



Roman Gajewski

urodzony w 1954 roku w Sopocie. Absolwent, a dziś profesor gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych (dawniej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych) na Wydziale Malarstwa. Wychowanek profesora Władysława Jackiewicza i swojego czasu. Malarz, grafik, galerzysta, projektant graficzny, eseista i trochę poeta. Autor licznych monografii artystów środowiska gdańskiego. Od 2007 roku także wykładowca Sopotkiej Szkoły Wyższej. Uczestnik stu kilkudziesięciu wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Jego dzieła były prezentowane lub znajdują się w kolekcjach w Polsce, Austrii, Niemczech, Włoszech, Hiszpanii, Francji, Turcji, Wielkiej Brytanii, Ukrainie, Stanach Zjednoczonych Ameryki, Kanadzie, RPA i Malezji. Nie uczestniczy w wystawach konkursowych.

Kalendarium

- 1979 - dyplom z Malarstwa
- 1986/7 - pobyt we Włoszech na stypendium rządu włoskiego
- 1998 - współzałożyciel i członek zarządu galerii rysunku ASP Gdańsk Nowa Oficyna
- 2000 - założyciel Stowarzyszenia Artystycznej Inicjatywy (SAI)
 - autor wystawy środowiskowej „Oliwa bliżej Gdańska - Gdańsk bliżej sztuki”, dworek w Gdańsku-Oliwie
 - współzałożyciel i prowadzący galerię Na Wieży, wieża kościoła św. Katarzyny w Gdańsku
- 2002 - inicjator i organizator 5 wystaw zbiorowych na terenie Trójmiasta w ramach projektu „Wizja lokalna. Pokolenia”.
 - wydawca i autor albumu związanego z powyższym projektem
 - inicjator wystawy (Galeria EL w Elblągu) oraz współredaktor albumu „Mistrz Władysław i uczniowie” poświęconego prof. Władysławowi Jackiewiczowi
- 2003 - autor albumu dokumentującego 5-letnią działalność galerii Nowa Oficyna
- 2004 - cykl wykładów i ćwiczeń na Uniwersytecie Sabanci w Stambule, Turcja
- 2010/11/12 - aranżer wystaw Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych w Polsce
- 2014 - cykl wykładów i ćwiczeń w École supérieure d'art et de design d'Orléans, Francja
- 2015 - współinicjator cyklicznych wystaw X km
 - Nagroda Prezydenta Gdańska w Dziedzinie Kultury
 - odznaka honorowa Zasłużony dla Kultury Polskiej wydana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

born in Sopot in 1954. A graduate and today a professor of Gdańsk Academy of Fine Arts (former Higher School of Visual Arts) at the Faculty of Painting. “Brought up” by Władysław Jackiewicz and his time. A painter, a graphic artist, gallery manager, graphic designer, essayist and a poet, to some extent. Since 2007 also an academic teacher at the Sopot Higher School. A participant of over one hundred individual and collective exhibitions in Poland and abroad. His works were exhibited and can be found in collections in Poland, Austria, Germany, Italy, Spain, France, Turkey, Great Britain, Ukraine, the United States, Canada, South Africa and Malesia. He does not participate in competition exhibitions.

Calendar of events

- 1979 - diploma in painting
- 1986/7 - a stay in Italy – scholarship of the Italian government
- 1998 - co-founder and management board member of the gallery of drawing of Gdańsk Academy of Fine Arts Nowa Oficyna
- 2000 - founder of the Society of Artistic Initiative
 - author of community exhibition „Oliwa closer to Gdańsk - Gdańsk closer to art”, mansion in Gdańsk-Oliwa
 - co-founder and manager of the gallery “In the Tower”, the tower of St. Catherine’s church in Gdańsk
- 2002 - initiator and organizer of 5 collective exhibitions in Tri-City under the project „Inspection at the Scene. Generations”.
 - publisher and author of the album connected with the above mentioned project
 - initiator of the exhibition (EL Gallery in Elbląg) and co-editor of the album „Master Władysław and the students” devoted to prof. Władysław Jackiewicz
- 2003 - author of the album that documents 5-year activity of Nowa Oficyna gallery
- 2004 - a series of lectures and classes at Sabanci University in Istanbul, Turkey
- 2010/11/12 - designer of the exhibitions “The best diplomas of Academies of Fine Arts in Poland”
- 2013 - a series of lectures and classes at École supérieure d'art et de design d'Orléans, France
- 2014 - co-initiator of periodical exhibitions X km
- 2015 - Award of the President of the City of Gdańsk in Culture
 - an honorary Badge of Polish Culture Merit awarded by the Minister of Culture and National Heritage
 - odznaka honorowa Zasłużony dla Kultury Polskiej wydana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Fundacja Wspólnota Gdańska została założona w 2007 roku przez gdańskiego przedsiębiorcę Andrzeja Stelmasiewicza, jako niezależna inicjatywa obywatelska. Strategicznym sponsorem Wspólnoty Gdańskiej jest ASTE Sp. z o.o.

Misją Fundacji jest wspieranie rozwoju społeczności lokalnych przez kulturę, sztukę i edukację oraz rozwijanie współpracy z partnerami zaangażowanymi w rozwój społeczności lokalnych w różnych miastach europejskich.

Fundacja prowadzi Centrum Sztuki WL4, Galerię Sztuki Warzywniak, Galerię Jednego Dzieła oraz plenerowe galerie rzeźby w Gdańsku i w Gdyni. Wspólnota Gdańska była organizatorem wielu wydarzeń kulturalnych m.in. Festiwalu Gdańskich Lwów, Gdańskich Festiwalu Rzeźby z Piasku i Festiwalu Sztuki Tutejszej TUTART.

Fundacja prowadzi wieloletnie projekty cykliczne. Są to, m.in.: Międzynarodowy Festiwal Form Przestrzennych ROZDROŻA WOLNOŚCI, Międzynarodowy Plener Rzeźby z Drewna, Międzynarodowy Konkurs na Ekslibris i Małą Formę Graficzną, Oliwska Akademia Sztuki, VIVA OLIVA - cykl działań plenerowych integrujących społeczność Gdańska Oliwy, Akademia Gdańskich Lwiątek - projekt edukacyjny obejmujący ponad 7000 dzieci z klas I-III szkół podstawowych oraz Gdańska Akademia Przedszkolaków.

Wspólnota Gdańska promuje sztukę gdańską za granicą. Zorganizowała wystawy w Hiszpanii (2014: Reus, Banyoles, Zaragoza, La Galera, Mollerusa, Castello d'Empuries), we Francji (2015: Orleans) i na Ukrainie (2016: Lwów).



Gdańsk Community Foundation was founded in 2007 by Gdansk entrepreneur Mr. Andrzej Stelmasiewicz, as an independent civil initiative. ASTE Ltd. is the strategic sponsor of the Foundation.

The Foundation's mission is to support the development of local communities through culture, art and education, as well as to develop cooperation with the partners involved in the development of local communities in various European cities.

The Foundation administers WL4 Art Center, Warzywniak Art Gallery, One Work Art Gallery, as well as outdoor sculpture galleries in Gdansk and Gdynia. Gdańsk Community Foundation has organized many cultural events, among others, the Gdańsk Lions Festival, Gdansk Festivals of Sand Sculptures and the Festival of Local Art TUTART.

The Foundation runs regular, long-term projects. These are, among others, International Festival of Spatial Forms "Crossroads of Freedom", International Wood Sculpture Open-air Meeting, International Contest for Exlibris and Small Graphic Form, Oliwa Art Academy, VIVA OLIVA - a series of outdoor activities that integrate the community of Gdansk Oliwa, Gdańsk Lion Cubs Academy - an educational project involving more than 7,000 children from I-III primary schools classes and Gdansk Academy of Pre-schoolers.

Gdańsk Community Foundation promotes Gdask' art abroad. It organized exhibitions in Spain (2014: Reus, Banyoles, Zaragoza, La Galera, Mollerusa, Castello d'Empuries), in France (2015: Orleans) and in Ukraine (2016: Lviv).

strony internetowe / internet pages

www.wspolnotagdanska.pl

www.wl4.pl

www.rozdrozawolnosci.pl

www.exlibrisgdansk.pl

www.agl.org.pl

www.gap.edu.pl

www.oas.edu.pl

www.galeriawarzywniak.pl

www.vivaoliva.pl

kontakt / contact

Andrzej Stelmasiewicz

Prezes Zarządu / President of the Board

mobile +48 601 622 222 / e-mail: a.stelmasiewicz@wspolnotagdanska.pl

Fundacja Wspólnota Gdańska / Gdańsk Community Foundation

office address ul. Opata Jacka Rybińskiego 25, 80-320 Gdańsk Oliwa, Polska

phone +48 58 345 2967 / e-mail fundacja@wspolnotagdanska.pl

R o m a n G a j e w s k i

twórczość z lat 2004 - 2016/
works from the period of 2004 - 2016

o b e c n o ś ć
p r e s e n c e



Uprawiam sztukę zbierania i montażu utrwalonych form ludzkiej obecności, łącząc kondensację z zakrojem epickim i wykorzystując fotografię prasową. Traktuję twórczość jako swoisty pakt z rzeczywistością; zagapiam się na życie i życie obsługuję. Zajmuje mnie wzajemna relacja jednostki i zbiorowości wobec kulturowych i cywilizacyjnych przemian. Upominam się o człowieka liczonego pojedynczo. Przez moje obrazy przechodzą tłumy, a ja się w nich przeglądam.

R O M A N G A J E W S K I

My artistic pursuit relies in collecting and arranging fixed forms of human presence, combining condensation with epic approach and the use of press photography. For me, creativity is a specific pact with the reality; I stare at life and I serve life. I am interested in mutual relations of an individual and a community against cultural and civilizational changes. I speak up for man counted individually. Crowds go through my pictures which are my mirrors.



dr hab. Elżbieta Kal

TRYB WARUNKOWY I LICZBA MNOGA

Kilka uwag o twórczości Romana Gajewskiego

Obrazy Romana Gajewskiego wiązano wcześniej z różnymi odmianami aluzyjnej abstrakcji: z jednej strony ekspresyjno-geometrycznej, lirycznej i poetyckiej jak w cyklu *Kalendarz zmian* (1996, olej, płótno), a z drugiej „maszynistycznej”, o ograniczonej, niemal monochromatycznej kolorystyce i graficznej formie odwołującej się do stylistyki rysunków technicznych, wykresów i przekrojów urządzeń. Nasycenie metaforą tych kompozycji ewokowały już tytuły, na przykład *Katedry*, zderzające mistyczną symbolikę budowli uosabiającej wizję świata i jego porządek wieczny i doczesny z graficznym schematem. Pozornie odindywidualizowane i anonimowo przedmiotowe, w istocie – tak jak gotyckie świątynie – budowane były precyzyjnie, mozolnie i podmiotowo, z dbałością o szczegół i estetyczny wyraz całości, o „malarską tkankę obrazu”, jak podkreśliła Zofia Watrak¹.

