziesięć pełnych oktaw.
2. Analizę rozpocząć należy od dźwięku podstawowego w górę.
3. Na dwu najniższych pięcioliniach figuruje ciąg dwunastu pierwszych alikwotów nieparzystych, sprowadzonych do trzech oktaw.
4. Znaki przykluczowe dotyczą wyłącznie nut, przed którymi są umiejscowione.

The fact that I decided to use a wind instrument in my empirical approach obligated me to use mainly *addition* and *multiplication*. While dealing with sounds, vibration and the column of air I could not *divide* or *subtract* anything. To produce a scale of aliquots on a wind instrument, it is necessary to use overblowing, while string instruments require blocking the nodes of the vibrating string, which produces harmonics. This statement reflects the dualism in analysing the same area of interest.

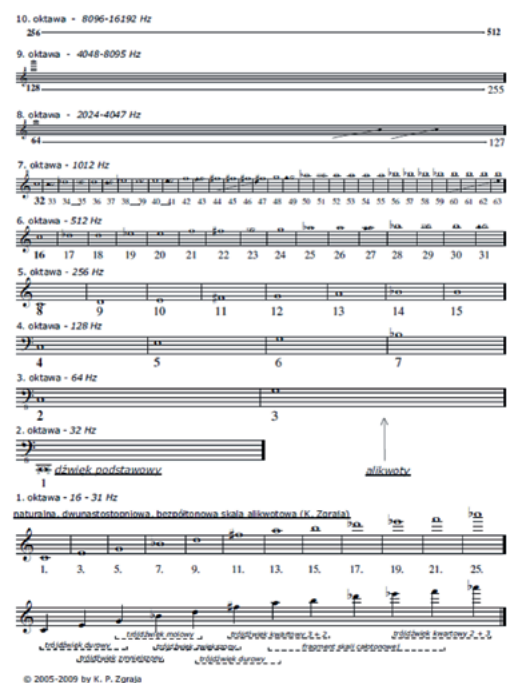
I was always intuitively sceptical towards the thesis, widely accepted and taught, that there are only 16 aliquots. In the process of creating a new theory of arithmetical analysis of the scale of aliquots I had to use multiple methods of *visualising* internal sound structures, graphs of interval repetitiveness, numerical combinations or octave relationships. Many years of thinking and experimenting resulted in defining the rules and relations between tones based solely on the arithmetic structure of positive integers, without using fractions, roots and the notion of zero. The principles allows us to encompass the whole range of audible vibrations from 16 Hz to 16192 Hz (ca. 16 MHz). The widely popularised upper audibility limit of the human ear, determined to be 20 kHz is just an empirically improvable hypothesis. What is more, the limit depends on the age of the person examined. Besides, between 16 and 20 kHz there is only a minor third. The table below shows a potential sequence of aliquots from C0 (the lowest key of the piano).

1. Not surprisingly, the area spans over ten full octaves.
2. The analysis should be started from the base note upwards.
3. The two lowest staves contain a sequence of the first twelve odd aliquots, contained within three octaves.
4. The accidental signs (chromatic symbols) affect only the notes they precede.

Krzysztof P. Zgraja analiza stosunków arytmetycznych w skali alikwotów II



Krzysztof P. Zgraja analiza stosunków arytmetycznych w skali alikwotów II



Nawet pobieżny tylko rzut oka na powyższą tabelę skłania do nieodpartych skojarzeń arytmetycznych typu:

1. Ciąg kodowania dwójkowego systemu liczbowego; 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256 jest równoznaczny z oznakowaniem początku każdego kolejnych oktaf szeregu alikwotowego.
2. W wersji interdyscyplinarnej jest to fundamentem charakteru pracy procesora komputerowego, którego podstawowym, wyjściowym działaniem arytmetycznym jest wyłącznie funkcja *dodawania*. Inne działania matematyczne wynikają tylko z przekształceń formuły wyjściowej.
3. Ciąg liczbowy drgań następującej oktawy jest podwojeniem ilości drgań dźwięku podstawowego (tu od 32 Hz).
4. Każdy alikwot leżący w wyższej oktawie posiada podwojoną liczbę porządkową, np. trzeci alikwot (kwinta + oktawa, duodecyma) staje się alikwotem 6., 12., 24., itd.).
5. Każdy „nowy” alikwot, czyli nie posiadający swojego odpowiednika oktawę niżej, zajmuje wyłącznie nieparzyste miejsce (liczbę).
6. Wszystkie nowo pojawiające się alikwoty wypełniają konsekwentnie tylko i wyłącznie „wolne” miejsca z przestrzeni niżej leżącej oktawy (np. 9., *d1* leży pomiędzy 4. c-małe i 5. e-małe, jest jednocześnie sumą poniższych 4 + 5).

Even a quick glimpse at the table triggers irresistible arithmetical associations of the following type:

1. The code sequence of binary numerical system 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256 is identical with the beginnings of the subsequent octaves in the aliquot sequence.
2. In the interdisciplinary version, this is the basic principle for the operations of the computer microprocessor, whose basic arithmetic operation is *addition*. Other mathematical calculations are the result of transforming the initial formula.
3. The numerical sequence of the subsequent octave's vibrations is a doubled number of vibrations of the basic note (here from 32 Hz).
4. Each aliquot from the higher octave has a doubled ordinal number, for example the third aliquot (a fifth + an octave + an eleventh) becomes the sixth, twelfth and twenty-fourth aliquot etc.).
5. Each “new” aliquot, namely the one that does not have its counterpart in the lower octave occupies solely an odd position (number).
6. Every newly created aliquot fills consistently and exclusively the “free” spaces in the lower octave (the ninth, for example, lies between C3 and E3, and is a sum of the both 4+5)
7. The sequence of the first odd twelve aliquots contained within 3 octaves makes a natural, dodecaphonic, whole tone aliquot scale
8. All basic chord and interval structures can be found in the sequence: major, minor, diminished and augmented triads, a fragment of a whole tone scale as well as major chords with added seventh, sixth and second. (A curious thing is the lack of semi-tone steps in the sequence)
9. Despite its consistent form, the sequence of aliquots presented here still misses the 23rd element. In the history of music this aliquot (triton) was, and still is, called *diabolus in musica*.

The variety of mathematical data provided above is not at all the deviation from the main topic which is *music* itself. It provokes, however, a simple but surprising question: what was first – *music* or *arithmetic*? The problem is much easier to solve than that of the *hen* and the *egg*. The “hearing” of the laws of nature by practising musicians of the time happened much earlier than the discovery, implementation and notation of the rules of mathematics. A few years ago, the remnants of two flutes were discovered, with the holes in them drilled according to the principles of acoustics. The age of the instrument was carbon dated at 38 thousand years.

After many years of investigating the problem, *The Arithmetic Theory* finally found its practical confirmation in the new computer software able to provide a precise graphic representation of the occurrence, system and dynamics of individual aliquots of any acoustic phenomenon. We should remember that our senses define just the basic sound of the acoustic signal and its remaining components are perceived as the tone *colour*. In the next figure the qualities and the number of subsequent aliquots are represented by the vertical columns with varied height and intensity, indicating the dynamics or loudness of their components.

7. Ciąg pierwszych dwunastu nieparzystych alikwotów sprowadzony do trzech oktaw tworzy naturalną, dodekafoniczną, bezpółtonową skalę alikwotową.
8. W ciągu tym odnaleźć można wszystkie podstawowe struktury akordowe i interwałowe; trójdźwięk durowy, molowy, zwiększony, zmniejszony, fragment skali całotonowej, a także akordy durowe z dodaną septymą m., sekstą w. i sekundą w. (Zastanawia przy tym całkowity brak istnienia w skali alikwotów bezpośrednich kroków półtonowych (w opisywanym przedziale).
9. Przedstawiony tu ciąg alikwotów nieparzystych, przy całej swojej konsekwencji, pozbawiony jest jednak składnika 23. W historii teorii muzyki alikwot ten (*tryton*) nazywany był i dalej jest jako *diabolus in musica*.

Przekazywanych powyżej tak wiele informacji matematycznych nie oznacza w żadnym stopniu odstąpienia od głównego tematu, którym jest *muzyka* jako taka. Prowokuje za to proste, acz zaskakujące pytanie: co było najpierw, *muzyka* czy *arytmetyka*? Odpowiedź jest tu znacznie prostsza, niż zagadnienie kolejności *jaja* czy *kury*? Zasady rządzące prawami natury zostały nieporównywalnie wcześniej „wysłyszane” przez ówczesnych, praktykujących *muzyków*, nim podjęto próby odkrywania, zastosowania i notowania zasad matematycznych. Kilka lat temu odkryto dwa szczątkowe flety z wywierconymi, według prawideł akustyki, otworami. Ich wiek, metodą rozpadu węgla C14, ustalono na co najmniej 38 tys. lat.

Moja wieloletnia praca nad *Teorią arytmetyczną* znalazła nieoczekiwanie praktyczne potwierdzenie w postaci zaistnienia kilka lat temu nowych programów komputerowych, przedstawiających precyzyjnie, w sposób graficzny, występowanie, układ i dynamikę pojedynczych alikwotów każdego zjawiska akustycznego. Przypomnijmy, że świadomie definiujemy wrażeniowo tylko dźwięk podstawowy słyszanego impulsu akustycznego, a proporcje i ilość pozostałych składowych stwarzają jedynie wrażenie *barwy* dźwięku. W poniższym przykładzie cechy i ilość kolejnych alikwotów pokazane zostały w postaci pionowych słupków o zróżnicowanej wysokości i intensywności, oznaczającej dynamikę, głośność poszczególnych składowych.

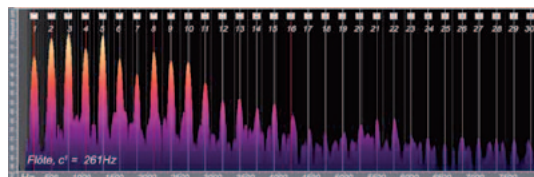
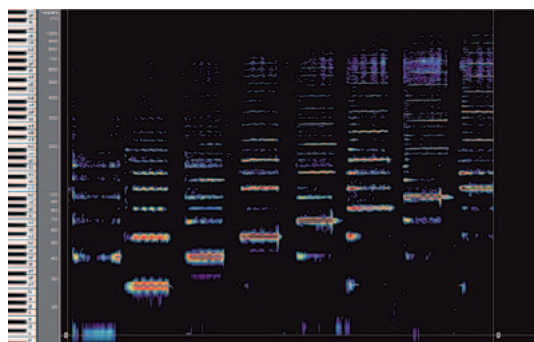
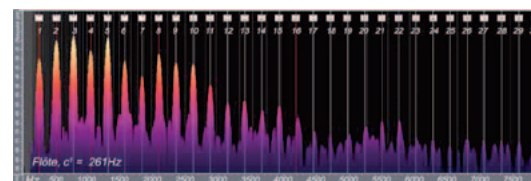


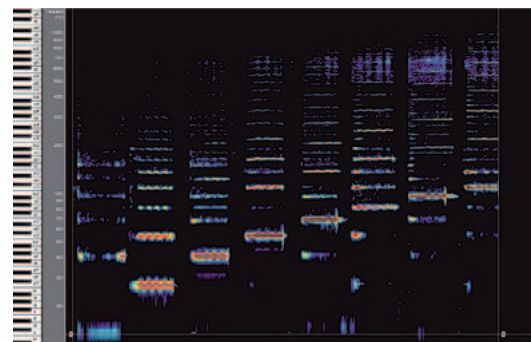
Diagram przedstawia tzw. formant, czyli strukturę alikwotową jednego, fletowego dźwięku podstawowego (pierwszy z lewej). Jak widać ciąg dochodzi nawet do 30. tonu składowego. Przeczy to ciągle przytaczanej, obiegowej informacji, jakoby alikwotów było tylko szesnaście.



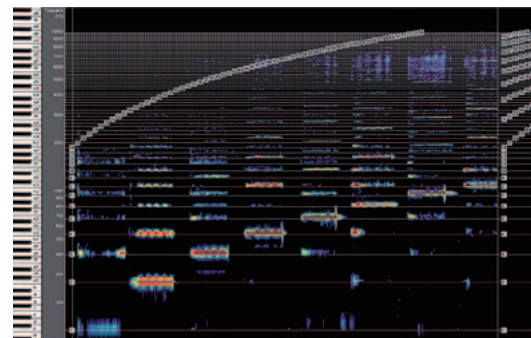
W pionie ciągi alikwotów powstałych naprzemiennie od c-malego (flet kryty).



The diagram shows the so called formant – an aliquot structure of one, flute basic sound (the first on the left). As it can be observed, the sequence goes up to the 30th component tone. This contradicts the popular thesis that there are only 16 aliquots.

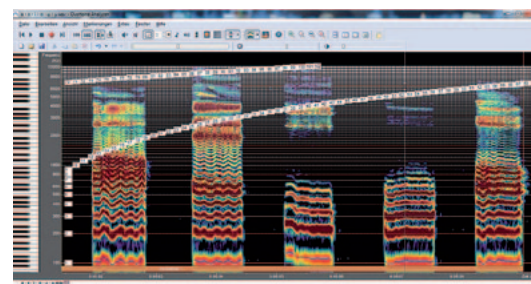


Vertically, the sequence of aliquots occurring alternately from C3 (organ pipe).

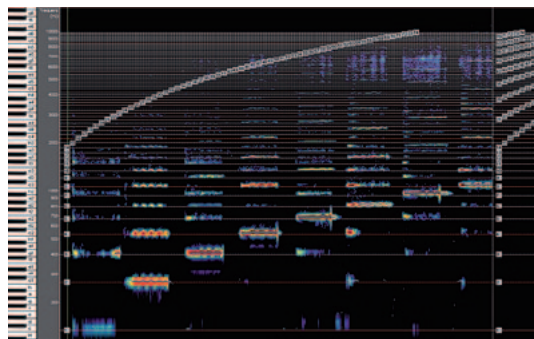


In the diagram the horizontal lines were added to represent the number of aliquots – over 70 here. Even and odd columns of aliquots show relationships with two basic tones (C3 and C1). The research was conducted in 2010 with the use of Overtone analyser software.

5. *On human call in the tone and intention.* Every secret of human speech reveals itself in the number and proportions of the aliquots used. They are mostly connected with vowels. The assessment of the potential number of tone combinations is beyond the capacity of imagination. But it is not there where the division into national languages, ethnical or tribal qualities takes places. The secret is as sensational as it is simple. Everything depends on the system of producing vowels presented below. The natural biological system comprising the diaphragm, lungs, throat, the resonance of the oral cavity and nostrils allows us to produce an infinite system of conveying information. The infiniteness reflects itself in the richness of vowel aliquots.



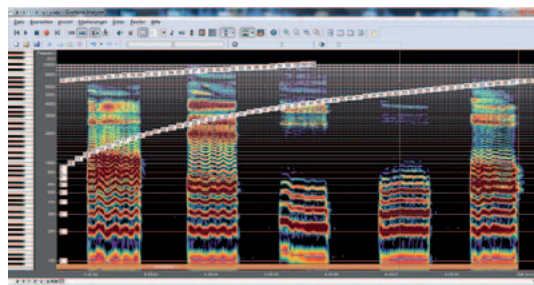
Vowels a e i u o



Na wykresie dodano poziome linie, oznaczające ilość alikwotów – jest ich tu ponad 70. Parzyste i nieparzyste słupy alikwotów wykazują pokrewieństwo z dwoma dźwiękami podstawowymi (c–małe i c1). Badania wykonano programem Overtone analyser w 2010 r.

5.

O zawołaniu ludzkim w barwie i intencji. Wszelakie tajemnice ludzkiej mowy objawiają się w ilości i proporcji użytych alikwotów. Mieszczą się one głównie w użyciu samogłosek. Ocena możliwości kombinacji *barwowych* wymyka się tu jakiegokolwiek wyobraźni. Nie w niej mieszczą się jednak systemy podziału na języki narodowe, skłonności etniczne, czy szczegóły plemienne. Tajemnica ta jest tyle sensacyjna co prosta. Podstawą jest poniżej przedstawiona wersja produkowania samogłosek. Cały naturalny układ biologiczny pracy przepony, płuc, gardła, rezonansu jamy ustnej i przestrzeni w nozdrzach pozwala na nieskończenie wielki układ transportowania informacji. Widać to w bogactwie alikwotów samogłosek.



Samogłoski a e i u o

The table below contains precise calculations of aliquot structures. The subsequent aliquots are created by adding a number of vibrations equal to the number of vibrations of the basic tone. Optically, the table shows some resemblance to the diagrams of recorded sounds (flute sounds – see above).

The scale of aliquots from the basic sound G to the subsequent components of the scale require the A1= 450Hz tuning, copyright 2010 by K. Zgraja.

Binary	Aliq.	Freq.	Aliq..	Aliq..	Freq.	Aliq..	Aliq..	Freq.	Aliq..	Aliq..	Freq.	Aliq..
notation	od G	Hz	od g	od d ¹	Hz	od g ¹	od h ¹	Hz	od d ²	od f ²	Hz	od g ²
100000	32.–g ⁵	3200	16.–g ⁴		3200	8.–g ³		3200			3200	4.–g ²
11111	31.–fis ^(v)	3100			3100			3100			3100	
11110	30.–fis ⁴	3000	15.–fis ⁴	10.–fis ⁴	3000		6.–fis ⁴	3000	5.–fis ⁴		3000	
11101	29.–f ^(v)	2900			2900			2900			2900	
11100	28.–f ⁴	2800	14.–f ⁴		2800	7.–f ⁴		2800	4.–f ⁴		2800	
11011	27.–e ⁴	2700		9.–e ⁴	2700			2700			2700	
11010	26.–e ⁴	2600	13.–e ⁴		2600			2600			2600	
11001	25.–dis ⁴	2500			2500		5.–dis ⁴	2500			2500	
11000	24.–d ⁴	2400	12.–d ⁴	8.–d ⁴	2400	6.–d ⁴		2400	4.–d ⁴		2400	3.–d ⁴
10111 <i>diabolus</i>	23.–cis ⁴ / d ⁴	2300			2300			2300			2300	
10110	22.–cis ⁴	2200	11.–cis ⁴		2200			2200			2200	
10101	21.–c ⁴	2100		7.–c ⁴	2100			2100	3.–c ⁴		2100	
10100	20.–h ³	2000	10.–h ³		2000	5.–h ³	4.–h ³	2000			2000	
10011	19.–be ³	1900			1900			1900			1900	
10010	18.–a ³	1800	9.–a ³	6.–a ³	1800			1800	3.–a ³		1800	
10001	17.–as ³	1700			1700			1700			1700	
10000	16.–g ³	1600	8.–g ³		1600	4.–g ³		1600			1600	2.–g ³
1111	15.–fis ³	1500		5.–fis ³	1500		3.–fis ³	1500			1500	
1110	14.–f ³	1400	7.–f ³		1400			1400	2.–f ³		1400	
1101	13.–e ³	1300			1300			1300			1300	
1100	12.–d ³	1200	6.–d ³	4.–d ³	1200	3.–d ³		1200	2.–d ³		1200	
1011	11.–cis ³	1100			1100			1100			1100	
1010	10.–h ²	1000	5.–h ²		1000		2.–h ²	1000			1000	
1001	9.–a ²	900		3.–a ²	900			900			900	
1000	8.–g ²	800	4.–g ²		800	2.–g ²		800			800	1.–g ²
111	7.–f ²	700			700			700	1.–f ²		700	
110	6.–d ²	600	3.–d ²	2.–d ²	600			600	1.–d ²		600	
101	5.–h ¹	500			500		1.–h ¹	500			500	
100	4.–g ¹	400	2.–g ¹		400	1.–g ¹		400			400	
11	3.–d ¹	300		1.–d ¹	300			300			300	
10	2.–g	200	1.–g		200			200			200	
1	1.–G	100			100			100			100	

Components: 1 – 3 – 5 – 7 – 9 – 11 – 13 – 15 – 17 – 19 – 21 – 25 constitute a natural dodecaphonic scale (kHz)

Poniższa tabela zawiera dokładne wyliczenia struktur powstawania alikwotów. Kolejne alikwoty powstają poprzez dodawanie ilości drgań odpowiadających ilości drgań dźwięku podstawowego. Optycznie tabela ta wskazuje na wspólne cechy z diagramami rzeczywiście nagranych dźwięków (fletowych patrz wyżej).

Skale alikwotów od dźwięku podstawowego G oraz od kolejnych składowych skali, zakładając strojenie $a_1 = 450$ Hz, copyright 2010 by K. Zgraja

Zapis	Alikw.	Drg	Alikw.	Alikw.	Drg	Alikw.	Alikw.	Drg	Alikw.	Alikw.	Drg	Alikw.
dwójkowy	od G	Hz	od g	od d ¹	Hz	od g ¹	od h ¹	Hz	od d ²	od f ²	Hz	od g ²
100000	32.-g ⁵	3200	16.-g ⁵		3200	8.-g ⁵		3200			3200	4.-g ⁵
11111	31.-fis ⁽⁺⁾	3100			3100			3100			3100	
11110	30.-fis ⁴	3000	15.-fis ⁴	10.-fis ⁴	3000		6.-fis ⁴	3000	5.-fis ⁴		3000	
11101	29.-f ⁽⁺⁾	2900			2900			2900			2900	
11100	28.-f ⁴	2800	14.-f ⁴		2800	7.-f ⁴		2800	4.-f ⁴		2800	
11011	27.-e ⁴	2700		9.-e ⁴	2700			2700			2700	
11010	26.-e ⁴	2600	13.-e ⁴		2600			2600			2600	
11001	25.-dis ⁴	2500			2500		5.-dis ⁴	2500			2500	
11000	24.-d ⁴	2400	12.-d ⁴	8.-d ⁴	2400	6.-d ⁴		2400	4.-d ⁴		2400	3.-d ⁴
10111 <i>diabolus</i>	23.-cis ⁴ / d ⁴	2300			2300			2300			2300	
10110	22.-cis ⁴	2200	11.-cis ⁴		2200			2200			2200	
10101	21.-c ⁴	2100		7.-c ⁴	2100			2100	3.-c ⁴		2100	
10100	20.-h ³	2000	10.-h ³		2000	5.-h ³	4.-h ³	2000			2000	
10011	19.-be ³	1900			1900			1900			1900	
10010	18.-a ³	1800	9.-a ³	6.-a ³	1800			1800	3.-a ³		1800	
10001	17.-as ³	1700			1700			1700			1700	
10000	16.-g ³	1600	8.-g ³		1600	4.-g ³		1600			1600	2.-g ³
1111	15.-fis ³	1500		5.-fis ³	1500		3.-fis ³	1500			1500	
1110	14.-f ³	1400	7.-f ³		1400			1400	2.-f ³		1400	
1101	13.-e ³	1300			1300			1300			1300	
1100	12.-d ³	1200	6.-d ³	4.-d ³	1200	3.-d ³		1200	2.-d ³		1200	
1011	11.-cis ³	1100			1100			1100			1100	
1010	10.-h ²	1000	5.-h ²		1000		2.-h ²	1000			1000	
1001	9.-a ²	900		3.-a ²	900			900			900	
1000	8.-g ²	800	4.-g ²		800	2.-g ²		800			800	1.-g ²
111	7.-f ²	700			700			700	1.-f ²		700	
110	6.-d ²	600	3.-d ²	2.-d ²	600			600	1.-d ²		600	
101	5.-h ¹	500			500		1.-h ¹	500			500	
100	4.-g ¹	400	2.-g ¹		400	1.-g ¹		400			400	
11	3.-d ¹	300		1.-d ¹	300			300			300	
10	2.-g	200	1.-g		200			200			200	
1	1.-G	100			100			100			100	

Składniki: 1 – 3 – 5 – 7 – 9 – 11 – 13 – 15 – 17 – 19 – 21 – 25 tworzą naturalną skalę dodekafoniczną (kHz)

The analysis of the table:

1. The table contains the five first octaves of the aliquot sequence – first thirty-two components.
2. Between the 13th and 25th aliquots there is a full twelve-step scale – consistent dodecaphony within an octave (except for the 23rd, *diabolus* aliquot).
3. In the middle of the octave cycle (except for the first octave) there appear regularly new structural elements: a fifth in the second, two thirds and a major second in the third, semitones in the fourth and quarter tones in the fifth. In the further octaves agglomerated microtones appear “more and more thickly” (see the first table) which makes us think about the biological process of cell division.
4. The material of the aliquot sequence is derived from the *material of the basic stem (initial material)*.
5. Each column built on an aliquot sequence retains and transfers its own structure into the initial order and “genetic” material of the basic stem. For example, the sequence built on the second step (G3) consists of every second element of the basic stem, on the third (D1) – of every third one, on the fifth (H1) – of every fifth, and so on.
6. It may be confirmed that there exist only sixteen authentic basic stems (from 16 to 31 Hz) and the remaining, subsequent odd ones. The remaining even ones (from 32 kHz) are somehow rooted below and are elements of a pre-existing base. While assessing the vibration of 440 Hz, one should place it in the already existing columns of 220 Hz, 110 Hz and 55 Hz. On the other hand, A1– 416 Hz (208 – 104 – 52 – 26 - ...) results naturally from the basic vibration of C0 = 32 Hz. As a result, we should tune to A3 = 213 Hz.
7. Consequently, the intervals called *perfect* or *consonant* may be defined anew. Here, the frequently repeated idea of *sound blending* used with reference to the aforementioned consonances finds its full confirmation; the interval of eighth consists of an identical column of aliquots (except for the first element), in the case of the fifth, only the two bottom ones are “missing”, etc.
8. Basing on the qualities of the scale of aliquots one can observe the development of musical language in the history of mankind.
9. There is also the question of polyphony and harmony. First, intuitive attempts consisted in singing the same melody by men and women. Although they thought that they were singing “the same” melody it was actually the interval of eight or fifth (the second octave). The highest degree of sound blending referred to in point 7 finds its own explanation here. Later, the third octave (where thirds start to appear) somehow made it necessary to build various types of triads and multi-component chords (four- and five-sound chords). They characterise the period between the Renaissance and the late Romanticism. Natural whole and semitone steps (the fourth octave) and their combinations (minor thirds – B. Bartok) became the basis for impressionism and dodecaphony. Over the fifth octave we can only find material for

Analiza tabeli:

1. Tabela obejmuje pięć pierwszych oktav szeregu alikwotów, czyli pierwsze trzydzieści dwie składowe.
2. Pomiędzy alikwotami 13 – 25 mieści się pełna skala dwunastopniowa, czyli konsekwentna dodekafonia w ramach oktawy (z wyj. alikwotu 23., *diabolusa*)
3. W połowie cyklu oktawowego (z wyj. pierwszej oktawy) pojawiają się regularnie nowe elementy strukturalne: w drugiej kwinta, w trzeciej obie tercje i sekunda wielka, w czwartej półtony, w piątej ćwierćtony. W dalszych coraz to „gęstsze” mikrotony (patrz pierwsza tabela). Kojarzy się to bezpośrednio z biologiczną zasadą podziału komórek.
4. Budulcem szeregu alikwotów od kolejnych stopni alikwotów jest wyłącznie *materiał pnia podstawowego (materiału wyjściowego)*.
5. Każdy kolejny słup zbudowany na szeregu (aliquotów) zachowuje i przenosi swoją własną strukturę na porządek wyjściowy i materiał „genetyczny” do pnia podstawowego. Dla przykładu szereg budowany od drugiego stopnia (g–małe) składa się z co drugiego elementu pnia podstawowego, trzeci (d1) z co trzeciego, a piąty (h1) z co piątego i konsekwentnie tak dalej.
6. Potwierdzić więc można, że istnieje tylko *szesnaście autentycznych pni podstawowych* (od 16 do 31 Hz) oraz pozostałe, kolejne *nieparzyste*. Wszystkie inne, czyli parzyste od 32 Hz posiadają już jakiś korzeń leżący niżej i są jakby elementem wcześniejszej istniejącej już podstawy. Oceniając więc drganie 440 Hz, umieścić należy je w istniejących już słupach; 220 Hz, 110 Hz i 55 Hz. Natomiast a1 – 416 Hz (208 – 104 – 52 – 26 - ...) wynika naturalnie z drgania podstawowemu C–subkontra = 32 Hz. „Stroić” więc należy się do a–małego = 213 Hz.
7. Idąc tym tropem można na nowo zdefiniować, bądź głębiej uzasadnić terminy interwałów nazywanych jako *czyste*, lub wg innej terminologii, *zgodnie brzmiące*. Wielekroć używane pojęcie *stopliwości* w odniesieniu do ww. konsonansów znajduje tu pełne potwierdzenie; interwał oktawy składa się bowiem z identycznego słupa alikwotów (z wyj. elementu pierwszego), w wypadku kwinty „brakuje” tu tylko dwu dolnych itd.
8. Na podstawie właściwości skali alikwotów prześledzić można rozwój języka muzycznego w historii gatunku ludzkiego.
9. Chodzi jeszcze o poczucie wielogłosowości, harmonii. Pierwsze, nieświadome próby polegały na śpiewaniu tej samej melodii przez mężczyzn i kobiety. Sądzieli oni, że śpiewają „to samo”. Brzmiało to jednak w interwale oktawy lub kwinty (druga oktawa). Cechy najwyższego stopnia stopliwości tłumaczą się przy tym podane w pkt. 7. Idąc dalej, trzecia oktawa (w której pojawiają się już tercje) „wymusiła” niejako budowanie różnego typu trójdźwięków i wieloskładnikowych akordów (cztero-, pięciodźwięków). Powyższe charakteryzuje okres od renesansu aż po późny romantyzm. Naturalne pochodzą cało-, i półtonowe (czwarta oktawa) oraz ich kombinacje (małe tercje – B. Bartok) stały się bazą dla impresjonizmu i szkoły dodekafonistów. Powyżej piątej oktawy znajdujemy już tylko uzasadnienia dla sonoryzmu i kolorystyki współbrzmień, czyli brak słyszalnych po europejsku interwałów. Mentalność ta funkcjonuje do dziś, aczkolwiek próby jej uzasadnienia przyjmują raczej charakter chaotyczny.

sonorism and colourism of sounds, the lack of intervals understood in the European way. This mentality is present even today, although the attempts at justifying it are rather chaotic.

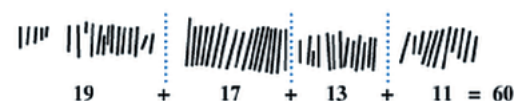
10. The analysis of the relations resulting from analysing these structures leads to the problems of (polyphonic) orchestration and intuitive definitions of the aesthetics of sound. It becomes relevant for the methodology of sharing pedagogical experience as well as for the practical problems of building musical instruments.
11. Intuitively, we may assume the existence of infinite areas for research and quality analysis of a aliquot sequence.

In any case, the most important motivation is the desire to get to know the permanent and only partly cognisable elements of reality. I assume that when it comes to the waves of higher frequencies, the qualities of *vibration structures* that can be cognised by “hearing them” (intervals, harmony, dissonances) should have a similar influence on us.

Approximate frequency ranges of electromagnetic waves form the longest to the shortest

Band	Frequency	Wave length	Energy of one quantum (photon)
Radio wave	Up to 300 MHz	over 1 m	poniżej 1.24 µeV
Microwaves	from 300 MHz to 300 GHz	from 1 m to 1 mm	from 1.24 µeV to 1.24 meV
Infrared	from 300 GHz to 400 THz	from 1mm to 780 nm	from 1.24 meV to 1.6 eV
Visible light	from 400 THz to 789 THz	from 780 nm to 380 nm	from 1.6 eV to 3.4 eV
Ultraviolet	from 789 THz to 30 PHz	380 nm to 10 nm	from 3.4 eV to 124 eV
X-radiation	from 30 PHz to 60 EHz	10 nm to 5 pm	from 124 eV to 250 keV
Gamma radiation	over 60 EHz	poniżej 5 pm	over 250 keV

6. *Appendix...* The Ishango Bone found in 1960 is a long, dark brown calf bone of a baboon, dated to Upper Palaeolithic Age, with a piece of quartz fixed to one end which may have been used for engraving. There are three rows of cuts of various length grouped according to their number from just a few to several.



The cuts may be compared with the sequence of aliquots starting from G (as well as from any other): the so created C# minor chord with the added sixth cannot be resolved to its “mother” chord of G major, neither does it sound like the dominant D major – it

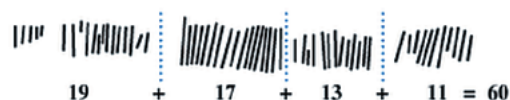
10. Analiza współzależności, wynikająca z analiz tych struktur, prowadzi m.in. do tematyki instrumentacji orkiestrowej (wielogłosowej) i intuicyjnego określania pojęcia estetyki brzmienia. Jednocześnie obarcza metodykę przekazywania doświadczeń pedagogicznych, aż po praktyczną problematykę konstruowania instrumentów muzycznych.
11. Intuitywnie założyć należy potencjalnie nieograniczony wachlarz ewentualnych płaszczyzn badań i analiz właściwości szeregu alikwotów.

W każdym przypadku mamy tu do czynienia z naczelną motywacją, bazującą na chęci poznawania nieodmiennych i nie do końca poznawalnych elementów otaczającej nas rzeczywistości. Zakładam, że poznane w zakresie „słyszenia” odczuwalne cechy *struktur dźwięków* (np. termin interwałów, harmonii, dysonansu itd.) powinny zachować pewne analogie również w działaniu na nas wyżej leżących przedziałów częstotliwości fal.

Szacunkowe zakresy pasm fal elektromagnetycznych od fal najdłuższych do najkrótszych

Pasmo	Częstotliwość fali	Długość fali	Energia pojedynczego kwantu promieniowania (fotonu)
Fale radiowe	do 300 MHz	powyżej 1 m	poniżej 1.24 μ eV
Mikrofale	od 300 MHz do 300 GHz	od 1 m do 1 mm	od 1.24 μ eV do 1.24 meV
Podczerwień	od 300 GHz do 400 THz	od 1 mm do 780 nm	od 1.24 meV do 1.6 eV
Światło widzialne	od 400 THz do 789 THz	od 780 nm do 380 nm	od 1.6 eV do 3.4 eV
Ultrafiolet	od 789 THz do 30 PHz	380 nm do 10 nm	od 3.4 eV do 124 eV
Promieniowanie rentgenowskie	od 30 PHz do 60 EHh	10 nm do 5 pm	od 124 eV do 250 keV
Promieniowanie gamma	powyżej 60 EHh	poniżej 5 pm	powyżej 250 keV

6. *Appendix...* Znalezioną w 1960 roku Kość Ishango (narzędzie wykonane z kości datowane na epokę górnego paleolitu; jest to ciemnobrązowa długa kość strzałkowa pawiana, z umieszczonym na jednym z końców ostrym kawałkiem kwarcu, który być może służył do grawerowania; na kości tej wykonano trzy rzędy pogrupowanych po kilka, kilkanaście nacięć rysami różnej długości)



bezpośrednio przełożyć można by na strukturę słupa alikwotów od G (jak też i każdego innego): powstały akord cis-mol z dodaną sekstą trudno rozwiązać na akord „matczyzny”,

somehow wants to remain unchanged. What is more, it is a structure made of primary aliquots: 11-13-17-19 (prime, odd numbers – see the table), no stem grows out of it.

7. Finally – *summa sumarum*. If all the elements of this text referred to artistic and educational issues, they may find a future, practical application as a primary field of research in the following areas:
 - singing (including the proper emission of vowels) and wind instruments (such as flute of organ pipes) when it comes to consciously generating acoustic vibrations,
 - extending the research on consonances and dissonances (sound blending),
 - finding the proper place for dodecaphony and its philosophy in the context of the law of nature,
 - transferring the problem of sight fixation into the field of synaesthesia,
 - scientific reflection on the natural discovery (by hearing) of the mysteries contained in the informational treasury of aliquots by folk musicians in natural societies (in terms of history and geography), including aliquot singing, folk scales of the third folkloric region (Scotland, the Carpathian Mountains),
 - drawing accurate conclusions based on current, and verified research results in the field of natural science,
 - practical implications of the abovementioned theories in music education in such areas as: sound pitch control, intonation, blow, dynamics and most of all tone colour,
 - a new method based on the abovementioned provocations, serving for undertaking new primary research of interdisciplinary significance.

The fundamental wish of the Author is the initiation of research in the following topic areas:

1. Beginning the cooperation with departments of physics at universities and technical universities in order to gain access to modern technologies and devices registering images of phones and photons to investigate the phenomena associated with the topics discussed above. The research would cover such fields as cymatics and kinetics etc. and it would entail the resignation from making unfounded but authoritative statements.
2. Initiating interdisciplinary cooperation to redefine the notions of audiovisual relations, basing, for example, on synaesthesia.
3. Commencing research on physical energy of sound waves generated by music.
4. Defining new questions concerning the *illusion* in hearing and sight relating to both the stimuli and their representation.

czyli G-dur, ani nie odpowiada on brzmieniowo pozycji dominanty w D-dur, niejako chce on przetrwać w stanie takim, w jakim jest. Dodam, że jest to byt złożony z alikwotów pierwotnych: 11 – 13 – 17 – 19 (liczby pierwsze, nieparzyste – patrz tabela) z którego nie wyrasta żadna nowa gałąź.

7.

Finale – *summa, summarum*. Sprowadzając wszystkie elementy tego tekstu do bezpośrednich relacji ze zjawiskami sztuki i edukacji, stwierdzić należy, że wartości w nim przekazane zastosować można praktycznie i przyszłościowo jako wstępną płaszczyznę badawczą w takich zakresach jak:

- edukacja sztuki śpiewu (m.in. prawidłowa emisja samogłosek) oraz na niektórych instrumentach (flet, piszczałki organowe) w sensie świadomej generacji drgań akustycznych,
- rozszerzenie badania tematyki funkcjonowania konsonansów i dysonansów (*stopliwość*),
- właściwe umieszczenie miejsca i filozofii dodekafonii w kontekście praw naturalnych,
- przeniesienie relacji fiksacji wzroku w sferę synestezji,
- naukowe prześledzenie „naturalnego wysłyszenia” tajemnic skarbca informacyjnego alikwotów u muzyków ludowych, w społeczeństwach naturalnych (w sensie historyczno-geograficznym); są to np. śpiewy alikwotowe, skale muzyków ludowych w tzw. III rejonie folklorystycznym w Europie (Szkocja, Karpaty),
- wyciąganie właściwych wniosków opartych na aktualnych, uznanych efektach badawczych z zakresu nauk przyrodniczych,
- praktyczne zastosowania ww. teorii w edukacji muzycznej, jak kontrola wysokości dźwięku, intonacji, zadęcia, dynamiki, a przede wszystkim *barwy* dźwięku,
- oraz jako nową, udowodnioną powyższymi *provokacjami* metodę do podjęcia nowych badań na płaszczyźnie pytań podstawowych w interdyscyplinarnych znaczeniach.

Fundamentalnym życzeniem Autora jest podjęcie badań naukowych w następujących obszarach tematycznych:

1. Nawiązanie współpracy z Wydziałami Fizyki w uniwersytetach lub politechnikach celem uzyskania bezpośredniego dostępu do współczesnych technologii i urządzeń rejestrujących obrazy fotonów i fonów dla badania zjawisk związanych z powyżej opisaną tematyką. Byłby to zakres badawczy z zakresu kymatyki i kinetyki, itd., związany w wielu przypadkach z rezygnacją z pozycji wypowiedzianych autorytatywnych, werbalnych opinii bez rozsądnego uzasadnienia.
2. Zainicjowanie współpracy interdyscyplinarnej w celu podjęcia próby nowego definiowania pojęć w relacjach audiowizualnych, np. na płaszczyźnie synestezji.
3. Podjęcie badań nt. fizycznej energetyki fal dźwiękowych generowanych przez muzykę.
4. Definiowanie nowych pytań o *iluzji* widzenia i słyszenia w relacjach do rzeczywistości funkcjonujących impulsów, jak i ich interpretacji.

MAREK KUŚ

Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach

Działalność Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach realizuje się na kilku poziomach, które wzajemnie się przenikają. Popularyzowanie sztuki najnowszej, edukacja dostosowana do odbiorców w każdym wieku, promocja młodych artystów na arenie ogólnopolskiej i międzynarodowej splatają się ze sobą owocując przestrzenią otwartą na potrzeby widzów i oczekiwania twórców. W murach Galerii dopisywane były ważne rozdziały polskiej historii sztuki. Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach należy do najważniejszych, największych instytucji w Polsce, zajmujących się sztuką najnowszą i pokrewnymi jej dziedzinami. Przestrzeń wystawiennicza Galerii należy do największych w kraju. Duża sala ekspozycyjna (800 m²) daje możliwość modelowania wnętrza zależnie od potrzeb ekspozycji. Jest niezależna artystycznie, finansowana ze środków budżetowych miasta Katowice.

Jako doskonały przykład rozwiązań architektonicznych, typowych dla epoki Gierka, stanowi znak rozpoznawczy śródmieścia Katowic i atrakcję turystyczną miasta. Pełniąc funkcję instytucji kultury, przeciwdziała wyludnianiu się centrum, stwarzając przestrzeń przyjazną dla jego mieszkańców. Strategiczne położenie obiektu w centrum miasta sprzyja wysokiej frekwencji podczas wernisaży i akcji edukacyjnych odbywających się w Galerii. Galeria BWA prowadzi również działalność wydawniczą, której owocem są zarówno albumy i katalogi wystaw, jak i istotne merytorycznie prace wybitnych krytyków, historyków i teoretyków sztuki, niezbędne dla wszystkich zainteresowanych najnowszą kulturą.

MAREK KUŚ

BWA Contemporary Art Gallery in Katowice

The BWA Contemporary Art Gallery in Katowice operates on many intertwining levels. It combines popularising contemporary art, educating various age groups and promoting young artists both in the country and internationally, which results in creating a place where the needs of viewers can be satisfied and the expectations of artist met. The Gallery has been the venue for opening new chapters in the history of Polish art. The BWA Contemporary Art Gallery is one of the biggest and most important institutions devoted to contemporary art and other related fields. The Gallery's exhibition space is one of the largest in the country. Its big exhibition room (800 m²) allows modelling the space according to the requirements of the exhibition. The artistically independent Gallery is financed by the city of Katowice.

The architecture of the building, so typical for Gierek's era (1970's) is a prominent landmark of Katowice's city centre and one of its tourist attractions. Performing its role of an institution of culture, the Gallery prevents depopulation of the city centre and creates a friendly environment for the city's inhabitants. Strategically located in the centre, the Gallery enjoys large attendance at exhibitions and educational actions. It also functions as a publishing house, releasing exhibition albums and catalogues as well as works by critics, historians and art theoreticians, sought for by all those interested in contemporary art.

In order to understand the uniqueness of the place it is necessary to refer to its history. The creation of the BWA (Artistic Exhibition Bureau) Gallery was part of the post-war plan of establishing an institution responsible for popularising fine arts. Modelled on the

Dla zrozumienia specyfiki tego miejsca niezbędne jest sięgnięcie do jego historii. Powstanie Biura Wystaw Artystycznych w Katowicach wyrasta z realizacji koncepcji z pierwszych lat powojennych zmierzających do utworzenia w Polsce instytucji wystawienniczej upowszechniającej plastykę. Odwołując się do wzorów przedwojennego Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, centralna instytucja wystawiennicza z delegaturami na terenie całego kraju miała popularyzować sztukę. Delegatura Centralnego Biura Wystaw w Katowicach powstała 1 sierpnia 1949 roku i mieściła się przy ulicy Dworcowej 13. W galerii pokazywano wtedy głównie wystawy monograficzne twórców lokalnych i wystawy agitacyjne pod hasłami politycznymi, na przykład: *Praca i pokój* (1950), *Przyjaźń i pokój* (1951), *Młodzież w walce o pokój* (1951), *Lenin i Stalin w dobie Rewolucji Październikowej* (1952), *Stalingrad wczoraj i dziś* (1953). W połowie lat 50. pojawiają się próby przełamania obrazu instytucji typowego dla okresu realizmu socjalistycznego. W 1966 roku BWA przyznano nową lokalizację na budowę pawilonu wystawienniczego, w centrum miasta przy ul. Armii Czerwonej (obecnie al. W. Korfantego). Projektantem otwartego 5 stycznia 1972 roku budynku był Stanisław Kwaśniewicz, współpracujący z konstruktorem Franciszkiem Klimkiem. Wystrój wnętrza zaprojektował Wojciech Szostak. Płaskorzeźby dekorujące elewację są dziełem Teresy Michałowskiej-Rauszer i Jerzego Kwiatkowskiego. W tym samym roku po raz pierwszy została zorganizowana Intergrafia, impreza prezentująca najciekawsze dokonania twórczości graficznej i Biennale Plakatu Polskiego. Imprezy te na stałe zagościły w programie galerii.

W latach 80. w galerii prezentowane były m.in. prace Jonasza Sterna (1989), czy Jerzego Nowosielskiego (1989). W latach 90. w murach galerii można było oglądać monograficzne wystawy tak znanych artystów jak m.in. Jerzego Modzelewskiego (1994), Zenona Moskwy (1995), Leona Tarasewicza (1995), Henryka Stażewskiego (1995), Jana Berdyszaka (1996), Andrzeja Szewczyka (1996), Łukasza Korolkiewicza (1997), Kajetana Sosnowskiego (1998), Magdaleny Abakanowicz (1998), Piotra Potworowskiego (1990), Marii Jaremy (1999). Po 2000 roku można było oglądać prace takich artystów jak np. Gerard Richter (2005), Armando (2007), Jacek Rykała (2007/2008), Klaus Staeck (2008), Roger Ballen (2008/2009), Antonio Saura (2010). Od 1991 roku w Galerii Sztuki Współczesnej BWA jest organizowane Triennale Grafiki Polskiej.

Jednym z najważniejszych, najbardziej znaczących punktów w historii działalności galerii były Międzynarodowe Spotkania Sztuki, które odbyły się po raz pierwszy w 1997 roku. Wymiana artystyczna, na płaszczyźnie wykładów, wystaw, instalacji, projekcji i performansów, alternatywny charakter oraz szeroki zakres dyscyplinarny przedstawianych na katowickich Spotkaniach propozycji umożliwił zarówno śląskiej jak i krajowej publiczności zapoznanie się z aktualną ewolucją kierunków, postaw i zagadnień sztuki współczesnej. Wielojęzyczne publikacje katalogów poszczególnych Spotkań, poprzez zawarte w nich materiały źródłowe, zyskują sobie status referencji bibliograficznych na międzynarodowym polu badań zjawisk sztuki aktualnej. Dokumenty te, poprzez różnorodność zawartych w nich materiałów ikonograficznych i tekstowych oraz szeroki zasięg językowy i geograficzny, są również trwałym świadectwem uczestnictwa polskiego środowiska artystycznego w rozwoju i kształtowaniu się aktualnych postaw w sztuce światowej.

pre-war Institute for Propagating Arts in Warsaw, the central exhibition institution with its local branches was supposed to popularise art in the whole country. The Katowice branch of the Central Artistic Exhibition Bureau was established in 1949 at 13 Dworcowa street. At the time the Gallery hosted mostly monograph exhibitions of local artists as well as propaganda events such as *Labour and Peace* (1950), *Friendship and Peace* (1951), *Young people's struggle for peace* (1951), *Lenin, Stalin and the October Revolution* (1952), *The Past and Present Time of Stalingrad* (1953). In the mid – 1950s first attempts are made at breaking with the image of a typical soc–realistic art institution. In 1966 a decision was made to move the Bureau into a new exhibition pavilion to be built in the city centre in Red Army Street (today Wojciech Korfanty Avenue). The building designed by Stanisław Kwaśniewicz in cooperation with Franciszek Klimek was opened on 5 January 1972. The interior was designed by Wojciech Szostak while the front wall reliefs were made by Teresa Michałowska-Rauszer and Jerzy Kwiatkowski. In the same year, two important events took place at the Gallery – *Intergrafia* – a graphic arts festival and the Biennial of Polish Poster. Since then, both events have been organised periodically. In the 1980s the Gallery presented works by Jonasz Stern (1989) and Jerzy Nowosielski (1989). The 1990's saw the exhibitions of such famous artists as Jerzy Modzelewski (1994), Zenon Moskwa (1995), Leon Tarasewicz (1995), Henryk Stażewski (1995), Jan Berdyszak (1996), Andrzej Szewczyk (1996), Łukasz Korolkiewicz (1997), Kajetan Sosnowski (1998), Magdalena Abakanowicz (1998), Piotr Potworowski (1990), Maria Jarema (1999). After the year 2000 such artist as Gerard Richter (2005), Armando (2007), Jacek Rykała (2007/2008), Klaus Staeck (2008), Roger Ballen (2008/2009), Antonio Saura (2010) displayed their works at the Gallery. Since 1991 the BWA Gallery has been organising the Triennial of Polish Print.

Historically, one of the most important events taking place at the venue was the International Art Meetings, held for the first time in 1997. The participants shared their artistic experience through lectures, exhibitions, installations, film shows and performances. The alternative character of the event as well as a wide range of artistic disciplines presented there enabled the Silesian and national audience to become familiar with the current trends, attitudes and ideas in contemporary art. Multilanguage catalogue publications accompanying the Meetings and containing various source materials have gained the status of bibliographical references for international art research in the field of modern art. These multilanguage documents through their content (iconography and texts) and their geographical and language range testify to the influence of the Polish artistic community on the development of the contemporary artistic movements.

Among the events that attracted a lot of attention from viewers were curator projects which included: *Desert Storm* (1994), *Art of Energy Mediations* (1995), *Polyptych* (1998), *Katowice's Artistic Underground after 1953* (2003), *Signal box* (2004), *Certain Finland* (2007), *Silesia Active* (2005, 2006, 2008), *Towards the other* (2005), *All colors are acceptable unless they interfere with* (2008), *Labyrinth of Memory. Faces of Evil* (1939–2009). With the change of the Gallery's status (it changed its name from the Artistic Exhibition Bureau to The BWA Contemporary Art Gallery) came the new logo which reflects the gallery's

Do wzbudzających duże zainteresowanie odbiorców wystaw zaliczyć można także projekty kuratorskie, tj.: *Pustynna burza* (1994), *Sztuka mediacji energetycznych* (1995), *Polityk* (1998), *Katowicki Underground Artystyczny po 1953 roku* (2003), *Signal box/Nastawnia* (2004), *Pewna Finlandia* (2007), *Śląsk Active* (2005, 2006, 2008), *W stronę innego* (2005), *Wszystkie kolory są dozwolone pod warunkiem, że nie przeszkadzają w handlu* (2008), *Labyrint pamięci. Oblicza zła 1939-2009* (2009). Równolegle ze zmianą statusu galerii w 2008 roku (zmiana nazwy z Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach na Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach), zostało zaprojektowane nowe logo. W swej formie podkreśla ono dwa niezależne poglądy wystawiennicze, realizowane w głównej sali i w Małej Przestrzeni, otwartej zwłaszcza dla młodych twórców. Odbyły się w niej już m.in. całoroczne cykle *Przypadkowe przyjemności* (2009), *Replikantki* (2010), *Nic nie widać*.

Ważnym i niezwykle atrakcyjnym dla odbiorców ofert Galerii Sztuki Współczesnej BWA punktem działalności galerii jest edukacja prowadzona w ramach kilku niezależnych programów koordynowanych zarówno przez pracowników galerii, jaki i zapraszanych edukatorów sztuki, instruktorów rzemiosła artystycznego. Staramy się dopasowywać je każdorazowo do oczekiwań i wieku uczestników, tak aby do każdego odbiorcy podejść w sposób indywidualny, uwzględniający jego potrzeby i charakter. *ArtBuszowanie* to cykl warsztatów i wprowadzeń kuratorskich poddających dyskusji tradycyjne schematy odbioru sztuki. Ma na celu wyrabianie w odbiorcach potrzeby kontaktu ze sztuką, oparte jest na swobodnej formie spotkania w galerii (warsztaty, wykłady, oprowadzanie kuratorskie dostosowane do wieku uczestników). Poprzez odrzucenie intelektualnych analiz na rzecz kierowania się własnymi wrażeniami i odczuciami, sztuka staje się polem przygody dla otwartego odbiorcy. W jego ramach odbywają się bezpłatne warsztaty ekspresji twórczej, zajęcia te przeznaczone są dla dzieci i młodzieży – grup szkolnych z Katowic oraz dla osób indywidualnych. Głównym założeniem warsztatów jest stworzenie impulsu do zwiększania samodzielnej aktywności twórczej. Działania przebiegają dwupłaszczyznowo, łącząc komplementarnie część merytoryczną z warsztatową. Stałym elementem zajęć jest prezentacja aktualnej wystawy wraz z prelekcją, dzięki czemu dzieci poznają różnorodne zjawiska artystyczne i uczą się własnego sposobu interpretacji dzieł sztuki. Dążymy do tego, by dzieci odrzuciły wymuszoną analizę i kierując się własnymi wrażeniami i odczuciami potrafiły znaleźć własną metodę odczytywania dzieł i umiały dać obraz swym doznaniom werbalnie i plastycznie. Zakres działań praktycznych obejmuje interdyscyplinarne działania artystyczne, m.in. instalacje przestrzenne, performances.

Innym przejawem tej aktywności jest panel warsztatowy przeznaczony specjalnie dla osób niepełnosprawnych, w swojej formule sięgający do podstawowych form autoekspresji. Zajęcia te ukierunkowane są przede wszystkim na działania motoryczne, poznawcze i emocjonalne. Galeria, dzięki dużej powierzchni ekspozycyjnej, stwarza doskonałe warunki do pracy twórczej realizowanej na dużych formatach bądź w przestrzeni. Do realizacji warsztatów wykorzystywane są różnorodne materiały, co stymuluje koordynację wzrokowo-ruchową oraz pobudza kreatywność. Funkcja ekspresyjna działań ma bardzo korzystny wpływ na rozładowanie negatywnych emocji, dzieci wyciszają się i uspokajają.

twofold exhibition programme – apart from organising events in its main exhibition room, the Gallery offers to young artists its Small Space. Several projects have already taken place at the venue, among which there were the all-year exhibitions of *Accidental Pleasures* (2009), *Replicants* (2010) or *Nothing can be seen*. The Gallery's educational activity is especially valued by its guests. Conducted by the Gallery workers as well as external art educators and instructors the programs are tailored for the needs and age of the participants, allowing individual approach. *ArtFrolic* is a cycle of workshops and curator lectures where the traditional ways of perceiving art are challenged through discussion. With its various forms (workshops, lectures, curator comments) the project aims at developing in its participants such an approach to art which bases on the rejection of intellectual schemes in favour of emotions and individual interpretations. This way, for an open-minded viewer art becomes the field of infinite adventure. The programme also includes free workshops of artistic expression for children and young people from Katowice schools as well as for individual participants. The main objective of the workshops is to provide the impulse for individual artistic activity. The project has a twofold structure and combines the theoretical dimension with a practical approach. One of its regular components is a talk on the current exhibition which enables children to become familiar with various artistic phenomena and provides the opportunity to interpret them. Our goal is to help children get rid of impersonal analyses and replace them by their own emotions and impressions. Finally they should develop their own ways of understanding art and expressing the knowledge both verbally and through their works. The project includes interdisciplinary artistic activities such as installations or performances.

A workshop panel for disabled persons is another component of the Gallery's cultural and educational offer. In essence, it draws on the basic forms of auto-expression with special emphasis laid on motor, cognitive and emotional aspects. Its large exhibition area enables the Gallery to provide excellent conditions for artistic endeavours involving the use of large formats or requiring a lot of space. Various materials used during the workshops increase the sight and motor coordination and stimulate creativity. The expressive function of the activity helps the children calm down and relieve negative emotions. We also organise photography workshops for children and young people with the aim of popularising this field of art both in its theoretical and practical aspects and presenting its role in contemporary art. The program combines lectures, slide shows and practical tasks; the participants take photos in galleries and in the open air, documenting exhibitions and educational events or realising their own artistic projects. Moreover, each exhibition is accompanied by lectures or meetings with curators and artists; some of the meetings are translated into sign language.

The Gallery hosts the Club of Arts, a cycle of paid artistic workshops for adults interested in developing their own artistic creativity. At the Saturday meetings the participants familiarise themselves with various artistic techniques and technologies such as: felt making, ceramics, decoupage, painting on silk, basic principles of interior design, hole photography etc. We provide trainings and workshops for teachers, psychologists and

Prowadzimy także warsztaty fotograficzne dla dzieci i młodzieży, mające na celu przybliżenie uczestnikom fotografii – zarówno w wymiarze teoretycznym, jak i praktycznym oraz jej obecności i zastosowania w nurcie sztuki współczesnej. Program łączy w sobie zajęcia wykładowe, oparte na pokazach slajdów z ćwiczeniami praktycznymi, podczas których uczestnicy wykonują zdjęcia zarówno w galeriach, jak i w przestrzeni miejskiej, dokumentując m.in. wystawy, wykonując reportaże z akcji edukacyjnych związanych z upowszechnianiem wiedzy o sztuce oraz realizują własne wizje artystyczne w fotografii. Ponadto podczas każdej wystawy organizowane są spotkania z kuratorem wystawy, prelekcje, wykłady oraz spotkania z artystami. Niektóre spotkania tłumaczone są na język migowy.

Działa też Klub Sztuk przy Galerii, czyli cykl płatnych warsztatów twórczej aktywności przeznaczony dla osób dorosłych, otwartych na nowe doświadczenia, chcących rozbudzić swoją kreatywność. Na sobotnich spotkaniach uczestnicy zapoznają się z różnorodnymi technikami wytwarzania form artystycznych lub ich zdobienia, takimi jak np. filcowanie, ceramika, decoupage, malowanie na jedwabiu, podstawy projektowania wnętrz, fotografia otworkowa itp. Przeprowadzamy również warsztaty szkoleniowe dla nauczycieli, pedagogów, psychologów, animatorów oraz osób zajmujących się kulturą i sztuką, które propagują nowoczesne metody pracy z dziećmi i młodzieżą w ramach edukacji artystycznej.

Przez lata galeria wypracowała spójny model działalności, w której głównym celem jest propagowanie otwartej postawy w stosunku do nurtów sztuki najnowszej. Dzięki szeroko zakrojonej działalności edukacyjnej odbiorcy mogą zapoznać się z kanonem sztuki nowoczesnej, a z solidną podstawą wypracowaną w toku warsztatów i wykładów, zmierzyć się samodzielnie z zagadnieniami aktualnymi. Zadania wszystkich pracowników galerii, w ramach działów: Programowego, Wydawniczego, Promocji, Edukacji są wyznaczane pod kątem kształtowania kompetencji odbiorczych u odwiedzających galerie, promocji artystów, a przede wszystkim przygotowywania wystaw, którym towarzyszą, zawierające teksty krytyczne z różnych dziedzin, kilkujęzyczne katalogi, które są prezentowane i dystrybuowane także w innych galeriach, nie tylko w Polsce.

professionals working in the field of art interested in new methods of artistic education of children and young people.

Over the years, we have worked out a comprehensive method of promoting open attitudes towards contemporary artistic phenomena. Thanks to our extensive educational activity the participants have become familiar with the canon of modern art. Basing on the series of lectures and workshops, they are also able to adopt a personal attitude towards the most current artistic ideas. The goals of every department of the BWA Gallery are set with the special emphasis laid on developing the receptive abilities of the gallery's visitors, promoting artists and most of all, organising exhibitions accompanied by various types of critical texts as well as by multilanguage catalogues, presented and distributed at galleries in Poland and abroad.

MAREK MESCHNIK

Wokół kolekcji współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu 1990–2010. Kilka wątków

Przygotowany autonomicznie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku program merytoryczny stanął u podstaw zdefiniowania autorskiej koncepcji kolekcji współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu¹. Planowo realizowane w ramach Działu Sztuki od 1990 roku założenia programowe (w wymiarze kolekcjonerskim i w praktyce wystawienniczej) intencjonalnie ukierunkowane zostały na polską sztukę współczesną². Według koncepcji kuratora Działu dominującą tendencją podejmowanych po 1990 roku działań kolekcjonerskich stało się położenie akcentu na rejestrację dorobku artystycznego ostatniego dwudziestolecia XX wieku i na sztukę wizualną pierwszej dekady obecnego stulecia. Polityka kształtowania kolekcji sztuki uwzględniała także uobecnienie niezdokumentowanych dotychczas w zbiorach istotnych przejawów sztuki polskiej, datujących się na okres od drugiej połowy lat 50. do końca lat 70. minionego wieku. Odwoływano się do tych postaw artystycznych, które budowały ciągłość i kontekst historyczny dla późniejszych zjawisk występujących w obszarze sztuki. Pomimo zmieniających się w ciągu lat dziewięćdziesiątych hierarchii wartości w stosunku do lat poprzednich, próby odejścia,

1. Zob.: J. Michalski, *Kolekcja Marka Meschnika*, Opcje 2003, nr 6, s. 101–102; M. Raczek, *Konsekwencja i rozważa: o kolekcji, która mogła nie istnieć*, Magazyn Sztuki 2005, nr 34, s. 11; P. Bazyłko, K. Misiewicz, *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej*, Warszawa – Kraków 2008, s. 91; Ł. Kałębasiak, *Ferrari kupione za bezcen*, Gazeta Wyborcza – Katowice 2011, nr 37, s. 6; T. Semik, *Najlepsza kolekcja sztuki współczesnej jest w Bytomiu!*, Dziennik Zachodni 2011, nr 4, s. 23; W. Konopelska, *Osobna, osobista, niezwykła*, Śląsk 2011, nr 5, s. 64; P. Bazyłko, *Wakacje ze sztuką*, Art & Business 2011, nr 7–8, s. 36; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, [w:] *Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego*, Kraków 2011, ss. 421–422.

MAREK MESCHNIK

Polish Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom 1990–2010. A few motifs

At the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, an original program was developed containing a set of ideas for creating a collection of Polish contemporary art at the Upper Silesian Museum in Bytom.¹ The program principles implemented by the Museum's Art Department and governing both the collecting and presenting art were consciously directed towards Polish contemporary art.² Since the 1990s the curator's idea for the activities of the Division has been to record the artistic achievements of the last two decades of the twentieth century as well as to focus on the visual art of the beginning of the twenty-first century. The policy for modelling the shape of the collection included the presentation of non-documented but significant manifestations of Polish art dated to the period between the second half of the 1950s up to the end of the 1970s. The artistic attitudes responsible for maintaining the continuity and creating the historical context for later artistic trends were the special focus of the curator. Despite the changes in the artistic hierarchies occurring in the last decade of the twentieth century and the attempts to divert or, indeed, break up with the trends and forms of the artistic activities of the past, the

1. See: J. Michalski, *Kolekcja Marka Meschnika*, Opcje 2003, no. 6, pp. 101–102; M. Raczek, *Konsekwencja i rozważa: o kolekcji, która mogła nie istnieć*, Magazyn Sztuki 2005, no. 34, p. 11; P. Bazyłko, K. Misiewicz, *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej*, Warszawa – Kraków 2008, p. 91; Ł. Kałębasiak, *Ferrari kupione za bezcen*, Gazeta Wyborcza – Katowice 2011, no. 37, p. 6; T. Semik, *Najlepsza kolekcja sztuki współczesnej jest w Bytomiu!*, Dziennik Zachodni 2011, no. 4, p. 23; W. Konopelska, *Osobna, osobista, niezwykła*, Śląsk 2011, no. 5, p. 64; P. Bazyłko, *Wakacje ze sztuką*, Art & Business 2011, no. 7–8, p. 36; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, [in:] *Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego*, Kraków 2011, pp. 421–422.

a czasem wręcz zerwania z dominującymi wcześniej nurtami czy formami działań artystycznych, zgodnie z przyjętą strategią z pola widzenia nie zniknęli artyści, którzy twórczo decydowali o obliczu lat osiemdziesiątych.

Projekt koncepcyjny rozbudowy zbioru określały procedury uwzględniające priorytety rozwoju kolekcji poprzez włączenie w jej obręb wyselekcjonowanych zakupów i darów. Charakteryzująca się starannym doбором strategia gromadzenia drogą zakupów miała na względzie pozyskiwanie pierwszorzędnych dokonań twórczych, co realizowano w oparciu o programowo kształtującą kolekcję dokumentowanie. Początek kolekcji (1990) ufundował zakup obrazu autorstwa Jarosława Modzelewskiego *Jakaś nagła wiadomość*, jednego z kanonicznych przykładów polskiej sztuki lat osiemdziesiątych XX wieku, natomiast symbolicznie zamyka ją (2010) akwizycja intermedialnej instalacji Sławomira Rumiaka *Haxenabkratzen* będącej rezultatem współczesnych poszukiwań na styku filmu i przestrzeni projekcji.

Począwszy od lat dziewięćdziesiątych Muzeum utrzymywało bliską, mającą niejednokrotnie charakter wielopłaszczyznowego współdziałania, współpracę z artystami o ustalonej renomie i środowiskowym autorytecie. Przekazywane na rzecz Muzeum pomnażające oraz rozwijające kolekcję dary, były nierzadko czołowymi przykładami twórczości ich autorów i nie ma żadnej wątpliwości, że obok zakupów wносиły one równie doniosły wkład w kompletowanie zbioru. Styl budowania kolekcji, oparty na bazie relacji kurator-artysta-dzieło, jest o tyle znaczący, że w dużym stopniu ukonstytuowany był na idei daru, co wynikało z „odpowiedzi” konkretnych twórców – darczyńców na skierowaną pod ich adresem inicjatywę kuratora. Ofiarowywanie dzieł Muzeum przez współkreujących zbioru artystów stanowiło z jednej strony odzwierciedlenie ich stosunku do kolekcji, a z drugiej strony zaświadczało o ambicjach poznawczych i specyfice budowania kolekcji oraz jej wyjątkowości.

Rozwijana od początku lat dziewięćdziesiątych kolekcja obejmuje malarstwo, różne typy malarstwa, różne artykulacje wymykające się modelowej definicji. Naturalnej refleksji nad istotą malarstwa – obserwowanej również z punktu widzenia analizy zbiorów – towarzyszą pytania o jego współczesny status, o przekraczanie paradygmatu klasycznego dzieła malarskiego, jak i nowe definiowanie kompetencji malarstwa. Może nim być malarstwo, które autoanalizuje granice, może nim być również łączenie malarstwa z technikami audiowizualnymi. Multimedialnym zbiorom sztuki najnowszej w równym stopniu nadają kształt inne formy artystycznej wypowiedzi, takie jak rzeźba, obiekty, instalacje, fotografia, rysunek, czy film zrealizowany na taśmie 16 mm; poza tym charakter niektórych prac odpowiada intencjonalnemu przenikaniu się technik, łącząc w sobie odniesienia do wielu różnych mediów. Multidyscyplinarna kolekcja obejmuje również nowe media – wideo, animację komputerową i sztukę opartą na technologii rzeczywistości wirtualnej. W różnego rodzaju manifestacjach sztuki

2. Zob.: J. Jedliński, *Krajobraz beztroski. Uwagi o życiu artystycznym w Polsce*, Odra 1998, nr 2, ss. 64–70; idem, *Czas i pamięć*, Tygodnik Powszechny 1998, nr 20, s. VIII; S. Cichocki, *Od Redaktorów numeru*, Magazyn Sztuki 2005, nr 34, s. 3; „Nie chciałbym być moralistą”. Z Andrzejem Tobisem rozmawia Joanna Wowrzecka, *Opcje* 2009, nr 3, s. 60; Ł. Kałębasiak, *Jak zbierać sztukę?*, Gazeta Wyborcza – Katowice – Co jest grane? 2011, nr 34, s. 12; D. Folga-Januszewska, *1000 muzeów w Polsce*, Olszanica 2011.

authors responsible for the artistic landscape of the 1980s did not disappear from the view of the audience.

The new concept of the exhibition development policy took into account the priorities of incorporating into the collection selected purchased items and gifts. The careful purchase strategy, basing on a meticulous documentation procedure, aimed at acquiring the works that represented the most prominent artistic accomplishments. The collection was begun with the purchase of the painting by Jarosław Modzelewski, *Unexpected piece of news/Jakaś nagła wiadomość* – one of the canonical examples of Polish art of the 1980s. The collection symbolically finishes with multimedia installation by Sławomir Rumiak, *Haxenabkratzen* (2010), a result of exploring the area of the interaction between film and its projection.

Since the 1990s the Museum has been closely cooperating on various levels with renown artists of high standing in their artistic communities. The works donated to the Museum, often the most outstanding examples of the donator's artistic achievements, similarly to the purchased works, contributed immensely to the variety and value of the collection. The manner of creating the Museum's assets, based on the curator-artist-work relation, has an important dimension exemplified by the fact that the artists donated their works in response to the curator's initiative. On the one hand, the act of donation reflected the donor's attitude towards the collection, on the other hand, it testified to the existence of cognitive ambitions and to the uniqueness of the project.

Developed since the 1990s, the collection contains various types of painting, among which there are examples that fall outside any definition. The natural reflection on the essence of painting – observable through the analysis of the collection – is accompanied by the questions concerning the current status of painting, the transgression of its classic paradigm as well as by new definitions of this field of art. The new approach may include the auto-analytic function of painting as well as its interactions with audiovisual technologies. The multimedia exhibits have been influenced to the same extent by other forms of artistic expression such as sculpture, objects, installations, photography, drawing or film recorded on a 16 mm tape; some of the works are examples of intentional combination of various techniques and media. The multidisciplinary collection includes new media: video, computer animation and virtual reality art. Video art is represented by works realised in the found footage technique (new works are based on existing film material), slide shows or documentaries of action art (mainly video performances).

In 1990–2010 the contemporary art collection acquired works by such artists as: Anna Baumgart, Krzysztof M. Bednarski, Marcin Berdyszak, Andrzej Bielawski, Sławomir Brzoska, Tomasz Ciecierski, Edward Dwurnik, Stefan Gierowski, Ryszard Grzyb, Ryszard Górecki, Zuzanna Janin, Paweł Kowalewski, Edward Krasinski, Zofia Kulik, Piotr Kurka, Marek Kuś, Dominik Lejman, Leszek Lewandowski, Zbigniew Libera,

2. See: J. Jedliński, *Krajobraz beztroski. Uwagi o życiu artystycznym w Polsce*, Odra 1998, no. 2, pp. 64–70; *Czas i pamięć*, Tygodnik Powszechny 1998, no. 20, p. VIII; P. Cichocki, *Od Redaktorów numeru*, Magazyn Sztuki 2005, no. 34, p. 3; „Nie chciałbym być moralistą”. Z Andrzejem Tobisem rozmawia Joanna Wowrzecka, *Opcje* 2009, no. 3, p. 60; Ł. Kałębasiak, *Jak zbierać sztukę?*, Gazeta Wyborcza – Katowice – Co jest grane? 2011, no. 34, p. 12; D. Folga-Januszewska, *1000 muzeów w Polsce*, Olszanica 2011.

wideo sytuują się między innymi prace zrealizowane w technice *found footage* (wykorzystujące gotowy materiał medialny), *slide show* czy dokumentalne zapisy sztuki akcyjnej (obrazujące się głównie w formie *video-performance*).

W latach 1990–2010 do kolekcji sztuki współczesnej pozyskano zespoły prac takich artystów, jak między innymi: Anna Baumgart, Krzysztof M. Bednarski, Marcin Berdyszak, Andrzej Bielawski, Sławomir Brzoska, Tomasz Ciecierski, Edward Dwurnik, Stefan Gierowski, Ryszard Grzyb, Ryszard Górecki, Zuzanna Janin, Paweł Kowalewski, Edward Krasiński, Zofia Kulik, Piotr Kurka, Marek Kuś, Dominik Lejman, Leszek Lewandowski, Zbigniew Libera, Wojciech Łazarczyk, Robert Maciejuk, Marzena Nowak, Anna Ostoya, Józef Robakowski, Mikołaj Smoczyński, Marek Sobczyk, Marek Szczęsny, Grzegorz Sztwiertnia, Tomasz Tatarczyk, Tadeusz Wiktor, Wojciech Wilczyk, Ania i Adam Witkowsky, Ryszard Woźniak, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Ewa Zawadzka, Kacper Ziółkowski. Należne miejsce zajmują w zbiorach przekrojowe zestawy dzieł: Jana Berdyszaka, Marka Chlanda, Koji'ego Kamoji'ego, Jerzego Lewczyńskiego, Jarosława Modzelewskiego, Jadwigi Sawickiej, Tomasza Struka, Andrzeja Szewczyka, Leona Tarasewicza, Andrzeja Tobisa, Grzegorza Zgrai.