Nowsze prace różnią się od poprzednich przede wszystkim formatem i techniką, a bliższa analiza formy, sposobu ekspresji, domniemanej genealogii i kontekstów wykazać może zarówno ich odmienność semantyczną czy metaforyczną jak związki łączące je z wcześniejszą

twórczością artysty. Warto też przyjrzeć się pracom Gajewskiego w szerszym kontekście kulturowym, zwłaszcza w perspektywie historii sztuki i współczesnych koncepcji filozoficznych. Najbardziej adekwatnym określeniem jego twórczości, opisującym zarówno dokonane lub raczej wykonane już prace, jak i wskazującym na potencjalność, zawartą w nich kreatywną energię, wydaje się liczba mnoga. Mnożenie, multiplikacja, powtórzenie, iteracja, tautologia dotyczy zarówno strategii tworzenia poszczególnych, albo lepiej: po-szczególnych kompozycji, jak ich kontynuacji w sekwencjach, cyklach czy nawet trójwymiarowych układach. Jest jednak nie tylko taktyką, sposobem budowania obrazu, ale także podmiotem artystycznych refleksji, które ten proces ujawnia. Liczba mnoga – zapewne nie bez związku z procesem i podmiotem – pojawia się w tytułach wielu prac, dookreśla albo przekornie relatywizuje re-prezentowaną oczywistość obrazu. Zresztą, przeważnie w liczbie mnogiej artysta wypowiada się w teoretycznych, krytycznych i publicystycznych tekstach, których, jak się wydaje, nie można pominąć w analizie twórczości; nieprzypadkowo wspólnym mianownikiem obu aktywności Gajewskiego jest liczba mnoga.

Najwcześniejszy z omawianych tu prac jest *Kalejdoskop* (2005), wykonany techniką wydruku komputerowego na płótnie, składający się na cykl kilkudziesięciu kompozycji złożonych z niewielkich, niemal kwadratowych pól (29 × 30 cm)

1 Zob. też: Z. Watrak-Tomczyk, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 91; zob.: E. Kal, *Roman Gajewski* [w:] *Mistrz i uczniowie. Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Mieczysław Knut, Aleksander Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz*, red. M. Danielewicz, katalog wystawy, Centrum Sztuki Galeria El, Elbląg 2002, s. 34.

uszeregowanych w kolumny i rzędy pięcio- i trójsegmentowe. „Matrycą” przedstawienia, zasadniczą „formą drukową”, jest na nich ujęta frontalnie twarz o negroidalnych rysach, poddawana rozmaitym zabiegom: solaryzacji, zazwyczaj częściowej, dzielącej ją na segmenty o różnym stopniu natężenia bieli i czerni, fragmentaryzacji i przesuwaniu części, zagniataniu, a przede wszystkim nakładaniu nań różnych elementów. Drobne figury kroczące w pustce na linii przecięcia nad połyskującym czołem i wciśnięte w narożniki u dołu albo ujmuje wizerunek pionowo przy którejś z krawędzi kompozycji, nadają twarzy o niezmiennym wyrazie innych znaczeń niż na przykład ostre i kuliste odłamki niemal przesłaniające wizerunek, wydarcia jego części, albo kłamrowanie, wmontowanie płaskich bądź plastycznie opracowanych komponentów, etc. Wśród nich znaleźć można rysy mechanizmów z *Katedr* lub kolażowe zestawienia linii i geometrycznych figur z jeszcze wcześniejszych *Kalendarzy zmian*. Rudymentarne potraktowanie samej istoty twarzy – bo stopień jej wizualnej obecności jest nierówny – i wariantywność otoczenia, ramy, kontekstu oraz tytuł odsyłający do nieustających przeobrażeń, wiążą te kompozycje z filozoficznymi i estetycznymi koncepcjami podważającymi esencjonalny charakter zjawisk, a podkreślającymi ich historyczną, hermeneutyczną istotność.

Sytuację, w jakiej stawia widza *Kalejdoskop* Gajewskiego, można zilustrować pytaniem Stanleya Fisha wskazującego na konstytutywne dla dzieła znaczenie interpretacji: „Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?”². Można nawet – kontynuując dociekania – zapytać: czy tekstem

jest twarz, którą zmieniające się „okoliczności” przesłaniają, kaleczą, osłepiają i krępują lub – przeciwnie – eksponują, uwypuklają, podkreślają jej egzotyczną urodę? Pytanie uzasadnia przecież istnienie jeszcze jednego niezmiennika obrazu, bardziej pewnego niż on sam, a mianowicie podobrazia, płótna, które nie tylko uwarunkowało materialne istnienie dzieła, ale zdecydowało o jego gatunkowej przynależności do malarstwa. Jednoznaczną odpowiedź utrudnia dodatkowo fakt, iż pojedyncze kadry głów i ingerujących w nie form złożyły się na cykl *Uniwersum* (2005), wykonany techniką druku na papierze³. Z kolei zwielokrotnienie, mnożenie nieidentycznych motywów na jednej płaszczyźnie, ale umieszczonych w zamkniętych, prostokątnych kwaterach o różnym tle, stosował artysta w niektórych pracach z cyklu *Katedr*. *Multiplikacja* na jednej płaskiej powierzchni i cykl złożony z wielu płaszczyzn stanowią więc różne sposoby potraktowania obrazu, których wspólnym mianownikiem jest zwielokrotnianie, a różnica polega na uwydatnieniu, nasileniu czynnika czasu.

Strategia cyklu umożliwia pokonanie konstytutywnego dla malarstwa, rysunku i grafiki ograniczenia, wskazywanego przez Gottholda E. Lessinga (1729–1781) w rozważaniach nad istotą i różnicami ikonicznej i językowej wypowiedzi i możliwością realizacji Horacjańskiej idei *Ut pictura poesis*⁴. Natychmiastowość i jednorazowość ekspresji obrazu, którego warunkiem odróżniającym go od temporalnej poezji jest płaszczyzna, usiłował przezwyciężyć na przykład Monet malujący kolejne ujęcia *Stogów*, *Katedry w Rouen*, *Parlamentu w Londynie* czy *Ne-*

2 S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* [w:] *idem, Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, przeł. A. Szahaj, Kraków 2002, s. 78 nn.

3 E. Kal, *Od akademii „in spe” w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku* [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, red. E. Skalska, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 20005, il. na s. 83.

4 G. E. Lessing, *Laokoon albo o granicach malarstwa i poezji*, [w:] *idem, Dzieła wybrane*, tłum. H. Zymon-Dębicki, t. 3, s. 91 nn.

nufarów, w różnych porach dnia i roku, albo Cézanne uparcie studiujący motyw Góry Św. Wiktorii w pobliżu Arles. Cykl uruchamia narrację, „dzianie się” w czasie, które – jak udowodnił El Lissitzky w książeczce *O dwóch kwadratach* (1920, 1922) – można wyrazić także za pomocą form geometrycznych⁵.

Cykl graficzny *Manipulacje metafizyczne*, także z 2005 roku, Gajewski opatrzył podtytułem Para-komiks; stałe motywy owej niby-historii na ponad dwudziestu planszach poddawane są analogicznym zabiegom jak wizerunek w *Kalejdoskopach*, ale ułożone w sekwencje czasowe. Przekorne odwołanie do sztuki masowej, sugerujące być może banalną historię, sprzeczne z tytułową metafizyką, jest po raz drugi zakwestionowane prefiksem *para-*, a więc jakby, prawie, nie do końca komiks. Od form tego gatunku różni się na przykład brakiem słów, zwykle umieszczanych w tzw. dymkach lub paskach. Opowieść jest kolażem starych fotografii poddawanych różnym (tytułowym) manipulacjom, cytatów z historii sztuki i techniki, żurnali mody, plam intensywnego koloru podkreślających nagle jakiś fragment monochromatycznej kompozycji o różnych natężeniach szarości oraz drobnych przedmiotów-symboli i figurek ramujących plansze od góry. Stałymi motywami, powtarzającymi się w tych samych miejscach wszystkich plansz są: ujęty perspektywicznie stół na pierwszym planie i na dalszym drzewo, wyznaczające oś kompozycji, z prawej strony jakby wyjęte z przedwojennej fotografii sylwetki kobiety i mężczyzny obejmujących się na pożegnanie, zabudowania w tle. Stół bywa pusty lub wypełniony przedmiotami (wśród nich jest kopuła bazyliki św. Piotra w Rzymie), nakryty obrusem lub zaścielony jak łóż-

ko, ujęty siedzącymi lub stojącymi przy nim postaciami ludzi i zwierząt, meblami; postaci w uścisku, czasem zastąpione są sylwetowym obrysem, innym razem figurą z obrazu, budynek w tle z parterowego dworku przekształca się w piętrowy, ceglany albo drewniany lub pudełkowy blok, etc.

Inwersja, zaburzenia proporcji i planów, zaskakujące złożenia i ingerencje koloru czynią narrację meandryczną, zagadkową, bliską poetyki surrealizmu. Uczestniczy w niej wieńczący każdą z plansz quasi-fryz rządzący się inną skalą i czasem. Przez jego niezbywalne dla obrazu istnienie podkreślona została funkcja ramy, kontekstu zasadniczej kompozycji, Derridiańskiego *parergonu*, którego logiką – podkreśla Grzegorz Dziamski – jest przynależność do dzieła, a zarazem bycie obok, *para-* (tu kolejne znaczenie przedrostka), graniczność między sztuką a nie-sztuką⁶, oddzielanie i zawieranie zarazem. Miniaturowe postaci, przedmioty, portrety w medalionach, figurki zwierząt, atrybuty religii, zbiorowej pamięci i masowej konsumpcji, równouprawnione we fryzowym zwieńczeniu, czasem nawet wdzierają się w obszar głównej kompozycji zakłócając jej i tak problematyczną, niejednorodną i poddaną prawom sekwencji autonomię. Dobitnie i wprost funkcję *parergonu* definiuje na jednej z plansz wycięcie portretów z pary głównych postaci za pomocą barwnej ramy oraz zamiana fotograficznego popiersia kobiety na fragment znanego obrazu.

Formuła cyklu umożliwiła połączenie wielu czasów: nieciągłej, symultanicznej, rwanej narracji poszczególnych plansz, poddanej jednak przymusowej synchronii wyznaczonej wspólną płaszczyzną oraz diachronicznego, kontynuacyjnego prze-

5 P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 61.

6 G. Dziamski, *Logika parergonu*, [w:] idem, *Postmodernizm wobec estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 145–147.