Przy założeniu, że rozwój zbiorów odbywać się będzie poprzez odwoływanie do zespołów monograficznych, budowanych wokół symbolicznych postaci polskiej sztuki, od tych artystów starano się pozyskiwać obszerniejsze sekwencje prac, kierując się przy tym kryterium ujęcia twórczości w kategoriach retrospektywnych. Uważnie dobrane, niejednokrotnie emblematyczne przykłady z ich dorobku, dały sposobność pełnego spojrzenia na twórcze dokonania wielu z nich, co w konsekwencji wpłynęło nie tylko na charakter kolekcji, ale stanowiło bezsprzeczny dowód wartości muzealnego zbioru. Kolekcja była wyczulona na śledzenie przemian, złożoności i dynamiki współczesności. Znaleźli w niej zatem miejsce debiutujący po roku dwutysięcznym: Marek Glinkowski, Małgorzata Jabłońska, Szymon Kobylarz, Jan Mioduszewski, Marzena Nowak, Anna Ostoya, Igor Przybylski, Sławomir Rumiak, Ania i Adam Witkowsky, i to właśnie zainteresowanie coraz młodszymi artystami podkreślało otwartość konsekwentnie realizowanej koncepcji kuratorskiej.

Bytomska kolekcja godzi kontekst lokalny z ogólnopolskim, ale nie odbywa się to kosztem potencjału artystycznego, przeciwnie, jedno wspiera i przydaje znaczenia drugiemu. Kategorie geograficzne nie stanowią tutaj wartości nadrzędnych, nie ma też mowy o jakiegokolwiek orientacji środowiskowej zbiorów. Muzeum Górnośląskie zapraszało do współpracy nie tylko najciekawszych twórców pracujących w najaktywniejszych ośrodkach współczesnej sceny artystycznej w Polsce, takich jak: Warszawa, Poznań, Kraków, Gdańsk, Łódź, Wrocław czy Katowice, ale odwoływano się również do miejsc formalnie pozostających poza centrum życia artystycznego.

Istotnym wątkiem zarysowującym profil kolekcjonerski jest jego usytuowanie wobec lokalnej, regionalnej perspektywy. Przyjęty program uwzględniał założenie, że tożsamość kolekcji skonkretyzowana zostanie umocowaniem w kontekście lokalnym, w idei wypuklenia jego artystycznego potencjału. Ważnym więc jej elementem stał się zbiór reprezentatywnych prac artystów biograficznie związanych z Górnym Śląskiem (Sławomir

Wojciech Łazarczyk, Robert Maciejuk, Marzena Nowak, Anna Ostoya, Józef Robakowski, Mikołaj Smoczyński, Marek Sobczyk, Marek Szczęsny, Grzegorz Sztwiertnia, Tomasz Tatarczyk, Tadeusz Wiktor, Wojciech Wilczyk, Ania and Adam Witkowski, Ryszard Woźniak, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Ewa Zawadzka, Kacper Ziółkowski. Also, works by Jan Berdyszak, Marek Chlanda, Koji Kamoji, Jerzy Lewczyński, Jarosław Modzelewski, Jadwiga Sawicka, Tomasz Struk, Andrzej Szewczyk, Leon Tarasewicz, Andrzej Tobis, Grzegorz G. Zgraja occupy a prominent place in the collection.

Following the principle of building the collection around monograph sets devoted to the outstanding representatives of Polish art, efforts were made to acquire series of works by these very artists, with the leading idea of presenting the retrospective of their artistic activities. Carefully chosen, the often emblematic examples of their oeuvre provided us with the opportunity to have a full perspective of their artistic accomplishments, which not only influenced the final shape of the collection but was also the unquestionable proof of its value. The collection was supposed to sensitively reflect the trends, complexity and dynamics of the present times, hence the presence of the artists who had their debut after 2000: Marek Glinkowski, Małgorzata Jabłońska, Szymon Kobylarz, Jan Mioduszewski, Marzena Nowak, Anna Ostoya, Igor Przybylski, Sławomir Rumiak, Ania and Adam Witkowski. The interest in young artists was the indicator of the openness of the consistently applied curatorial strategy.

The Bytom collection reconciles the local and national contexts without detriment to its artistic value, each aspect supports and increases the value of the other. Geographical categories are not important; there is also no community bias. The Upper Silesian Museum cooperated with the most interesting artists from the Poland's most lively artistic centres such as Warszawa, Poznań, Kraków, Gdańsk, Łódź, Wrocław, Katowice, but also from places lying on the outskirts of artistic life.

The collection's profile has another important component, namely, the local, regional perspective. One of the program's principle was to locate the collection in the local context in order to utilise its artistic potential. Therefore, the works by artists whose biographies are associated with Upper Silesia (Sławomir Brzoska, Stanisław Drózd, Marek Glinkowski, Małgorzata Jabłońska, Szymon Kobylarz, Marek Kuś, Leszek Lewandowski, Jerzy Lewczyński, Sławomir Rumiak, Zofia Rydet, Tomasz Struk, Andrzej Szewczyk, Piotr Szewczyk, Andrzej Tobis, Jerzy Wroński, Ewa Zawadzka, Grzegorz G. Zgraja) constitute an essential part of the whole. There is, however, no typographic criterion, as the names were always selected according to the artistic merits of the works and their position in the artistic landscape. The collection was also influenced by those artists who refer to the specific, Silesian issues like the world of labour or deindustrialisation (Wilhelm Sasnal, Wojciech Wilczyk, Ania and Adam Witkowski). In this context it is worth mentioning a very important issue relating to the search for the sources of modern art in the region through focusing on the artists connected with the region in various ways. The collection has its culmination points, one of them is constituted by the works of Andrzej Szewczyk, a renowned, post-war artist – the author of the biggest monograph component of the collection. Considered a priority and consisting of 196 titles,

Brzoska, Stanisław Dróżdż, Marek Glinkowski, Małgorzata Jabłońska, Szymon Kobylarz, Marek Kuś, Leszek Lewandowski, Jerzy Lewczyński, Sławomir Rumiak, Zofia Rydet, Tomasz Struk, Andrzej Szewczyk, Piotr Szewczyk, Andrzej Tobis, Jerzy Wroński, Ewa Zawadzka, Grzegorz Zgraja). Nie ma tu jednak mowy o jakimkolwiek kryterium topograficznym, bowiem za doбором nazwisk stoi przede wszystkim odwoływanie się do konkretnego dorobku artystycznego wybranych twórców, ich usytuowania w ogólnej przestrzeni sztuki. Kolekcję określiła również współpraca z artystami odnoszącymi się do śląskiej regionalnej specyfiki, zagadnień pracy, przemysłu i deindustrializacji (Wilhelm Sasnal, Wojciech Wilczyk, Ania i Adam Witkowsy). W tym kontekście chciałbym zwrócić uwagę na ważną kwestię odnoszącą się do poszukiwań źródeł sztuki współczesnej, mając na względzie skupienie się na artystach w różnorodny sposób związanych z tym miejscem. Omawiana kolekcja współczesnej sztuki polskiej ma swoje punkty kulminacyjne, a eksponowaną pozycję zajmuje w niej dorobek jednego z najciekawszych polskich artystów powojennych, Andrzeja Szewczyka, którego prace złożyły się na największy zespół autorski wchodzący w jej obręb. Ten traktowany priorytetowo, najliczniejszy nie tylko w kolekcjach muzealnych zbiór, obejmujący 196 prac, jest wysoko oceniany, jako mający szczególną wartość nie tylko z tego względu, że zawiera dzieła wyjątkowo starannie wybrane z dorobku artysty, ale również z uwagi na fakt odzwierciedlenia ciągłości pracy artystycznej, obejmującej w sumie cały obszar dociekań Szewczyka. Współczesny sposób podejścia do kolekcji próbuje ustanawiać nowe konteksty dla praktyki kolekcjonerskiej, wskazywać na jej zróżnicowane tropy eksploatacji. Kolekcje współczesnej sztuki coraz bardziej oddalają się od przyjętej definicji kolekcji, rozumianej jako zbiór obiektów materialnych, dodatkowo przybierając coraz więcej cech archiwum, biblioteki, filmoteki. Jednym z obszarów eksplorowanych w trakcie budowania zbiorów, z racji ich historycznego umocowania, jest pozyskiwanie i opracowywanie archiwów poszczególnych twórców, pozwalające na szersze wniknięcie w ich praktykę artystyczną. Kolekcja jako archiwum rozumiana jest dwojako. Z jednej strony koncentruje się ona na archiwach poszczególnych artystów, na dokumentacji zjawisk odznaczających się efemerycznością, na dokumencie sztuki, z drugiej natomiast daje możliwość stworzenia badawczego zaplecza mogącego być jednocześnie ośrodkiem dokumentacji i informacji oraz miejscem żywej, krytycznej analizy. W takim kontekście kolekcja-archiwum staje się miejscem tworzenia wiedzy i taki właśnie sposób widzenia bliski był także autorowi kolekcji bytomskiej. W latach 2006–2012 funkcjonowało przy niej na prawach *appendixu* archiwum „pracowniane” Andrzeja Szewczyka. To ważne archiwum aktywności artystycznej stanowiło punkt wyjścia do przygotowanego w 2007 roku szeroko zakreślonego projektu wystawienniczego i edytorskiego poświęconego Szewczykowi³. Jak zauważali niektórzy krytycy, istotnym punktem odniesienia dla bytomskiej kolekcji był późny modernizm czy niejednorodny nurt postawangardy lat 90. XX wieku (między innymi prace Jana Berdyszaka, Edwarda Krasińskiego, Włodzimierza Borowskiego, Koji Kamoji, Jerzego Wrońskiego,

3. Zob.: Andrzej Szewczyk, *Malowidła z Chłopów*, oprac. M. Meschnik, Bytom 2007; Andrzej Szewczyk 1950–2001. *Prace z kolekcji współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, oprac. M. Meschnik, Bytom 2007.

the selection is valued not only for how carefully chosen it was, but also for its quality to reflect the history of the author's artistic life and all the important issues he refers to. The modern approach to building a collection creates new contexts for the practice and points out to various ways of its exploitation. Modern art collections more and more frequently depart from the traditional definition of art collection as a set of material objects, assuming the form of an archive, a library or a film archive. One area of exploration while building a collection with the focus on the historic value of the exhibits is the acquisition and systematic work on the artists' own archives, which allows better understanding of their specific artistic practice. The archival function of a collection is twofold. On the one hand, by concentrating on the archives of particular artists, it documents the phenomena of highly ephemeral nature, on the other hand, it creates the background for research, constituting the source of information and providing the opportunity for animated critical analyses. In this context, the collection-archive becomes a place where knowledge is created and this is exactly the intention the author of the collection has in mind. In 2006–2010 Andrzej Szewczyk's "workshop" archive was an appendix part of the project. This important record of his artistic activity was a starting point for a large exhibition and editorial project devoted to the artist and launched in 2007.³

As some critics have observed, the important reference point for the Bytom collection was late modernism and the heterogeneous current of post avant-garde of the 1990s represented, among others, by: Jana Berdyszak, Edward Krasiński, Włodzimierz Borowski, Koji Kamoji, Jerzy Wroński, Andrzej Szewczyk, Marek Chlanda, Tomasz Ciecierski, Mikołaj Smoczyński, Tomasz Struk).⁴

The accomplishments of Marek Chlanda, so significant for Polish art, are summed up by a broad set of his works, featuring the most canonical ones. This logically arranged selection contains works created in 1981–1993 and includes drawing studies of dance, sculptures from *Analogical Constructions* cycle and drawings gathered in the cycle of *Jerusalem Codex*. The prominent position in the collection is occupied by a multifaceted, substantial choice of works created between 1992–2009 by Koji Kamoji, comprising paintings, installations and objects – condensed compositions, reflecting the artist's contemplative nature.

Another tradition is represented by works that decided about the character of the 1980s art, only sometimes in line with the then prevailing trend of neoexpressionist painting. The polyphonic art of the members of the *Gruppa artistic collective*, sets one of the most important perspectives on the Bytom collection. Its importance is confirmed by Ryszard Grzyb's art of liberated imagination as well as by evocative and idiomatic painting of Jarosław Modzelewski or Marek Sobczyk's by which they attempt at reinterpreting the area of sacrum and revitalising the traditional forms of Christian iconography. The artists of the Warsaw *Gruppa* were not classified as belonging to one generation group, but have the status of independent artistic individuals. The works by Grzyb, Kowalewski, Modzelewski, Sobczyk and Woźniak created

3. See: Andrzej Szewczyk, "Paintings from Chłopy", ed. M. Meschnik, Bytom 2007; Andrzej Szewczyk 1950–2001. *Works from the Polish Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum*, ed. M. Meschnik, Bytom 2007.

4. See: J. Michalski, *op.cit.*, p. 101.

Andrzeja Szewczyka, Marka Chlandy, Tomasza Ciecierskiego, Mikołaja Smoczyńskiego, Tomasza Struka⁴.

Poświadczające ważne dokonania w sztuce polskiej dzieło Marka Chlandy, w obrębie kolekcji sumuje obszerny, nasycony pracami kanonicznymi zestaw obiektów. Tworząc logicznie ukształtowaną całość zawiera się w datach 1981–1993 – między rysunkowymi studiami tańca a rzeźbami z cyklu *Konstrukcji analogicznych* i rysunkami z serii *Kodeks Jerozolimski*. Priorytetową pozycję zajmuje w zbiorach rozbudowany, wieloaspektowy zespół powstałych w latach 1992–2009 prac Koji'ego Kamoji'ego, stanowiących przykłady malarstwa, instalacji i obiektów – lapidarnych kompozycji obdarzonych kontemplacyjną naturą tego artysty.

Inną tradycję reprezentują w kolekcji prace ukazujące zjawiska przesądzające o obszarze sztuki lat osiemdziesiątych, które czasami tylko podporządkowane są panującej w tej dekadzie tendencji neoekspresyjnego malarstwa. Nadająca ton życiu artystycznemu tego czasu polifoniczność twórczości członków Grupy, wyznacza jedną z istotnych perspektyw spojrzenia na bytomski zbiór. Przekonuje o tym sztuka wyzwolonej wyobraźni i gestu Ryszarda Grzyba, także sugestywne, idiomatyczne malarstwo Jarosława Modzelewskiego, czy też obrazy Marka Sobczyka, stanowiące reinterpretację obszaru *sacrum* i aktualizujące tradycyjne ujęcia ikonografii chrześcijańskiej. Zajmujący poczesne miejsce w kolekcji artyści związani z warszawską Grupą nie zostali potraktowani jako grupa pokoleniowa, ale raczej jako odrębne indywidualności artystyczne. Obrazy poszczególnych członków Grupy: Grzyba, Kowalewskiego, Modzelewskiego, Sobczyka i Woźniaka, pochodzące w przeważającej części już z drugiej połowy lat 80. i początku lat 90. włączano do zbiorów w stosunkowo długim okresie, bo na przestrzeni od 1990 do 2004 roku.

Wśród problemów, wokół których rozwijane są interpretacje wybranych do kolekcji dzieł, odnajdujemy zagadnienie pamięci. Pamięć, rozumiana zarówno jako pamiętanie, jak i przypominanie, wydaje się obecnie jednym z centralnych wątków artystycznych sztuki polskiej. Osią twórczości artystów są zainteresowania mechanizmem indywidualnej pamięci oraz historycznej zmiany. Kwestię wynikającą z poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czym jest pamięć, podejmuje sztuka poruszająca temat pamięci historycznej i kulturowej (między innymi Anna Baumgart, Marek Chlanda, Edward Dwurnik, Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jadwiga Sawicka, Marek Sobczyk, Ania i Adam Witkowsky). W decyzjach akcesyjnych kolekcja uwzględniła także dzieła poruszające inny zakres problematyki pamięci, w tym prace stanowiące świadectwo artystycznej analizy procesów pamiętania (Tomasz Struk), przybierające formę archeologii pamięci/miejsca (Jerzy Lewczyński, Mikołaj Smoczyński) lub też ujawniające proces gromadzenia i zapisywania wrażeń, a następnie odkrywania pokładów pamięci (Tomasz Ciecierski) czy jej wizualizację w odniesieniu do codzienności, połączonej z wątkami autobiograficznymi (Krzysztof M. Bednarski, Marzena Nowak, Sławomir Rumiak).

Kolejny kierunek artystycznych poszukiwań zgłębia fenomen czasu i jego reinterpretacji, opisywanie struktury czasu, poszukiwania i zmienne odniesienia do czasu rzeczywistego i wyobrazonego (Mikołaj Smoczyński, Tomasz Struk). Odminną perspektywę,

between the late 1980s and early 1990s, were incorporated systematically over a long period between 1990 and 2004.

Among many interpretational approaches towards the collection, there is one for which the main theme of analysis is memory understood as acts of remembering as well as of reminding and appearing to be one of the most essential issues raised by Polish art. Here the reflection oscillates around the mechanisms of individual memory and historical changes. The attempts to define what memory is by discussing the problems of historical and cultural memory are made by such authors as Anna Baumgart, Marek Chlanda, Edward Dwurnik, Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jadwiga Sawicka, Marek Sobczyk, Ania and Adam Witkowski. Other aspects of the idea of memory were also taken into consideration while making the decisions concerning the inclusion of new exhibits into the collection. Artistic analyses of the memory processes were represented by Tomasz Struk's works, Jerzy Lewczyński and Mikołaj Smoczyński explored the issue of the archaeology of memory/place, Tomasz Ciecierski reveals the processes of gathering and recording sensations as well as uncovering the layers of memory, while Krzysztof M. Bednarski, Marzena Nowak and Sławomir Rumiak focus on visualising memory and its connections with everyday life, enriching their output with autobiographical elements.

Time, its reinterpretation, structure and the relations between real and imagined time are in the focus of attention for Mikołaj Smoczyński and Tomasz Struk. Another exhibition approach was determined by eschatological issues which problematised the discourse of death. The perspective is represented by the art of Stanisław Dróżdż, Zuzanna Janin and Tomasz Struk. A similar category – the experience of passing away, including such basic existential themes as alienation, disease and suffering, are taken up by Anna Konik and Grzegorz Sztwiertnia.

The ideological background of the collection encompasses the extensive discussion on the mutual relations between art and nature, the organic and transformed forms of matter, carried out by artists who speak about nature in the language of culture: Marcin Berdyszak, Piotr Kurka, Piotr Lutyński, Mirosław Maszlanko, Małgorzata Niedzielko, Leon Tarasewicz, Tomasz Tatarczyk, Ryszard Woźniak. The versatility of the collection means that the issues of art history are not overlooked: historical reflections, the revision of art history or the dialogue with the field are present in the works by Ryszard Grzyb, Dominik Lejman, Józef Robakowski and Włodzimierz J. Zakrzewski.

The collection contains works that demystify the utopia and ideology of the communist system, reconstructing or critically commenting on the socio-political reality of the Polish People's Republic (Krzysztof M. Bednarski, Edward Dwurnik, Paweł Kowalewski, Zofia Kulik). Andrzej Tobis – another artist participating in the creation of the collection – is the author of a conceptual project, *A–Z (Educational Cabinets)*, where he reveals the interactions between the word and the image, especially in relation with the language of politics and propaganda. The photographs depict Poland (mostly the regions of Upper Silesia and Zagłębie) as a country “affected” by its socialist legacy. The semantic space of the collection includes issues relating directly to the 1989 socio-economic

4. Zob.: J. Michalski, *op. cit.*, s. 101.

według której pozyskiwano obiekty, wyznaczały rozważania eschatologiczne problematyzujące dyskurs o śmierci (Stanisław Dróżdż, Zuzanna Janin, Tomasz Struk). Podobną kategorią znaczeniową jest doświadczenie przemijania, czy takie podstawowe aspekty egzystencji, jak wyobcowanie, choroba i cierpienie (Anna Konik, Grzegorz Sztwiertnia).

W porządek ideowego programu zbiorów wpisany jest szeroki nurt artystycznych debat o wzajemnych relacjach sztuki z naturą, organiczności i formowaniu materii, jakie podejmowane są przez artystów mówiących o naturze językiem kultury (Marcin Berdyszak, Piotr Kurka, Piotr Lutyński, Mirosław Maszlanko, Małgorzata Niedzielko, Leon Tarasewicz, Tomasz Tatarczyk, Ryszard Woźniak). Wszechstronność kolekcji pozwoliła również na uwzględnienie refleksji nad historią sztuki, na rewizję historii sztuki, na podejmowanie dialogu z historią sztuki (Ryszard Grzyb, Dominik Lejman, Józef Robakowski, Włodzimierz J. Zakrzewski).

Omawiany zbiór konstituują także prace, które demistyfikują utopię i ideologię systemu komunistycznego, rekonstruując czy też poddając krytycznemu oglądowi przestrzeń społeczno-polityczną PRL-u (Krzysztof M. Bednarski, Edward Dwurnik, Paweł Kowalewski, Zofia Kulik). Andrzejowi Tobisowi, kolejnemu z artystów redagujących kolekcję, autorowi conceptualnego projektu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), zależy na ujawnianiu relacji między słowem a obrazem, wynikających zwłaszcza z języka propagandy i polityki. Tłem tych fotograficznych prac jest głównie chaotyczny obraz współczesnej Polski „dotkniętej” socjalistycznym dziedzictwem, odnoszący się przede wszystkim do Górnego Śląska i Zagłębia. W ukształtowanej przez program merytoryczny semantycznej przestrzeni kolekcji odnajdziemy także zagadnienia bezpośrednio związane z transformacją społeczno-gospodarczą po roku 1989, jak i analizujące kondycję postkomunistyczną, a zwłaszcza rejestrowanie zmian zachodzących na postindustrialnym terenie Górnego Śląska. Przyjęte kryterium kuratorskiego doboru prac uwzględnia ułożenie w niej projektów twórczych wprost odnoszących się do obecnego stanu wielu miast górnośląskiej konurbacji, w szczególności dotkniętej dramatycznymi konsekwencjami przemian ekonomicznych (Wilhelm Sasnal, Wojciech Wilczyk, Grzegorz Zgraja).

Procedura kuratorskiego wyboru dzieł sztuki odnosiła się zarazem do prac wynikających z podjętej obserwacji współczesnej rzeczywistości społecznej i badających relacje zachodzące między jednostką a społeczeństwem (Ryszard Górecki, Igor Przybylski). Dynamiczna wewnętrznie kolekcja pozwala przyrzeć się sposobom funkcjonowania w sztuce znaku oraz ujawnia bogactwo kontekstów, w jakich może on zaistnieć. Zwraca naszą uwagę na tych artystów, którzy swoje zainteresowania kierują w stronę znaków i wizualnych symboli wypełniających współczesną przestrzeń społeczno-polityczną (Marek Glinkowski, Robert Maciejuk, Jadwiga Sawicka, Włodzimierz J. Zakrzewski, Kacper Ziółkowski). Uobecniony został w równym stopniu poznawczy aspekt zainteresowań artystów związany z funkcjonowaniem rzeczywistości medialnej, z analizą perswazyjnej i autorytarnej natury mediów (między innymi Anna Baumgart, Dominik Lejman, Jadwiga Sawicka).

Zbiory sztuki współczesnej, skonstruowane w wyniku kuratorskich systematyzacji i selekcji stanowiły punkt wyjścia do dalszych działań merytorycznych, bowiem sztuka

transformation, providing the analyses of the condition of the post-communist country, especially the changes occurring in Upper Silesia. The curatorial criteria for selecting the exhibits include the incorporation of such artistic projects which focus on the situation of many cities of the Upper Silesian conurbation, particularly affected by the consequences of the economic changes. The works by Wilhelm Sasnal, Wojciech Wilczyk, Grzegorz G. Zgraja belong to this category.

The selection procedure provided for including such works that were the result of observing the contemporary social reality and investigating the relations between an individual and society (Ryszard Górecki, Igor Przybylski). The internal dynamics of the collection enables us to take a close look at the ways in which a sign functions in art and to reveal the variety of contexts it can occur in. Here, attention is attracted to such authors as (Marek Glinkowski, Robert Maciejuk, Jadwiga Sawicka, Włodzimierz J. Zakrzewski or Kacper Ziółkowski for whom the subject matter of their works is the signs and visual symbols that occupy the contemporary socio-political space. The cognitive aspect of artistic activities relating to the reality of media and their persuasive and authoritarian nature is exemplified by the works of Anna Baumgart, Dominik Lejman, Jadwiga Sawicka.

The collection of modern art, the result of curatorial systematisation and selection became the starting point for further exhibition activities as modern art was the key element in defining the exhibition programme of the Museum's Art Department. Its flagship project, the series of *Pokaz/Show* events, based on the contextualisation of the objects in the collection. The initial idea of the *Shows* was that each time the structure and narration of the event will facilitate the utilisation of the full potential of the works as elements of an exhibition. Contemporary exhibition spaces and new arrangement solution made it possible to prepare such interpretations for the exhibitions that introduced the collection into the circulation of Polish artistic life of last decade of the 20th century and the first ten years after 2000. Each subsequent edition of the event in the years 1994 (*Show 1*)⁵, 1995 (*Show 2*)⁶, 2003 (*Show 3*)⁷ and 2009 (*Show 4*)⁸ were the implementation of the practice of periodic recapitulations of the collection strategy. Newly acquired elements of the collection were made available to the viewers during several-month-long series of exhibitions held at the Contemporary Art Gallery. The presentations were supposed not only to assess the

5. The exhibition presented works by: Edward Dwurnik, Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Zbigniew Libera, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Tomasz Struk and Andrzej Szewczyk.
6. *Show 2* included works by: Marek Chlanda, Tomasz Ciecierski, Edward Dwurnik, Ryszard Grzyb, Jarosław Modzelewski, Mikołaj Smoczyński, Andrzej Szewczyk, Tomasz Tatarczyk. Four artists (E. Dwurnik, R. Grzyb, J. Modzelewski and A. Szewczyk) participated in *Show 1*, but their works were confronted with their own works acquired after the first edition.
7. *Show 3* shown the works by: Marek Chlanda, Tomasz Ciecierski, Stefan Gierowski, Koji Kamoji, Zofia Kulik, Piotr Kurka, Marek Kuś, Leszek Lewandowski, Piotr Lutyński, Małgorzata Niedzielko, Tomasz Struk, Andrzej Szewczyk, Grzegorz Sztwiertnia, Leon Tarasewicz, Tomasz Tatarczyk, Ryszard Woźniak, Ewa Zawadzka and Kacper Ziółkowski. Other works belonging to the Museum's collection by M. Chlanda, T. Ciecierski, T. Struk, A. Szewczyk and T. Tatarczyk were also show during the previous *Shows*.

aktualna zajmowała kluczową pozycję w definiowaniu programu wystawowego Działu Sztuki. Jego flagowy projekt, jakim były kolejne edycje *Pokazu*, oparty został na kontekstualizacji obiektów znajdujących się w kolekcji. W autorskim założeniu *Pokazów* kluczem do konstrukcji i prowadzenia narracji było każdorazowo kryterium uwzględniające wykorzystanie potencjału zgromadzonych muzealiów i ich zafunkcjonowanie w obiegu ekspozycyjnym. Nowoczesne przestrzenie wystawiennicze i stosowanie nowych rozwiązań aranżacyjnych umożliwiały przygotowywanie takich interpretacji wystaw, jakie wpisały kolekcję w obieg polskiego życia artystycznego dwóch dekad przełomu wieków. Każde aktualizujące redakcje kolejnych odsłon kuratorskiego cyklu prezentowania kolekcji, jakie miały miejsce w latach: 1994 (*Pokaz 1*)⁵, 1995 (*Pokaz 2*)⁶, 2003 (*Pokaz 3*)⁷ i 2009 (*Pokaz 4*)⁸, stały się przyjętą formą stałej praktyki okresowego podsumowywania rezultatów kolekcjonerskiej strategii. Muzeum, w ramach Galerii Sztuki Współczesnej, udostępniało fragmenty kolekcji w konwencji kolejnych edycji zmiennych, wielomiesięcznych ekspozycji prac nowo pozyskanych do kolekcji. Prezentowanie zasobów miało za zadanie nie tylko zbadać jej potencjał, czy też określenie formatu całego zbioru, ale przede wszystkim ich celem było artykułowanie kwestii ważnych dla współczesnej sztuki i sygnalizowanie, w jakim kierunku zmierza kuratorski wybór⁹.

Koncepcja *Pokazu* zakładała rezygnację z usystematyzowania linearnego na rzecz takiego dokonywania wyboru dzieł i sposobu ich zestawiania, jaki pozwalał lokować obiekty w określonym systemie odniesień dopełniających się znaczeniowo, a ponadto budować dlań przestrzenne i czasowe ramy oraz kontekst interpretacyjny, zarówno dla wystawy, jak i dla samej kolekcji. Rozwijane i poszerzane kolejne edycje *Pokazu* dokonywały przesunięć tych ram poznawczych, przy założeniu aleatoryczności ekspozycji budowanej na rdzeniu stałej prezentacji, w miarę możliwości rozwijanej i znaczeniowo nieustannie przekształcanej. Każdorazowo na nowo przemysłane i inaczej komponowane problemowe pokazy ujawniały niejednokrotnie nieznane dotąd, bądź nieoczywiste aspekty kolekcji, a same dzieła opatrywały nowymi komentarzami.

Muzealna kolekcja stała się kanwą dla kilku jeszcze innych przedsięwzięć wystawienniczych, których scenariusze zakładały definiowanie własnych zbiorów. Rezultatem pracy nad kolekcją stały się monograficzne wystawy, czego

5. Na wystawie pokazano prace: Edwarda Dwurnika, Ryszarda Grzyba, Pawła Kowalewskiego, Zbigniewa Libery, Jarosława Modzelewskiego, Marka Sobczyka, Tomasa Struka i Andrzeja Szewczyka.
6. W ramach *Pokazu 2* zaprezentowano prace: Marka Chlady, Tomasza Ciecierskiego, Edwarda Dwurnika, Ryszarda Grzyba, Jarosława Modzelewskiego, Mikołaja Smoczyńskiego, Andrzeja Szewczyka, Tomasza Tatarczyka. Czterech artystów (E. Dwurnik, R. Grzyb, J. Modzelewski i A. Szewczyk) objął już wcześniej *Pokaz 1*, ale w drugiej edycji umożliwiono konfrontację z nowo pozyskanymi zespołami prac ich autorstwa.
7. Na *Pokaz 3* złożony był z prac: Marka Chlady, Tomasza Ciecierskiego, Stefana Gierowskiego, Koji'ego Kamoji'ego, Zofii Kulik, Piotra Kurki, Marka Kusia, Leszka Lewandowskiego, Piotra Lutyńskiego, Małgorzaty Niedzielko, Tomasza Struka, Andrzeja Szewczyka, Grzegorza Sztwierni, Leona Tarasewicza, Tomasza Tatarczyka, Ryszarda Woźniaka, Ewy Zawadzkiej i Kacpra Ziółkowskiego. Inne dzieła ze zbioru muzealnego (M. Chlady, T. Ciecierskiego, T. Struka, A. Szewczyka i T. Tatarczyka) były eksponowane również na poprzednich *Pokazach*.

potential of the works or to define the format of the collection, but most of all, to articulate the issues of great importance for modern art and to signal the direction which the curator's choices would follow.⁹

The idea of the *Show* was to resign from linear ordering in favour of a referential system of complementary meanings which enabled to create the spatial and time boundaries and interpretational context both for the exhibitions and for the collection itself. The subsequent editions of the *Show*, developed and extended, pushed the boundaries, taking into account the aleatoric character of the presentation built around the core of the permanent exhibition, developed and transformed, if possible. Rethought and re-composed, they uncovered the less known or surprising aspects of the collection and commented on the works from a new perspective.

The collection constituted a base for other exhibition projects which also had the function of self-defining. The constant work on the Museum's assets resulted in several monograph exhibitions, among which there was the 2007 reassembly of Leon Tarasewicz's large-scale installation, previously showed at the Polish Pavilion at the 49th Venice Art Biennial, this time reconfigured to correspond with the artist's new paintings. In 2006–2007 a new project was implemented, that was acclaimed by critics as a model initiative, which together with the accompanying research and publishing programmes were supposed to reformulate the knowledge about Andrzej Szewczyk, the artist of crucial importance for the collection. The project consisted of two complementary exhibitions – *Andrzej Szewczyk "Paintings from Chłopy"*¹⁰, which attempted at reconstructing the creation process and the reception of the cycle and *Andrzej Szewczyk (1950–2001). Works from the Polish Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum*¹¹, together with the accompanying publications, where beside the

8. *Show 4* consisted of two exhibitions (taking up nearly 800 m².) presented in the main building and in other branches of the Museum. The exhibition held in the main building featured 29 authors such as: Anna Baumgart, Marek Glinkowski, Zuzanna Janin, Zofia Kulik, Dominik Lejman, Robert Maciejuk, Marzena Nowak, Anna Ostoya, Igor Przybylski, Józef Robakowski, Jadwiga Sawicka and Włodzimierz J. Zakrzewski. The branches hosted 45 works by Krzysztof M. Bednarski, Paweł Kowalewski, Jerzy Lewczyński, Jan Mioduszeński, Wilhelm Sasnal, Andrzej Tobis, Wojciech Wilczyk, Ania and Adam Witkowski and Grzegorz G. Zgraja. Zofia Kulik and Paweł Kowalewski (participating in the previous *Shows*) presented their new works in the edition.
9. See: M. Fiutak, *Pokaz pierwszy, malarstwo*, Gość Niedzielny 1994, no. 27, p. 11; A. Kwaśniewski, *Podróż autostopem do źródeł tajemnicy*, Opcje 1995, no. 3, p. 142–143, J. Michalski, *op.cit.*, p. 101–102; Ł. Kałębasiak, *Uczta w muzeum*, Gazeta Wyborcza – Katowice 2004, no. 3, p. 6; P. Cichocki, *Pokaz 3*, Ultramarina 2004, no. 34, p. 32; P. Ruksza, *Pokaz 3*, Architektura & Biznes 2004, no. 7/8, p. 18; P. Bazyłko, K. Misiewicz, *op.cit.*, p. 91; Ł. Kałębasiak, *Bytom przyciąga mistrzów*, Gazeta Wyborcza – Katowice 2009, no. 299, p. 6.
10. See reviews: *Wyobrażenie muzeum. Sebastian Cichocki rozmawia z Hristiną Ivanovską i Yane Calovskim*, [in:] Oskar Hansen's Museum of Modern Art, Bytom 2007, p. 76; E. Łubowicz, *Prawdziwe malarstwo z ulicy. Malowidła z Chłopów Andrzeja Szewczyka*, Format 2009, no. 56, pp. 90–91.
11. See: Ł. Kałębasiak, *Siedem bytomskich pokoi Andrzeja Szewczyka*, Gazeta Wyborcza – Katowice 2007, no. 114, p. 6.

przykładem może być reinstalacja w Muzeum Górnośląskim w 2007 roku wieloskalowej instalacji przestrzennej Leona Tarasewicza, pierwotnie zaprezentowanej w Pawilonie Polskim na 49. Biennale Sztuki w Wenecji, skonfigurowanej w Bytomiu w kontekście nowych obrazów artysty. Realizowane w latach 2006–2007, definiowane przez krytyków jako dzieła modelowe – projekt badawczy i towarzyszący mu program wydawniczy – miały z kolei na celu przeformułowanie, jak też uzupełnienie wiedzy na temat tak istotnego dla kolekcji twórcy, jakim był Andrzej Szewczyk. Projekt składał się z dwóch komplementarnych wystaw – *Andrzej Szewczyk, „Malowidła z Chłopów”*¹⁰, w której pojęto próbę rekonstrukcji procesu powstania, a następnie recepcji *Malowideł* i *Andrzej Szewczyk (1950–2001). Prace z kolekcji współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*¹¹ – oraz towarzyszących tym prezentacjom publikacji, w których obok tekstów krytycznych zamieszczono, w niemal identycznym jak na wystawach układzie, cały ekspozycyjny materiał wizualny.