R
O
M
A
N
G
A
J
E
W
S
K
I
7
O
B
E
C
N
O
S
C

biegu, przez równie arbitralnie – prawem artysty – narzuconą kolejność plansz. Z kolei zastosowanie grafiki cyfrowej dało artyście nowe możliwości, które nazwałabym meta-multiplikacją, wynikającym z istoty sztuki druku, zwielokrotnianiem wielokrotnego. Roman Gajewski wprawdzie nie jest utożsamiany z formacją twórców tzw. gdańskiej grafiki barwnej⁷, jednak w specyficzny sposób czerpie z możliwości zastosowania koloru w tradycyjnie „czarnej” sztuce. Janusz Akermann, jeden z twórców-założycieli owej „szkoły”, stwierdza: „Kolor dominuje tam, gdzie pozostałe elementy poprzez swoją wielkość i ilość nie są w stanie odebrać mu pierwszoplanowej roli. Nadaje grafice większego wyrazu plastycznego, podkreśla siłę formy, łączy wreszcie wszystko w całość jak dobre spoiwo o cechach przyciągania każdego ważnego i nieważnego elementu”⁸. Tak zdefiniowana tu funkcja barwy w grafice zdaje się szczególnie odpowiadać przyjętej przez Gajewskiego formule – z dalszej perspektywy można ją uznać za idiom tej fazy jego twórczości – akcentowania intensywną plamą płasko, niekiedy półprzeźroczystości nałożoną na przedmiot, fragment postaci, szczegół ramującego fryzu. Ona też uwypukla elementy nią niepokryte, naznaczone brakiem, negatywy, lub sama tworzy „miejsca wydrążone”, by użyć metafory z tytułu wiersza i zarazem tomu poetyckiego Mieczysława Czychowskiego, gdańskiego poety i malarza⁹.

W *Ideologiach* (2008) Gajewski dokonał złożonej multiplikacji na jednym monumentalnym obrazie: miniatury kroczących postaci zostały umieszczo-

ne synchronicznie na całej płaszczyźnie, ale zróżnicowanie wzrostu, płci, stroju, atrybutów czy gestykulacji, a przede wszystkim ułożenie w regularne fryzy oraz zmiany orientacji, kierunku marszu uruchomiło wewnętrzną diachronię i kontynuacyjną narrację. (Nasuwa się tu skojarzenie z Kolumną Trajana czy pochodami zbawionych i potępionych na nadprożach katedr gotyckich, dopełniającymi wyobrażenia Sądu Ostatecznego w tympanonach). Wśród sylwetek o różnym natężeniu szarości pojawiają się dwie intensywnej barwy: czerwona w jednym z górnych rzędów i błękitna u dołu. Kolor jest więc – jak mówił Akermann – formą i znakiem, intruzem i łącznikiem, zarówno w planie kompozycyjnym jak symbolicznym, semantycznym. Kolor wreszcie podkreśla malarski charakter obrazu, drukowanego na płótnie; malarskość, jak zaznaczała cytowana wyżej Zofia Watrak, stanowi istotny kod genetyczny w twórczości ucznia Władysława Jackiewicza¹⁰.

W wielkoformatowej pracy *Zaimki osobowe. Ja* (2008) efekt monumentalizacji potęguje inny sposób zwielokrotniania, stwarzający iluzję głębi: postaci rozsiane nieregularnie na całej powierzchni – też zróżnicowane i gestykulujące – zmniejszają się prawem perspektywy geometrycznej i tracą na wyrazistości zgodnie z zasadą perspektywy powietrznej. Artysta w swoisty sposób przeformułował metodę, którą zastosował na przykład René Magritte w obrazie *Golconde* (1953, wersje między innymi w Menil Collection Houston, Foundation Magritte w Brukseli), na którym sylwetki mężczyzny w meloniku – różnej wielko-

7 Z Watrak, *Katedra Grafiki Warsztatowej – droga do niezależności*, [w:] *Katedra Grafiki Artystycznej. Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. J. Akermann, Gdańsk 2015, s. 43–56.

8 J. Akermann, *O grafice*, „Zeszyty Artystyczne” 2009, nr 20, s. 145.

9 M. Cychowski, *Miejsca wydrążone*, Gdynia 1960 [w:] *Mieczysław Cychowski. Poezja. Malarstwo. Korespondencja z matką*, red. P. Smoliński, Gdańsk 2015, s. 158–179. *Publikacja* ta jest najnowszym i najobszerniejszym omówieniem biografii (P. Smoliński), poezji (K. Nowosielski), twórczości plastycznej (E. Kał) i epistolografii (L. Warda-Radys) Mieczysława Cychowskiego (1931–1996).

10 E. Kał, *Jackiewicz ab ovo* [w:] *Mistrz i uczniowie....*, s. 15–27.

ści i intensywności – spadające na białe budynki z czerwonymi dachami, wywołują efekt deszczu. Analogia jest tu bardzo szczególna: dotyczy tylko istoty multiplikacji motywu poddanego prawom widzenia; u Magritte’a jest nim ta sama sztywna, wyprostowana postać, ukazywana z różnych stron zgodnie z zasadą rządzącą rzeczywistością, ale zarazem w surrealistycznej sytuacji; językowa formuła podobieństwa kropel wody została użyta do gry wizualnej i znaczeniowej. U Gajewskiego, po pierwsze, inaczej budowana jest przestrzeń, którą tworzą multiplikowane motywy bez dodatkowego sztafażu; po drugie paradoksalność sytuacji polega na wprowadzeniu – wbrew tytułowi sugerującemu autobiograficzny charakter wypowiedzi – postaci zróżnicowanych wyglądem, wzrostem, strojem, rodzajem, ruchliwych, gestykulujących, kroczących lub stojących. Ożywione lub sztywno wyprostowane, wyposażone w różne atrybuty i stroje, opracowane pełnoplastycznie i realistycznie lub szkicowo, sylwetowo, niedokładnie odcisnięte na powierzchni, wykonują różne gesty, ale nie komunikują się ze sobą; tworzą jakby dekoracyjną, ornamentalną tkanę, zanikającą u góry, wtapiającą się w jasne tło.

Odbывается tu zatem zarówno gra znaczeń, jak wysublimowana gra z tradycją przedstawieniową i historią sztuki. Dodajmy, iż najczęściej kilkukrotne powtórzenie, odbicie, itp. były często praktykowane na różne sposoby przez Magritte’a i innych surrealistów: Paula Delavaux

(1897–1994), Victora Braunera (1903–1966), Wilfreda Lama (1902–1992), w tzw. malarstwie metafizycznym Giorgio de Chirico (1888–1978), czy w fotomontażach Mana Raya (1890–1976), a także polskich przedstawicieli tych nurtów, Kazimierza Mikulskiego (1918–1998) i Zbigniewa Makowskiego (ur. 1930). Z twórczością tego ostatniego wydają się wiązać, zwłaszcza wcześniejsze dzieła Gajewskiego, głębsze, choć ogólne koneksje. Walerowo-graficzne multiplikacje półabstrakcyjnych elementów cechuje w obu przypadkach duży ładunek symboliki i liryzmu, przy oczywistej rozbieżności szczegółowych rozwiązań i treści¹¹.

Zwielokrotnienie i wariantywność motywów figuratywnych jest (odziedziczoną po futuryzmie, dadaizmie i surrealizmie¹²) jedną ze strategii pop-artu – rozpropagowaną przez Andy Warhol, ale także podejmowaną przez Roberta Indianę, Toma Weselmanna czy Jaspersa Johnsa – podważającą tradycyjne rozumienie dzieła sztuki jako niepowtarzalnego, oryginalnego i indywidualnego, wytworu¹³. Nieco inny krytyczno-ironiczny, a nawet polityczny charakter, bliższy filozofii dadaizmu i Marcela Duchampa (1887–1968), miały wielokrotnienia i „akumulacje” przedmiotów i obiektów przez francuskich Nowych Realistów: Armana (1928–2005), Christo (ur. 1935), Césara (1921–1998), Daniela Spoerriego (ur. 1930)¹⁴. Egzystencjalny i osobisty wymiar nadała Alina Szapocznikow swoim rzeźbom i odlewom ze wielokrotnio-

11 *O twórczości Z. Makowskiego* zob.: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988, s. 156.

12 O nieco innej formie multiplikacji, fotograficznym wielokrotnieniu, znanym z fotografii Duchampa i Witkacego (*nota bene* zawłaszczonym już przez kulturę popularną i masową) zob.: P. Strożek, „Ja – My”: *studium wielokrotnionej osobowości. O fotograficznych portretach włoskich futurystów i Witkacego*, [w:] Witkacy: *bliski czy daleki*. Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, red. J. Degler, Słupsk 2013, s. 403–415.

13 Zob. np.: L. R. Lippard, *Le Pop Art en New York*, [w:] eadem, *Le Pop Art*, avec collaboration de L. Alloway, N. Marmer, N. Calas, Paris 1969, s. 82; N. Calas, *Les „Icônes” Pop* [w:] L. Lippard, *Le Pop Art...*, s. 167 nn; K. Honnef, *Andy Warhol 1928–1987. Kunst als Kommerz*, Köln 1999, s. 8–93; zob. też komentarz do wystawy Warhola w Polsce: G. Dziamski, *Uzupełnienia*, [w:] idem, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, s. 155–157.

14 L. Lippard, *Le Pop Art en Europe et Canada* [w:] L. Lippard, *Le Pop Art...*, s. 174 nn;

nych fragmentów ciała (*Brzuchy*, 1966; *Portret wielokrotny*, 1967), wiązanym tylko formalnie ze sztuką pop-artu i Nowego Realizmu¹⁵. Z kolei w sztuce społecznie czy politycznie zaangażowanej, w tzw. sztuce krytycznej i jej odmianie feministycznej, multiplikacje przedmiotów i postaci, często poddanych schematyzacji lub arbitralnemu, geometrycznemu porządkowi mają demaskować konsumpcjonizm, uwikłanie człowieka w opresywne mechanizmy, dehumanizację i deindywidualizację we współczesnym społeczeństwie. W Polsce jej tradycja sięga początku lat 70. XX wieku, by przypomnieć najbardziej bodaj znaną realizację – *Sztukę konsumpcyjną* Natalii Lach-Lachowicz¹⁶, ale także *Krzeseł* Grzegorza Kowalskiego (1974–1975, fotografia); na różne sposoby eksplorowała powtórzenie Zofia Kulik w fotogramach o politycznym podtekście (*Msza pierwszomajowa*, 1990)¹⁷, a później artyści następnego pokolenia kontestatorów, jak Zbigniew Libera w słynnym *Lego* i innych „zabawkach”, czy Joanna Rajkowska¹⁸.

Wykorzystywanie przez Romana Gajewskiego gotowych komponentów, klisz (niemal w dosłownym znaczeniu), wybieranych mozolnie ze współczesnej, medialnej ikonosfery, z gazetowych zdjęć, reklam, prywatnych fotografii, swoistych *objets trouvés*, pozwala rozpatrywać je w kategoriach powtórzenia i różnicy. Dodajmy, iż poddanie przez Tomasza

Załuskiego starannej analizie twórczości kojarzonych z modernizmem i ich reinterpretacja w perspektywie filozofii Gillesa Deleuze’a i Jacques’a Derridy oraz „współczesnego dyskursu artystycznego”¹⁹, zainspirowało kolejną badaczkę refleksji nad polską sztuką po-modernistyczną w kategoriach powtórzenia i generowanej nim inności, sztuki i nie-sztuki²⁰. Wśród rozpatrywanych przez Bogumiłę Śniegocką strategii artystycznych najbardziej dosłownie estetykę powtórzenia realizują dwaj dawni członkowie grupy Ładnie, Wilhelm Sasnal i Marcin Maciejowski, powtarzający i zmieniający nieartystyczny status przedmiotów, prasowych fotografii, komiksów etc.

Gajewski tak rozumiane – nazwijmy je – zewnętrzne powtórzenie, podkreślając jego fotograficzną genezę, skojarzył z wewnętrznym zwielokrotnieniem, wariatywnością, mnożeniem figur. Osiągał przez to intensywniejszą symbolikę, odnoszącą się nie tylko do statusu sztuki w dobie reprodukcji, ale istoty ludzkiej egzystencji, humanizmu, tożsamości, masowości i alienacji. W nieco mniej monumentalnej pracy *Ludzie, rzeczy sprawy* (2013) połączył jakby fryzowe układy *Ideologii* z luźniejszą strukturą *Zaimków ... Ja*, rezygnując z izokefalii pierwszych, mnożąc atrybuty i różnice anatomiczne i kostiumowe. Postaci ułożone w pasmach aranżują ożywione, zróżnicowane grupy, w które ingerują pop-artowskie

15 W. Włodarczyk, *Wokół pop-artu. Przedmiot i postać*, [w:] *Sztuka świata*, tom 10, red. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 108.

16 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999, s. 191 nn.

17 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu....*, s. 193.

18 K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków-Warszawa 2014, s. 206–213, 350, 356–357.

19 „Współczesny dyskurs artystyczny” reprezentują w tej analizie (rozdz. 2) koncepcje Rosalind Krauss, Umberto Eco, Arthura Danto, Jeana-Luca Nancy, a „heurystyce powtórzenia” (rozdz. 3) poddane są: malarstwo Eduarda Maneta, unizm Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro oraz konceptualna twórczość Daniela Burena. Autor przywołuje też prace wspomnianych wyżej: Johnsa, Warhola, Lach-Lachowicz i Kulik (il. 2–11); T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2012.

20 B. Śniegocka, *Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem „końca sztuki”*, [w:] *Postacie końca sztuki w estetyce współczesnej*, red. D. Czakon, I. M. Malec, P. Tendera, Kraków 2013, „Estetyka i Krytyka” nr 30 (3/2013), s. 129–143.

– w treści i formie – motywy: kolorowe baloniki, torebki, parasolki, chorągwie. Uwikłania bohaterów, a właściwie marionetek, figurantów, w różne sytuacje, nawet konflikty, nie zakłóca nadrzędnego porządku drogi (donikąd?): postaci górnych rzędów kroczą w prawo, niżej następuje zmiana kierunku. Choć zindywidualizowane i zróżnicowane, w ogólnym ujęciu tworzą na białym tle ornamentalną, dekoracyjną strukturę o różnym natężeniu walorowym, od jasnej szarości do głębokiej czerni, z żywymi akcentami płaskich plam barwnych.

Kwestię osobowości i tożsamości, a także wyobcowania i relacji osoby do tłumu kontynuuje praca *Zaimki osobowe. My* (2010), zbudowana jednak odmiennie od poprzedniej „personalnej” pracy. Znacznie mniejszy, stojący prostokąt płótna wypełniają odwrócone plecami do widza, widziane jakby z góry, stłoczone półpostaci. Różnią je fryzury, nakrycia głowy, ubrania, niektóre zaopatrzone w napisy określające zajęcie – jak „policja” czy nazwisko na koszulce piłkarza – lub tylko reklamowe; wyróżniają się w tłumie grzbiety kilku nagich postaci. Mimo zróżnicowania owych zewnętrznych oznak społecznej przynależności, ludzkie plecy i głowy tworzą anonimową, bezosobową, ornamentalną strukturę, ukośną kratownicę, w której jednak każdy element jest niezbędny, stanowi o jej konstrukcji.

Analogiczną formułę artysta zastosował w dwóch kompozycjach z tego samego roku, stanowiących rodzaj dyptyku, wzajemnego *pendant*. *Galaktyka I i II* (2010), żeńska i męska, otrzymały kształt ponadmetrowych tond, wypełnionych tłumem półpostaci kobiecych i męskich, różnie ubranych, odwróconych plecami, wśród których wyróżniają się pojedyncze nagie osoby. Znaczący, nasycony symboliką motyw postaci odwróconej tyłem do

widza ma w sztuce długą i świetną tradycję, by przypomnieć tylko inspirujące później nawet ekspresjonistów malarstwo Caspara Davida Friedricha (1774–1840), najważniejszego bodaj przedstawiciela niemieckiego romantyzmu. Pojedynczym, ustawionym parami lub w trzyosobowych grupach, kontemplującym zjawiska natury postaciom przypisuje się różne sensy egzystencjalne, religijne, a także polityczne (na przykład *Siostry na tarasie w porcie*, ok. 1820)²¹. Z obszaru polskiej sztuki bliższa chronologicznie i semantycznie jest aranżacja Magdaleny Abakanowicz *Plecy* (1976–80)²², jeden z licznych cyklów artystki tworzonych na zasadzie multiplikacji figury ludzkiej. Grupa kilkudziesięciu „negatywów”, pustych wewnątrz, bezgłowych, odcisków fragmentów siedzących ludzkich ciał właśnie owym brakiem i identycznością ewokuje jednak inne treści niż zindywidualizowane, choć ubrane niemodnie w stroje jak z poprzedniej epoki, odtworzone szczegółowo postaci u Gajewskiego. Nieruchome, nieco obrzmiałe czy podporządkowane pozornej wypukłości obrazu, są zatowizowane, a jednocześnie – jak sugerują tytuły – związane wewnętrznym prawem grawitacji. Forma tonda z jednej strony nobilituje dość pospolite i anonimowe figury, z drugiej wytwarza wewnętrzną spójność, działanie dośrodkowej siły integrującej. Wspólna w obu dziełach, oprócz pozycji odwrócenia wobec widza, jest nieruchomość sugerująca izolację jednostki w tłumie, brak interakcji, numeryczne czy statystyczne istnienie i jednoczesną nieobecność.

Praca *Ułóż sobie życie* (2014) unaocznia losowość i przypadkowość egzystencji, nietrwałość układów, a być może też ludzką potrzebę autokreacji, prawo wyboru, jednak ograniczonego do określonych możliwości spośród gotowych rozwiązań. Opresywność masowej kultury,

21 Zob. A. Sugiyama, *Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*, Berlin 2011, s. 119 nn.

22 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 108, 111–113.

uleganie modom i skłonność do udziału w grach, konkursach, rankingach, stanowiących jej ludyczny element, to kolejne z możliwych odczytań pracy, którą Gajewski przekroczył już poprzednio nadwątłone granice tradycyjnego malarstwa. Rodzaj przestrzennego *environment* tworzy drewniany stół, na którym dowolnie można układać 36 sześciennych kostek o bokach pokrytych wydrukami wizerunków, najczęściej o emocjonalnej, teatralnej ekspresji, wyrażających krzyk, zdziwienie, śmiech, przerażenie. Niektóre twarze mają maski, krępujące je urządzenia, dopełnione są nakryciami głowy albo gestykulującymi dłońmi. Nadruk wykonany na tłach o różnych kolorach: różu, błękitu, zieleni, szarości, nosi ślady rastra potwierdzające umowność, wtórność i pozorność sytuacji aranżowanych układaniem (życia), do którego zachęca tytułowa apostrofa. Owa częściowo mobilna instalacja łączy kilka wątków. Można ją interpretować w perspektywie tradycji przedstawieniowej *Vanitas*, marność i znikomość, której klocki, narzędzie gry są kolejnym symbolem, podobnie jak tradycyjna klepsydra, czaszka, kości i karty i inne motywy, popularne w średniowiecznych i nowożytnych martwych naturach²³, ale także w obrazach modernistycznych Cézanne’a czy Van Gogha po – by odwołać się do przykładu z kręgu malarstwa gdańskiego – martwe natury i sceny dziecięce Kiejstuta Bereźnickiego²⁴. Drugim z możliwych odniesień jest właśnie krytyka, nie tylko masowej kultury, ale w ogóle wszel-

kich form współczesnej opresji, między innymi korporacji, w których człowiek jest przedmiotem, trybikiem w systemie, przysłowiowym pionkiem w grze. O klockach Lego w głośnej pracy Zbigniewa Libery (1996) była już mowa, ale znowu warto wspomnieć o artyście z jeszcze bliższego Gajewskiemu kręgu, bo także pokoleniowego, mianowicie Zbigniewie Gorlaku. Jego obrazy i grafiki, zwłaszcza te z motywem klocków Lego odnoszą się polemicznie nie tylko do masowej kultury i uniformizacji, ale także sztuki krytycznej stanowiącej jej krytykę. Gajewski w komentarzu do wystawy prac Gorlaka *Bio army Lego* (2014) zwrócił uwagę na pytania zawarte w pozornie błażej formie zabawek: o przyszłość, zagrożenia globalizacji, o eugenikę, etc.²⁵. Zabawki w jego instalacji są prostsze, nawet prymitywne, niejako ponadczasowe, ale bardziej poddane działaniu przypadku niż klocki systemowej układanki²⁶, a zarazem dające mniej możliwości: dowolnie można układać tylko miny, maski, nakrycia głowy.

W *Białym czyli czarnym* (2016) całą powierzchnię płótna pokrywają odbitki głów, ujętych z profilu lub *en trois quarts*: nałożone na siebie jak łuski, odsłaniają tylko środkowe fragmenty z nosem, oczami i ustami w szerokich uśmiechach z reklam pasty do zębów. Uszeregowane pionowo według stopnia natężenia światła tworzą rytmiczne sekwencje; w kilku najjaśniejszych miejscach jakby prześwieczone promieniami rentgenowskimi stają się negatywami przypominającymi

23 J. Białostocki, *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marność” i przemijania w poezji i sztuce*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 104–136.

24 O związkach twórczości K. Bereźnickiego z tradycją przedstawieniową, m.in. o wątkach wanitatywnych zob.: E. Kał, *Rudymenty: przestrzeń, kolor, materia czas. Malarstwo Kiejstuta Bereźnickiego*, [w:] *Kiejstut Bereźnicki, pięćdziesiąt lat pracy twórczej* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. M. Paszyłka-Głaza, Gdańsk 2008, s. 19–20. U Bereźnickiego często te symbole występują łącznie: klocki i kostki z szachownicą – jeszcze jednym symbolem gry-losu – i z martwymi ptakami jak w *Martwej naturze z postaciami* (1964, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie), kostki, klocki i szachownice w *Dużym wnętrzu z dziećmi* (1971, wł. prywatna) i wielu innych.

25 R. Gajewski, tekst ulotki-zaproszenia na wystawę prac Z. Gorlaka, *Bio army Lego. Pictura malancolica*, Galeria Pionowa, Gdańsk, 13 marca 2014.