Jednym z celów obecnych w działalności, która nadawała Muzeum Górnośląskiemu dynamiczny wizerunek, obok budowania kolekcji oraz prezentowania własnych zasobów, było propagowanie artystów współczesnych. Z konsekwencją przygotowywano duże, monograficzne przeglądy twórczości, zarówno artystów średniego pokolenia, których nazwiska pojawiły się bądź utrwaliły na dobre w latach 80. i 90. ubiegłego wieku, jak i twórców o ugruntowanej już pozycji, decydujących o obrazie polskiej sztuki ostatniego półwiecza. Ten znaczący *modus* wystawienniczy był w każdym przypadku ważnym punktem odniesienia w ich artystycznych biografiach¹². Niejednokrotnie pierwsze w muzealnictwie polskim tak duże przeglądy dorobku artystów pozwalały na odczytanie podejmowanej przez nich problematyki w ujęciu retrospektywnym i w takim samym stopniu stanowiły próbę przedstawienia ważkich dla ich twórczości etapów wpisanych w nowe ramy koncepcyjne¹³.

8. *Pokaz 4* składał się z dwóch, stanowiących całość prezentacji (o łącznej powierzchni prawie 800 m kw.) udostępnionych w gmachu głównym oraz w salach wystawowych filii Muzeum. *Pokaz* w sali ekspozycyjnej gmachu głównego obejmował 29 prac autorstwa: Anny Baumgart, Marka Glinkowskiego, Zuzanny Janin, Zofii Kulik, Dominika Lejmiana, Roberta Maciejuka, Marzeny Nowak, Anny Ostoyi, Igora Przybylskiego, Józefa Robakowskiego, Jadwigi Sawickiej i Włodzimierza J. Zakrzewskiego. W filii Muzeum natomiast *Pokaz 4* kształtowało 45 dzieł takich twórców, jak: Krzysztof M. Bednarski, Paweł Kowalewski, Jerzy Lewczyński, Jan Mioduszewski, Wilhelm Sasnal, Andrzej Tobis, Wojciech Wilczyk, Ania i Adam Witkowsy oraz Grzegorz Zgraja. Zarówno w wypadku Zofii Kulik, jak i Pawła Kowalewskiego (obecnych na wcześniejszych *Pokazach*) mieliśmy możliwość poznania ich twórczości poprzez nowe akcesje do zbiorów.
9. Zob.: M. Fiutak, *Pokaz pierwszy, malarstwo*, Gość Niedzielny 1994, nr 27, s. 11; A. Kwaśniewski, *Podróż autostopem do źródeł tajemnicy*, Opcje 1995, nr 3, ss. 142–143, J. Michalski, *op. cit.*, ss. 101–102; Ł. Kałębasiak, *Uczta w muzeum*, Gazeta Wyborcza – Katowice 2004, nr 3, s. 6; S. Cichocki, *Pokaz 3*, Ultramarina 2004, nr 34, s. 32; S. Ruksza, *Pokaz 3*, Architektura & Biznes 2004, nr 7/8, s. 18; P. Bazyłko, K. Misiewicz, *op. cit.*, s. 91; Ł. Kałębasiak, *Bytom przyciąga mistrzów*, Gazeta Wyborcza – Katowice 2009, nr 299, s. 6.
10. Zob. recenzje: *Wyobrażenie muzeum*. Sebastian Cichocki rozmawia z Hristiną Ivanoską i Yane Calovskim, [w:] Oskar Hansen's Museum of Modern Art, Bytom 2007, s. 76; E. Łubowicz, *Prawdziwe malarstwo z ulicy. Malowidła z Chłopów Andrzeja Szewczyka*, Format 2009, nr 56, ss. 90–91.

critical texts the whole visual material was presented in the order almost identical with that of the exhibition.

Apart from creating the collection through conducting exhibition activities, another goal of the Museum, the realisation of which gave the institution its dynamic image, was popularising contemporary artists. Big monograph exhibitions, organised with consistency, were devoted to the presentation of the accomplishments of the middle-aged generation who debuted or established their positions in 1980s or 1990s' as well as to the already recognised artists who had shaped the Polish artistic landscape of the last fifty years. The events were always important highlights in the authors' artistic biographies.¹² Such large-scale reviews, often unique for the Polish museum practices, were not only the retrospective interpretations of the themes taken up by the works, but also attempted at presenting the important stages of the authors' artistic development set in a new concept framework.¹³ Exhibitions organised according to the classic methodology together with museum research that constituted the base for various monograph publications corresponded with such a practice of gathering works owing to which the collection preserves the oeuvres of many artistic individuals.

One should not fail to mention the publications of the Museum which accompanied the exhibition projects and were frequently praised for their content and editorial quality and meet all the requirements set for catalogue publications devoted to contemporary art collections.¹⁴ The publications concerning the Museum's exhibition and research programmes summed up the institution's collecting endeavours; the scientific and editorial quality of its catalogues (often bilingual and able to enter the international circulation) had no precedence in Polish museum literature. The year 2003 saw the publication of a catalogue presenting the results of the Museum's acquisition activities carried out between 1990 and 2003.¹⁵ The publication was not only the first but at the time the only catalogue of contemporary art collection issued by any museum institution in Upper Silesia and one of the few such publications in Poland. The next position, the 2010 publication¹⁶ reporting on the Museum's acquisitions for the period of 2003–2009, was a unique combination of an album and a scientific catalogue. In the introduction the author outlined the philosophy of creating the collection and pointed out to its culmination points.

12. The carefully designed programme included a cycle of temporary art exhibitions of: Tomasz Tatarczyk (1994), Ryszard Grzyb (1994), Leon Tarasewicz (1995, 2007), Stanisław Drożdż (1995), Tomasz Ciecierski (1996), Tomasz Struk (1997), Edward Dwurnik (1997), Stefan Gierowski (1998), Koji Kamoji (1998), Jarosław Modzelewski (2005), Włodzimierz J. Zakrzewski (2006), Andrzej Szewczyk (2007), Krzysztof M. Bednarski (2009). See: M. Meschnik, *Sztuka. Historia – kolekcje – wystawy*, [w:] M. Dobkowski, J. Drabina [ed.], *Muzeum Górnośląskie w Bytomiu 100 lat dziejów*, Bytom 2011, pp. 320–325.
13. M. Kitowska-Łysiak, *Urwaliśmy się na wolność (i co dalej?)*, Znak 1998, no. 12, p. 27.
14. E. Łubowicz, *op. cit.*, p. 90; J. Michalski, *op. cit.*, pp. 101–102.
15. See also: M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 1990–2002*, Bytom 2003; *Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. Catalogue of the 1990–2002 acquisitions*, Bytom 2004.

Z organizowanymi wystawami, klasycznymi w swojej metodologii i muzealnym *research'u*, będącymi zarazem bazą monograficznych wydawnictw, korespondowała praktyka gromadzenia, dzięki której dorobek kilkudziesięciu twórczych indywidualności mógł znaleźć swoje miejsce w kolekcji.

Warto wspomnieć, że jak częstokroć podkreślano w recenzjach, marką Muzeum była niezwyczajna staranność w merytorycznym i edytorskim przygotowaniu wydawanych publikacji towarzyszących projektom wystawienniczym, a szczególnie pozycji spełniających wymogi stawiane muzealnym katalogom zbiorów sztuki współczesnej¹⁴. W publikacjach związanych z programem wystawienniczym i badawczym podsumowywano własne działania kolekcjonerskie, a sposób naukowego i edytorskiego opracowania zwłaszcza katalogów zbiorów (najczęściej dwujęzyczne, przez to trafiające do międzynarodowego obiegu) nie miał wówczas analogii w krajowym piśmiennictwie muzealnym. Prezentację kompletowanej w latach 1990–2003 kolekcji współczesnej sztuki polskiej zawarł katalog wydany nakładem Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu¹⁵, obejmujący całościowe opracowanie nabytków z tych lat. Publikacja z 2003 roku była nie tylko pierwszym, ale ówczesnym jedynym katalogiem zbiorów sztuki współczesnej, wydanym przez instytucję muzealną na Górnym Śląsku, a ponadto jednym z nielicznych tego rodzaju opracowań w kraju. Kolejna publikacja, obejmująca nabytki z lat 2003–2009, która ukazała się w 2010 roku¹⁶, stanowiła jeden z nielicznych wyjątków edytorskiego połączenia naukowego katalogu z wydawnictwem albumowym. W zawartym w katalogu odautorskim wstępie wyłożono filozofię gromadzenia kolekcji i omówiono jej punkty kulminacyjne. Należy w tym miejscu zauważyć, że w przypadku Muzeum Górnośląskiego nie mamy do czynienia z muzeum *sensu stricto* artystycznym, a więc dedykowanym wyłącznie sztuce. Jest ono przypisywane do grupy tak zwanych

11. Zob.: Ł. Kałębski, *Siedem bytomskich pokoi Andrzeja Szewczyka*, Gazeta Wyborcza – Katowice 2007, nr 114, s. 6.
12. Przemysłany program prezentacji wystaw czasowych objął m.in. wystawy indywidualne takich artystów, jak: Tomasz Tatarczyk (1994), Ryszard Grzyb (1994), Leon Tarasewicz (1995, 2007), Stanisław Drożdż (1995), Tomasz Ciecierski (1996), Tomasz Struk (1997), Edward Dwurnik (1997), Stefan Gierowski (1998), Koji Kamoji (1998), Jarosław Modzelewski (2005), Włodzimierz J. Zakrzewski (2006), Andrzej Szewczyk (2007), Krzysztof M. Bednarski (2009). Zob.: M. Meschnik, *Sztuka. Historia – kolekcje – wystawy*, [w:] M. Dobkowski, J. Drabina [red.], *Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. 100 lat dziejów*, Bytom 2011, ss. 320–325.
13. M. Kitowska-Łysiak, *Urwaliśmy się na wolność (i co dalej?)*, Znak 1998, nr 12, s. 27.
14. E. Łubowicz, *op. cit.*, s. 90; J. Michalski, *op. cit.*, ss. 101–102.
15. Zob.: M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 1990–2002*, Bytom 2003; Idem, *Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. Catalogue of the 1990–2002 acquisitions*, Bytom 2004.
16. Por. też: M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 2003–2009*, Bytom 2010, oraz recenzje: P. Bazylko, *op. cit.*, s. 36; M. Moskalewicz, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, Arton 2010, nr 12, s. 26; K. Misiewicz, *Z półki kolekcjonera – Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego*, <http://artbazaar.blogspot.com/2011/02/z-poki-kolekcjonera-kolekcja.html> 2011; W. Konopelska, *op. cit.*

It is also worth noting that the Upper Silesian Museum is not strictly a museum of art, but belongs to the category of universal survey museum (encyclopaedic museums). One of the reasons for the uniqueness of its collection lies in the fact it was the only universal survey institution that in 1990–2010 managed to fully implement their policy for creating a modern art collection. However, the final shape of the collection was determined not only by the curatorial agenda but also by the institution's financial means, which influenced the number and pace of the purchases. Although since the 1990 the collection constantly grew (the most dynamic growth was recorded after 2000), it should be also noted that due to budgetary constraints the acquisition process was not always smooth and many works that would have contributed to its overall value remained out of reach.¹⁷ Although the Polish contemporary art collection of the Upper Silesian Museum obviously appreciates the already recognised artistic values and trends, it was also sensitive to the changes and redefinition occurring in contemporary art, helping the new currents to be noticed and accepted. The collection was not composed according to a linear narration, neither were the chronological divisions given too much importance. What mattered, was the multifaceted character of contemporary art. The works collected between 1990 to 2010 are not to be regarded as fully representing the state of Polish contemporary art, nevertheless, they do provide a cross sectional insight into what happened in Polish art during the last decades and may be rightly considered a relevant, visual representation of the period.

Regardless of its size, profile and ownership, a serious modern art collection should reflect, inform about and interpret the time and place in which it develops. The history of the project, its status and content have redefined the identity of the Museum as a public institution conducting a research programme that in its scope has exceeded the regional perspective. Having a great cognitive value, the collection has enjoyed a privileged position in the collecting operations of the Art Division. The acquisition process has set new directions for the Department as well as testified to its potential,¹⁸ being at the same time the subject of a wider reflection on the condition of artistic life not only in Upper Silesia. The many years of effort devoted to building and promoting the collection have resulted in it becoming a recognised example of contemporary art exhibition programme and an important contribution to the debate on contemporary culture. Owing to consistently followed programme guidelines, over

16. See also: M. Meschnik, *Polish Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. catalogue of the 2003–2009 acquisitions*, Bytom 2010, and reviews: P. Bazylko, *op. cit.*, p. 36; M. Moskalewicz, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, Arton 2010, no. 12, p. 26; K. Misiewicz, *Z półki kolekcjonera – Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego*, <http://artbazaar.blogspot.com/2011/02/z-poki-kolekcjonera-kolekcja.html> 2011; W. Konopelska, *op. cit.*
17. See: D. Jarecka, *Zbierać z głową*, Gazeta Wyborcza 2004, no. 60, p. 10.
18. See: M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, [in:] D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz [ed.], *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury w Muzeum Narodowym w Warszawie 21–22 marca 2005*, Warszawa 2005, pp. 185–194.

klasycznych muzeów encyklopedycznych (*universal survey museum*). Jednym z wyznaczników identyfikujących tę kolekcję jest fakt, że w obszarze aktywności sztuki współczesnej w muzeach typu encyklopedycznego w Polsce właśnie Muzeum Górnośląskiemu udało się w latach 1990–2010 konsekwentnie realizować zamysł programowy. Wizerunek bytomskiej kolekcji był wynikiem nie tylko przyjętych założeń programowych, ale także wypadkową możliwości finansowych, co oczywiście rzutowało na ilość zakupów i tempo gromadzenia zbiorów. Chociaż kolekcja rosła nieprzerwanie od 1990 roku (najdynamiczniej poszerzała swój zakres w pierwszej dekadzie XXI wieku), to warto zaznaczyć, że ze względu na skromny budżet własny formowanie jej napotykało na poważne ograniczenia, a wiele prac, mogących merytorycznie wzmocnić kolekcję, pozostało poza jej zasięgiem¹⁷.

Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego potwierdza niekwestionowane wartości w przestrzeni sztuki, równocześnie była otwarta na obserwowane zmiany i przewartościowania sztuki współczesnej, co pozwoliło jej na przybliżenie i ugruntowanie nowych zjawisk. Przy aranżowaniu wymiaru tej kolekcji nie wzięto pod uwagę linearnej narracji, nie przeceniano również znaczenia podziałów na dekady w polskiej sztuce powojennej, natomiast skupiono zainteresowanie na definiowaniu wielowątkowości sztuki współczesnej. Skompletowany w latach 1990–2010 zespół eksponatów z pewnością nie pretenduje do miana pełnej reprezentacji oddającej stan tego, co działo się w aktualnej sztuce polskiej, jednakowoż daje możliwość przekrojowego ujęcia obrazu polskiej sztuki ostatnich dekad, stanowiąc w tym względzie miarodajne jej odzwierciedlenie.

Poważna kolekcja sztuki współczesnej, niezależnie od wielkości, profilu i własności winna być odzwierciedlająca, przekazująca, interpretująca czas i miejsce, w którym powstaje. Historia konstituowania w bytomskim Muzeum kolekcji polskiej sztuki współczesnej, jej ranga i treściowa zawartość, na nowo zdefiniowała tożsamość tej instytucji domeny publicznej, realizującej program badawczy wychodzący poza wymiar regionalności. Charakteryzujący się dużym zasobem poznawczym zbiór zajmował w działalności kolekcjonerskiej Muzeum Górnośląskiego uprzywilejowaną pozycję i wytyczał nowe kierunki Działu Sztuki. Proces ten wyprofilował obraz Muzeum i zaświadczył o jego możliwościach¹⁸, tym samym wpisując go w przedmiot szerszej refleksji nad stanem życia artystycznego nie tylko Górnego Śląska. Wieloletnia praca związana z budowaniem i zarządzaniem, a także z publiczną identyfikacją kolekcji, umożliwiła wprowadzenie jej w obieg muzealnictwa poświęconego sztuce oraz w debatę o kulturze współczesnej. W wyniku systematycznie realizowanych założeń programowych bytomskie zbiory stały się na przestrzeni kilkunastu lat

17. Zob.: D. Jarecka, *Zbierać z głową*, Gazeta Wyborcza 2004, nr 60, s. 10.

18. Por.: M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, [w:] D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz [red.], *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury w Muzeum Narodowym w Warszawie 21–22 marca 2005*, Warszawa 2005, ss. 185–194.

the years the acquired works have become one of the most important public collections in Poland.¹⁹ The number of works that may aspire to the title of emblematic objects in Polish art justifies the opinion that the objects hosted by the Museum constitute one of the most valuable art collections in the country. “Regarded as one of the most important sets of works kept at a public museum in Poland, together with the accompanying scientific publications [...], well arranged and documented exhibitions [...]. These are mostly the reasons why the Upper Silesian Museum enjoys the privilege of permanent cooperation with the most outstanding Polish artists, thus being able to realise ambitious projects and acquire the most important and representative works.”²⁰

Today, it is evident that the substantive value of the collection allows it to be ranked among the greatest achievement of the Upper Silesian museums. Verified by numerous undertakings (conceptual catalogues, exhibitions, publications, artistic movement), the collection contains a great potential for shaping the perception of art and is able to play even more significant role in Polish culture.²¹ Unfortunately, there are no conditions in the Museum to utilise the potential for wider scientific, exhibition, publishing or educational activities.²²

19. See: M. Szelaąg, *Muzeum sztuki współczesnej – topos powojennego życia artystycznego*, [in:] D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz [ed.], *op.cit.*, p. 36.

20. M. Ratajczak, *Wernisaże*, Odra 2011, no. 3, p. 138.

21. See: *Najlepsza kolekcja. Rozmowa z Markiem Meschnikiem – historykiem sztuki*; interview by A. Urbanowicz, Śląsk 2005, no. 8, p. 47.

22. See.: K. Sienkiewicz, *Galerie do odstrzału*, <http://dwutygodnik.com>, 88/2012; S. Ruksza, *Jestem miksem*, KTW Katowicki Magazyn Kulturalny 2012, nr 2, s. 48.

jedną z istotniejszych publicznych kolekcji w Polsce¹⁹, a merytoryczna jakość i nasycenie kolekcji dziełami aspirującymi do miana emblematycznych obiektów polskiej sztuki aktualnej pozwala na sformułowanie tezy o jej niebagatelnym znaczeniu. „Zaliczana obecnie do najważniejszych w polskich zbiorach publicznych i opracowania naukowe z nią związane [...], i wystawy – zawsze przemyślane, świetnie aranżowane i dokumentowane. [...] Z tych przede wszystkim powodów Muzeum Górnośląskie może liczyć na stałą współpracę najwybitniejszych artystów polskich, co pozwala nie tylko realizować ambitne projekty, ale i pozyskiwać do zbiorów dzieła o pierwszorzędym znaczeniu w dorobku danego twórcy”²⁰.

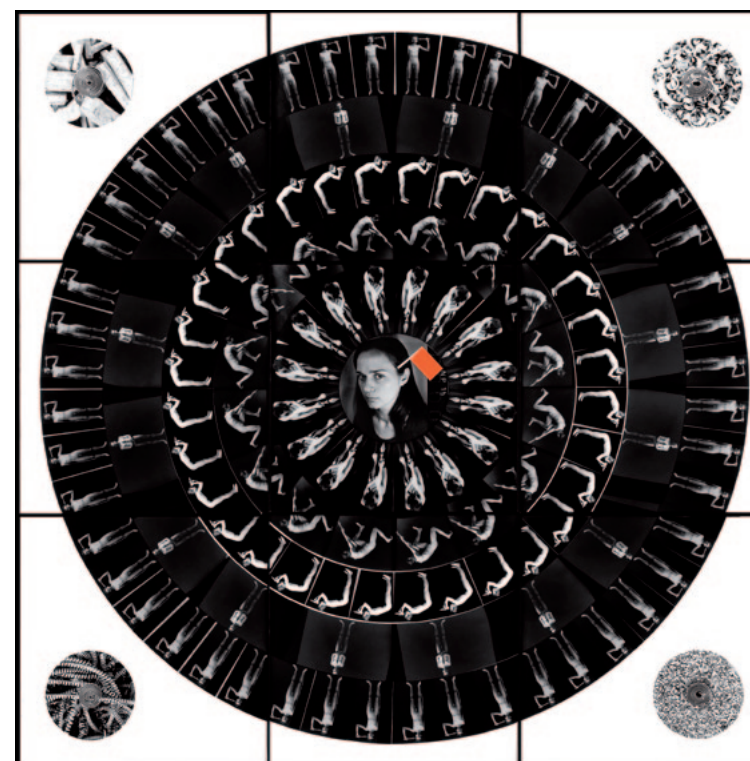
Patrząc z dzisiejszej perspektywy, możemy stwierdzić, że kapitalna wartość tego zbioru upoważnia do zaliczenia go w poczet najistotniejszych dokonań powojennego muzealnictwa na Górnym Śląsku. Weryfikowana wieloma przedsięwzięciami (rozumowane katalogi zbiorów, wystawy, publikacje, ruch artystyczny) kolekcja zawarła w sobie duży potencjał w tworzeniu obrazu sztuki i była przygotowana do pełnienia roli o jeszcze istotniejszej kulturowej randze²¹. Niestety, w Muzeum Górnośląskim nie zostały stworzone warunki dla skuteczniejszego wykorzystania i wypromowania istniejących w niej możliwości, mogących w konsekwencji stanowić bazę dla szerszej aktywności badawczej, ekspozycyjnej, wydawniczej i edukacyjnej²².

19. Zob.: M. Szeląg, *Muzeum sztuki współczesnej – topos powojennego życia artystycznego*, [w:] D. Folga-Januszewska, D. Monkiewicz [red.], *op. cit.*, s. 36.
20. M. Ratajczak, *Wernisaże*, Odra 2011, nr 3, s. 138.
21. Zob.: A. Urbanowicz, *Najlepsza kolekcja. Rozmowa z Markiem Meschnikiem – historykiem sztuki*, Śląsk 2005, nr 8, s. 47.
22. Zob.: K. Sienkiewicz, *Galerie do odstrzału*, <http://dwutygodnik.com>, 88/2012; S. Ruksza, *Jestem miksem*, KTW Katowicki Magazyn Kulturalny 2012, nr 2, s. 48.



Anna Konik, *Our Lady's Forever*, 2007/2008, film wideo, obiekty, fot.: Anna Konik

Anna Konik, *Our Lady's Forever*, 2007/2008, video film, objects, photo: Anna Konik



Zofia Kulik, *Autoportret z flagą (II)*, z cyklu *Mandale*, 1989/1998, wielokrotnie naświetlana fotografia czarno-biała, fot.: Zofia Kulik

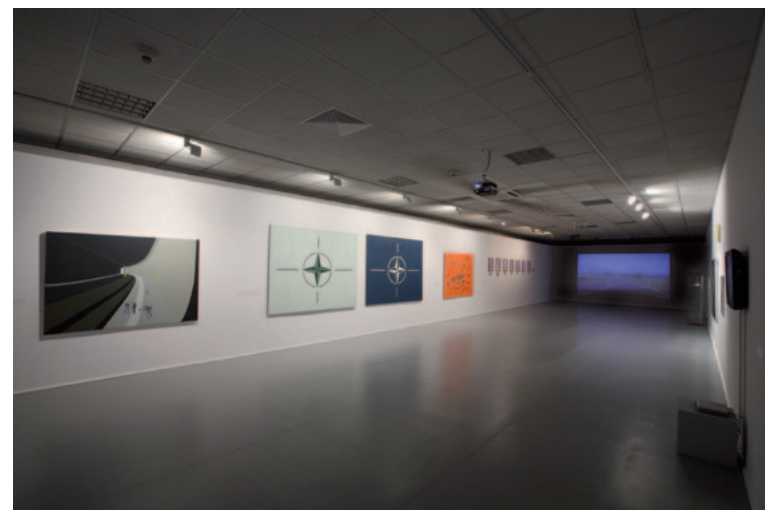
Zofia Kulik, *Self-Portrait with a Flag (II)*, from the *Mandalas* series, 1989/1998, black-and white multiple exposure photograph, photo: Zofia Kulik



Dominik Lejman, *Mediafrottage*, 2004, fresk – wideo, DVD (pętla), fot.: Dominik Lejman
 Dominik Lejman, *Media Frottage*, 2004, video mural, DVD (loop), photo: Dominik Lejman



Wystawa *Galeria sztuki współczesnej. Pokaz 4*, Bytom 2009, Anna Baumgart, *Mur*, z cyklu *Hipoteza skradzionego obrazu*, 2008, instalacja rzeźbiarska, fot.: Marcin Mazurowski
Contemporary Art Gallery. Show 4, Bytom 2009, Anna Baumgart, *Wall*, from the *Hypothesis of the Stolen Image* series, 2008, sculpted installation, photo: Marcin Mazurowski



Wystawa *Galeria sztuki współczesnej. Pokaz 4*, Bytom 2009, fot.: Marcin Mazurowski
Contemporary Art Gallery. Show 4, Bytom 2009, photo: Marcin Mazurowski



Wystawa Krzysztof M. Bednarski. *Portret totalny Karola Marksa 1977–2009*, Bytom 2009, fot.: Marcin Mazurowski
Krzysztof M. Bednarski. Portrait of Karl Marx 1977–2009 exhibition, Bytom 2009, photo: Marcin Mazurowski



Leon Tarasewicz, instalacja malarska, 2001, fot.: Wojciech Zubala
Leon Tarasewicz, painting realization, 2001, photo: Wojciech Zubala

„Sztuka broni się sama. (...) artysta kreuje się sam (...). Ludzie muzeów, krytycy, są tymi, którzy pracują na rzecz ugruntowania jego prawdziwego autorytetu na dłuższą drogę, ideowego, nie efemerycznego. Przyczyniają się do dalszej interpretacji dzieła, które obdarzył swym przesłaniem sam artysta, dał mu motywację, ton, kierunek, sens. Ta interpretacja jest kontekstem kulturowym dla języka twórcy znacznie cenniejszym niż handlowy sukces”.

Ryszard Stanisławski, 1991¹

Zanim przejdę do uwag wokół kolekcji sztuki współczesnej w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, do próby omówienia szczególnej natury owej kolekcji – tworzonej od lat przez kustosa-kuratora w tym muzeum, Marka Meschnika – skreślę najpierw parę zdań o przydatnych nam w tych rozważaniach pojęciach i wyrazach źródłowych. O dawnych pojęciach i o starych słowach, o źródłach tego, co warto by trwało. Muzeum samo, bowiem, jak i namysł nad nim, ba, pamięć, a to ona w końcu jest tu i przedmiotem, i narzędziem, jakim zajmujemy się i posługujemy, winny w pierwszym rzędzie podejmować kwestie tego, co związane jest z długim trwaniem, co wytrwałe, co winno być utrwalane i przetrwać.

W słowie *kolekcja* – zwłaszcza greckie oraz łacińskie jego źródła, potem echa tego pojęcia są pouczające – pobrzmiewa wiele przeplatających się znaczeń: *zbiór* oraz *zbieranie*, *gromadzenie*, ale i *docieranie* do rozmaitych źródeł,

1. R. Stanisławski, *Z muzealnej praktyki. Odpowiedzi na postawione pytania*, [w:] U. Czartoryska [red.], *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi [Sześćdziesiąta rocznica Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej]*, kat. wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1991, s. 37.

“Art speaks for itself. (...) The artist creates on his own (...). Men of the museum and critics are those who act in favour of the authority of an artist, wanting the authority not to be ephemeral but ideal and lasting. They take the task of interpreting the work of art over from the artist, who gave his work its motivation, tone, direction and sense. The interpretation constitutes a cultural context for the artist’s own language, the context which is much more valuable for the creator than any commercial success.”

Ryszard Stanisławski, 1991¹

Before I present any reflections on the art collection of the Upper Silesian Museum in Bytom, before I make any attempt at discussing the unique character of the acquired exhibits, gathered for many years by the Museum’s curator, Marek Meschnik, let me start by commenting on the terms and notions used in this text, the ancient notions and old words and the sources of things worth preserving. The museum itself, the reflection upon it and even the memory – as a subject of discussion and a tool to be used – should, first and foremost, take up the issues related to what can last and persevere, what is worth preserving and surviving.

The very word *collection* – and especially its Greek and Latin ancestors (although the later history of the word is also very educating) – combine themselves a lot of intertwining meanings, there we find *collecting*, *gathering*, *approaching*

1. R. Stanisławski, *Z muzealnej praktyki. Odpowiedzi na postawione pytania*, [in:] U. Czartoryska [ed.], *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi [Sześćdziesiąta rocznica Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej]*, exhibition catalogue, Galeria Zachęta, Warszawa 1991, p. 37.

a również zwięźłość i sumowanie. *Collectiō* to zbieranie. *Colligō* to jednanie albo wiązanie, pojęcie to sięga i greki oraz słowa *kólla*, czyli *klej*, zatem mamy tu też *sklejanie*, *scalanie* tego co fragmentaryczne, może też ocalanie pełni, kompletności. Wreszcie *collātiō*, czyli *danina* oraz przejęte i upowszechnione przez łacinę kościelną słowo *collecta*, czyli *składka*. Wszystkie te sensy pospółu odnajdujemy u podstaw nieraz krętymi drogami przebiegającego gromadzenia dzieł sztuki. Sprowadza się ono do mozolnego tworzenia, *tkania* (jak tu proponuję) kolekcji reprezentatywnych wytworów-utworów; w interesującym nas przypadku zbioru owoców twórczości, dzieł sztuki.

Szczególne znaczenia posiada taka kolekcja, gdy jest tworzona, przechowywana i udostępniana w muzeum publicznym. Wtedy do pasji i intuicji zbieracza dodane zostaje znowu, odpowiedzialność, potrzeba obiektywizowania wyborów, rozumowanie historyczne (choćby to była historia wczorajsza w przypadku zbioru dzieł sztuki współczesnej), taki też historyczny namysł nad sposobami upowszechniania tego, co zawarte głęboko, nierzadko skryte w dziele sztuki. A stąd mamy tu jeszcze do czynienia z wysiłkiem wtajemniczania innych ludzi w dzieło, w sztukę, w jej dziejowość oraz w jej istotę, świadome ciągłe „infekowanie” zaciekawieniem sztuką (jak mawiał Tadeusz Kantor) tych, których ona zajmuje, albo którzy dopiero skłonni są dać się nią zainteresować. Muzeum powinno stwarzać wzór kolekcji. Kustosze-kuratorzy muzealni (przypomnijmy znaczenia łacińskich wyrazów *custos*, *curator*: strażnik, opiekun) winien stanowić wzorzec kolekcjonera, łączącego znowu, odpowiedzialność i pasję.

Wzorcowym przykładem takiej kolekcji sztuki jest zbiór jej przejawów obecny – i w wiarogodny sposób uobecniany – w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku pozostaje skupiony najmocniej na współczesnej sztuce tworzonej w Polsce. Kolekcja ta jest gromadzona i eksponowana w ramach wydzielonej Galerii Sztuki Współczesnej. Wzorowym ucieleśnieniem owego wzorcowego kustosa-kuratora (a tym samym wzorca kolekcjonera) jest Marek Meschnik – twórca, opiekun, archiwista i interpretator owego fragmentu śląskiej, choć o ponadlokalnym znaczeniu, kolekcji. Meschnik, działający owocnie na opisywanym tu polu wespół z Aldoną Dutkiewicz. Kolekcja przezeń stworzona koncentruje się na dziełach i działaniach aspirujących do ujęcia pełni doświadczenia życiowego oraz artystycznego z użyciem właściwych jej środków. Meschnik to pasjonat poznawania sztuki oraz swobodnego poznania poprzez sztukę. A przy tym jest on jej miłośnikiem. Ponadto trwa w przyjaźni z artystami.

Istotą muzeum jest usiłowanie tworzenia sytuacji wzorcowych, a rozważane tu muzeum za sprawą jego kustosa-kuratora we wszystkich wskazanych powyżej rejestrach takie właśnie godne naśladowania sytuacje stwarza. Kustosz-kurator jest świadom znaczenia usilnie i żmudnie prowadzonej przezeń w jego muzeum aktywności. Jest ona teraz, wobec widocznego naraz ogólnego ożywienia w polskim życiu muzealnym, tym bardziej warta podkreślenia i wyróżnienia, jako prowadzona od dawna, samodzielnie, samoistnie – samotniczo. Marek Meschnik, świadom swej roli (niektórzy pomiędzy nami też są jej świadomi, dajemy zresztą nieraz tego świadectwo²), ale też pomny ograniczeń okolicznościami, w jakich przychodzi mu działać, takimi słowami kończył wystąpienie w czasie konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet ICOM wespół z Sekcją Polską AICA

2. Zob.: J. Michalski, *Kolekcja Marka Meschnika*, *Opcje*, nr 6/2003, ss. 101–102.

various sources as well as *conciseness* and *summing up*. *Collectiō* means *gathering*. *Colligō* stands for *uniting* or *binding*, the word derives from the Greek word *kólla* – *glue*, so there is *gluing*, *consolidating* of what is fragmentary, maybe saving its *fullness*, or *completeness*. Finally, there is *collātiō* – *tribute* and *collecta* – *donation* adopted and popularised by church Latin. All the senses together can be found at the basis of the sometimes complicated process of gathering works of art which can be come down to laborious creating, or *weaving* (as I propose) the collection of representative products – works, in this very case – products, or works of arts.

When such a collection is created, kept and displayed at a public museum, it gains special importance. Then, the collector's passion and intuition are joined by expertise, responsibility, objectivity in making choices, historical thinking (even in the case of the most recent history of contemporary art) as well as the historical reflection on the manners of bringing to light the ideas underlying a work of art. We should not fail to mention the efforts taken to initiate people into art, its historical dimension and essence nor should we neglect noticing the striving to spread the “art infection” (as Tadeusz Kantor used to say) among those already or just potentially interested in it. The museum's task is to create a model collection. The custodian, or curator (let us remind ourselves of the original Latin meaning of the words: *custos*, *curator*, guardian, carer) should be a model collector, who combines expertise with responsibility and passion.

Such a model collection can be found at the Upper Silesian Museum, where it is looked after by the model custodian-curator – Marek Meschnik – the creator, carer, archivist and interpreter of a fragment of Silesian culture embodied in a collection whose importance goes far beyond the borders of the region. Cooperating effectively with Aldona Dutkiewicz, Meschnik has created a collection of works which aspire to reflect the experience of life and art to its fullness by using their own specific means. Meschnik is passionate about the knowledge of art he is also determined to gain knowledge through art. Not only does he love art, he is also friends with artists.

The role of the museum is to create model situations and the museum we discuss here, thanks to the effort of its custodian – curator, succeeds in doing this. The custodian – curator is fully aware of how important his painstaking efforts are. Today, when we witness a sudden, general revival in the activities of Polish museums, these individual, not to say solo efforts of many years deserve special praise. Marek Meschnik understands his role (some among us also understand and frequently testify to it²) as well as the limiting circumstances he has to sometimes work in. Five years ago, at a conference organised by the Polish National Committee of ICOM and the Polish Section of AICA, he finished his speech with the following words: “The collection of contemporary Polish art is a selection of great artistic value occupying a privileged position among the collecting activities of the Art Department of the Upper Silesian Museum in Bytom. The museum itself is unquestionably the leading institution of this type in Silesia. Over the last ten years, what used to be a collection of an average size and importance has become one

2. See: J. Michalski, *Kolekcja Marka Meschnika*, *Opcje*, no. 6/2003, pp. 101–102.

3. M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, [in:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, ICOM and AICA conference materials, Warszawa 2005, p. 194

przed pięcioma laty: „Charakteryzujący się wysoką rangą artystyczną zbiór współczesnej sztuki polskiej zajmuje uprzywilejowaną pozycję w działaniach kolekcjonerskich Działu Sztuki Muzeum Górnośląskiego, zaś samo muzeum w Bytomiu pełni w tym względzie niekwestionowaną wiodącą rolę w muzealnictwie województwa śląskiego. Bytomskie zbiory sztuki współczesnej stały się w ciągu ostatnich dziesięciu lat, ze średniego w skali krajowej muzeum, jedną z bogatszych i bardziej świadomie tworzonych kolekcji w Polsce”³.