26 W dorobku Gorlaka są też obrazy i grafiki z sześciennymi klockami pokrytymi literami i ułożonymi w piramidę – *Triangle* z cyklu *Moja martwa natura 1998-2020*, litografia.

czaszkę z czarnymi zębami. Wertykalny, falujący rytm twarzy koreluje z poziomymi liniami, konsekwencją izokefalii są całe ciągi włosów ułożonych w różne fryzury, oczu, niekiedy przesłoniętych okularami, nosów, podbródków. Indywidualność a masowość, człowiek w systemie, zaznaczony w tytule relatywizm i jeszcze jedna, bardzo współczesna wersja *Vanitas*.

Inny wariant multiplikacji z twarzami o ekspresyjnym wyrazie prezentują *Nagłosy*, których płótna pokrywają drobne kwadraty ze zbliżeniami krzyczących ust. Całe mnóstwo takich odbitek-wycinków, ostentacyjnie zachowujących jakość gazetowych zdjęć, to po pierwsze obrazowe studium psychologiczne o „zastosowaniach” ludzkiego głosu i możliwościach wyrazowych twarzy w stanach bólu, przerażenia, ekstazy, radości, przy narodzinach, śmierci, chorobie, o informowaniu krzykiem i artykułowaniu emocji. Po drugie prace te, tak jak poprzednia, są wizualną wiwisekcją mediów, nastawionych na epatowanie odbiorcy, dla komercyjnych w istocie celów łamiących prawa prywatności, humanizmu i humanitaryzmu, etyki i przyzwoitości. Można powiedzieć, że to artystyczna wersja McLuhanowskiej tezy o przekazie na temat mediów zawartym w sposobie przekazu²⁷. W *Nagłosach I* dziewięć jednostkowych kwadratów z wizerunkami tworzy rodzaj modułu, dużego czworoboku, którego „czysta” czerwona forma wyznacza centrum całej kompozycji.

Można w nim odczytać swoistą aluzję do *Kwadratów* Kazimira Malewicza (1915, 1918), albo raczej pytanie o możliwości awangardowych, suprematystycznych idei i ideałów w stechnicyzowanym, zmediatyzowanym cyber-świecie. W *Nagłosach II* w układzie kwadratów z wizerunkami krzyczących, równomiernie, czy wręcz monotonnie pokrywających płótno i tworzących ornamentalną, szarawą tkankę, kilka ekspresyjnych twarzy zostało powiększonych i wpisanych w różnych formatów większe czworoboki, wyróżniające się także świetlistym tłem. Można ten zabieg uznać za nieco ironiczny przyczynek do tradycyjnej koncepcji malarstwa jako okna, dosłownie realizowanej w dawnych wizerunkach czy pejzażach ujętych ramą okna²⁸ i zarazem aluzję do kultu mediów, współczesnego okna na świat²⁹. Takimi interwencjami w stworzoną z wizualnych „surowców wtórnych” nową jakość Gajewski zdaje się podkreślać nadrzędny, artystyczny charakter kompozycji, któremu towarzyszą publicystyczne, dyskursywne, polemiczne jakości. Właśnie z owego napięcia czy związku powstają pytania – stawiane przez niego wielokrotnie w jego pisarskich wypowiedziach³⁰ – o sens i rolę sztuki, twórców i instytucji artystycznych.

Naznaczony długą tradycją motyw maski³¹ – symbolu pozoru, sztuczności przesłaniającej autentyczną twarz, ale także śmierci – umieszczonej w zamkniętej, geometrycznej formie kontynuowany

27 Mowa o słynnej sentencji Marshalla McLuhana, iż „Środek przekazu sam jest przekazem”; M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 39–53.

28 Nowoczesną formułę tego „tematu ramowego” – by odwołać się do terminu stosowanego przez J. Białostockiego – tworzyli np. H. Matisse i P. Picasso w pejzażach ujętych ramą okna, wnętrzach z oknem i tym podobnych.

29 Efektem tego kultu wydaje się być np. przekonanie, iż „czego nie ma w mediach – zwłaszcza w telewizji – tego nie ma” czy różnie przejawiające się usiłowanie „bycia widzianym” na ekranie za wszelką cenę, jak w programach typu *reality show* lub innych, upubliczniających prywatne życie ich uczestników.

30 R. Gajewski, *Szanowny Panie Jerzy*, [w:] Jerzy Ostrogórski. *Outsider*, red. R. Gajewski, Gdańsk 2014, s. 18; idem, *Aksjologiczne wymiary...*, [w:] *Gdańsk we Wrocławiu/ Wrocław w Gdańsku*, red. P. Sitkiewicz, katalog wystawy, Gdańsk 2005 [s. 4–6], sbn.

31 Z przykładów wspomnijmy tylko znany obraz Adolpha Menzla *Ściana pracowni* (1872, Kunsthalle Hamburg) z maskami wiszącymi na ścianie atelier czy maski w obrazach Jamesa Ensora (1860–1949) uważanych za protoekspresjonistyczne.

jest w najnowszych pracach: *Człowiek. Studium portretu* oraz *Tekstyli* (2016). Tu jakby ścianki klocków z wizerunkami zostały rozłożone na płaszczyźnie, w jednorazowym ujęciu ukazując różne możliwości maskowania: przez kaski rowerowe, górnicze, motocyklowe, hełmy wojskowe i maski przeciwgazowe, hokejowe, bramkarskie i inne. Wśród przesłan *Człowieka* można odnaleźć białą chustę ciasno pokrywającą ujętą z profilu twarz, jak w znanym obrazie *Kochankowie* wspominanego już René Magritte’a (*Les amants*, 1928, MoMA, Nowy Jork) kojarzoną ze śmiertelnym całunem, wspomnieniem traumatycznego doświadczenia samobójczej śmierci matki³². Są także w *Studium portretu* oczywiste symbole opresji i przemocy – hełmy policyjne czy „czarne worki” używane podczas torturowania więźniów w Guantanamo – a także walki z nimi, jak maska Guya Fawkesa³³, identyfikująca ruch aktywistów internetowych Anonymous, protestujących przeciw korupcji, globalizacji i konsumpcjonizmowi, ograniczaniu wolności (powagę symbolu problematyzując okulary na masce). W jednej ze swoich publikacji artysta pisał o przybieraniu masek w sztuce, udawaniu aż do całkowitej identyfikacji z pozorem, zatarcia granicy między autentycznością a fałszem³⁴.

Cykl *Tekstyli* jest kontynuacją i doszczegółowieniem toposu maski z tkaniny, pozornie najmniej groźnej, miękkiej

i nietrwałej. Także formalnie, przez podział płaszczyzny na kwadraty z „wizerunkami” wiąże się z wyżej opisaną pracą. Poszczególne plansze są analizą przemocy i zagrożeń związanych z osłanianiem twarzy wiotką materią. Przemoc uosabiają kaptury Ku-Klux-Klanu, worki z otworami na oczy lub bez, kominiarki, przerażające opaski skazańców, ale także arabskie kefije (arafatki), muzułmańskie kobiece hidżaby i burki lub kaptury bluz noszonych często przez młodocianych przestępców. Osobne kategorie tworzą opatrunki na głowach, bandaże ciasno owijające twarz lub tylko częściowo przesłaniające uszkodzone twarze. Kolejne opowieści tworzą maski medyczne, maski z kombinezonów odpornych na czynniki chemiczne i biologiczne, maski używane dla ochrony przed spalinami i pyłem oraz maski z tkaniny uzupełniające ochronne kaski i hełmy. Oczywiście, jak w poprzednich kompozycjach, artysta nadaje im nadrzędny, artystyczny porządek: artykulacją, zmianą skali i natężenia światła zaznacza, iż tytułowe tekstyli stają się materią sztuki. Tak jak w swoich tekstach, Gajewski wskazuje problemy, wybiera ich wielorakie aspekty i stawia pytania. Pyta, przypuszcza, domniemywa, podsuwa możliwości, ale nie rozstrzyga. Multiplikację i wariantywność uznał za skuteczny środek ekspresji, ale można powiedzieć, że działa też rizomatycznie – tu znowu odwołanie do filozofii

32 Zob. opis obrazu <http://www.moma.org/collection/works/79933?locale=en> (dostęp: 201609-13); druga wersja obrazu, z głowami ujętymi *en trois quarts* (męska) i *en face* (kobieca) znajduje się w zbiorach National Gallery of Australia <http://artsearch.nga.gov.au/Detail-LRG.cfm?IRN=148052&PICTAUS=TRUE> (dostęp: 2016-09-13) tu opis i interpretacja dzieła.

33 Guy Fawkes (1570–1606) angielski katolik, uczestnik nieudanego tzw. spisku prochowego w celu obalenia parlamentu i króla; na pamiątkę tego wydarzenia 5 listopada (data wykrycia spisku) ustanowiono dzień publicznego dziękczynienia *Guy Fawkes Day*; *Nowa encyklopedia PWN*, red. B. Petrozolan-Skowrońska, t. 2, s. 326; t. 5, s. 335. G. Fawkes w XIX w. był bohaterem powieści i książek dla dzieci, w końcu XX w. bohaterem komiksu Alana Moore’a *V for Vendetta* (rysunki David Lloyd), później na jego podstawie powstał film.

34 „Współczesna sztuka i cała amerykańska kultura jest błaźńska. Nie kryje się za nią żaden protest, żadna próba odwrócenia wartości powszechnie obowiązujących czy wola poszukiwania. Maski błaźna lub pozera czasem zaczynają przywierać coraz lepiej, aż do całkowitej identyfikacji. (...) To „ścieranie” własnej twarzy, nakładanie dowolnych rysów, przybieranie wciąż nowych postaci na użytek innych, jest tak naprawdę zamknięciem”. R. Gajewski, *Monografie*, [w:] *Wizja lokalna. Pokolenia. Sztuka Wybrzeża tu i teraz. Próba opisanie*, red. R. Gajewski, katalog wystawy, Gdańsk 2002, s. 37.

Deleuze'a³⁵ – posługując się w praktyce artystycznej metodą kłacza. Poruszone lub odkryte w jednej pracy aspekty – symboliczne i formalne – rozwija i eksploruje w następnych, z których rozrastają się kolejne zagadnienia. Modernista w przekonaniach, postmodernista w strategii. Czerpiąc ze współczesnej rzeczywistości Gajewski nie musi przecież obawiać się posądzeń o doraźność, publicystykę czy propagandę, bo dzieło sztuki i tak jest tworem historycznym, więc interpretacje jako jego komponent – na co także wskazuje Joseph Margolis – zależą od kulturowego kontekstu³⁶. Odbierane w różnym miejscu i czasie znaczą inaczej, a zwielokrotnienia multiplikują też odczytania, uniwersalizują znaczenia. Dlatego wskazane wyżej wyjaśnienia, tropy, refleksje stanowią ułamek możliwości; im więcej

komentarzy i propozycji, tym dzieło jest pełniejsze.