Przeglądać się możemy teraz, przy okazji kolejnej odsłony kolekcji i publikacji nowego tomu wydawnictwa jej poświęconego, pewnym aspektem tworzenia tu zbiorów sztuki ostatnich dwóch dziesięcioleci (począwszy od 1990 roku). Mamy przy tym w pamięci wcześniejsze *Pokazy* (1, 2, 3, 4) kolekcji, a też czasowe solowe wystawy artystów, których dzieła stanowią zasadnicze jej zręby. Ponadto, publikacje towarzyszące *Pokazom*, jak i inne wydawnictwa tu opracowywane, są niezrównane, jak miało to miejsce (jedynie przykładowo przypominając) w przypadku prezentacji-wystaw dzieł Andrzeja Szewczyka⁴ (którego najbardziej bodaj reprezentatywny zbiór dzieł tu w Bytomiu został zgromadzony), albo Kojiego Kamojiego⁵, Stefana Gierowskiego⁶, czy Krzysztofa M. Bednarskiego⁷, Tomasza Tatarczyka⁸, Leona Tarasewicza⁹, czy Stanisława Drożdża¹⁰. Mowa tu, pamiętajmy, o prezentacjach tych wybitnych artystów w obrębie wielodyscyplinarnej, różnorodnej i generalnie heterogenicznej kolekcji obiektów-eksponatów w znacznie obszerniejszym całym zbiorze wielodyscyplinarnego Muzeum Górnośląskiego. Wystawy czasowe zwykle przeplatają się tu z głównymi żyłami zasobów kolekcji sztuki, bywa wszak, iż nie zawsze tak się dzieje: przykładowo Marek Chlanda ma w tych zbiorach bardzo znaczące swe dzieła, nie było tu jednak indywidualnego pokazu jego pracy; podobnie rzecz wygląda w przypadku choćby Jana Berdyszaka, Marka Szczęsnego, a także

3. M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, [w:] *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, Materiały z konferencji ICOM i AICA w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 2005, s. 194.
4. Idem [red.], *Andrzej Szewczyk (1950–2001). Prace z kolekcji współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego*, kat. wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2007, (wersja polsko-angielska); M. Meschnik [red.], *Andrzej Szewczyk. „Malowidła z Chłopów”*, kat. wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2007 (wersja polsko-angielska).
5. Idem [red.], *Koji Kamoji*, kat. wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 1998 (wersja polsko-angielska).
6. Idem [red.], *Stefan Gierowski*, kat. wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 1988 (wersja polsko-angielska).
7. M. Sitkowska i M. Meschnik [red.], *Krzysztof M. Bednarski, Portret totalny Karola Marksa 1977–2009*, kat. wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2009 (wersja polsko-angielska).
8. M. Meschnik [red.], *Tomasz Tatarczyk – malarstwo*, kat. wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 1994 (wersja polsko-angielska).
9. Idem [red.], *Leon Tarasewicz. Obrazy 1983–1994*, kat. wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom (we współpracy z Galerią Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach), 1995 (wersja polsko-angielska).
10. Wystawa *Stanisław Drożdż. Eschatologia egzystencji. Poezja konkretna* miała miejsce w 1995 roku w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, odnosząca się do niej publikacja *Stanisław Drożdż. Poezja konkretna* wydana została przez Galerię Foksal w Warszawie oraz Galerię Kronika w Bytomiu w roku 1997.

of the richest and most consciously created set of works in Poland.”³

While observing the latest exhibition and its accompanying publication, we have the opportunity to reflect on some particular aspects of the museum activities conducted in this place for the last twenty years (since 1990). Remembering the previous *Shows* (1,2,3,4) of the museum’s objects as well as individual exhibitions of the artists whose works constitute the essential elements of the collection, we must observe that the publication following the events as well as other printed materials issued by the Museum are of unparalleled quality. Such are the materials accompanying the exhibition of Andrzej Szewczyk⁴ (the Museum has the most representative collection of his works) or Koji Kamoji,⁵ Stefan Gierowski,⁶ Krzysztof M. Bednarski,⁷ Tomasz Tatarczyk,⁸ Leon Tarasewicz,⁹ or Stanisław Drożdż.¹⁰ It should be noted that the presented objects-exhibits are part of much wider, heterogeneous and multidisciplinary collection of the Upper Silesian Museum. The temporary exhibitions usually intertwine with the main veins of the collection, although it is not always the case: the Museum has one of the most important works by Marek Chlanda, yet he has not had any individual exhibition, similarly to Jan Berdyszak, Marek Szczęśny, and the late Edward Krasiński or Mikołaj Smoczyński. Sometimes, however, an important temporary presentation does not base on the Museum’s own collection, as it was in the case of Joseph Beuys’s exhibition,¹¹ whose works are kept by the Museum Schloss Moyland in North Rhine-Westphalia. The German artistic institution bears a certain resemblance to the museum in Bytom – it is not centrally located and it also owes its collection to the collecting passion of two brothers: Franz Joseph and Hans van der Grinten. Sometimes the exhibitions are not accompanied by any publication, but this

4. Idem [ed.], *Andrzej Szewczyk (1950–2001). Prace z kolekcji współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego*, exhibition catalogue, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2007, (Polish-English publication); M. Meschnik [ed.], *Andrzej Szewczyk. „Malowidła z Chłopów”*, exhibition catalogue, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2007 (Polish-English publication).
5. Idem [ed.], *Koji Kamoji*, exhibition catalogue, Muzeum Górnośląskie, Bytom 1998 (Polish-English publication).
6. Idem [ed.], *Stefan Gierowski*, exhibition catalogue, Muzeum Górnośląskie, Bytom 1988 (Polish-English publication).
7. M. Sitkowska, M. Meschnik [ed.], *Krzysztof M. Bednarski, Portret totalny Karola Marksa 1977–2009*, exhibition catalogue, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2009 (Polish-English publication).
8. M. Meschnik [ed.], *Tomasz Tatarczyk – malarstwo*, exhibition catalogue, Muzeum Górnośląskie, Bytom 1994 (Polish-English publication).
9. Idem [ed.], *Leon Tarasewicz. Obrazy 1983–1994*, exhibition catalogue, Muzeum Górnośląskie, Bytom (in cooperation with the BWA Contemporary Art Gallery in Katowice), 1995 (Polish-English publication).
10. Exhibition *Stanisław Drożdż. Eschatologia egzystencji. Poezja konkretna* took place in 1995 at The Upper Silesian Museum, and the publication *Stanisław Drożdż. Poezja konkretna* was published by Galeria Foksal in Warsaw and the Kronika Gallery in Bytom in 1997.
11. *Joseph Beuys, Roślina, zwierzę, człowiek, ze zbiorów Museum Schloss Moyland*, exhibition catalogue, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2004; Wendelin Renn, DuMont [red.], *Joseph Beuys, Pflanze, Tier und Mensch. Aus dem Bestand des Museums Schloss Moyland*, exhibition catalogue, Köln 2000 and a Polish language brochure with the catalogue texts published by Muzeum Górnośląskie.

nieżyjących już artystów – Edwarda Krasińskiego czy Mikołaja Smoczyńskiego. Z kolei czasem ważką wystawą czasową nie przeplata się ze zbiorami, jak miało to miejsce w bardzo istotnej, źródłowej ekspozycji wczesnych dzieł Josepha Beuysa¹¹ z kolekcji w pewien sposób pokrewnego Muzeum Górnośląskiemu – Museum Schloss Moyland w Nadrenii-Westfalii (muzeum też pozostającego poza centrum i zbioru też zgromadzonego za sprawą indywidualnej wpraw pasji braci Franza Josepha oraz Hansa van der Grinten), a które przechowuje najobszerniejszy zbiór dzieł Beuysa. Czasem wystawom nie towarzyszyła publikacja, potem wszak katalog kolekcji ten tymczasowy niedostatek rekompensuje. Muzeum bytomskie ma charakter encyklopedyczny, heterogeniczny. Kolekcja polskiej sztuki najnowszej ma naturę homogeniczną – koherentną, chociaż wieloraką. Spójną jak wielobarwna tkanina. Z jednej strony mamy tu ośnowę włókien wywiedzionych z szerokiego oglądu wszystkiego, co w sztuce w Polsce nastaje, i – co jasne – z wyborów dokonywanych przez kustosza-kuratora spośród wielości zjawisk, z drugiej natomiast wątki, które wyznaczają własne drogi postępowania artystycznego poszczególnych twórców, którym kustosz-kurator przygląda się w ciągu długiego przebiegu czasowego, wieloletniego trwania ich pracy. Przypatruje się on sekwencji indywidualnych osiągnięć artystycznych, spośród nich dokonując ze znawstwem selekcji eksponatów. Inaczej mówiąc, tkanina kolekcji to zarazem synchronia (ośnowa) każdorazowej panoramy sceny artystycznej, jak i diachronia (wątek) następstwa faktów twórczych w pracy wybranych artystów. Splot ten, owa tkacka natura kolekcji objawia się w trakcie prezentacji kolejnych konfiguracji ekspozycji muzealnego zbioru. Spójność takiego działania, łączącego ponadto organizowanie indywidualnych pokazów wybranych artystów, a co też pozostaje w konsonansie z zasobami zbiorów, wynika wprost z faktu, iż kolekcję tę kustosz-kurator buduje w oparciu o wnikliwy wgląd w życie sztuki i pracę poszczególnych jej twórców, personalną w nich partycypację kustosza-kuratora, jego sumienność, zaangażowanie i niestrudzenie. Robi to wszystko, podkreślam ciągle, jedna osoba – Kurator Działu Sztuki. Ta kolekcja to jego cierpliwie tworzony, tkany niejako, a przed naszymi oczami rozwijany zwój tkaniny. Składają się na nią wprawdzie wybory osobowe. Potem zazwyczaj jego długotrwała współpraca z artystami, tymi, którzy zostali przez niego wybrani, a którzy zarazem ów wybór-zaproszenie przyjęli. Porozumienie kuratora z artystami i zwłaszcza jego wzajemność ma – w odniesieniu do praktyki wystawienniczej i kolekcjonerskiej skupionej na twórczości współczesnej – kapitalne znaczenie. Porozumienie wprawdzie, a potem zaufanie to zasadnicze okoliczności i warunki konieczne takiego współdziałania. Polega ono na podzieleniu współodpowiedzialności za obraz sztuki tworzony poprzez budowanie i prezentowanie muzealnej kolekcji dzieł sztuki. Potwierdzone i utwierdzone ono jest już przez wiele lat w sposób naoczny. Niezwykły, jak to widzimy, kiedy przyglądamy się szerszej panoramie życia sztuki w Polsce. Tak organizowane tu wystawy czasowe, jak i prezentacje fragmentów kolekcji i całe jej zasoby – a i w jednym, i w drugim

11. Joseph Beuys, *Roślina, zwierzę, człowiek, ze zbiorów Museum Schloss Moyland*, katalog wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2004; Wendelin Renn, DuMont [red.], *Joseph Beuys, Pflanze, Tier und Mensch. Aus dem Bestand des Museums Schloss Moyland*, kat. wystawy prezentowanej w kilku instytucjach, Köln 2000 oraz broszura w języku polskim zawierająca teksty z katalogu wydana przez Muzeum Górnośląskie.

temporary deficiency is later compensated by a collection catalogue. The Bytom museum is an encyclopaedic, heterogeneous institution. Although varied, its contemporary art collection is homogeneous and as coherent as piece of colour fabric. Its warp represents the overview of Polish contemporary art as well as the choices the custodian–curator obviously had to make, having to select the exhibits from the multitude of artistic phenomena. The weft, on the other hand, is provided by the choices of individual artists, whose artistic activities were observed intently by the custodian–curator for many years. Remaining aware of the authors’ individual activities, the curator skilfully selects the most valuable outcomes. In other words, the fabric of the collection has its synchronic (warp–like) component, representing the panorama of Polish art scene as well as the diachronic (weft–like) dimension consisting of a sequence of creative acts performed by the chosen artists. The weave, the fabric nature of the collection reveals itself when new configurations of the collected objects are presented. If this curatorial policy, combining the group and individual exhibition and maintaining the concord between the exposed objects and the collection as a whole is coherent, it is mostly down to the fact that while building the collection, the custodian–curator watches intently the life of art and the work of artists and does it with diligence, involvement and perseverance. We should not forget that all this is done single-handedly by the curator of the Art Department. The collection is like a roll of fabric, unrolling before our eyes, which has been patiently woven by the curator. Its production involves, first and foremost, the curator’s personal choices. Then, it requires long-term cooperation with the artists he has chosen and who have accepted this choice – invitation. The mutual understanding between the curator and the artists is an essential component of the process of collecting and exhibiting modern art. The understanding followed by trust constitute the circumstances and conditions for successful cooperation, understood as sharing the responsibility for the portrait of art, created by developing and presenting the collection of works of art. The cooperation becomes visible and – at the same time – confirmed when we see it against a wider panorama of artistic life in Poland. Both the temporary exhibitions and the fragmentary presentations of the works gathered by the Museum, usually accompanied by exceptionally diligent publications, are – as we know and as we can easily see – the result of direct cooperation between the curator and the artists or sometimes the artists’ inheritors. Having decided to cooperate, they donate the works to the Museum, make long-term deposits and whenever the Museum is able to purchase the work or a group of works, they propose affordable prices, with the intention to make the work become a part of this very collection and get woven into its fabric. They do this because of the status the constantly and organically developing collection has already gained. Donations, offerings and the ability to win over the donors are the elements of the museum’s specific operations. The artists and the owners of the works agree – it is worth being part of the museum. In other words, the artists want to show their works here and have their own place in the collection. They consider the Upper Silesian Museum *their own* (and this attitude resonates with other artists, spreads and continues). Such favourable circumstances used to be enjoyed by the best museums and art collections

przypadku zazwyczaj pokazom towarzyszą bezprzykładne w swej sumienności publikacje – stanowią, co wiemy już (zresztą widać to od razu) wynik bezpośredniej współpracy kuratora z poszczególnymi twórcami. Oni natomiast (bywa też czasami, że są to czasem opiekunowie i właściciele spuścizny artysty), przystając na współpracę z Muzeum, dokonują donacji do zbiorów, innymi razy składają tu długoterminowe depozyty, jeszcze kiedy indziej, gdy instytucja ma możliwość dokonania zakupu dzieła czy zespołu dzieł, właściciel lub najczęściej sam twórca przystaje na przystępne ich wyceny, pragnąc, aby dzieło przezeń stworzone (albo przez kogoś innego posiadane) weszło w skład tej właśnie kolekcji, spłotło się z tą rozwijającą się tkaniną, a to ze względu na status już posiadającego znaczenie całego, rozrastającego się dalej w ten organiczny sposób zbioru. Darowanie, ofiarowanie, zdolność pozyskiwania ofiarodawców to także specyfika i wyjątkowość takiej, jak tu rozpatrywana, działalności, to element owocnie tu wypełnianej misji tego właśnie muzeum. Warto w tym właśnie muzeum być obecnym, reprezentowanym – uznają twórcy lub właściciele dzieł. Inaczej jeszcze mówiąc, artyści pragną tu pokazywać. Być re-representowani w tej kolekcji. Uznają oni Muzeum Górnośląskie za *swoje muzeum* (a rezonans tego uznania przenosi się na kolejnych artystów, udziela się, rozprzestrzenia i znajduje kontynuację). To sytuacja optymalna, niegdyś cechująca najważniejsze muzea i kolekcje sztuki, dziś rzadko spotykana, tu natomiast, za sprawą postawy i *ethosu* kustosa-kuratora, zdaje się – wciąż naturalna. Polega ona w pierwszym rzędzie na współnastraniu się kustosa-kuratora (a mówiąc bezosobowo, czy może obiektywnie – instytucji muzeum) z artystą i z pewnym obrazem sztuki. Przychodzi mi tu na myśl to, co mówił w 1975 roku Henryk Stażewski Ryszardowi Stanisławskiemu. Stażewski, rozważając współzależność „teorii i praxis” twórczej, stwierdzał: „Jeśli krytyk zajmuje postawę podobną do artysty – współdziała z nim i ustosunkowuje się podobnie w *negacji* lub *aprobowaniu* zjawisk zachodzących w rzeczywistości, nazwanych »nowoczesnością«”¹².

Akcentuję tu mocno znaczenie osoby kustosa-kuratora muzeum i przeplatania się przezeń kształtowanych wystaw, publikacji oraz w znacznej mierze układu pochodnej wobec nich kolekcji muzeum, wierzę bowiem, że jedynie odchodzące w przeszłość, indywidualistyczne podejście do nadawania kierunku i sensu systematycznej pracy nad tworzeniem artystycznym przywraca sztukę naszemu sercu. Duże natomiast obszary głównego nurtu życia artystycznego w ostatnich dziesięcioleciach odrzuciły taką postawę. Odeszły od takiego indywidualistycznego podejścia, co widzieliśmy wprawdzie w centrach Zachodu, a obecnie zauważamy i w Polsce, a co przynosi pustoszące efekty tu, zwłaszcza na tej jałowej ziemi, gdy idzie o instytucje sztuki. Instytucje sztuki wszędzie istnieją w „osaczonym świecie” i zwykle poddają się obłężeniu, choć bywa czasem, że stawiają mu opór. Otóż jest to napór stadności, zgubnej zwłaszcza w sprawach tworzenia artystycznego. Działalność, jaką prezentuje Muzeum Górnośląskie, za sprawą swego kuratora sztuki, posiadać może w istocie znaczenie centralne. Utwierdza trwanie i trwałość. Być może zresztą peryferyjność tego miejsca umożliwia uchronienie tego, co w centralnych miejscach w subsydiowanych muzeach jest już – ze względu na bezdusznego „ducha czasów” – niemożliwe. Pouczające

12. H. Stażewski, *Teoria i 'praxis'*, [w:] *Miejsce sztuki. Museum – Teatrum Sapientiae, Teatrum Animabile*, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s. 109.

and – although rare today – can still be found in Bytom, thanks to the efforts of the custodian-curator. The approach consists in the curator (or to be less personal, or, perhaps, more objective – the museum) sharing a certain vision of art with the artists. Here, the words of Henryk Stażewski come to mind. In 1975, while discussing the matters of theory and praxis in art, he told Ryszard Stanisławski, “If the critic adopts the attitude similar to this of the artist, they cooperate and share their approval and disapproval of the phenomena occurring in the world and bearing the name of ‘modernity’”¹².

I emphasise the importance of the curator’s responsibility for the shape of the exhibitions and publications as well as for the final structure of the collection, as I do believe that such an individual approach towards the direction and the sense of artistic activities, not deprived of its retrospective, historical dimension, is the most effective manner of bringing art close to our hearts again. However, over the last decades, in large areas of the artistic mainstream, such an attitude has been rejected. The individual approach was abandoned, firstly – by the centres of the West, then – in Poland, which has had a devastating effect, especially on the artistic institutions of this bare land. Everywhere in the world such institutions operate in the state of permanent ‘siege’, although sometimes they manage to repulse the attacks. The siege is nothing else but the pressure of collectiveness, or herd instinct, which has a detrimental effect on all matters artistic. The operations of the Upper Silesian Museum, and of its curator in particular, may be of critical importance. It acts for permanence and durability. Perhaps the peripheral location of the institution has allowed to retain the qualities that have become absent from the central and subsidised museums due to the influence of the “spirit of the times”. The issues are interestingly discussed by Roger Scruton in his recently published book.¹³ He raises the questions of virtues and emotions as well as of the need for critical thinking (the issues underlying the notion of individualism). In his *Culture Counts: Faith and Feeling in a World Besieged*, Scruton finishes the chapter entitled *Rays of Hope* or, to be precise, the subchapter The need of aesthetics with the following observation: “...each act of art criticism worth its name brings out the moral dimension of a work of art – the aspect of it which, through empathy, transforms and saves and which teaches us ‘what to feel’. The moral value of art does not consist in art making us good – it may not have such potential. Its moral value lies in the fact that it strengthens the very idea of moral value, by showing that *such a thing does exist*.”¹⁴

Another practice, exceptional for Poland, is the publishing of carefully designed catalogues, devoted sometimes to just a part of the Museum’s permanent collection, which must be considered model ones. After the two-volume and two-language catalogue of works acquired between 1990 and 2002 was published in 2003,¹⁵

12. H. Stażewski, *Teoria i 'praxis'*, [in:] *Miejsce sztuki. Museum – Teatrum Sapientiae, Teatrum Animabile*, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, p. 109.

13. R. Scruton, *Culture Counts: Faith and Feeling in a World Besieged*, Brief Encounters, New York 2007.

14. *Ibidem*, p. 127; it is worth quoting the words Gérard Régner (also known as Jean Clair) the director of Paris Musée Picasso spoke in 2007: “There are more and more such museums in Europe that we enter with apprehension, as in the place where one could expect presence, we find emptiness”. [in:] J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, Gdańsk 2009, p. 93.

w tej materii są rozważania, jakie w wielu swych esejach i studiach prowadzi Roger Scruton, który w niedawno opublikowanej książce¹³ podnosi kwestie cnót oraz uczuć, a także potrzebę formułowania osądów i krytycznego myślenia (sfer nieodłącznych od powszechnie negowanego, a tu podnoszonego indywidualizmu właśnie). Scruton kończy rozdział zatytułowany *Promyki nadziei* przywoływanej książki *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, a dokładnie mówiąc, konkluduje jego podrozdział o tytule *Potrzeba estetyki*, następującymi stwierdzeniami: „(...) każda krytyka godna tego miana wydobywa również treść moralną dzieła sztuki – aspekt dzieła, który przeistacza i zbawia poprzez empatię i który uczy nas »czuć«. Moralna wartość sztuki nie polega na tym, że sztuka czyni nas dobrymi – być może nie ma takiego potencjału. Jej wartość moralna polega na tym, że sztuka utrwała ideę wartości moralnej, pokazując, że *coś takiego naprawdę istnieje*”¹⁴.

Zupełnie wyjątkowe w Polsce jest też opracowywanie i publikowanie katalogów zbiorów wybranego choćby fragmentu stałej kolekcji muzealnej. W przypadku zbiorów sztuki najnowszej Działu Sztuki Muzeum Górnośląskiego ma to miejsce. Co więcej, robione jest to w sposób systematyczny i nieomal bezbłędny – wzorcowy. Po wydanym w 2003 roku katalogu (w dwóch oddzielnych tomach – dwóch wersjach językowych) nabytków Muzeum w tym obszarze budowania zbiorów w latach 1990–2002¹⁵, a także po towarzyszącej mu płycie CD-ROM¹⁶, obecnie został wydany kolejny tom dwujęzycznego katalogu w odniesieniu także do nowszych nabytków – dzieł pozyskiwanych poczynając od 2003 roku, zawierającego 600 ilustracji. Ich kompletne zasoby w tych publikacjach w szczególności zostały przedstawione i omówione (tak syntetycznie we wstępie autorstwa Meschnika, jak i analitycznie w niezwykle sumiennym katalogu poszczególnych dzieł przezeń w muzeum zebranych) przez gromadzącego je, opracowującego i redagującego wydawnictwa muzeum kustosa-kuratora¹⁷. Owocność jego pracy jest tym samym porównywalna z najświetniejszymi dokonaniem twórczymi artystów tu reprezentowanych – jest indywidualnym, acz

13. R. Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, Poznań 2010.
14. Ibidem, s. 127; warto też przywołać tu słowa, jakie napisał również w 2007 roku Gérard Régner, wieloletni dyrektor Musée Picasso w Paryżu, autor szerzej znany pod pseudonimem Jean Clair: „Muzeów, do których wchodzimy nie bez pewnej obawy – gdyż tam, gdzie spodziewaliśmy się obecności, znajdujemy pustkę – powstaje w świecie zachodnim coraz więcej i więcej”. [w:] J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, Gdańsk 2009, s. 93
15. M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 1990–2002*, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2003; [osobny tom] Marek Meschnik, *Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. Catalogue of the 1990–2002 Acquisitions*, Upper Silesian Museum, Bytom 2004.
16. Idem, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 1990–2004 / Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. Catalogue of the 1990–2004 Acquisitions*, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2004, 2 CD-ROM.
17. Idem, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 2003–2009 / Polish Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. Catalogue of the 2003–2009 Acquisitions*, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2010 (wersja polsko-angielska).

followed by a CD-ROM,¹⁶ a new catalogue has been issued that contains 600 photographs of works gathered since 2003. The publication presents and describes the works synthetically, in Meschnik's introduction, and analytically, in the very diligently composed list of works gathered by the curator himself.¹⁷ The efficiency of his work can be compared with the accomplishments of the artists cooperating with the Museum. Through his work – individual but interwoven with the operations of his institution – the custodian-curator creates values that cannot come to existence without someone's individual effort to create them. As Jan Michalski observes, the curator operates as an individual, although not as an “author” and Marek Meschnik seems to accept this point of view. It seems to me that, avoiding subjectivity, he shows an objective approach towards developing the collection, perhaps with the tendency to create a canon. In the introduction to the 2010 catalogue, Marek Meschnik writes, “Marek Chlanda's work confirms the achievements of Polish art and within the collection, it concludes the set of works of often canonical properties. (...) Through his sculpture practice and with his written reflections Marek Chlanda formulates his own ontology of sculpture”.¹⁸ We do not witness the so frequently observed attempt to create the curator's or collector's “memorial”. Marek Meschnik faithfully outlines the topography of the Polish artistic scene of the last few decades. The modesty of his own aspirations and ambitions, the limits he sets to his own ego only increase the efficiency of efforts made by artists, other participants of artistic life and the custodian-curator, who remains the mediator between the world of artistic creation and the museum, where finally, thanks to the mediator's competence, the works gain the properties of art understood as something much broader than the individual achievements of their authors – they gain historic importance. In the new catalogue Meschnik presents his philosophy of developing the collection, the history of its creation and presentation (especially of *Shows 1, 2, 3, 4*) and comments on its “culmination points”.¹⁹ The discreet, intensive work of the custodian-curator becomes a catalyst for the phenomena which – although they present themselves to us as objective facts – without the personal efforts of the “weaver of the collection” could never exist as such.

Marek Meschnik, the custodian-curator of the Upper Silesian Museum, seems to be addicted to art or, at least, to be its devoted enthusiast. We all can see this and, among us, the artists appear to see and appreciate it most. As Ryszard Stanisławski used to say: “...one cannot love the

15. M. Meschnik, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 1990–2002*, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2003; [separate volume] M. Meschnik, *Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. Catalogue of the 1990–2002 Acquisitions*, Upper Silesian Museum, Bytom 2004.
16. Idem, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 1990–2004 / Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. Catalogue of the 1990–2004 Acquisitions*, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2004, 2 CD-ROM.
17. Idem, *Kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Katalog nabytków z lat 2003–2009 / Polish Contemporary Art Collection of the Upper Silesian Museum in Bytom. Catalogue of the 2003–2009 Acquisitions*, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2010 (Polish-English publication).
18. Idem [Presentation], ibidem, p. 13.
19. Ibidem, pp. 6–60.

wplecionym w działanie rozbudowanej instytucji – tworzeniem wartości, jakie nie zaistnieją tak długo, dopóki ktoś, konkretna osoba, właśnie tego nie robi. Mamy tu do czynienia z indywidualistycznym, chociaż nie „autorskim” podejściem, jak pisał Jan Michalski, a sam kustosz-kurator zdaje się godzić z tym określeniem. Uważam, że mamy tu do czynienia z bynajmniej nie subiektywnym, ale obiektywizującym, powiem nawet koniecznym podejściem do tworzenia zbiorów, być może nie stroniącym od skłonności ku tworzeniu kanonu. W prezentacji wprowadzającej w nowy (2010) katalog zbiorów Meschnik pisze: „Poświadczające ważne dokonania w sztuce polskiej dzieło Marka Chlanda w obrębie kolekcji sumuje obszerny, nasycony pracami kanonicznymi zestaw obiektów. (...) Marek Chlanda poprzez praktykę rzeźbiarską i konsekwentnie zapisywanymi przemysleniami formułuje własną ontologię rzeźby”¹⁸. Nie jest to zatem często gdzie indziej spotykany przykład budowania „memoriału kuratora” albo kolekcjonera. Kreślona jest tu wierna topografia sztuki mapa sceny artystycznej w Polsce ostatnich dekad. Skromność własnych aspiracji i ambicji osoby podejmującej się tej roli, samoo graniczenie jej (Meschnika) *ego* jest dodatkowym warunkiem skuteczności wspólnych wysiłków poszczególnych artystów i innych uczestników życia sztuki, podejmowanych wraz z kustoszem-kuratorem, pozostającym mediatorem pomiędzy światem, w którym tworzone są utwory artystyczne, a muzeum, gdzie dopiero kompetencja pośrednika powoduje, iż poszczególne utwory nabierają cech przejawów sztuki jako fenomenu ogólniejszego od pracy poszczególnego twórcy, jawią się jako zjawisko jednostkowe, acz historyczne. Meschnik w nowym katalogu kolekcji wyklada swą filozofię gromadzenia zbiorów, historię rozbudowy oraz prezentacji (zwłaszcza *Pokazów: 1, 2, 3, 4* kolekcji, omawia jej „punkty kulminacyjne”. Ukazuje też akcentowane tu współdziałanie z artystami¹⁹. Dyskretna, intensywna praca kustosa-kuratora staje się katalizatorem fenomenów objawiających się w muzeum jako fakty obiektywne, chociaż bez owej indywidualności „tkacza kolekcji” po prostu nie mogłyby jako takie zaistnieć.

Kustosz-kurator Muzeum Górnośląskiego Marek Meschnik wydaje się uzależniony od sztuki, jest w każdym razie jej zaprzysięgłym miłośnikiem, co wszyscy widzimy, a pomiędzy nami zapewne najwyraźniej dostrzegają i doceniają to artyści. By raz jeszcze przywołać słowa Ryszarda Stanisławskiego często przezeń wypowiedziane: „...nie można kochać muzeum i nie kochać sztuki”. Kto wie, czy w dzisiejszym czasie Meschnik nie jest jednym z ostatnich kustosów-kuratorów muzealnych w Polsce, który wciąż w tworzeniu swojej „wielkiej parady” artystów i ich dzieł podąża śladem wytyczonym niegdyś przez Stanisławskiego, z którego przecież jakoś wywodzimy się my wszyscy, przejawiający troskę o sprawy sztuki i jej muzeum. Przejawia się to w dążeniu do odważnego dziś wyznaczania przez Meschnika owego *Territorium Artis*²⁰, o jakim mawiał oraz jakie sam najszerzej zakreślał, również przewodnik wielu z nas, twórca kilku muzeów i ich kolekcji, autor fundamentalnych wystaw, wszędobylski Szwed i ustawiający drogowskazy pionier – Pontus Hulten, niegdyś zaczynający w peryferyjnym Sztokholmie swoje Moderna Museet, z czasem tworząc muzea i miejsca sztuki w Paryżu, Los Angeles, Wenecji, Bonn i Bazylei. Kto wie też, czy właściwym terytorium sztuki obecnie nie okazują się

18. Idem [Prezentacja], ibidem, s. 13.

19. Ibidem, ss. 6–60.

20. *Territorium Artis*, kat. wystawy, wystawa i katalog: Pontus Hulten, *Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1992.

museum without loving art”. Who knows, maybe Meschnik is one of the last custodian-curators in Poland who, while creating his “great parade” of artists and art, follows in the footsteps of Stanisławski, the man to whom everybody concerned with art and the museum owes so much. Meschnik does so by bravely demarcating the *Territorium Artis*,²⁰ the area that was before described and delineated most extensively by the person many of us consider their guide, Pontus Hulten, the creator of several museums and collections, the author of fundamental exhibitions, the ubiquitous pioneer and leader who started his career at the peripheral Stockholm Moderna Museet and went on to create museums and art centres in Paris, Los Angeles, Venice, Bonn and Basel. Who knows if this is not in the peripheries where one will be able to meditate on what the museum is, what art should be about, and what art should the museum care about. Such a museum which dares to treat itself and art seriously.

Having said all this, I would like to propose a reflection on the activities the Museum in Bytom does not conduct. The inaction may result from the already discussed modesty of the custodian-curator’s aspirations or from other reasons, but what I mean here is the observable symptoms of closing in itself. The openness that I am trying to propose here could result in the uniqueness of the collection as well as of the actions of the Museum being promoted and, at the same time, confronted with other approaches. What I recommend is going out, facing other ways of thinking (or the lack of thinking) about collecting and exhibiting works of art, about art itself and its essence. Bearing in mind the peripheral location of this artistic institution, it may be worth exporting selected parts of the collection to the places considered central, at least in Poland or, perhaps, abroad. Here also, the precedents and lessons to be remembered are those created and given by Stanisławski and his followers at The Art Museum in Łódź who, starting from the collection of Polish constructivists, propagated Polish art in the world. One of such undertakings, probably the most extensive in its scope, was the experiment which is, perhaps, worth reconsidering today. It was conducted in 2007 and consisted in organising two exhibitions by two cooperating institutions – the Art Museum in Łódź and Musée d’Art Contemporain (MAC) in Lyon.²¹ A large part of the Łódź collection was presented for several months in all the exhibition spaces MAC was able to offer, but also in many places in Lyon. The event was accompanied by individual exhibitions of Polish artists as well as other initiatives. At the same time, at the Art Museum in Łódź, in all the spaces the museum had at its disposal, the MAC collection was presented. Additionally, in other places in Łódź additional exhibitions, prepared jointly by both institutions, took place.²² Although there is a big difference between the Bytom and Łódź museums in terms of the size of their collection, their histories and characters, the exhibition of Joseph Beuys’s art in Bytom testifies to

20. *Territorium Artis*, exhibition catalogue, Pontus Hulten, *Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn 1992.

21. J. Jedliński, T. Raspail, O. Plassard [ed.], *Łódź – Lyon. Muzeum Sztuki w Łodzi 1931–1992. Collection – Documentation – Actualité*, exhibition catalogue, Muzeum Sztuki w Łodzi, Musée d’Art Contemporain, Espace Lyonnais d’Art Contemporain, Lyon 1992 (French-English publication).

22. T. Raspail, J. Jedliński [ed.], *Musée d’Art Contemporain, Lyon, Kolekcja – Collection*, exhibition catalogue, Musée d’Art Contemporain, Lyon, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1992 (Polish-English publication).

miejsca peryferyjne, gdzie można medytować nad tym, czym jest muzeum, co jest rzeczą sztuki oraz jaka sztuka jest rzeczą muzeum. Muzeum, które poważy się samo siebie oraz sztukę traktować w sposób poważny.

Powiedziawszy to wszystko, dodać chcę na koniec jeszcze sugestię zastanowienia się nad niepodjętymi w muzeum bytomskim działaniami. Być może zaniechanie owo wynika z podniesionej wcześniej skromności aspiracji kustosa-kuratora, może z innych przyczyn, w każdym razie mam na myśli pewne widoczne tu symptomy zamykania się w-samym-sobie. Podpowiadane przeze mnie działania, sugestia większej otwartości szczególność owej kolekcji i całej aktywności w obszarze sztuki współczesnej Muzeum Górnośląskiego mogłyby z jednej strony upowszechnić, z drugiej natomiast poddać konfrontacji. Mam tu na myśli śmiało wyjście muzeum na zewnątrz, zmierzanie się z odmiennym myśleniem (lub jego niedostatkiem) o gromadzeniu i prezentowaniu sztuki, o samej sztuce i jej istocie. Ze względu na peryferyjność usytuowania tego miejsca sztuki warto rozważyć możliwość czasowego eksportowania wybranych fragmentów tych zbiorów do miejsc uchodzących za centralne, w Polsce przynajmniej, a być może również poza granicami naszego kraju. Tu raz jeszcze jako precedensy i lekcje, o jakich warto nie zapominać, wskazać trzeba dawne wzorcowe w tej sferze działania Stanisławskiego oraz jego kontynuatorów w Muzeum Sztuki w Łodzi, które najpierw w odniesieniu do przechowywanego tam zbioru dzieł zaliczanych w obręb nurtu konstruktywizmu polskiego upowszechniało ich znajomość w świecie całym. Bodaj najszerszym tego rodzaju przedsięwzięciem opartym na wzajemności użyczenia sobie kolekcji przez dwa współdziałające muzea był eksperyment muzeologiczny, jaki warto tu przypomnieć oraz podsunąć pod rozagę – dwie wystawy, jakie zrealizowane zostały we współdziałaniu Muzeum Sztuki w Łodzi z Musée d'Art Contemporain (MAC) w Lyonie w 1992 roku, kiedy to duża część zbiorów muzeum łódzkiego wystawiana była przez wiele miesięcy we wszystkich przestrzeniach MAC²¹, także w innych miejscach w Lyonie, a ponadto temu stałemu pokazowi towarzyszyło szereg indywidualnych wystaw artystów polskich oraz inne jeszcze dodatkowe przedsięwzięcia, podczas gdy w tym samym czasie w Muzeum Sztuki w Łodzi we wszystkich, jakimi wtedy instytucja ta dysponowała przestrzeniach, prezentowana była kolekcja MAC, a ponadto w innych jeszcze miejscach w Łodzi miały miejsce towarzyszące temu pokazowi ekspozycje specjalnie na tę okoliczność przygotowane wspólnie przez oba te – łódzkie i lyońskie – muzea²². Oczywiście są różnice w zasobach Muzeum Sztuki i Muzeum Górnośląskiego, inna ich historia i charakter, ale już wspomniana wcześniej wystawa dzieł Josepha Beuysa w muzeum bytomskim ukazuje zdolność tej placówki do takiego współdziałania, to jest przyjęcia i zrealizowania takiego przedsięwzięcia, jedynego, skądinąd, w Polsce (poza pokazami zbioru dzieł i dokumentacji Beuysa z kolekcji *Polentransport 1981* przechowywanego w Muzeum Sztuki oraz niewielkiej wystawy innych dzieł tego niemieckiego artysty z holenderskich zbiorów prywatnych, jaka

21. J. Jedliński, T. Raspail, O. Plassard [red.], *Łódź – Lyon. Muzeum Sztuki w Łodzi 1931–1992. Collection – Documentation – Actualité*, kat. wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Musée d'Art Contemporain, Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon 1992 (wersja francusko-angielska).

22. T. Raspail, J. Jedliński [red.], *Musée d'Art Contemporain, Lyon, Kolekcja – Collection*, kat. wystawy, Musée d'Art Contemporain, Lyon, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1992 (wersja polsko-angielska).

the institution's being capable of such cooperation, namely, of organising such an international event. (It was the only such an exhibition of Beuys in Poland, apart from the presentation of *The Polentransport 1981* collection together with its documentation and a small exhibition of his works from a German private collection that took place at the Starmach Gallery in Cracow). I do believe that the collection can be temporarily exported to other institutions in Warsaw, Gdańsk, Cracow or Łódź; I would suggest considering the cooperation between the Upper Silesian Museum and the Art Museum in Łódź (reanimated in 2006) – as the experience and uniqueness of the institutions make them natural partners and allies. It could, I suppose, revive both the art scene and the artistic institutions in many ways and bring positive consequences to various art entities in Poland, as the collection of the Upper Silesian Museum is worth getting to know.

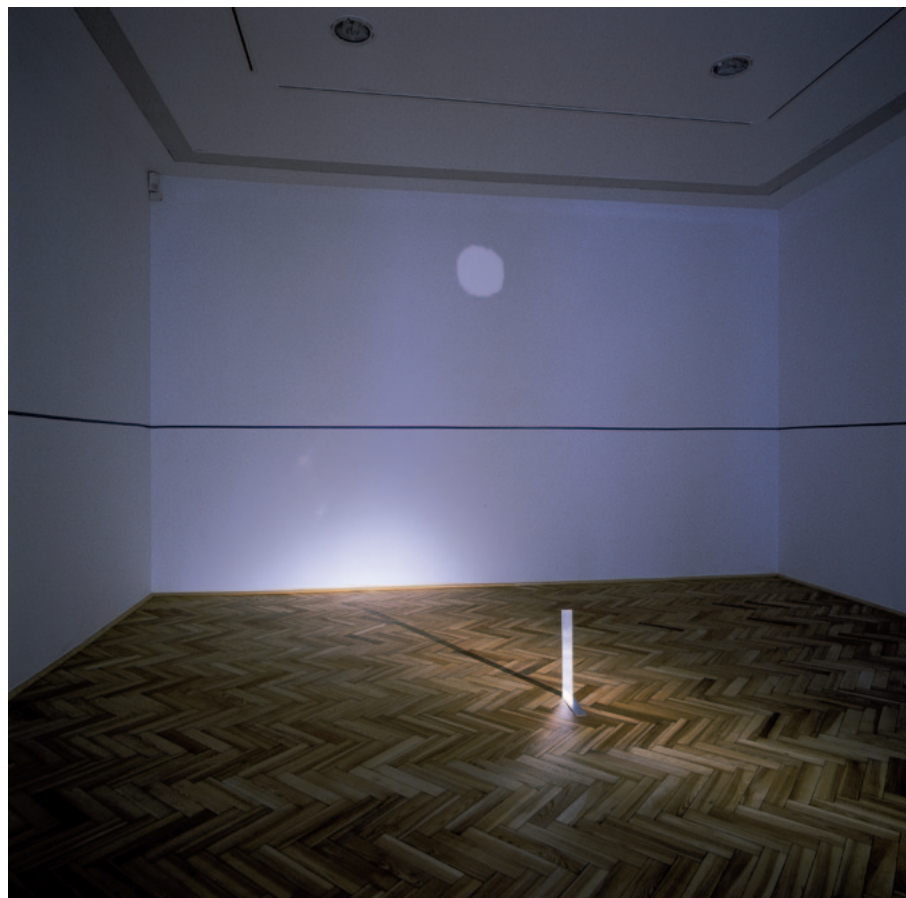
miała miejsce w Galerii Starmach w Krakowie). Wierzę w podjęcie, przynajmniej na skalę krajową, czasowego eksportu kolekcji Muzeum Górnośląskiego do jakiejś instytucji w Warszawie, Krakowie czy Łodzi; pozwolę sobie tu podsunąć rozważenie możliwości współdziałania pomiędzy Muzeum Górnośląskim, a reanimowanym począwszy od 2006 roku Muzeum Sztuki w Łodzi, jako naturalnymi, doświadczonymi, a odosobnionymi w Polsce ewentualnymi sprzymierzeńcami. Mogłoby to, wierzę, ożywić scenę sztuki i jej instytucji w wielorakim sensie, w twórczy, owocny oraz dla różnych stron życia artystycznego w Polsce pożyteczny sposób. Gdyż kolekcja Muzeum Górnośląskiego warta jest poznania.



Wystawa Andrzej Szewczyk „Malowidła z Chłopów”, Bytom 2007, fot.: Marcin Mazurowski
Andrzej Szewczyk “Paintings from Chłopy” exhibition, Bytom 2007, photo: Marcin Mazurowski



Wystawa Stanisław Dróżdż. *Eschatologia egzystencji. Poezja konkretna*, Bytom 1995, fot.: Jerzy Jacek Gładkowski
Stanisław Dróżdż. Eschatology of Existence. Concrete Poetry exhibition, Bytom 1995, photo: Jerzy Jacek Gładkowski



Edward Krasieński, Koji Kamoji, *Niebieski pasek i cień*, 2004, obiekt z blachy aluminiowej, taśma Scotch blue, światło, muzyka, fot.: Mariusz Michalski
Edward Krasieński, Koji Kamoji, *Blue Band and Shadow*, 2004, sheet aluminium object, blue Scotch tape, light, music, photo: Mariusz Michalski

ADAM ROMANIUK

Triennale Grafiki Polskiej

Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach jest najważniejszą polską imprezą organizowaną przez środowisko grafików związanych z katowicką ASP i Galerię Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Początki TGP sięgają lat 80., a inicjatorami byli Stanisław Kluska oraz Ferdynand Szypuła, który pełnił funkcję kuratora dwóch pierwszych imprez. Kolejnym kuratorem była Ewa Zawadzka otaczając opieką kolejne 3, 4, 5 Triennale Grafiki Polskiej. Wszystkie edycje tej szczególnej konfrontacji miały miejsce w Galerii Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych w Katowicach.

Siódma edycja TGP odbyła się w 2009 roku. Na konkurs wpłynęło 814 prac 312 artystów. Zakwalifikowano na wystawę 110 prac 75 autorów. Głównemu pokazowi towarzyszyły dwie wystawy, ściśle uzupełniające poszukiwania szeroko rozumianego obrazu o wyrażonej proweniencji graficznej. *Ewokacja matrycy* to tytuł mikołowskiej wystawy, natomiast druga zatytułowana *Ewokacja obrazu* miała miejsce w Muzeum Śląskim - Kopalni Katowice. Kuratorem tych wystaw był Roman Lewandowski, który w tekście do wystawy głównej zatytułowanym *Ewokacje grafiki* napisał: „Świat zmienia się, a wraz z nim ewoluuje idea jego obrazowania. Przewartościowaniu podlega bowiem nie tylko warsztat artysty, medium, którym się posługuje, ale również – co może najważniejsze – zmienia się sens praktyk artystycznych. (...) mogłoby się wydawać, że rozwój nowych technologii cyfrowych przyczyni się do zmiernienia tradycyjnych technik graficznych. Tak się jednak nie stało, jakkolwiek proces ten przyniósł brzemienne skutki dla tradycyjnej grafiki warsztatowej. Otwarte jednak pozostaje pytanie – co po grafice pozostało? Niewątpliwie – pozostał »obraz«... Jest to wszakże obraz, który dzisiaj prezentuje sam

ADAM ROMANIUK

Polish Print Triennial

The Polish Print Triennial in Katowice is the most important Polish event organized by the graphics community associated with the Katowice Academy of Fine Arts and the BWA Contemporary Art Gallery. The origins of the Polish Print Triennial date back to the 1980s and its initiators were Stanisław Kluska and Ferdynand Szypuła, who was the curator of the first two events. The next curator was Ewa Zawadzka who was in charge of the third, fourth and fifth triennials. All these editions took place in the BWA Contemporary Art Gallery in Katowice.

The seventh edition of the Triennial was held in 2009. The competition received 814 works by 312 artists. 110 works by 75 authors qualified for the exhibition. The main event was accompanied by two exhibitions, strictly complementing an exploration of broadly defined images with a clear graphic provenance. *Evocation of Matrix* is the title of the Mikołów exhibition, while the second exhibition, *Evocation of Image* took place in the Silesian Museum, in the Katowice Coal Mine. The curator of these exhibitions was Roman Lewandowski, who in the text for the main exhibition called *Evocation of Graphics* wrote: “The world is changing, and with it the idea of its imaging is evolving. Not only is the workshop of the artist, the medium which he uses, subject to reassessment but also perhaps most importantly the meaning of artistic practices is changing. (...) It would appear that the development of new digital technologies might have contributed to the twilight of traditional graphic techniques. However, this is not the case; nevertheless this process has brought momentous consequences for traditional printmaking. However, the question remains open - what is left after graphics? Undoubtedly ‘image’

siebie i własne dzieje. W dalszej zaś kolejności – i nie jest to hierarchia przypadkowa – reprezentuje on – i na swój sposób powieli – dzieje grafiki w ogóle, a w tym samą matrycę oraz jej ideę. »Odbijanie« zatem pozyskało nowy wymiar.....”¹

W ósmej, ostatniej edycji Triennale Grafiki Polskiej wzięli udział artyści graficy, absolwenci wyższych uczelni plastycznych oraz studenci 5 roku studiów. Dodatkowo organizatorzy Triennale Grafiki Polskiej Katowice 2012 ogłosili *Konkurs Cansona* dla uczestników Triennale, którzy wykonali prace na papierze *Canson* lub *Arches*. Na konkurs wpłynęło 678 prac 277 artystów. Jury zakwalifikowało do wystawy 118 prac 84 artystów. Po ostatnim pokazie TGP Rada Programowa postanowiła zmienić formułę kwalifikującą o prace, które wychodzą z kręgu grafiki, poszerzając jego obszar. Dojdzie wtedy do wyraźnej konfrontacji odmiennie różnych postaw artystycznych. Londyński krytyk sztuki, Richard Noyce, specjalizujący się od lat w grafice zwraca uwagę na fakt, iż sztukę należy rozpatrywać w kontekście czasów w jakich żyjemy, nie pomniejszając znaczenia tego, co już zostało dokonane w danej dziedzinie. W naszym świecie, w którym wszystko wydaje się być coraz bardziej nastawione na natychmiastową komunikację, natychmiastową gratyfikację i natychmiastowy sukces (albo porażkę), tworzenie sztuki jest zagrożone wyginięciem, albo zaanektowaniem przez media. Dotyczy to sztuki przynajmniej w tradycyjnym rozumieniu wykonania rysunku, obrazu, rzeźby czy grafiki. Rzecz jasna nie musi się tak zdarzyć, jeśli prace tradycyjne na najwyższym poziomie, te w rozumieniu warsztatu graficznego wejdą w dialog z obrazami graficznymi, tak jak je rozumiemy w intermediach. Jak ta sytuacja odnosi się do tworzenia sztuki - do tworzenia grafiki? Albo, czy jest ona czymś więcej niż tylko dostarczeniem czegoś w rodzaju kontekstu, w jakim artyści pracują i w jakim powstaje sztuka?

Ktoś mógłby równie dobrze zapytać dlaczego w świecie, który wręcz zalewany jest obrazami i w którym dzieła sztuki tworzone są codziennie w ogromnych ilościach, ktokolwiek przy zdrowych zmysłach chciałby coś jeszcze dołożyć. W istocie jest wielu ludzi, którzy nawet nie trudzą się aby zadać to pytanie, po prostu dyskontują twórczość jako działanie nie warte nawet refleksji. Czy ktokolwiek przyjmujący taką perspektywę może znać prawidłową odpowiedź? A przecież, tworzenie sztuki jest podstawową ludzką aktywnością i było nią od, co najmniej, 30 000 lat. Tworzenie znaków jest czymś tak pierwotnym, że nie może zostać relegowane do rzeczywistości działań bez znaczenia. Ani nie może, ani nie powinno być zatrzymane. Trzeba, aby twórczość była popierana i rozwijała się, a przede wszystkim aby stała się istotnym sposobem komunikacji.

Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach to wielkie święto grafiki, honorujące pasję i potencjał twórców reprezentujących wszystkie ważne środowiska w Polsce z jednej strony, a z drugiej ważne jest dostrzeganie przemian, na które są wyczuleni przede wszystkim odbiorcy, rozpatrujący często obrazy w kontekście nowości czasów w jakich żyjemy.

1. R. Lewandowski, *Ewokacje grafiki*, [w:]
6 Triennale Grafiki Polskiej,
Katowice 2006.

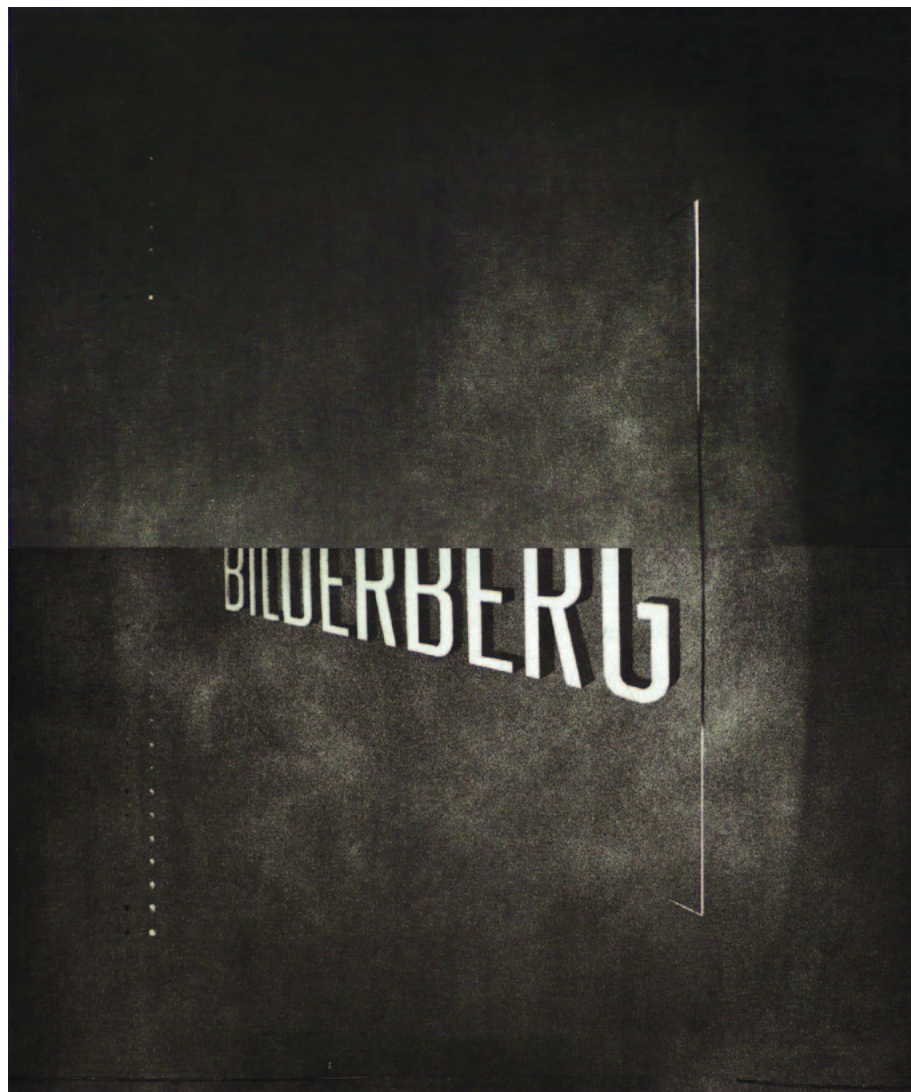
is left... But this is the image which today presents itself and its own history. Further on – and this is not an accidental hierarchy – it represents – and in its own way duplicates – the history of graphics in general, which includes the matrix itself and its idea. ‘Printing’, therefore, has acquired a new dimension”¹

The eighth and latest edition of the Triennial was attended by Polish graphic artists, fine arts universities graduates and fifth year students. In addition, the organisers of the Katowice Polish Print Triennial in 2012 organised a *Canson competition* for the participants of the Triennial who performed their works on Canson or Arches paper. The competition received 678 works by 277 artists. The jury selected for exhibition 118 works by 84 artists. After the last exhibition, the Programme Council of the Polish Print Triennial decided to change the formula of eligible works to include works beyond the circle of graphics, thus expanding its area. This may result in a clear confrontation between completely different artistic attitudes. The London-based art critic, Richard Noyce, a specialist in graphic design for years, draws attention to the fact that art should be seen in the context of the times in which we live, not diminishing the significance of what has already been done in the field. In our world, where everything seems to be increasingly focused on instant communication, instant gratification and instant success (or failure), the creation of art is in danger of extinction, or annexation by the media. It concerns art, at least in the traditional sense of the execution of drawings, paintings, sculptures and graphics. Obviously it does not have to happen if the traditional works at the highest level, those within the meaning of printmaking, enter into dialogue with graphic images, as we understand them in intermedia. How does this situation relate to the creation of art – to the creation of graphics? Or, is it more than just delivering some kind of context in which artists work and in which art is created?

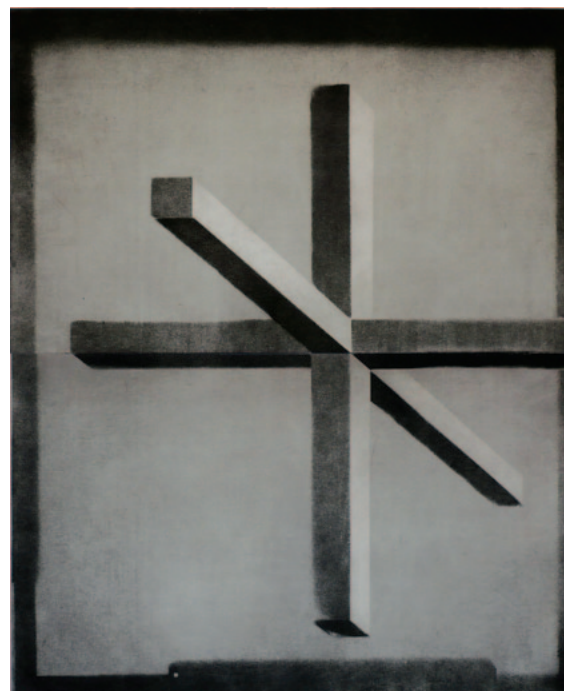
One might as well ask why in the world that actually is flooded with images and in which works of art are created every day in large quantities, anyone in their right mind would want to add to that. In fact, there are many people who do not even bother to ask this question, they just diminish the creation of art as work not even worthy of reflection. Can anyone with such an attitude know the right answer? And yet, the creation of art is a basic human activity, and it has been so for at least thirty thousand years. Creativity is something so original that it cannot be relegated to the reality of meaningless activity; nor can it or should it be stopped. It should be supported and developed, and above all, it should become an essential means of communication.

The Polish Print Triennial in Katowice is a great festival of graphics, honouring the passion and potential of artists representing all relevant communities in Poland on the one hand, and on the other hand it is important to perceive changes, to which recipients are sensitive, who often consider the images in the context of the novelty of the times in which we live.

1. R. Lewandowski, *Ewokacje grafiki*, [in:]
6 Triennale Grafiki Polskiej,
Katowice 2006.



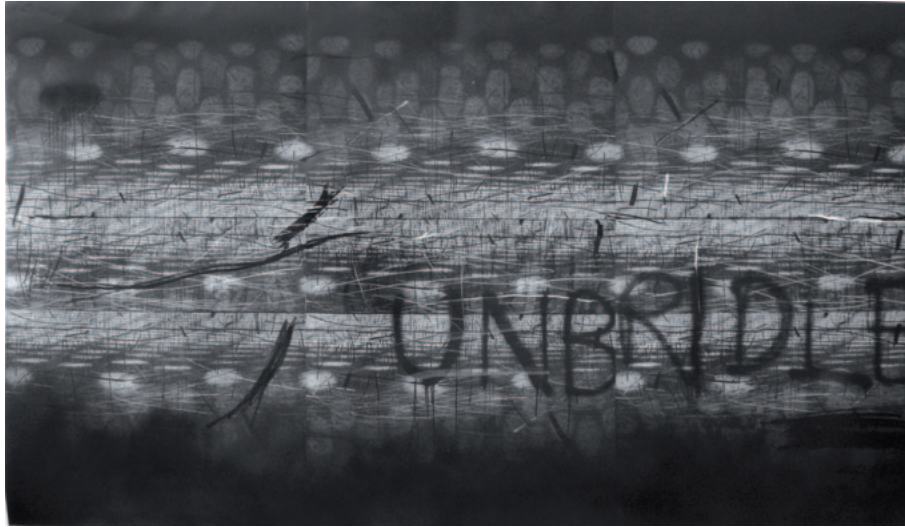
Grand Prix, nagroda za zestaw prac – Tomasz Daniec, *Bilderberg*, 2010–2012, 120 × 100 cm, akwatinta
Grand Prix, award for a set of works – Tomasz Daniec, *Bildelberg*, 2010–2012, 120 × 100 cm, aquatint



Grand Prix, nagroda za zestaw prac – Tomasz Daniec, *Sepsis*, 2010–2012, 120 × 100 cm, akwatinta
Grand Prix, award for a set of works – Tomasz Daniec, *Sepsis*, 2010–2012, 120 × 100 cm, aquatint



Grand Prix, nagroda za zestaw prac – Tomasz Daniec, *Sztuczna mgła*, 2010–2012, 120 × 100 cm, akwatinta
Grand Prix, award for a set of works – Tomasz Daniec, *Artificial Fog*, 2010–2012, 120 × 100 cm, aquatint



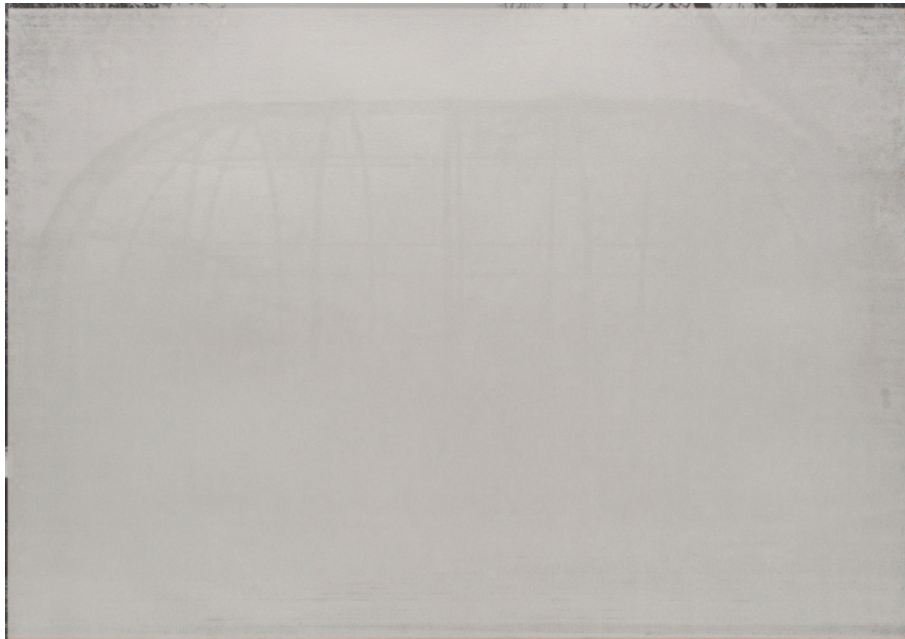
II Nagroda – Agata Gertchen, *Unbridled_03*, 2011, 165 × 300 cm, linoryt / rysunek
Second Award – Agata Gertchen, *Unbridled_03*, 2011, 165 × 300 cm, linocut / drawing



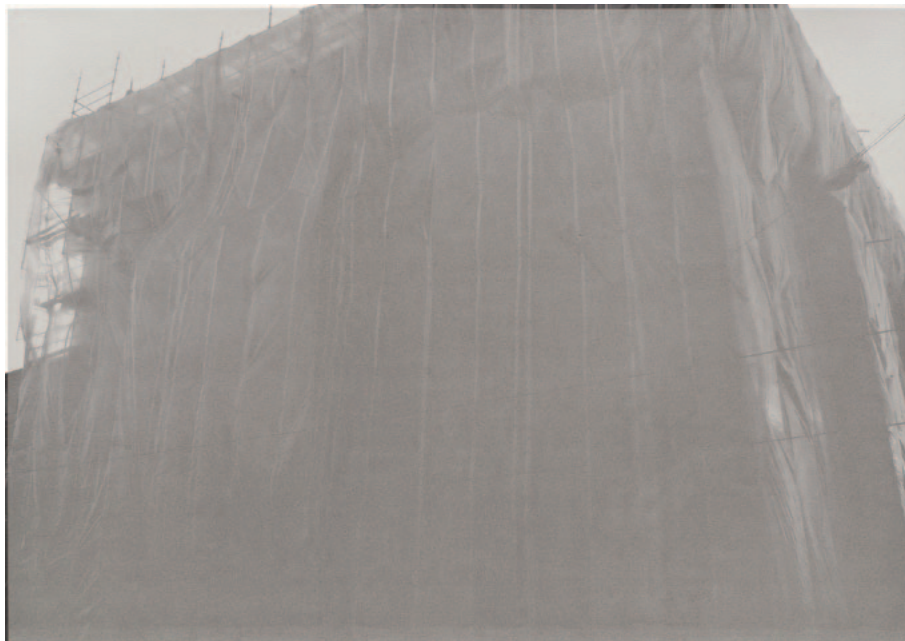
III Nagroda – Małgorzata Józefowicz, *To nie my, to nie tu*, 2011, 300 × 210 cm, litografia
Third Award – Małgorzata Józefowicz, *It's Not Us It's Not Here*, 2011, 300 × 210 cm, lithography



Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu – Agnieszka Cieślińska, *Figura ON*, 2010, 200 × 70 cm, wklęsłodruk
The Rector of Academy of Art and design in Wrocław award – Agnieszka Cieślińska, *Figure HE*, 2010, 200 × 70 cm, intaglio



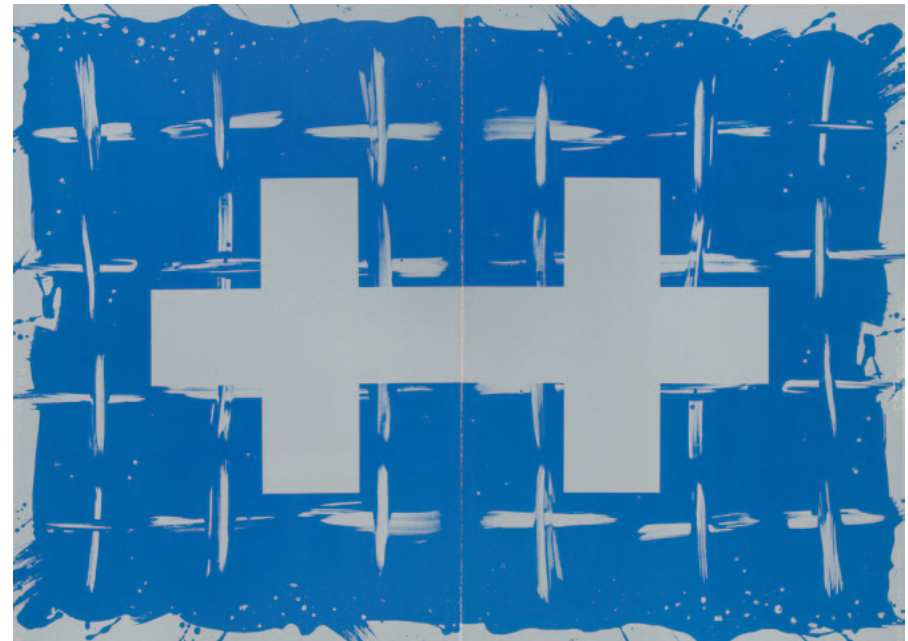
Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi za zestaw prac – Wojciech Domagalski, *Miejscami 03*, 2011,
112 × 80 cm × 3, druk cyfrowy / serigrafia
The Rector of Academy of Fine Arts in Łódź award for a set of works – Wojciech Domagalski, *In Some Places 03*, 2011,
112 × 80 cm × 3, digital print / silkscreen



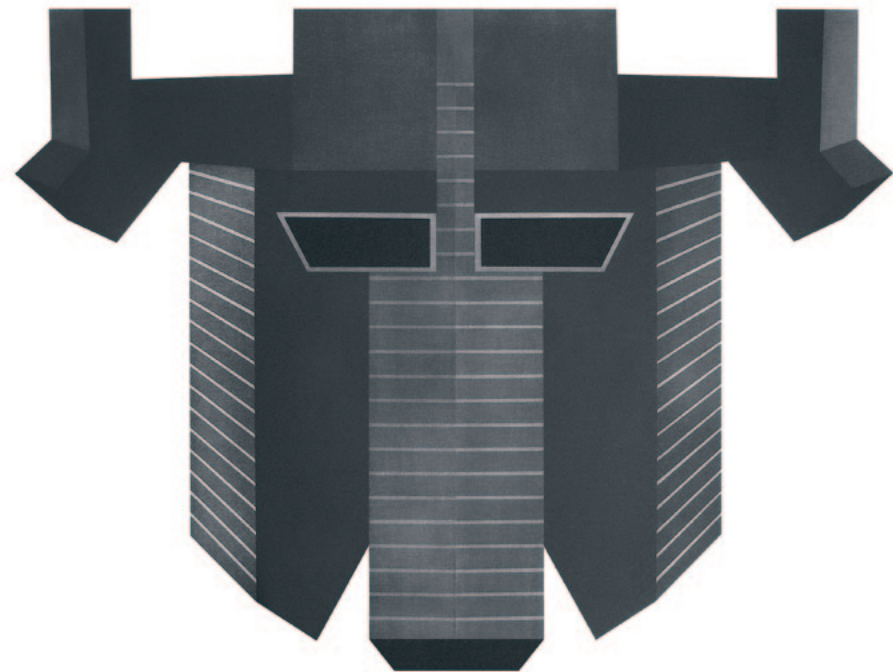
Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi za zestaw prac – Wojciech Domagalski, *Miejscami 04*, 2011,
112 × 80 cm × 3, druk cyfrowy / serigrafia
The Rector of Academy of Fine Arts in Łódź award for a set of works – Wojciech Domagalski, *In Some Places 04*, 2011,
112 × 80 cm × 3, digital print / silkscreen



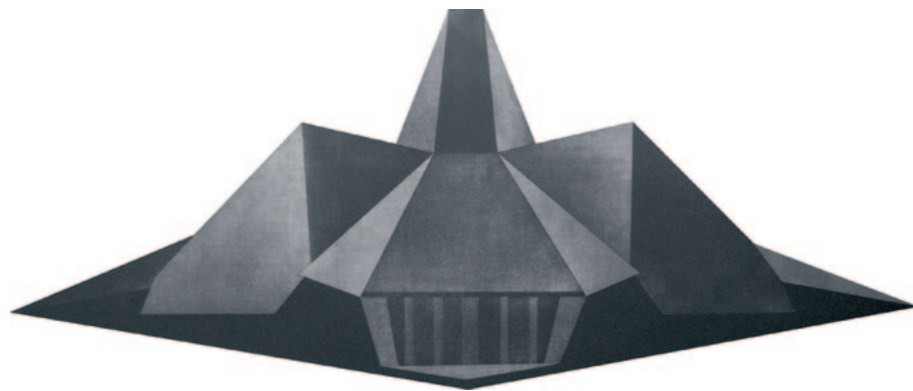
Nagroda im. Haliny Chrostowskiej ufundowana przez ASP w Warszawie – Ewelina Małysa, *Supremacja (8)*, 2012,
100 × 140 cm x2, litografia
Halina Chrostowska Award funded by the Academy of Fine Arts in Warsaw – Ewelina Małysa, *Supremacy (8)*, 2012,
100 × 140 cm x2, lithography



Nagroda im. Haliny Chrostowskiej ufundowana przez ASP w Warszawie – Ewelina Małysa, *Supremacja (11)*, 2012,
100 × 140 cm x2, litografia
Halina Chrostowska Award funded by the Academy of Fine Arts in Warsaw – Ewelina Małysa, *Supremacy (11)*, 2012,
100 × 140 cm x2, lithography



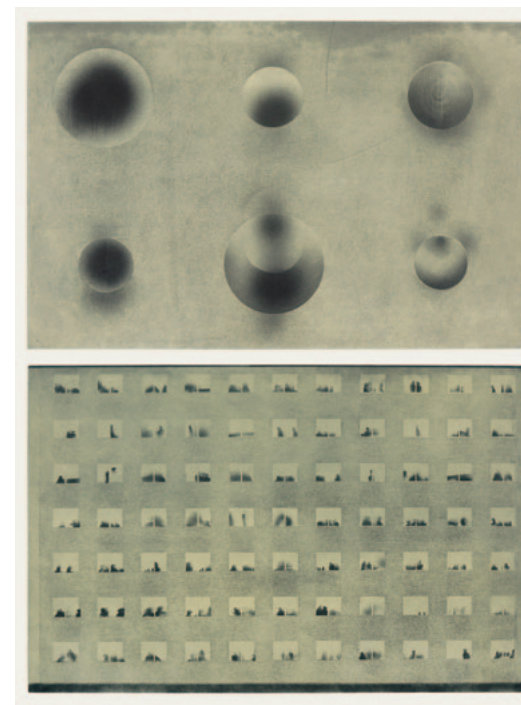
Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach za zestaw prac – Małgorzata Mazur, Z cyklu Wszystko jest w porządku, a także na odwrót, 2010, 150 × 150 cm, 50 × 119 cm, 96 × 119 cm, akwaforta / akwatinta
The Rector of Fine Arts Academy in Katowice award for a set of works – Małgorzata Mazur, From the cycle Everything is fine, and vice versa, 2010, 150 × 150 cm, 50 × 119 cm, 96 × 119 cm, etching / aquatint



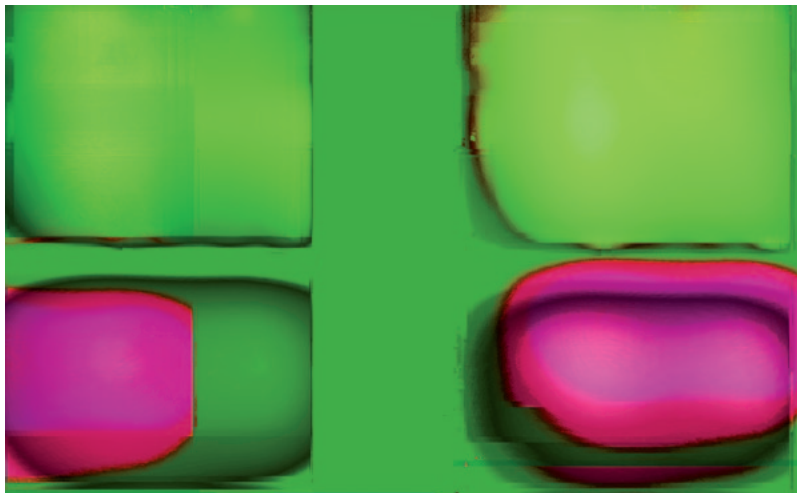
Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach za zestaw prac – Małgorzata Mazur, Z cyklu Wszystko jest w porządku, a także na odwrót, 2010, 150 × 150 cm, 50 × 119 cm, 96 × 119 cm, akwaforta / akwatinta
The Rector of Fine Arts Academy in Katowice award for a set of works – Małgorzata Mazur, From the cycle Everything is fine, and vice versa, 2010, 150 × 150 cm, 50 × 119 cm, 96 × 119 cm, etching / aquatint