We wstępie do jubileuszowej publikacji Galerii Rysunku Nowa Oficyna Roman Gajewski napisał sporo o krytyce: o niechęci artystów do sędziów i szyderców, o potrzebie wyjaśniania, wątplenia, odczuwania, o de-konstruktywnej, a może i re-konstruktywnej funkcji refleksji o sztuce³⁷. Mam nadzieję, że niniejszy szkic przynajmniej w części spełnia te oczekiwania, choć tytułowy tryb warunkowy dotyczy także stawianych w nim supozycji; to istota interpretacji, ale bez nich – jak wskazują cytowane wyżej stwierdzenia – dzieło nie może istnieć...

wrzesień 2016

35 G. Deleuze, F. Guattari, *Introduction: Rhizome* [w:] *Mille Plateaux*, http://www.meetopia.net/cc/10-11_electronic_remediation/pdf/rhizome.pdf (dostęp: 2016-09-22).

36 J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki*, przeł.. K. Gucałski, [w:] *idem Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki. Wykłady z filozofii sztuki*, Poznań 2004, s. 104.

37 R. Gajewski, *Krytycznie o braku krytyki*, [w:] *Nowa Oficyna, galeria rysunku ASP w Gdańsku*, red. R. Gajewski, Gdańsk 2003, s. 67–71.

Professor Elżbieta Kal

CONDITIONAL AND PLURAL

Few comments on the art of Roman Gajewski

Roman Gajewski's paintings were seen as variations of allusive abstraction – on one hand expressively geometrical, lyrical and poetic like in the cycle "The Calendar of Changes" (1996, oil on canvas) and on the other hand "mechanical", almost monochromatic and graphic in form resembling technical designs and charts. The metaphoric infusion of those compositions was evoked by their titles. "The Cathedrals" used mystical symbolism of the buildings representing total vision and mundane order of the world against its graphic scheme. Seemingly non-individualised and anonymous in their objectivity in fact they are built like gothic shrines with precision and subjective dedication, with utmost care for detail and aesthetic impression, for "the painting substance" as Zofia Watrak stressed in her text.

More recent works differ mostly in technique and format. Closer analysis of their form, ways of expression and metaphoric content will show both their semantic or metaphoric differences and their links to the earlier work of the artist. It is worthwhile to look at Gajewski's work in the wider cultural context especially in the perspective of art history and contemporary philosophical concepts. Most adequate description of his work, describing both his already created like potential work and their creative energy seems to be: plurality. Multiplying, repetition, iteration and tautology is characteristic for both the strategies of creating individual compositions and their con-

tinuations in cycles, sequences or even three dimensional structures. It is not just the tactics, a way to build a painting but it is also a subject of artistic reflection disclosed in the process. Plural form – probably in association with the process and the subject – emerges in so many titles of works, it redefines or ironically relativizes re-presented obviousness of the painting. The artist also usually uses plural forms in his theoretical, critical and journalistic texts that cannot be ignored in analysis of his art. It is not coincidence that the common ground for both Gajewski's activities is plural form.

The earliest cycle of works discussed here is "The Kaleidoscope" (2005) executed in computer print on canvas, the cycle of over twenty compositions consisting of small almost squares (29x30 cm) in vertical and horizontal rows of five or three segments. "The matrix" of representation, basic "printed form" is here a Negroid face, subjected to various formal changes: solarisation of its parts with various degrees of white and black; fragmentations and deformations, squashing, and first of all inserting of various elements into the face. Small figures walk in the void on the line crossing over shiny forehead, they are also squeezed into the lower corners or emerge on the edges of composition. They add to the unchanging expression of the face meanings different from the presence of sharp or round fragments almost concealing or distorting the image. Among those fragments we can find mechanisms remembered from "The Cathedrals" or collages of lines and geometric figures from earlier "Calendars of Change". Rudimentary treatment of the face's essence – for its visual presence changes – as well as variants of the background, framework, context and the title

related to change unites those compositions with philosophical and aesthetic concepts questioning the empiric character of phenomena and stressing their historic, hermeneutic essence.

The situation of the viewer of Gajewski's "Kaleidoscope" can be illustrated by Stanley Fish's question, pointing out for the constitutive for that work meaning of interpretation: "Is there a text in this class?"¹. We can even continue the questioning ask: whether the face itself is a text - the face changed by changing "circumstances", covered, harmed, blinded or on the contrary exposed, accenting its exotic beauty? The question is motivated by one more unchanged element of the painting: the canvass that is a precondition to the work's material existence but also grants its special character as the painting. The unequivocal answer is difficult due to the fact that single heads and the intervening forms in them were also theme of cycle "Universe" (2005) executed in print on paper technique².

In turn the process of multiplying identical motives in closed rooms on various backgrounds yet all on the one surface the artist used in some works from the "Cathedrals" cycle. Multiplying on one flat surface and a cycle consisting of many boards are different ways of treating a painting united by the concept of multiplying and the difference is in the intensity of time aspect.

The strategy of the cycle overcomes the formative limits of painting, graphics and drawing pointed out by Gotthold E. Lessing (1729-1781) in his dispute on the essence and differences of iconic and linguistic expression and possibility

of fulfilling Horatian idea *Ut pictura poesis*³. Immediacy and uniqueness of painting expression are defined by its existence on the flat surface that make it different from the temporal poetry. For example Monet tried to overcome that by painting various versions of "Stacks", "Rouen Cathedral", "London Parliament" or "Nenuphars" at various times of year and day. Or Cézanne constantly studying motive of Mount Saint Victoria near Arles. The cycle starts narration and action in time that like El Lissitzkij in his little book "On Two Squares" (1920, 1922) – can be expressed also in geometric form⁴.

Graphic cycle "Metaphysical Manipulation" also from 2005 is described as "Para-comics". The fixed elements of that quasi-story on over twenty boards are changed in the same way as the image in "The Kaleidoscope" cycle but they are arranged in chronological sequences. The title related to mass culture suggesting a banal story in contrast to the metaphysics is again questioned by "para"- prefix is used to described the story as not really, truly comics. It differs from the real comics form by the lack of words placed in speech balloon. The story is a collage of old photographs manipulated (according to the title) in many ways, citations from history of art and technique, fashion journals, intensive colour spots stressing suddenly a part of monochromatic composition in various shades of grey and small objects – symbols and figures that form a frame for the top of the composition. The repetitive motives are: a table drawn in perspective in the foreground and a tree in the background as composition's axis, on the right silhouettes of

1 S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* [in:] idem, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, trans. A. Szahaj, Kraków 2002, p. 78.

2 See.: E. Kał, *Od akademii „in spe” w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku* [in:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, ed. E. Skalska, [Exhibition catalogue], Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, picture on p. 83.

3 G. E. Lessing, *Laokoon albo o granicach malarstwa i poezji*, [in:] idem, *Dziela wybrane*, p. 3, p. 91.

4 See: P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, p. 61.

man and woman in a parting hug looking as if they were cut out from the pre-war photo, buildings in the background. The table can be empty or filled with objects (among them a copula of Saint Peter's Basilica in Rome), the table can be covered with tablecloth or made up as a bed with sitting figures of people and animals, furniture, the silhouettes can be replaced by their drawing equivalent or by a painted figure. The building in the background keeps transforming from a mansion to a one storey building in brick or wood or into a higher block.

Inversion, the collision of proportions and plans, surprising associations and colour interpositions make the narration meander, surprise and close to the surreal. The composition of each board is closed by a kind of frieze in a different scale and different time. The frieze by its key importance for the painting stresses the function of frame, the context of basic composition, Derridian *parergon*, as Grzegorz Dziamski stresses, logically belonging to the work of art and yet situated outside, "para" (yet another meaning of the prefix), on the border between the art and not-art, at the same time separating and uniting. Miniature figures, objects, portraits in medallions, animal figures, religious attributes, collective memory and mass consumption, equally important in the frieze sometimes go inside the main composition intruding upon its problematic, non-coherent and ruled by sequence autonomy. *Parergon* is defined on one of the boards by cutting out the portraits of main characters by colour change and by exchanging the photo of a woman for a piece cut out from a well-known paint-

ing.

The formula of the cycle enables the union of many times in discontinuous, simultaneous, cut into pieces narration of the boards, yet forced into a synchrony by the common surface and diachronic, continued and arbitrary imposed by the artist sequence of boards. The artist gains new opportunities due to the implementation of computer graphics, that might be called meta-multiplication resulting from the essence of art printing. Roman Gajewski is not part of the group of artists creating Gdansk colour graphics⁵, but in a special way benefits from a chance of using colour in the traditionally black technique. According to: Janusz Akermann, one of the artists-founders of that "school" colour dominates where other elements due to their size and number cannot push it out of the leading role. It adds expression to the graphic, stresses its form, unites like a glue all the important and unimportant *elements*⁶.

Colour function defined above responds well to Gajewski's formula – from the perspective it could be accepted as idiomatic for his art – accenting flat intensive colour spot, sometimes translucent and laid on the object, figure or frieze. The colour spot accents elements free from it, marked by lack of colour, negatives or creates itself 'hollow places' – a metaphor from a poem by Mieczysław Czychowski's, Gdansk poet and painter⁷.

In "Ideologies" (2008) Gajewski created complex multiplication in one monumental painting: miniature figures synchronically on one surface differ in size, sex, attributes and gestures and their changes of marching directions create

5 Z Watrak, *Katedra Grafiki Warsztatowej – droga do niezależności*, [in:] *Katedra Grafiki Artystycznej. Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, ed. J. Akermann, Gdańsk 2015, p. 43-56.

6 J. Akermann, *O grafice*, „Zeszyty Artystyczne” 2009, issue 20, p. 145.

7 M. Czychowski, *Miejsca wydrążone*, Gdynia 1960 [in:] *Mieczysław Czychowski. Poezja. Malarstwo. Korespondencja z matką*, ed. P. Smoliński, Gdańsk 2015, p. 158-179. This edition is the most recent and full account of biography (P. Smoliński), poetry (K. Nowosielski), painting (E. Kal) and epistolography (L. Warda-Radys) of Mieczysława Czychowskiego (1931 Dźbenin – 1996 Gdańsk).

inner diachronic and narrative continuity. (It can be associated with the Trajan Column and the processions of blessed and condemned on the Gothic cathedrals the fulfil the image of Final Judgment). Among the figures of various degree of greyness there are two intensive colours: red in one of the upper rows and the blue one at the bottom. Colour is therefore – like Akermann put it – a form and a sign, an intruder and a uniting factor, both in the composition and in the semantics. Colour stresses the painting code of the printed on canvass work. The painting character like Zofia Watrak said is a key genetic code in the Władysław Jackiewicz's student's art. In the big work entitled "Personal pronouns. I" (2008) the monumental effect is achieved by different way of multiplying and creating the illusion of depth. The figures scattered irregularly on the whole surface – also varied and endowed with gestures – are getting smaller according to the rules of air perspective. The artist in his own way have reformulated the method used by René Magritte in "Golconde" (1953, versions in Menil Collection Huston, Foundation Magritte in Brussels), where the silhouettes of man in hat of various size and intensity fall on white houses with red roofs suggesting the effect of rain. The analogy is very special: it touches only the essence of multiplying motives according to the laws of perception, Magritte uses the same stiff figure presented from various angles according to the reality laws but at the same time in a surreal situation. Linguistic formulae of water drops' similarity is used as visual and semiotic game. First, Gajewski dif-

ferently builds his space created by multiplied motives without additional background, secondly the paradox of situation is based on the introduction – contrary to the title suggesting autobiographical character of his work – of figures different in their looks, size, cloth, sex etc., gesturing, moving, walking or standing. Vivid or stiff, equipped with various attributes or dresses, fully represented or just sketched, they perform various gestures, but they do not communicate creating decorative ornamental tissue that vanishes towards the top into the bright background.

We have here both the play of meaning and the sublime play with the traditional representation and art history. Let us add that the repetition, reflection etc. were used in various way by Magritte and other surrealists like Paul Delavaux (1897-1994), Victor Brauner (1903-1966), Wilfred Lam (1902-1992), in the so called metaphysical painting of Giorgio de Chirico (1888-1978), Mana Ray's (1890-1976) photo-collages, and also by Polish representatives of similar trends, Kazimierz Mikulski (1918-1998) and Zbigniew Makowski (born 1930). Makowski is deeply relevant for the earlier Gajewski's work. Multiplication of half abstract elements is loaded with symbolism and lyricism although the inner content and solutions differ considerably⁸.

Multiplication and variations of figurative motives is one of pop-art strategies inherited from futurism, dada and surrealism⁹) popularised by Andy Warhol, but undertaken also by Robert Indiana, Tom Weselmann, Jasper Johns and others undermining traditional understanding of

8 On Z. Makowski's art see: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988, p. 156.

9 On slightly different form of multiplication, photographic multiplication known from Duchamp and Witkacy (*nota bene* already taken over by mass culture) see: P. Strożek, „Ja – My”: *studium zwielokrotnionej osobowości. O fotograficznych portretach włoskich futurystów i Witkacego*, [in:] *Witkacy: bliski czy daleki*. Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, ed. J. Degler, Słupsk 2013, p. 403-415.

world of art as unique, original and individual creation¹⁰. Yet another, critical, ironic and even political character closer to the philosophy of dada and Marcel Duchamp characterised multiplications and accumulation of objects in the works of French New Realists: Arman, Christo, César, Daniel Spoerri and others¹¹. Alina Szapocznikow gave existential and personal dimension to her sculptures and casts of multiplied body fragments. ("Bellies", 1966; "Multiplied Portrait", 1967), only formally related to pop-art and New Realism¹².

In turn in the socially and politically engaged art and especially in the so-called critical art and its feminist branch multiplications of objects and figures often simplified or arbitrarily structured into geometrical order are meant to disclose concentration on consumption, human involvement in oppressive mechanisms, dehumanisation and des-individualisation of the modern society. In Poland this tradition reaches the beginning of the 1970-ties and its best known realisation is Consumer Art by Natalia Lach-Lachowicz¹³, but also "Chair" by Grzegorz Kowalski (1974-75, photography), Zofia Kulik in her political photograms (like "1 May Mess", 1990) 15 has explored multiplications in various forms and later next generation of contestants like Zbigniew Libera in famous "Lego" and other "Toys" or Joanna Rajkowska¹⁴.

Roman Gajewski's use of ready-made components, clichés, chosen from the modern media related iconosphere, from press clippings, photos, ads, *objets trouvés*, allows us to discuss them in the terms of repetition and difference. Tomasz Załuski's meticulous analysis of art associated with modernism and its reinterpretation in the context of philosophy of Gilles Deleuze, Jacques Derrida and "contemporary art discourse"¹⁵, inspired next author to reflect on Polish post-modern art in the terms of multiplication and differences caused by art and non-art¹⁶. Among the art strategies analysed by Bogumiła Śniegocka multiplication strategy is treated most directly by two former members of "Ładnie" (Nicely) group, Wilhelm Sasnal and Marcin Maciejowski, who repeat and change repetitive and changing non-artistic status of objects, press photos, comics etc.

Gajewski associated so called outside repetition (stressing its photographic origin) with inner multiplication and variations, reaching for more intensive symbols relating not only to the status of art. At the time of reproduction, but of the essence of human existence, humanity, identity, mass society and alienation. In a little less monumental work "People,

10 See: L. R. Lippard, *Le Pop Art en New York*, [in:] eadem, *Le Pop Art*, coll. L. Alloway, N. Marmer, N. Calas, Paris 1969, p. 82; N. Calas, *Les „Icônes” Pop*, ibidem, p. 167; K. Honnert, Andy Warhol 1928-1987. *Kunst als Kommerz*, Köln 1999, p. 8-93; also see commentary to Warhol's exhibition in Poland: G. Dziamski, *Uzupełnienia*, [in:] idem, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, p. 155-157.

11 L. Lippard, *Le Pop Art en Europe et Canada* [in:] eadem, op. cit., p. 174;

12 W. Włodarczyk, *Wokół pop-artu. Przedmiot i postać*, [in:] *Sztuka świata*, vol. 10, ed. W. Włodarczyk, Warszawa 1996, p. 108.

13 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999, p. 191.

14 K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Kraków-Warszawa 2014, p. 206-213, 350, 356-357.

15 T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2012; "contemporary artistic discourse" is represented in this analysis (chapter 2) by the concepts of Rosalind Krauss, Umberto Eco, Arthur Danto, Jean-Luc Nancy, and "heuristic repetition" (chapter 3) involves painting of Eduard Manet, unism of Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro and conceptual art of Daniela Burena. Yet the author also exploits works of Johns, Warhol, Lach-Lachowicz and Kulik (op. cit., il. 2-11).

16 B. Śniegocka, *Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem "końca sztuki"*, [in:] *Postacie końca sztuki w estetyce współczesnej*, ed. D. Czako, I. M. Malec, P. Tendera, Kraków 2013, "Estetyka i Krytyka" Issue 30 (3/2013), p. 129-143.

things, matters” (2013) he united frieze-like structures of “Systems” into the more loose structure “Pronouns”, resigning from isocefaly and multiplying the attributes, anatomic differences and costumes. The figures in lines are arranged into animated groups inserted with pop-art in their matter and form motives: colourful balloons, bags, umbrellas, flags. The figures and in fact marionettes presence in various situations, even conflicts does not change that higher order of going somewhere (nowhere?): the upper row figures aim to the right, the lower figures change direction. Although individualised and differentiated they form in general an ornamental decorative structure in light grey to deep black colour shades with vivid colour spots on the white background. The question of personality and identity but also of alienation and relation of a person to the crowd is continued in the work “Personal Pronouns. We” (2010), build in a different way than the previous “personal” version. Much smaller canvass is filled with half-figures turning their back to the viewer, seen from above. They differ in coiffures, hats, clothes some carry inscriptions like ‘police’ or player’s name on the T-shirt, or just brands, the naked figures stand out in the crowd. Despite differences in the social attributes human backs and heads form anonymous, depersonalised ornamental structure, diagonal grid, where every element is necessary for the construction. The artist uses analogic formula in two same year compositions “Galaxy I” and “Galaxy II” (2010), female galaxy and male galaxy are presented each one on over one meter high tondo. They are filled with a crowd of half-figures of women and men, variously clothed, turned back, with several naked persons standing out from the crowd.

Meaningful, rich in symbols motive of a person diverted from the viewer has long and famous tradition in art, to mention only so inspiring, even for the expressionists, Caspar David Friedrich’s painting, the most important representative of German romanticism. Individual figures, or the groups of two or three contemplating natural phenomena are usually understood in various existential, religious but also political sense (like “Sisters on the Terrace in the Harbour”, around 1820)¹⁷. From Polish art much closer both chronologically and semantically is Magdalen Abakanowicz’s work “Backs” (1976-80)¹⁸, one of her many cycles based on multiplication of human figure. A group of “negatives”, hollow headless figures, imprints of sitting fragmented human bodies by their missing shapes and identity evoke different meanings than individualised although dressed in out of fashion clothes, fully represented, detailed figures of Gajewski. Motionless, slightly swollen, subdued to the painting’s roundness are divided yet united by inner gravity. The form of tondo adds nobility to the rather plain and anonymous figures yet it creates inner identity and confirms the presence of integrating force. The lack of motion suggesting isolation of an individual in the crowd, the lack of interaction, statistic existence and simultaneous absence as well as a position of turning away from the viewer are common for both works.

The work “Plan your live and settle down”(2014) presents the incidental nature of existence, lack of stability, human need of auto-creation, right to choose but only from the limited, ready-made options. The oppressiveness of mass culture, fashion and tendency to participate in games, plays, competitions, rankings

17 See: A. Sugiyama, *Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*, Berlin 2011, s. 119 nn http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000005636/1_AkaneSugiyama_CDF_Dissertation_Heft_I.pdf;jsessionid=1709650262FF657F548E83DA25E25355?hosts= (dostep: 07.09.2016)

18 P. Piotrowski, op. cit., p. 108, 111-113.

etc. that forms ludic character of culture contribute to more interpretations of Gajewski's work that crosses over already not stable boundaries of traditional painting. Wooden table creates a kind of spatial environment where 36 cubes with sides covered with imprinted drawings representing theatrical expressions of cry, surprise, laughter, fear etc. Some faces have masks, some are tied or bound, they are equipped with various hats or gesturing hands. They are printed on backgrounds in pink, blue, green, grey with marks of raster confirming conventionality, repetitiveness of arranged lives – according to the title. This partial mobile installation unites a few motives. It can be interpreted as *Vanitas*, vanity and insignificance – the cubes like dice used in play are the symbol like traditional hourglass, skull, bones, cards and other eternal motives popular since Middle Ages till modern still lives¹⁹, modernistic paintings by Cézanne or Van Gogh, still lives or childhood scenes by Kiejstut Bereźnicki, to find an example from Gdańsk painting circle²⁰. The second possible interpretation motive is the critics not just of mass culture but generally all forms of modern suppression, like in corporate world where a man is just a unit in the system, a pawn in the game. I have already mentioned famous work “Lego” by Zbigniew Libera (1996) but it is a right moment to mention an artist of the same generation, from the closer to Gajewski's circle – Zbigniew Gorlak. His paintings and drawings especially those using Lego bricks are critical not just of mass culture and uniformity but also of critical art that

criticises it. Gajewski commenting on Gorlak's exhibition “Bio Army Lego”. (2014) noted the important questions hidden in the seemingly banal form of toys: questions about future, threats of globalisation, eugenics etc.²¹ Toys in his installation are more simple, even primitive, somehow timeless yet more exposed to chance than the system bricks 23 – at the same time they offer less: you can only arrange the faces, masks and hats.