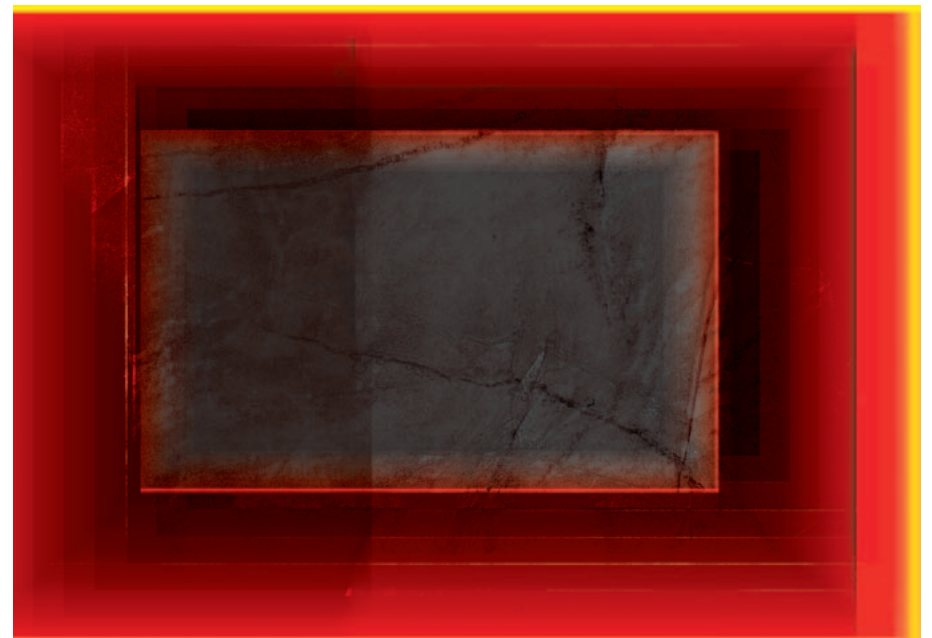
Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie za zestaw prac – Dariusz Syrkowski, Sebastian, Adam, 2010, 200 × 99 cm × 2, linoryt
The Rector of Academy of Fine Arts in Krakow award for a set of works – Dariusz Syrkowski, Sebastian, Adam, 2010, 200 × 99 cm × 2, linoryt



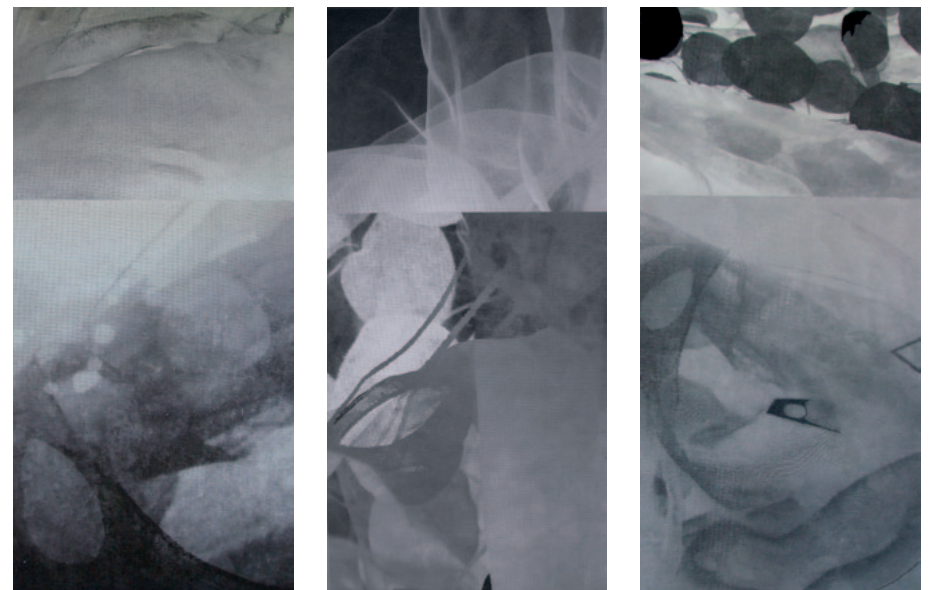
Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku za zestaw prac – Krzysztof Tomalski, Niebo, Ziemia IVa i V, 2010, 131 × 99 cm × 2, wkłóśdruk
The Rector of Academy of Fine Arts in Gdańsk award for a set of works – Krzysztof Tomalski, Sky, Earth IVa and V, 2010, 131 × 99 cm × 2, intaglio



Nagroda Rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu za zestaw prac – Katarzyna Dziuba, *Processing VI–VIII*, 2012, 90 × 146 cm × 3, druk cyfrowy pigmentowy
The Rector of University of Arts in Poznań award for a set of works – Katarzyna Dziuba, *Processing VI–VIII*, 2012, 90 × 146 cm × 3, digital pigment print



Nagroda Rektora Akademii Sztuki w Szczecinie – Marta Pogorzelec, *Enter The Void XXX*, 98 × 140 cm, druk cyfrowy
The Rector of Academy of Arts in Szczecin award – Marta Pogorzelec, *Enter The Void XXX*, 98 × 140 cm, digital print



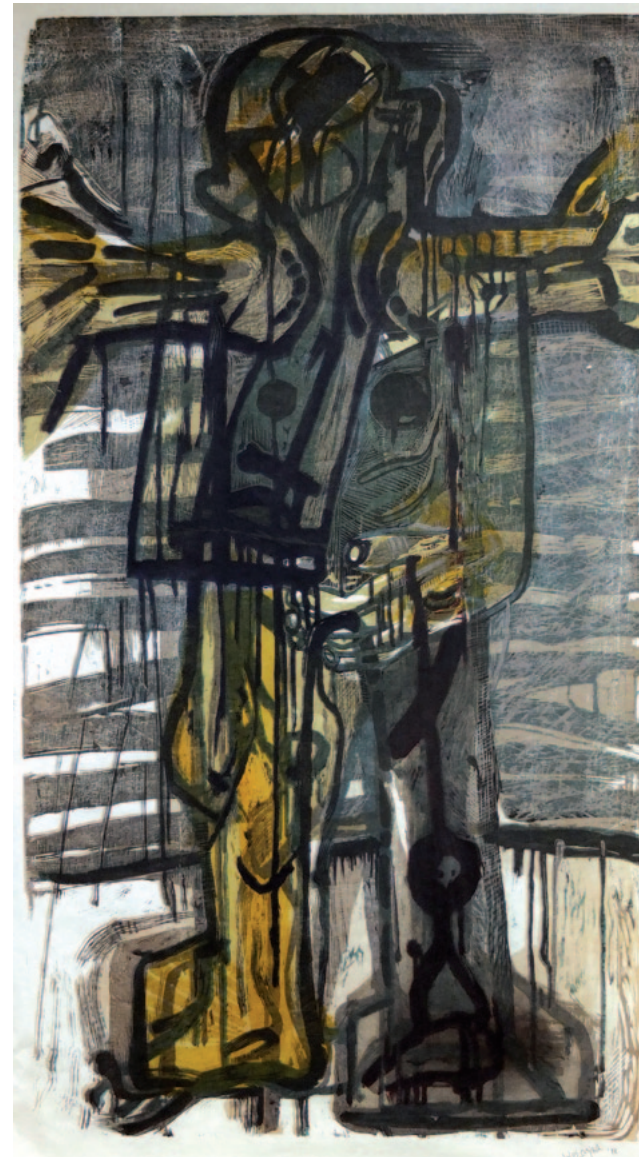
Nagroda Dziekana Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. K. Pułaskiego w Radomiu – Kinga Pacyga, *Fila vitae cz. 2 – tryptyk*, 2010/2011, 300 × 210 cm, technika własna
Dean of the Faculty of Arts at the Kazimierz Pułaski Technical University of Radom Award – Kinga Pacyga, *Fila Vitae Part 2 – Triptych*, 2010/2011, 300 × 210 cm, own technique



Nagroda Sosnowieckiego Centrum Sztuki Zamek Sielecki – Jarosław Janas, *Skan 4s* z cyklu *Skany przestrzeni*, 2012, 120 × 300 cm, druk cyfrowy
Award funded by The Sosnowiec Art Centre – Sielecki Castle – Jarosław Janas, *Scan 4s* from the cycle *Scans of the Space*, 2012, 120 × 300 cm, digital print



Nagroda Burmistrza Miasta Mikołów za zestaw prac – Elżbieta Gawlikowska-Labęcka, *bnb 5-6*, 2012, 95 × 95 cm x2, druk lentikularny
The Mayor of the city Mikołów award for a set of works – Elżbieta Gawlikowska-Labęcka, *bnb 5-6*, 2012, 95 × 95 cm x2, lenticular print



Nagroda im. Pawła Stellera ufundowana przez Muzeum Historii Katowic – Aleksander Woźniak, *Figura*, 2012, 76 × 144 cm, drzeworyt barwny
Paweł Steller Award funded by the History of Katowice Museum – Aleksander Woźniak, *Figure*, 2012, 76 × 144 cm, colour woodcut

JAN PAMUŁA

Międzynarodowe Biennale i Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie – idea i rys historyczny.

Grafika była od wieków i jest także obecnie elementem kultury, nie tylko artystycznej, ale również kultury powszechnej. Wynika to z jej funkcji proliferacyjnej, przekazowej, z jej demokratycznego charakteru, jak i z samej specyfiki formy graficznej. Jako sztuka – w sensie ideowym – czerpie z wielu źródeł, także z kultury popularnej i masowej. Związana z pismem i drukiem, a także z nowymi mediami społecznego komunikowania, jest formą przekazu, a zarazem formą działania artystycznego będącego źródłem kształtowania wizualnego, estetycznego i stylistycznego wszelkich przekazów. Mimo radykalnych zmian zachodzących w prezentacji sztuki współczesnej, duże międzynarodowe wystawy graficzne organizowane cyklicznie w formie biennale, triennale czy quadriennale cieszą się w dalszym ciągu wielką popularnością zarówno wśród artystów jak i publiczności. Dotyczy to zwłaszcza wystaw otwartych, nie ograniczonych do kategorii czysto warsztatowych, otwartych także w swej formie konkursowej kwalifikacji uczestników.

Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, jako wielka międzynarodowa impreza graficzna przeżyło na przestrzeni prawie 50 lat skomplikowaną ewolucję i pozostaje w dalszym ciągu niezwykle atrakcyjną formą prezentacji współczesnej grafiki światowej. Zapoczątkowane jako Międzynarodowe Biennale Grafiki w 1966 roku – jedyna tego typu impreza w Środkowej Europie (za „żelazną kurtyną”) – stopniowo zmieniało swoją strukturę organizacyjną utrzymując jednakże niezmiennie formę otwartego konkursu dostępnego dla artystów z całego świata. Zmiany, które zachodziły w strukturze organizacyjnej tego wielkiego przeglądu światowej grafiki były związane zarówno z rozwojem

JAN PAMUŁA

International Print Biennial and Triennial in Cracow: The idea and historical outline.

For centuries, graphic art has been, and still is, an element of culture, not just artistic, but also common culture. This is a result of its proliferating, communicative function, its democratic character, and the sheer specificity of the graphic form. As an art form, in the ideological sense, it draws on numerous sources, including popular and mass culture. Bound to writing and print, and the new mass media, graphic arts are a form of communication, and at the same time a form of artistic activity as a source of visual, aesthetic and stylistic formation of all kinds of communication.

Despite radical changes in the presentation of contemporary art, large cyclic international print exhibitions conceived as biennial, triennial or quadriennial events are still very popular with both the artists and the audience. This is the case especially with open exhibitions, not confined to pure workshop limits, open also in their form of competitive qualification of participants.

The International Print Triennial (*Międzynarodowe Triennale Grafiki*, MTG) in Cracow, as a large international graphic art event, has greatly evolved in the past 50 years and still remains an unusually attractive form of presenting contemporary world graphic arts.

Initiated in 1966 as International Print Biennial (*Międzynarodowe Biennale Grafiki*, MBG), the only event of the kind in Central Europe (behind the Iron Curtain), it has gradually altered its organisation structure, while invariably observing the principle of competition open to artists from all over the world. The organisation structure changes in this world-scale review of world's graphic arts concerned both the development of contemporary

sztuki współczesnej, jak i zmieniającą się sytuacją społeczno-polityczną w Polsce i Europie, ale i z przemianami tego typu imprez na świecie. U źródeł powstania w Krakowie tak wielkiej międzynarodowej imprezy, jak i kolejnych jej transformacji stał profesor Witold Skulicz, dla którego wielka prezentacja światowej grafiki w Krakowie była ideą życia i formą realizacji celów artystycznych w obszarze współczesnej sztuki w Polsce. Jednakże utworzenie Międzynarodowego Biennale Grafiki związane było z działaniami i ambicjami całego środowiska graficznego w Krakowie, którego osiągnięcia były już na początku lat sześćdziesiątych dobrze znane w Polsce i za granicą.

Zjawiskiem i odkryciem dla wielu krytyków i historyków sztuki, także za granicą, były w tym czasie działania licznej grupy artystów posługujących się technikami wklęsłodruku, takich jak Mieczysław Wejman, Konrad Szrednicki, Jacek Gaj, Andrzej Pietsch, czy Tadeusz Jackowski, których ekspresyjną i metaforyczną twórczość określano wspólnym mianem *krakowskiej szkoły grafiki*. Z drugiej strony rozkwit krakowskiego drzeworytu – za sprawą twórczości Jerzego Panka, Stanisława Wójtowicza, Zbigniewa Lutomskiego, czy Ryszarda Otręby uprawiającego nieco inną formę druku wypukłego, czyli gipsoryt – ukazywał ogromne możliwości krakowskiego środowiska. W 1960 roku założono w Krakowie Ogólnopolskie Biennale Grafiki, którego dwie kolejne edycje miały miejsce w latach 1962 i 1964. Stopniowo dojrzewała idea umiędzynarodowienia tej imprezy graficznej, początek prac organizacyjnych nad Międzynarodowym Biennale przypada na rok 1964. Ostatecznie, w 1966 roku, mimo wszystkich przeszkód, pierwsza wystawa Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie stała się faktem. Współzałożycielami Biennale byli: Włodzimierz Kunz, Witold Skulicz, Konrad Szrednicki i Mieczysław Wejman. Funkcję Przewodniczącego MBG pełnił Mieczysław Wejman, a sekretarza generalnego Witold Skulicz. W okresie od 1966 do 1988 roku odbyło się 11 edycji MBG (z wyłączeniem roku 1982, gdy to ze względu na stan wojenny wystawa się nie odbyła). Utworzenie dużej, cyklicznej międzynarodowej imprezy graficznej, na dodatek jednej z pierwszych w świecie i jedynej po tej stronie Muru Berlińskiego wywołało duże zainteresowanie w środowiskach artystycznych wielu krajów i spowodowało duży napływ prac bardzo znanych artystów. Profesor Witold Skulicz wspomina tę sytuację nie bez emocji czterdzieści lat później, we wstępie do katalogu jubileuszowej Wystawy Głównej Triennale w roku 2006: „W Europie po wojennej zawierusze odradzał się świat sztuki. Zawiązywały się z powrotem nici rozpoczętych wcześniej inicjatyw (...), wszędzie zaczęły powstawać imprezy »Biennale«. Powstało »Bianco e Nero«, Biennale w Menton i (...) Biennale w Lublanie. (...) Po wielu latach starań młodzi graficy z Krakowa i Warszawy przebili się przez opór doktryny komunistycznych polityków i nagle, niespodziewanie dla wszystkich, jesienią 1966 r. w Pałacu Sztuki w Krakowie otwarło swoje podwoje I Międzynarodowe Biennale Grafiki. Był to prawdziwy szok dla obydwu, rozdzielonych od kilku dziesiątków lat, środowisk artystów Zachodu i Wschodu. Do Krakowa przelała się cała potężna rzeka światowej sztuki. Byli wszyscy najlepsi. Nawet sam Sir Henry Moore nadesłał prace. Krakowskie Biennale od razu stało się ważnym miejscem artystycznej konfrontacji....”

Wśród tych największych, którzy na trwałe wpisali się w światową sztukę a wystawiali swe grafiki na krakowskim Biennale i Triennale był Victor Vasarely, Joan Miro, Hans

art and the changing socio-political situation in Poland and Europe, as well as the evolution of this kind of events worldwide.

The person who brought to life such a great event in Cracow and was the motor for its subsequent transformations was Professor Witold Skulicz. The large-scale presentation of world's graphic arts in Cracow was the idea of his life and a form of fulfillment of artistic plans in the area of Polish contemporary art. However, the formation of the International Print Biennial was a result of the ambitions and actions taken by the entire Cracow graphic art circles, whose achievements had already been recognised in Poland and abroad in the early 1960s.

A new revelation for critics and art historians in Poland and abroad at that time was a large group of artists using intaglio techniques, for instance Mieczysław Wejman, Konrad Szrednicki, Jacek Gaj, Andrzej Pietsch and Tadeusz Jackowski, whose expressive and metaphorical output was referred to as 'the Cracow school of graphic arts'. On the other hand, the development of Cracow woodcut, especially in the works of Jerzy Panek, Stanisław Wójtowicz, Zbigniew Lutomski and Ryszard Otręba, who used another form of relief print, i.e. plaster-cut, proved the enormous potential of the Cracow circle. In 1960, the Polish National Print Biennial was initiated in Cracow. Its two subsequent editions were held 1962 and 1964. The idea of making the event international appeared in 1964, and despite numerous obstacles, it led to the organisation of the first International Print Biennial in Cracow. The co-organisers of the Biennial were Włodzimierz Kunz, Witold Skulicz, Konrad Szrednicki and Mieczysław Wejman. Mieczysław Wejman was President of the MBG and Witold Skulicz was Secretary General. Between 1966 and 1988, eleven editions of MBG were held (with the exception of 1982, due to the martial law).

The organisation of a large, periodic international graphic arts event, one of the first in the world and the only one on this side of the Berlin Wall, aroused great interest in the artistic circles of many countries and caused a considerable inflow of the works of world-famous artists. Professor Witold Skulicz recalls that situation, not without emotion, forty years later, in the introduction to the catalogue of the jubilee Central Triennial Exhibition in 2006: "After the turmoil of the war, the world of art revived. The initiatives that had been started earlier were refreshed [...], new 'Biennial' events were organised in many places. Among others, there were 'Bianco e Nero', the Menton Biennial [...] and the Ljubljana Biennial. [...] After years of efforts young graphic artists of Cracow and Warsaw managed to break through the resistance of the communist politicians' doctrine and, unexpectedly, in autumn 1966, in the Cracow Palace of Arts, the International Print Biennial was open. That came as a real shock to the artistic worlds of the East and the West, separated for decades. A powerful stream of world art flew in to Cracow. All the greatest figures were there. Even Sir Henry Moore himself sent in his works. The Cracow Biennale became an important place of artistic encounters right away..."

Among the greatest ones who made the history of world art and displayed their works at the Cracow Biennial and Triennial were Victor Vasarely, Juan Miro, Hans Hartung, David Hockney and many others whose presence added splendour to subsequent exhibitions of MBG and MTG. But for the Biennial and Triennial exhibitions, we would never have

Hartung i David Hockney i wielu innych, których obecność nadawała prawdziwego splendoru kolejnym wystawom MBG i MTG. Gdyby nie biennialowskie i triennialowskie wystawy nigdy pewnie nie zetknęlibyśmy się na taką skalę z niezwykłą grafiką japońską, bałkańską, skandynawską, czy latynoamerykańską. Prace Masuo Ikedy, Akira Kurosaki, Toshihiro Hamano, Mersada Berbera, Raimo Kanerwy i innych wielkich współczesnych artystów, pojawiające się na kolejnych wystawach budziły zachwyt nie tylko profesjonalistów, ale i zwykłej publiczności. Niezwykle istotna była też konfrontacja polskiej grafiki z tym co najlepsze w tej dziedzinie pojawiało się w świecie. Do Krakowa przyjeżdżali graficy z całej Polski, w wielu miastach tworzyły się mocne ośrodki, wzbogacające własną tradycję doświadczeniami grafiki światowej. Problemowe wystawy towarzyszące, przygotowywane przez profesjonalnych kuratorów, zwykle we współpracy z krakowskimi muzeami i instytucjami kultury, najczęściej z Muzeum Narodowym w Krakowie poszerzały znacznie wiedzę o grafice polskiej i światowej.

Najważniejsze było jednak przesłanie, swoista problematyka artystyczna i cywilizacyjna, zmieniające się techniki i sposoby obrazowania pojawiające się – szczególnie na kolejnych wystawach Biennale – przynosiły jakby pewną diagnozę sytuacji i to nie tylko w zakresie samej grafiki i jej rozwoju, ale głównie humanistycznej diagnozy humanistycznego *stanu ducha*. Przesłanie zawarte w pracach graficznych, skumulowane w kształcie ogromnego zbioru, jakim jest duża międzynarodowa wystawa, często zwielokrotnione w różnorodnej formie stylistycznej przebijają się wyraziście ze swoim komunikatem dotyczącym konkretnych problemów współczesności. Ten rodzaj odbioru wystaw MBG uległ wzmocnieniu, gdy zrezygnowano z osobnej prezentacji poszczególnych krajów, co było praktyką w kilku pierwszych edycjach Biennale.

Z MBG i MTG od samego początku współpracowali najwybitniejsi polscy i zagraniczni teoretycy sztuki, krytycy i kuratorzy wystaw: Riva Castelman, Pat Gilmour, Juergen Weihardt, Richard Noyce, Ryszard Stanisławski, Irena Jakimowicz, Mieczysław Porębski, Piotr Krakowski, Bożena Kowalska, Dorota Folga-Januszewska, Danuta Wróblewska, Tomasz Gryglewicz i inni. W 1991 roku, wracając po dość długiej przerwie do organizacji imprezy profesor Skulicz zaproponował zmianę formuły – z biennale na triennale. Wraz z przemianami zachodzącymi w Polsce nastąpiła zmiana sposobu organizacji tej międzynarodowej imprezy – zostało powołane Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki. MBG i MTG miały od początku swoją ustaloną formułę, która przypominała formę dużego festiwalu grafiki. Obok wystawy głównej organizowane były wystawy towarzyszące poświęcone tematycznie grafice współczesnej, ale też i wystawy monograficzne związane z historią grafiki, bądź wystawy indywidualne wybitnych grafików polskich i światowych. Początkowo wystawy towarzyszące miały miejsce w Krakowie i Katowicach (*Intergrafia*), stopniowo jednak pojawili się partnerzy z innych miast i z zagranicy, np. Toruń (Międzynarodowe Triennale *Kolor w Grafice*), Opole, Norimberga, itp. . Edycja MTG – *Kraków 2009* była pod tym względem rekordowa, bo oprócz ścisłego programu realizowanego w Krakowie, zgromadziła ponad pięćdziesiąt wystaw partnerskich objętych patronatem MTG. Działalność organizacyjna MBG jak i MTG nie kończyła się na przygotowaniu wystaw Biennale, czy Triennale – stało się regułą,

had the opportunity to see so much of the outstanding Japanese, Balkan, Scandinavian or Latin American graphic art. The works by Masuo Ikeda, Akira Kurosaki, Toshihiro Hamano, Mersad Berber, Raimo Kanerwa and other contemporary masters that appeared at the exhibitions amazed not only professionals but also the general public. Moreover, the juxtaposition of Polish graphic arts and the world's best works in the field was of paramount importance. Graphic artists from all over Poland came to Cracow, in many cities new strong centres appeared, enriching their own tradition with the experience of world graphic arts. The accompanying thematic exhibitions, organised by professional curators, usually in co-operation with Cracow museums and other cultural institutions, especially the National Museum in Cracow, greatly broadened the knowledge of Polish and international graphic arts.

The most important aspect, however, was the message, the specific artistic and civilisation issues, the evolving techniques and means of visual expression, especially those presented at the Biennial exhibitions, which brought a kind of diagnosis, not just with respect to graphic art and its development, but rather a humanistic diagnosis of the humanistic "state of the spirit". The message contained in graphic works, gathered in an enormous collection, such as an international exhibition, often magnified in diverse stylistic forms, strongly appealed to the recipient with its reference to specific problems of the present. That kind of reception of MBG exhibitions was enhanced when individual country presentations were abandoned after the first editions of the Biennial.

The most outstanding Polish and foreign art theoreticians, including Riva Castelman, Pat Gilmour, Juergen Weihardt, Richard Noyce, Ryszard Stanisławski, Irena Jakimowicz, Mieczysław Porębski, Piotr Krakowski, Bożena Kowalska, Dorota Folga-Januszewska, Danuta Wróblewska, Tomasz Gryglewicz, worked for MBG and MTG from the very start. In 1991, returning to the event organisation work after a long break, Professor Skulicz proposed a change of the format from biennial to triennial. Together with the Polish transformation, the organisation of the event changed and the International Print Triennial Society was set up.

The MBG and the MTG had from the start a fixed form of a large graphic arts festival. Besides the main exhibition, there were accompanying exhibitions devoted to contemporary graphic arts as well as monograph exhibitions of outstanding Polish and foreign graphic artists.

At first the accompanying exhibitions were held in Cracow and Katowice (*Intergrafia*). However, new partners appeared from other centres, both Polish and foreign, e.g. Toruń (the International Triennial *Colour in Print*), Opole, Nuremberg, etc. The Cracow 2009 MTG edition was record-breaking, since apart from the main programme realised in Cracow, it gathered over fifty MTG partner exhibitions. The actions of MBG and MTG were not limited to the exhibitions. As a rule, they developed constant activity including promotional exhibitions in Poland and abroad. In the 1960s and 1970s those were mainly exhibitions of works by the graphic artists of the so-called 'Laureate Club', the artists awarded at international exhibitions. In the 1990s and after the year 2000, there

że jest to aktywność stała, związana z wystawami promocyjnymi w kraju i za granicą. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych były to głównie wystawy prac grafików tzw. *Klubu Laureatów* (artyści nagrodzeni na międzynarodowych wystawach). W latach dziewięćdziesiątych i po roku 2000 – duże międzynarodowe projekty i wystawy problemowe, np. *Most Integracji Kultury Europejskiej*.

Niezwykle istotnym elementem aktywności Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie stała się działalność w zakresie nowych możliwości, jakie stworzył internet oraz nowe media elektroniczne. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych zostały przygotowane strony internetowe MTG, stała działalność informacyjna w formie elektronicznego *Newslettera*, czy witryny *Icon Data* i *Najlepsze Dyplomy Graficzne*. Oprócz katalogów wystaw wydawana też była dokumentacja cyfrowa na płytach CD/DVD rozsyłana do najważniejszych instytucji kultury i muzeów na całym świecie. Osobną uwagę należy poświęcić działalności wydawniczej MTG, która jest istotna choćby ze względów historycznych. Oprócz regularnego publikowania przez MBG i MTG katalogów wystaw, zestawów reprodukcji, czy następnie płyt z dokumentacją cyfrową, ukazywały się także wydawnictwa albumowe, np. *Grafika Polska. Laureaci wystaw międzynarodowych 1950–2000* (2003), czy jubileuszowy album *Grafika i pamięć* (2006). Najistotniejsza zmiana, jaka dokonała się w ostatniej dekadzie, była niezwykle znacząca – wraz z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie przekształciło się w imprezę międzynarodową w swej strukturze organizacyjnej. Umowa między trzema partnerami, Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, Künstlerhaus w Wiedniu i Horst-Janssen-Museum w Oldenburgu, dotycząca wspólnej organizacji tej wielkiej imprezy graficznej została podpisana w Krakowie w 2006 roku. Tak powstała międzynarodowa sieć graficzna (International Print Network). Był to oczywiście pomysł profesora Witolda Skulicza oparty na wcześniejszych doświadczeniach z realizacji w 2003 roku tzw. transeuropejskiego *Mostu Integracji Kultury Europejskiej* (Kijów 2003; Moskwa 2004), ale i wcześniejszego *Triennale Kraków – Norymberga 1994*. W trzeciej edycji International Print Network 2012–2013 zasięg międzynarodowej sieci graficznej powiększył się jeszcze o dwóch partnerów stowarzyszonych: Dalarnas Museum w Falun oraz Uniwersytet Sztuk Pięknych Mimar Sinan w Stambule. Włączając *PrintArt Kraków – Katowice* – sieć tworzy obecnie sześciu partnerów. Każdy z artystów przysyłających swe prace do Krakowa na ostatnią edycję MTG miał więc szansę wziąć udział w sześciu wystawach *International Print Network 2012–2013*.

Całość prac organizacyjnych realizowana jest przez Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Tu w porozumieniu z partnerami tworzony jest regulamin całej imprezy, tu spływają wszystkie zgłoszenia i tworzona jest ich baza cyfrowa rozsyłana następnie do partnerów w celu dokonania pierwszej selekcji cyfrowej do poszczególnych wystaw. Do Krakowa również przysyłane są oryginalne prace podlegające, w drugiej selekcji, kwalifikacji na odrębne wystawy przez zespoły jurorów reprezentujących poszczególne ośrodki IPNet. Można sobie wyobrazić jak trudnym zadaniem jest koordynacja tego typu prac zwłaszcza w sytuacji, gdy SMTG w Krakowie nie dysponuje własną bazą lokalową poza niewielką powierzchnią skromnego biura i równie skromną,

were large international projects and thematic exhibitions, e.g. the Bridge of European Culture Integration.

The Internet and other electronic media have opened new prospects for the Cracow MTG. In the late 1990s MTG websites were designed, as well as the Icon Data and the Best Print Diplomas, and the electronic Newsletter. Apart from exhibition catalogues, digital documentation was stored on CDs and DVDs, distributed to the most important cultural institutions and museums all over the world.

Special attention must be paid to the publishing activity of MTG, significant, among others, for historical reasons. Besides regular publications of exhibition catalogues, sets of reproductions, and later electronic documentation, regular and special albums were issued, such as *Polish Graphic Arts*, *The Award Winners of International Exhibitions 1950–2000* (2003) or *Graphic Arts and Memory* (2006).

There was also a most significant change that occurred in the past decade. On the Polish accession to the European Union, the Cracow MTG organisation structures were made international. An agreement between the three partners, the International Print Triennial Society in Cracow, Künstlerhaus in Vienna and Horst-Janssen-Museum in Oldenburg, concerning the joint organisation of this large graphic arts event, was signed in Cracow in 2006. In this way, the International Print Network was created. That was obviously Professor Wiktor Skulicz's idea based on earlier experiences from the realisation of the so-called Trans-European Culture Integration Bridge (Kiev 2003, Moscow 2004) but also the earlier Cracow-Nuremberg Triennial (1994). In the third edition of International Print Network 2012–2013, two more partners joined the Network: Falun Dalarnas Museum and the Mimar Sinan University of Fine Arts in Istanbul.

Including PrintArt Cracow – Katowice, the network consists of six partners. Therefore each artist submitting their works to the latest MTG edition could take part in six exhibitions of the International Print Network 2012–2013.

All of the organisation work is done by the International Print Triennial Society in Cracow. Here, in cooperation with the partners, the regulations of the event are created and submissions are received. The submissions are stored in a digital database, which is sent out to the partners for preliminary selection for individual exhibitions. Cracow also receives original works which are qualified, in the second selection, by the juries representing individual IPNet centres. One can imagine how difficult it is to coordinate such tasks, especially for SMTG in Cracow, which only has a modest office and equally modest rented storeroom.

Limited resources are only acquired by SMTG erratically through project competitions from the Ministry of Culture and National Heritage, the Cracow City Council, and, less and less frequently, individual sponsors. Only the IPNet is supported by EU funds within the Culture programme, distributed among partners, obviously if the submitted applications are rated high enough.

In 2011, the International Expert Council consisting of eminent artists and theoreticians was appointed. Its main aim is to analyse and evaluate exhibitions and the current trends in graphic arts. The head of the board is an outstanding art critic, a long-time President

użyczoną powierzchnią magazynową. Ograniczone środki na działalność SMTG pozyskiwane są bardzo nieregularnie jedynie z konkursów na projekty z MKiDN oraz Urzędu Miasta Krakowa, czy – od coraz rzadziej angażujących się sponsorów. Jedynie IPNet jest wspierany środkami unijnymi z Programu *Kultura* dzielonymi między partnerów, oczywiście, jeżeli składane aplikacje uzyskują odpowiednio wysoką ocenę.

W 2011 roku powołana została Międzynarodowa Rada Ekspertów, złożona z wybitnych twórców i teoretyków, której celem jest dokonywanie analiz i ocen organizowanych wystaw, jak i tendencji rozwojowych we współczesnej grafice. Radzie przewodniczy wybitny krytyk, wieloletni przewodniczący Jury MTG w Krakowie, Richard Noyce. Poszerzając swoją działalność w stronę stałej aktywności wystawienniczej o charakterze międzynarodowym, Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki uruchomiło w 2011 roku Międzynarodowe Centrum Sztuk Graficznych (oficjalne otwarcie nastąpiło w 2013 roku). Niewątpliwą potrzebą ustabilizowania rozległej działalności związanej z organizacją MTG w Krakowie jest powołanie niezbędnej instytucji, jaką jest Muzeum Grafiki. Zbiory SMTG to ogromna, kilkutysięczna, ale stale powiększająca się kolekcja grafiki światowej, która winna być udostępniona publiczności, a także do celów badawczych. SMTG od wielu lat działa konsekwentnie w celu realizacji tego niezwykle ważnego projektu.

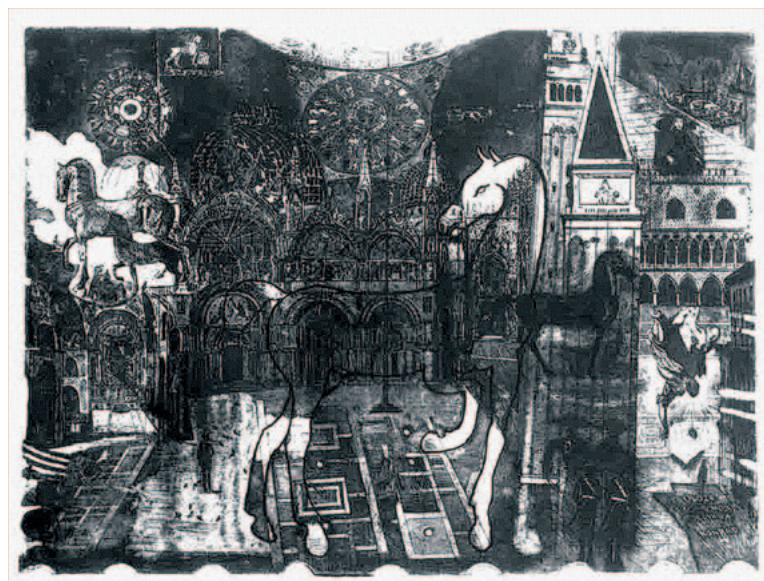
of the Cracow MTG Jury, Richard Noyce. On order to develop constant international exhibition activity, the SMTG opened the International Centre for Graphic Arts in 2011 (the official opening took place in 2013).

For many years, the SMTG has consistently aspired to open the Museum of Graphic Arts, a necessary institution to house the large, comprising thousands of works and constantly growing collections of SMTG, which should be made accessible to the public and for research. This project is a priority for SMTG.



Witold Skulicz, *Prorocy*, litografia, 1967, II MBG, 1968

Witold Skulicz, *The Prophets*, Lithograph, 1967, The 2nd International Print Biennial (MBG), 1968



Konrad Srzednicki, *Konie świętego Marka*, akwaforta – akwatinta, 1963

Wystawa indywidualna, cykl *Mistrzowie grafiki*, towarzysząca VIII MTG, 2012

Konrad Srzednicki, *The Horses of Saint Mark*, Etching – Aquatint, 1963

Personal exhibition, the series *The Masters of Print*, accompanying 8th International Print Triennial (MTG), 2012



Jacek Gaj, *Drzewo*, miedzioryt, 1965.

Nagroda Równorzędna w dziale *Człowiek i świat współczesny*, I MBG, 1966

Jacek Gaj, *A Tree*, Copperplate, 1965.

Ex-aequo prize in the category *Man and Contemporary World*, 1st MBG, 1966



Mieczysław Wejman, *Rowerzysta I a*, akwaforta, 1966

Nagroda Równorzędna w dziale *Człowiek i świat współczesny*, I MBG, 1966

Mieczysław Wejman, *The Cyclist I a*, Etching, 1966

Ex-aequo prize in the category *Man and Contemporary World*, 1st MBG, 1966



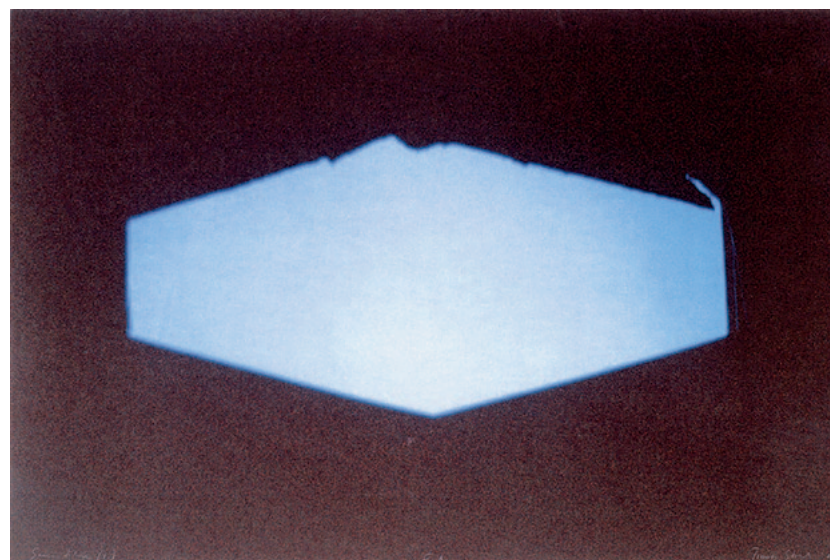
Zbigniew Lutomski, *W przybliżeniu II*, drzeworyt, 1990, I MTG, 1991
Zbigniew Lutomski, *Approximation II*, Woodcut, 1990, 1st MTG, 1991



Henryk Ożóg, *Dylemat*, intaglio, 1997
Nagroda Regulaminowa MTG'97, III MTG, 1997
Henryk Ożóg, *Dilemma*, Intaglio, 1997
Regular Prize, MTG'97, 3rd MTG, 1997



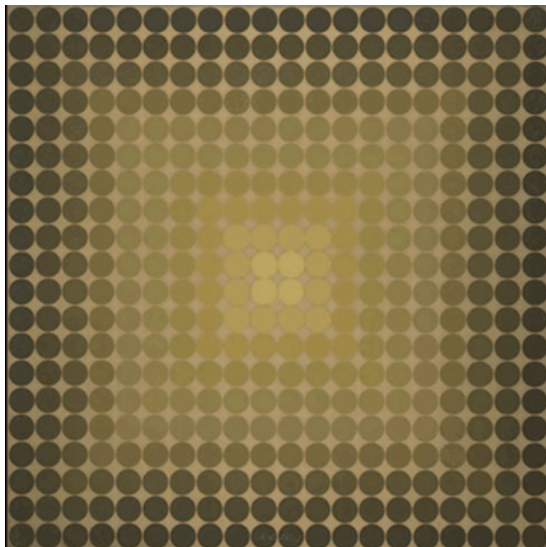
Włodzimierz Kunz, *Ikona XI*, litografia, 1974
Grafika ze zbiorów krakowskiej ASP 1946–2006. Wystawa towarzysząca VI MTG, 2006
Włodzimierz Kunz, *Icon XI*, Lithograph, 1974
Graphics from Cracow Academy of Fine Arts collections 1946–2006. Exhibition accompanying 6th MTG, 2006



Tomasz Struk, *Bez tytułu*, grafika komputerowa, 2000
Grand Prix MTG – Kraków 2000. IV MTG, 2000
Tomasz Struk, *Untitled*, Ink print, 2000
Grand Prix MTG, Cracow 2000. 4th MTG, 2000



Henry Moore, *Osiem spoczywających postaci na tle skały*, litografia, 1963, I MBG, 1966
Henry Moore, *Eight Reclining Figures on Rock Background*, Lithograph 1963, 1st MBG, 1966



Victor Vasarely, *CTA 101*, serigrafia, 1965, Nagroda Równorzędna I MBG, 1966
Victor Vasarely, *CTA 101*, Serigraph, 1965, Ex-aequo prize, 1st MBG, 1966



Joan Miro, *Spryciarze*, druk reprodukcyjny, 1983, X MBG, 1984
Joan Miro, *The Smart Guys*, Reproduction print, 1983, 10th MBG, 1984



Hans Hartung, *Lithografia No 123*, litografia, 1964, I MBG, 1966
Hans Hartung, *Lithograph No 123*, Lithograph, 1964, 1st MBG, 1966



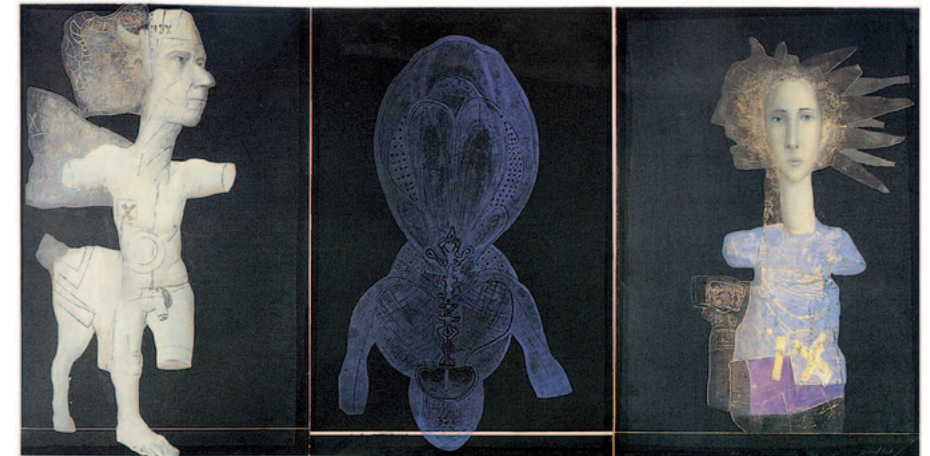
David Hockney, *Portret przed kurtyną*, litografia, 1964, Nagroda Fundowana, I MBG, 1966
David Hockney, *Figure by a curtain*, Lithograph, Funded Prize, 1st MBG, 1966



Raimo Kanerva, *Wielki biały człowiek*, serigrafia 1972, V MBG, 1974
Raimo Kanerva, *The big white man*, Serigraph 1972, 5th MBG, 1974



Toshihiro Hamano, *Pawilon herbaciany*, serigrafia, 1993/2, Grand Prix II MTG, 1994
Toshihiro Hamano, *Tea house*, Serigraph, 1993/2, Grand Prix 2nd MTG, 1994



Mersad Berber, *Alegoria I (kronika Sarajewa)*, drzeworyt, 1997, Grand Prix MTG'97, III MTG, 1997
Mersad Berber, *Allegory I (The Chronicle of Sarajevo)*, Woodcut, 1997, Grand Prix MTG'97, 3rd MTG, 1997



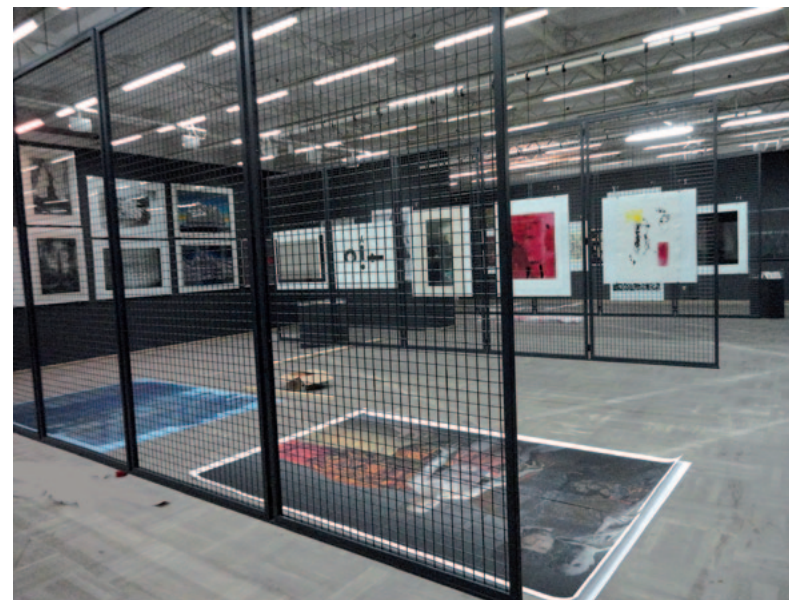
III MBG w Krakowie, 1970, Bunkier Sztuki – wejście na Wystawę Główną
3rd MBG, Cracow, 1970, The Bunker of Art – Main Exhibition entrance



Wystawa Główna III MBG, 1970 (Bunkier Sztuki), Mieczysław Wejman i Irena Jakimowicz (w kapeluszu)
Main Exhibition 7th MBG, 1970 (The Bunker of Art), Mieczysław Wejman and Irena Jakimowicz (wearing a hat)



Wystawa Główna VII MTG, Kraków 2009.
Prace Joanny Piech, Grand Prix VII MTG. Prace Mersada Berbera, Grand Prix d'Honneur VII MTG
Main Exhibition 7th MTG, Cracow 2009.
Works by Joanna Piech, Grand Prix 7th MTG. Works by Mersad Berber, Grand Prix d'Honneur 7th MTG



Montaż Wystawy Głównej VIII MTG, Kraków 2012 (Bunkier Sztuki)
The set-up of Main Exhibition 7th MTG, Cracow, 2012 (The Bunker of Art)



Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej – 2012, kontenery na Placu Szczepańskim w Krakowie
W ramach programu MTG – Kraków 2012
Grand Prix Young Polish Print 2012, containers at Szczepański Square, Cracow
MTG Cracow 2012 Project



Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej – 2012, kontenery na Placu Szczepańskim w Krakowie
Prace Agnieszki Łakomej. Animacja Łukasza Pazery
Grand Prix Young Polish Print 2012, containers at Szczepański Square, Cracow
Works by Agnieszka Łakoma. Animation by Łukasz Pazera



Katalogi dwunastu MBG w Krakowie, zdjęcia okładek
Catalogues of the twelve MBGs in Cracow, cover photos



Przykład wydawnictw SMTG w Krakowie:
Grafika polska – laureaci wystaw międzynarodowych 1950–2000, 2003
Exemplary publication of International Print Triennial Society (SMTG) in Cracow:
Polish Graphic Arts – laureates of international exhibitions 1950–2000, 2003



Fragment Wystawy Głównej MTG, Kraków 2006
MTG Main Exhibition, Cracow 2006



Uroczystość otwarcia wystawy MTG – 2009, *Print Art Kraków – Katowice*, Rondo Sztuki
Uczestniczą, od lewej: prof. Adam Romaniuk, Prezydent Miasta Katowice Piotr Uszok, Prezes SMTG prof. Witold Skulicz, prof. Mariusz Pałka
MTG 2009 opening ceremony, *Print Art Kraków – Katowice*, Rondo Sztuki ("Art Roundabout").
From left to right: prof. Adam Romaniuk, Piotr Uszok (President of Katowice), prof. Witold Skulicz (President of SMTG), prof. Mariusz Pałka



International Print Network – Kraków, Oldenburg, Wiedeń, fragment wystawy MTG – Oldenburg 2007, Muzeum w Oldenburgu
International Print Network – Cracow, Oldenburg, Vienna, MTG exhibition, Oldenburg 2007, Oldenburg Museum



International Print Network – Kraków, Oldenburg, Wiedeń, wystawa MTG Print 2007, Künstlerhaus Wiedeń
International Print Network – Cracow, Oldenburg, Vienna, MTG exhibition *Print* 2007, Künstlerhaus Vienna

Źródła reprodukcji:

Archiwum SMTG w Krakowie, archiwum własne autora, zdjęcia 17 i 19 – fot. Jacek Szmuc

Sources:

SMTG archives, Cracow, the author's private archives, Photos 17 and 19 by Jacek Szmuc

1.
Człowiek wpisany w dwa światy – subiektywny i obiektywny – przez całe życie doskonalili się w przekraczaniu ich granic. Przywdziewa różnego rodzaju maski, buduje wokół siebie swoje pancerze, postrzegany jest jako figura mglista, zamknięta, niedostępna i powierzchowna. Zasłaniając twarz lub oczy tworzę w ten sposób „bohaterom” moich grafik specyficzny rodzaj maski. Czyniąc to rozpoczynam dyskurs na temat potencjalności znaczeń, potencjalności samego obrazu. Twarz mówi. Mówi w tym sensie, że to właśnie ona umożliwia i rozpoczyna wszelki dyskurs – napisał Levinas. Między początkiem a jego graficznym skutkiem rozpościera się możliwy obszar owego dyskursu.
2.
Dzięki odpowiednim programom komputerowym wygenerowałem cyfrowo postać, chciałoby się powiedzieć, człowieka uniwersalnego. Następnie multiplikując twarze „modela” doprowadziłem do sytuacji, w której następowało nierozzerwalne połączenie intencji z rzeczywistością. Sztuczne, cyborgowe maski zaczęły żyć własnym życiem. Stały się potencjalnym wizerunkiem każdego z nas.

1.
Man immersed in two worlds, subjective and objective, strives for perfection in crossing the border between them. He wears various masks and builds armours. He is perceived as a misty figure, inaccessible and superficial. By covering their faces or eyes, I create a specific kind of mask for the protagonists of my prints. In this way I launch a debate on the potentiality of the picture itself. As Levinas has written, „Faces speak. They speak as they initiate any discourse. The possible space for that discourse spreads between the beginning and its graphic effect.
2.
Using special computer software I digitally generated a human figure, a kind of universal man. Then by multiplying the faces of that model, I achieved a state where intention inseparably merges with . The artificial ‘cyborg’ masks have started living their own life. They have become a potential image of any of us.

Jarosław Janas (Poznań)

Często stosuje się określenie „grafika komputerowa” do realizacji, które tylko na pozór takimi są. W przypadku twórczości Jarosława Janasa mamy do czynienia z obrazem, który od samego początku powstawał w środowisku digitalnym i był generowany z fragmentów tego środowiska: cyfrowych bitów. Artysta wprowadza elementy skanowane i fotografie – buduje z tego to, co „daje” mu i podpowiada komputer oraz odpowiednie, przypisane doń oprogramowanie. Przestrzeń jego grafik jest jednoznacznie zdefiniowana, ponieważ została uformowana z informatycznej matrycy. Środowisko wirtualne wymusza użycie odpowiednich narzędzi: skaner, fotografia cyfrowa, tak charakterystyczne dla tej przestrzeni, które stają się podstawowym tworzywem jego realizacji. Efekt finalny realizowany jest w tradycyjnej technice serigrafii metodą CMYK.

Maria Łukomska (Poznań)

Format pracy: 70 × 200 cm. Autorka realizowała cykl grafik odnoszący się do relacji światło-cień. Poszczególne prace posiadały odmienną tonację kolorystyczną. Całość wydrukowana jest w technice CMYK. Tytuł: Niebieski

Wojciech Mazur (Poznań)

Praca dyplomowa o tematyce funeralnej Wojciecha Mazura Całuny składa się z sześciu części. Każda z nich została wydrukowana na płótnie o wielkości 2,5 m na 1,1 m. Praca rozmieszczona została w dwóch kolumnach po trzy części. Podwieszona w zaciemnionej przestrzeni galeryjnej i oświetlona. Technika druku: CMYK na lnianym płótnie.

Paulina Musiał (Toruń)

D.I.Y. – Do It Yourself to cykl prac dyplomowych. Motywem wiodącym jej grafik są elementy starych instrukcji z serii „Zrób to sam”, pochodzących przeważnie z lat 70. i 80. XX wieku. Te schematyczne rysunki stale przewijają się w jej realizacjach graficznych i to z bardzo interesującym skutkiem. Autorka znalazła indywidualny sposób artykulacji, a jej prace mają ten zakres indywidualności, że stają się rozpoznawalne i dla niej charakterystyczne. Na dziesięciu wielkoformatowych serigrafiach o wymiarach 100 x 140 cm ukazała „nowe życie” wykresów i instrukcji, pozbawiając je banalności i wcześniejszych funkcji użytkowych na rzecz przekonujących wartości graficznych o wymiarze uniwersalnym.

Ilona Proczek-Kranc (Toruń)

Dyplomantka zrealizowała obszerny cykl prac pt. Humanoidy. Całość drukowana była z zastosowaniem techniki 3D. W tym celu autorka budowała naturalnej wielkości obiekty, których obraz, po odpowiednim, cyfrowym opracowaniu 3D był przenoszony na papier za pomocą tradycyjnej techniki serigrafii. Do obejrzenia jej prac niezbędne są okulary 3D. Jej prace zostały zakwalifikowane na wszystkie wystawy w ramach MTG w Krakowie.

Jarosław Janas (Poznań)

The term computer graphic arts is often used to refer to works which can only seemingly be called that. In Jarosław Janas's pieces we are dealing with a kind of picture created in digital environment and generated from elements of that environment, i.e. digital bits. The artist introduces scanned elements and photographs, the materials provided by the computer and the appropriate software. The space of his prints is precisely defined since it has been formed within a digital matrix. Virtual environment forces the use of adequate tools, such as scanning and digital photography, so typical of that space. They become the basic building material for the artist's creation. The final effect is achieved by means of traditional serigraphy using the CMYK technique.

Maria Łukomska (Poznań)

Piece format: 70x200cm. The author has created a series of prints exploring the light vs shade relations. Printed in CMYK technique. The title: Blue ('Niebieski').

Wojciech Mazur (Poznań)

The diploma work The Shroud exploring the funeral theme consists of six pieces. All printed on canvass, 2.5x1.1 metres. They are arranged in 2 columns, 3 pieces each. Displayed in a shady gallery space and illuminated. Technique: CMYK on linen.

Paulina Musiał (Toruń)

Do It Yourself (DIY) is a series of diploma works. The main theme of the prints are elements of old DIY instructions mostly from the 1970s and 1980s. Those schematic drawings recur in her works to a very interesting effect. The author has found her own style of expression, which makes her works characteristic and recognisable. In ten large-size (100x140cm) serigraphs she shows a new life of graphs and instructions, depriving them of their previous banality and utilitarian functions in favour of convincing universal graphic arts values.

Ilona Proczek-Kranc (Toruń)

The author has accomplished a sizeable series of works entitled Humanoids ('Humanoidy'). All were printed using the 3D technology. In order to achieve that the author constructed natural-size objects, the image of which was transferred to paper using the traditional serigraphy technique. 3D spectacles are needed to watch the pictures. Her works qualified for all MTG 2012 exhibitions in Cracow.

Patrycja Biernacka (Toruń)

The author creates a series of prints using ultrasound scans. She daringly introduces her own comments-codes onto the print surface. The aim of the work is to present selected social problems and their destructive impact on human personality. The author's own life experiences inspired all the projects.

Patrycja Biernacka (Toruń)

Studentka realizuje cykl grafik, w których wykorzystuje ultrasonograficzne obrazy. W śmiały sposób wprowadza własne komentarze-kody w obszar płaszczyzny odbitki. Celem pracy jest przedstawienie wybranych problemów społecznych oraz ich destrukcyjnego wpływu na osobowość człowieka. Inspiracją do powstania wszystkich projektów były konkretne sytuacje z życia autorki.

Marta Rhone (Toruń)

Praca dyplomowa Marty Rhone dotyczy przenikania się najnowszych technologii i ich wpływu na życie i współczesną sztukę. Cykl IBM jest ciekawą próbą odpowiedzi na pytanie, czy tradycyjna, dwuwymiarowa grafika jest w stanie współistnieć z nimi tak, aby nie utracić własnej tożsamości? Sądzę, że autorce udało się skonstruować odpowiedź, która w niebanalny sposób przenosi odbiorcę w świat wspomnianych technologii komunikacyjnych, nie tracąc nic z walorów estetycznych i artystycznych grafiki. Podkreślam jej nowatorską metodę implikacji systemu QR w obszar rozwiązań graficznych, co w powiązaniu z Internetem w sposób wręcz nieograniczony poszerza ideową wartość wypowiedzi.

Marta Rhone (Toruń)

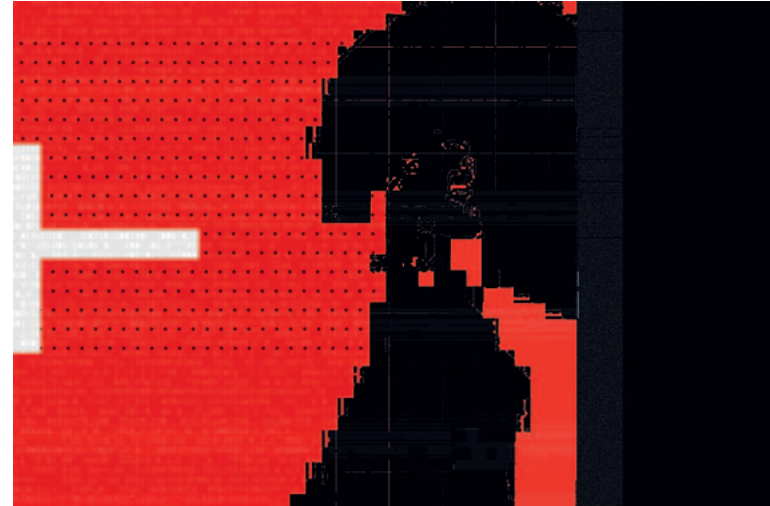
Marta Rhone's diploma work concerns the interactions between modern technologies and their influence on contemporary life and art. The IBM series is an interesting attempt to answer the question whether the traditional two-dimension print can co-exist with these technologies without losing its identity. In my view, the author has managed to provide an answer which in an original way places the recipient in the world of modern communication technologies, while at the same time retaining the aesthetic and artistic assets of print. I appreciate her inventive method of applying the QR system to graphic arts, which in connection with the Internet greatly broadens the value of the message and expression.



Mirosław Pawłowski, *Kamuflaż – skan*
Mirosław Pawłowski, *Camouflage – scan*



Mirosław Pawłowski, *Kamuflaż – skan 3*
Mirosław Pawłowski, *Camouflage – scan 3*



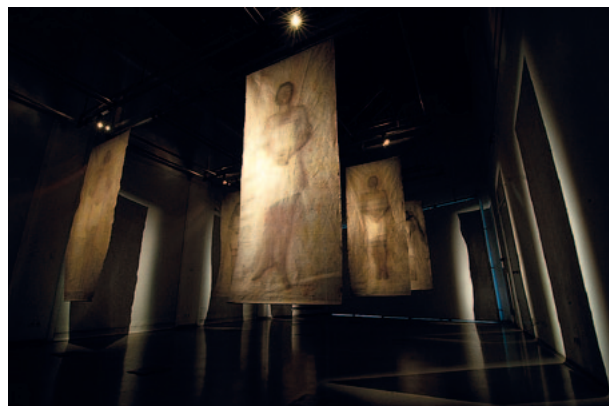
Mirosław Pawłowski, *Pix*, 2012
Mirosław Pawłowski, *Pix*, 2012



Jarosław Janas



Maria Łukomska



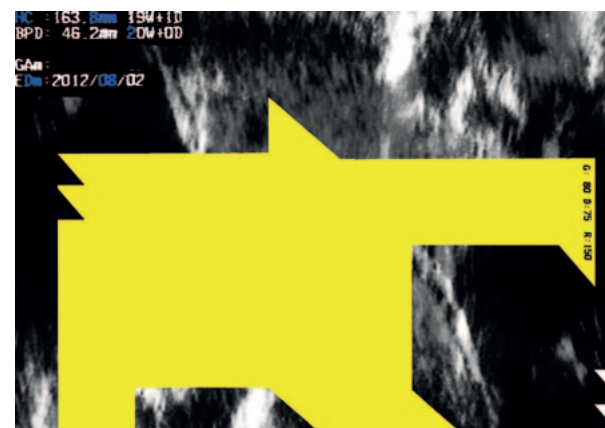
Wojciech Mazur



Paulina Musiał



Ilona Proczek-Kranc



Patrycja Biernacka



Marta Rhone

FESTIWAL ARSGRAFIA 2011

KORESPONDENCJE SZTUK PIĘKNYCH PT. *BIEGUNY*

22–26 listopada 2011

organizatorzy:

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach – Zakład Teorii i Historii Sztuki
Katedra Grafiki

partnerzy:

JM Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, prof. M. Oslislo
JM Rektor Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, prof. T. Miczka
Dziekan WA ASP w Katowicach, dr G. Hańderek
Dziekan FU UO, doc Z. Janáček
Dyrektor Instytutu Sztuki WA UŚ w Cieszynie, prof. M. Łuszczak
Prezes SMTG w Krakowie, prof. J. Pamuła
Dyrektor Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, M. Kuś
Dyrektor Instytucji Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris w Katowicach,
M. Zieliński

ARSGRAFIA FESTIVAL 2011

FINE ART CORRESPONDENCES *BIEGUNY / POLES*

November 22–26, 2011

organized by:

Academy of Fine Arts in Katowice – Institute of Art Theory and History
Chair of Graphic Art

partners:

His Magnificence Prof. M. Oslislo, Rector of the Academy of Fine Arts in Katowice
His Magnificence Prof. T. Miczka, Rector of Karol Szymanowski Academy of Music
in Katowice
Dr. G. Hańderek, Dean of the Faculty of Art, Academy of Fine Arts in Katowice
Doc. Z. Janáček, Dean of the Faculty of Fine Arts, University of Ostrava
Prof. M. Łuszczak, Head of the Institute of Art – Faculty of Fine Arts and Music,
University of Silesia
Prof. J. Pamuła, President of the International Print Triennial Cracow
M. Kuś, Director of BWA Contemporary Art Gallery in Katowice
M. Zieliński, Director of Ars Cameralis Silesiae Superioris cultural institution
in Katowice

Program konferencji

22 listopada 2011

pokaz / UA Poznań

18.00 (wernisaż)

Wystawa: *Dialog z cyfrowym cieniem 6*

Pracownia intermediów i technik cyfrowych, ASP w Katowicach,

prowadzący: Adam Romaniuk, Darek Gajewski, Jakub Cikała

autorzy wystawy: Jakub Cikała, Jan Dybała, Martyna Hammer, Jonasz Gajewski,

Miłosz Gajewski, Piotr Jakoweńko, Agata Korzeńska, Justyna Jędrzejowska,

Norbert Moczarski, Zosia Oslislo, Natalia Pietsch, Hanna Rozpara,

Michalina Wawrzyczek, Magda Wysocka, Mateusz Ząbek, Patrycja Ziętek-Sałęga

Galeria Aula, UAP

23 listopada 2011

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach Aula Akademii, ul. Raciborska 37

Sala Koncertowa Akademii Muzycznej w Katowicach, ul. Zacisze 3

Konferencja *bieguny* – I część

10.00–11.00

Bieguny w sztuce

Tadeusz Sławek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Ryszard Kluszczyński (Uniwersytet Łódzki)

11.00–12.00

Bieguny w muzyce

Eugeniusz Knapik (Akademia Muzyczna w Katowicach)

Krzysztof Zgraja (Braunschweig / Konservatorium Telemann Magdeburg /

ASP Wrocław)

12.00–13.00

Sztuka – muzyka – literatura

Marek Zieliński (Ars Cameralis Silesiae Superioris Katowice)

Eduard Ovčáček (Fakulta umění Ostravská univerzita v Ostravě – Czechy)

13.00–14.00 – przerwa (obiad)

14.00–15.00

Bieguny w grafice czeskiej

Zbyněk Janáček (Fakulta umění Ostravská univerzita v Ostravě – Czechy)

Marek Sibinsky (Fakulta umění Ostravská univerzita v Ostravě – Czechy)

Conference program

22.11.2011

show / University of Arts in Poznań

18.00 (opening)

Exhibition: *Dialogue with Digital Shadow 6*

Intermedia and Digital Techniques Studio, Academy of Fine Arts in Katowice

hosted by: Adam Romaniuk, Darek Gajewski, Jakub Cikała, Marta Pogorzelec,

Iwona Olbrecht

artists: Jakub Cikała, Jan Dybała, Martyna Hammer, Jonasz Gajewski,

Miłosz Gajewski, Piotr Jakoweńko, Agata Korzeńska, Justyna Jędrzejowska,

Norbert Moczarski, Iwona Olbrecht, Zosia Oslislo, Natalia Pietsch,

Hanna Rozpara, Michalina Wawrzyczek, Magda Wysocka, Mateusz Ząbek,

Patrycja Ziętek-Sałęga

Aula Gallery, UAP

November 23, 2011

Academy of Fine Arts in Katowice Auditorium, Raciborska 37

Academy of Music in Katowice, Music Hall, Zacisze 3

Conference *poles* – part 1

10.00–11.00

Poles of art

Tadeusz Sławek (University of Silesia in Katowice)

Ryszard Kluszczyński (University of Lodz)

11.00–12.00

Poles of music

Eugeniusz Knapik (Academy of Music in Katowice)

Krzysztof Zgraja (Braunschweig / Telemann Conservatory Magdeburg /

ASP Wrocław)

12.00–13.00

Art – music – literature

Marek Zieliński (Director of Director of Ars Cameralis Silesiae Superioris

cultural institution in Katowice)

Eduard Ovčáček (Faculty of Fine Arts, University of Ostrava – Czech Republic)

13.00–14.00 – lunch break

15.00–16.00

MTG (Międzynarodowe Triennale Grafiki) – TGP (Triennale Grafiki Polskiej) –
Jan Pamuła (SMTG Kraków, ASP Kraków)
Adam Romaniuk (TGP Katowice, ASP Katowice)

17.00–18.00

koncert

Krzysztof Zgraja: Recital warsztatowy – flet
Sala Koncertowa Akademii Muzycznej w Katowicach

24 listopada 2011

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach ul. Koszarowa 19
Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach al. Wojciecha Korfańskiego 6

10.00–12.30, 15.30–17.30

laboratorium

Bieguny w grafice – warsztaty

druk wypukły – Andrzej Bobrowski (UA Poznań),
Krzysztof Szymanowicz (UMCS Lublin)
druk wklęsły – Jan Szmatoch (ASP Katowice),
Andrzej Węclawski (ASP Warszawa)
litografia – Józef Budka (ASP Katowice), Paweł Frąckiewicz (ASP Wrocław)
sitodruk – Waldemar Węgrzyn (ASP Katowice), Marcin Surzycki (ASP Kraków)
druk cyfrowy i intermedia – Adam Romaniuk (ASP Katowice),
Jan Pamuła (ASP Kraków), Mirosław Pawłowski (UA Poznań)
działania multigraficzne – Ewa Zawadzka (ASP Katowice), Andrzej Bobrowski
(UA Poznań), Sławomir Brzoska (UA Poznań)

12.30–13.30 – przerwa (obiad – BWA)

13.30–15.30

workshop

Instytucja kultury – Marek Kuś (Dyrektor BWA Galerii Sztuki Współczesnej
w Katowicach)
Pomiędzy – Izabella Gustowska (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
Pracownia Działań Performatywnych i Multimedialnych)
Prezentacja papierów do grafiki firmy Canson – Witold Hołań (Dyrektor
ds. Handlu i Marketingu Canson/Pebeo), ASP, ul. Koszarowa 19

14.00–15.00

Poles of Czech graphic art
Zbyněk Janáček (Faculty of Fine Arts, University of Ostrava – Czech Republic)
Marek Sibinsky (Faculty of Fine Arts, University of Ostrava – Czech Republic)

15.00–16.00

MTG (International Print Triennial) – TGP (Polish Print Triennial)
Jan Pamuła (SMTG Kraków, ASP Kraków)
Adam Romaniuk (TGP Katowice, ASP Katowice)

17.00–18.00

concert

Krzysztof Zgraja: Workshop recital – flute
Concert Hall of the Academy of Music in Katowice

November 24, 2011

Academy of Fine Arts in Katowice, Koszarowa 19
BWA Contemporary Art Gallery, Korfańskiego 6

10.00–12.30, 15.30–17.30

laboratory

Poles of graphic art – workshops
intaglio printing – Andrzej Bobrowski (UA Poznań),
Krzysztof Szymanowicz (UMCS Lublin)
relief printing – Jan Szmatoch (ASP Katowice),
Andrzej Węclawski (ASP Warszawa)
lithography – Józef Budka (ASP Katowice), Paweł Frąckiewicz (ASP Wrocław)
serigraphy – Waldemar Węgrzyn (ASP Katowice), Mirosław Pawłowski
(UA Poznań), Marcin Surzycki (ASP Kraków)
digital graphics and intermedia – Adam Romaniuk (ASP Katowice),
Jan Pamuła (ASP Kraków), Mirosław Pawłowski (UA Poznań)
multigraphic action – Ewa Zawadzka (ASP Katowice), Andrzej Bobrowski
(UA Poznań), Sławomir Brzoska (UA Poznań)

12.30–13.30 – lunch break (BWA)

13.30–15.30

workshop

Cultural institution – Marek Kuś (Director of BWA Contemporary
Art Gallery in Katowice)
In between – Izabella Gustowska (University of Arts in Poznań,
Multimedia Activity Studio)

25 listopada 2011

workshop

Galeria Rondo Sztuki w Katowicach, Rondo im. Jerzego Ziętka 1

Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach al. Wojciecha Korfantego 6

16.00–18.00 (Rondo Sztuki, Galeria +)

Kilka wątków. Wokół kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Górnośląskiego –

Marek Meschnik (Muzeum Górnośląskie w Bytomiu)

De[Re]Konstrukcja – Teatr – Grzegorz Zgraja (Hochschule für Bildende Künste
Braunschweig – HBK)

21.00

koncert

Teleport Katowice – Wojtek Bednarski, Piotrek Ceglarek,

Ronnie Deelen, Jan Dybała

Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice

26 listopada 2011

Instytut Sztuki Wydział Artystyczny Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie,

ul. Bielska 62 Cieszyn / Galeria Nová Sň, Ostrava – Poruba, Mongolská 2

Konferencja *bieguny* – II część

12.00–14.00

Ludvik Ševeček (kurator, krytyk sztuki, Zlín)

Sebastian Dudzik (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Nauk Historycznych)

12.00–14.00

Grzegorz Banaszkiewicz / Krzysztof Kula

Galeria Uniwersytecka, Cieszyn

17.00

Henryk Ożóg / Grzegorz Hańderek

Galeria Nová Sň, Ostrava

Canson printmaking paper presentation – Witold Hołań (Sales and Marketing Director Canson/Pebeo), ASP Katowice, Koszarowa 19

November 25, 2011

workshop

Rondo Sztuki Gallery, rondo, im. gen.J.Ziętka 1

BWA Contemporary Art Gallery, Korfantego 6

16.00–18.00 (Rondo Sztuki, Galeria +)

Several thoughts on the contemporary art collection at the Upper Silesian Museum –

Marek Meschnik (Upper Silesian Museum in Bytom)

De[Re]Construction – Theatre – Grzegorz Zgraja (Braunschweig University
of Art – HBK)

21.00

concert

Teleport Katowice – Wojtek Bednarski, Piotr Ceglarek,

Ronnie Deelen, Jan Dybała

BWA Contemporary Art Gallery in Katowice

November 26, 2011

Institute of Art – Faculty of Fine Arts and Music, University of Silesia, Bielska 62,

Cieszyn / Nová Sň Gallery, Ostrava – Poruba, Mongolská 2

Conference *poles* – part 2

12.00–14.00

Ludvik Ševeček (curator/art critic, Zlín)

Sebastian Dudzik (Nicolaus Copernicus University in Torun, Faculty of History)

12.00–14.00

Grzegorz Banaszkiewicz / Krzysztof Kula

University Gallery, Cieszyn

17.00

Henryk Ożóg / Grzegorz Hańderek

Nová Sň Gallery, Ostrava