In “White, that is black” (2016) the whole painting surface is covered by heads – profiles or *en trois quatre*. They are located like fish scales so as to show only the middle parts with noses, eyes and mouth in wide smile like in the toothpaste advertisement. Vertically arranged according to the light intensity they form rhythmical sequences in a few most intensely lit places they are like X-rayed negatives resembling skulls with black teeth. Vertical, vibrating rhythm of faces correlates with horizontal lines, the consequence of isoccephaly are lines of coiffures, eyes, sometimes with glasses, noses, chins etc. Individuality versus mass existence, a man in the system, title relativism and one more, very modern version of *Vanitas*.

Another version of multiplication of expressive faces are present in “Amplifying” the canvasses covered by small squares with shouting mouths in close-ups. Multitude of such replicated motives – ostentatiously keeping quality of cuts from the newspapers' photos. On one hand they form picturesque psychological study on “implementation” of human voice and face ability to reflect pain, fear,

19 See: J. Białostocki, *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marności” i przemijania w poezji i sztuce*, [in:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 104-136.

20 On K. Bereźnicki's art and its relations to the tradition of representation and vanity motives see: E. Kal, *Rudymenty: przestrzeń, kolor, materia czas. Malarstwo Kiejstuta Bereźnickiego*, [in:] *Kiejstut Bereźnicki, pięćdziesiąt lat pracy twórczej*. [Exhibition catalogue], Muzeum Narodowe w Gdańsku, ed. M. Paszylka-Głaza, Gdańsk 2008, p. 19-20. Bereźnicki often uses the symbols together: bricks and dices with chess board – one more symbol of chance – and dead birds in ‘Still life with a figure’ (1964, Muzeum Warmii i Mazur in Olsztyn), bricks, dice and chess boards in Big room with children (1971, private owner) and in many others.

21 R. Gajewski, tekst of published invitation to exhibition of Z. Gorlak, *Bio Army Lego. Pictura melancolica*, Galeria Pionowa Gdańsk, 13 March 2014,

ecstasy, joy, reaction to birth, death, illness, about informing by shouting and about articulating emotions. On the other hand those works like the previous one are visual vivisection of mass media, concentrated on dazzling viewers, for commercial reason breaking the laws of privacy, humanity, ethics and decency. It could be said that is the artistic version of McLuhan's message about media being a message²². In *Voices* nine squares with faces create a kind of module, big rectangle and its red clear form is a centre of the entire composition. It could be read as an allusion to "Squares" of Malewicz, or a question about the avant-garde, suprematist ideas and ideals in the cyber-world. In *Voices II* in the system of squares with images shouting and evenly or even monotonously covering the canvass creating ornamental grey tissue a few expressive faces are enlarged and introduced into bigger rectangles with luminescent background. That could be seen as slightly ironic attitude to the eternal concept of painting as a window, literally used in the old images or landscapes framed by the window²³ and also as an allusion to the attitude towards the media cult, the modern window opening to the world²⁴. By such intrusions into the new

quality created from "recycled elements" Gajewski tries to stress artistic character of the composition accompanied by journalistic, discourse like, polemic values. The questions he often asks in his public statements raise from that tension²⁵ the questions about the sense and role of art, artists, artistic institutions etc.

The newest works: "Man. Portrait study" and "Textiles" continue loaded with very long tradition motive of a mask²⁶ – a fake, an artificial face that covers the authentic one, but also the mask of death – located in closed geometrical form. Here the facets of bricks are spread on the surface, showing in one shot different ways of hiding faces: bicycle and motorcycle helmets, miners and army helmets, gas masks and other sport helmets etc. Among the veils present in "Man" we can find white cloth covering tightly a profile like in the famous painting "Lovers" by René Magritte'a ("Les amants", 1928, MoMA New York) associated with the death cloth reminding of the suicidal death of the mother²⁷. In the "Study – A Portrait". There are evident symbols of oppression and violence like police helmets or 'black bags' used for torturing prisoners in – but also symbols of fighting oppression like Guy Fawkes'

22 Marshall McLuhan's famous statement "Media is a message" in M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, trans. N. Szczucka, Warszawa 2004, p. 39-53,

23 Modern formula of "the window theme" in the painting (as J. Białostocki used it) is present in Matisse's and Picasso's landscapes framed by the windows, in the interiors with windows etc.

24 The effect of that cult is the notion "what is not in the media, especially on television does not exist" or attempts to be seen at the screen regardless of the price like in the reality shows or in other programmes showing private lives of the participants.

25 For example: R. Gajewski, *Szanowny Panie Jerzy*, [in:] *Jerzy Ostrogórski. Outsider*, ed. R. Gajewski, Gdańsk 2014, p. 18; idem, *Aksjologiczne wymiary...*, [in:] *Gdańsk we Wrocławiu/ Wrocław w Gdańsku*, [Exhibition catalogue], ed P. Sitkiewicz, Gdańsk 2005 [p. 4-6].

26 Let us mention the well-known painting by Adolph Menz *Atelier's Wall* (1872, Kunsthalle Hamurg) with masks hanging on the wall or masks in James Ensor's paintings (1860-1949) considered to be proto-expressionist.

27 See painting description in <http://www.moma.org/collection/works/79933?locale=en> (seen: 2016-09-13); second version of the painting with heads *en trois quatre* (men) and *en face* (woman) is located in the National Gallery of Australia <http://artsearch.nga.gov.au/Detail-LRG.cfm?IRN=148052&PICTAUS=TRUE> (seen: 2016-09-13) with the description and interpretation of the art work.

28 Guy Fawkes (1570-1606) English Catholic, participated in the unsuccessful Powder Plot to abolish the Parliament and the king. To commemorate the day of Plot discovery, November the 5 was establish as a day of public thanksgiving - *Guy Fawkes Day*); *Nowa encyklopedia PWN*, ed. B. Petrozolan-Skowrońska, vol. 2, p. 326; vol. 5, p. 335. G. Fawkes in XIX century was a hero of novels and children books, at the end of XX century he was a hero of Alana Moore's comics "*V-like vendetta*" (drawings David Lloyd), later filmed.

mask²⁸, the mask of Anonymous movement of internet activists, protesting against corruption, globalisation and consumerism, limitations of freedom etc. (the seriousness of the symbol is questioned by the glasses on the mask). In one of his publications the artist wrote on masks in art leading to the total identification with the mask blurring the boundaries between the authenticity and falsehood²⁹.

The cycle “Textiles” continues the motif of textile mask seemingly the least cruel, soft and vulnerable. Also formally by dividing the surface into separate squares with “images” the solution is similar to the described above. The squares analyse violence and threats associated with covering faces. The violence of Ku-Klux-Klan hoods, balaclava helmets, the frightening blindfolds for the executed, Arabic burkas or hijabs and hoods often worn by juvenile criminals.

A separate group are bandages that hide or cover partially distorted faces. Next stories are formed by medical masks, chemical protection masks, masks used for protection from dust and exhaust and cloth masks added to the helmets. Of course the artists give to them the higher, artistic order: articulation, change of scale and light makes the textiles into works of art. Like in his texts, Gajewski points out the problems, chooses many various aspects and asks questions. He asks and supposes, sees chances but does not give answers. Multiplication and variations he accepted as an effective

mean of expression, but it could be said that he acts – here again we can go to Deleuze’s philosophy³⁰ – practising the method of rhizome in his artistic practise. The symbolic and formal aspects touched or discovered in one work – he develops and explores in the next works. Modernist in his ideas, postmodernist in his strategy, Gajewski draws from modern reality cannot be accused of journalism or propaganda since work of art is always a historic creation so interpretations are its integral part and depend on cultural context – as Joseph Margolis point out³¹ Viewed in various places and times they change their meanings and multiplying multiply their reading, universalize their meaning. That is way above mentioned explanations, motives and reflections are just a fraction of possibilities; the more comments and ideas, the fuller the work. In the introduction to the jubilee programme of Drawing Gallery “Nowa Oficyna” Roman Gajewski wrote a lot about the art critics, about artists dislike of judges and ironists, about necessity of explaining, doubting, feeling, about deconstructive and may be re-constructive function of reflection on art³¹. I hope that this sketch fulfils in part the expectations although the title “conditional” includes also thesis of that text: it is the essence of interpretation but without it – according to the words quoted above – the work of art cannot exist

translated by Anna Maria Mydlarska

29 *Contemporary art and all American culture is clownish. It does not hide a protest or an attempt to change general values or a will to research. Masks of a clown or a blasé person in time glue more and more until full identification.(...) This ‘rubbing out’ of someone’s own face, adding random features, accepting new forms for the use of various viewers is in fact closing up.* R. Gajewski, Monografie, [in:] *Wizja lokalna. Pokolenia. Sztuka Wybrzeża tu i teraz. Próba opisanania* [Exhibition catalogue], ed. R. Gajewski, Gdańsk 2002, s. 37.

30 J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki*, translated by K. Guczałski, [in:] idem *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki. Wykłady z filozofii sztuki*, Poznań 2004, p. 104.

31 R. Gajewski, *Krytycznie o braku krytyki*, [in:] *Nowa Oficyna, galeria rysunku ASP w Gdańsku*, ed. R. Gajewski, Gdańsk 2003, p. 67-71.





Melancholijne wizje człowiecze ciepłem owiane

Ja artystą integrystą? Ja społeczny partycypant? Ja chwalcą życia? Czy sam siebie, jakiego znałem, spacyfikowałem, żeby zsocjalizować, uspołecnić? Kiedy słyszę: dzieło powinno posiadać sensowną funkcję społeczną – krew mi się ścina. Polegam na innych sposobach zaangażowania. Sztuka, która obchodzi mnie najżywiej, nie jest przeżarta celem. Sztuka społeczna? Bardzo proszę, ale tylko w kombinacji z wewnętrzną. Tak powiedziałbym wczoraj, dziś taki kategoryczny nie jestem. Jestem zaś naturą introwertyczną – tam, gdzie kończy się wspólny świat, zaczyna się mój. Ten odśrodkowy punkt widzenia wpisuje mnie w poczet entuzjastów europejskiego procesu indywidualizacji. Co, jak się okazuje, rezonuje nieustająco i nieustająco mnie alienuje. Ale od ideologicznych zapalczywości stronię, bo te w ogólnym bilansie więcej demolują niż tworzą. Jestem humanistą fundamentalnym i artystą jak najdalejszym od wszelkich fundamentalizmów; najpierw idzie humanista, za nim artysta. Wolny artysta. Zauważam, że kiedy mówię o sztuce, to mówię zazwyczaj o człowieku. Nie jestem socjologiem, politykiem, lekarzem, policjantem czy strażakiem, zajmuję się utopiami, a bycie utopistą jest tak bardzo niepraktyczne, że aż potrzebne. Wliczam sztukę do kategorii fenomenologicznych, ukazujących świat jaki się nam jawi. I czuję potrzebę destabilizowania go niepokorną wyobraźnią. Moja sztuka jest o tym, jak świat odbija się w moich oczach, w moim umyśle, o tym, co ze mną robi. Uczę się dogadywania z rzeczywistością i z samym sobą, wpisując w głowę symboliczny okrągły stół. Prowadzę jednoosobową

firmę, w której obsługuję głównie własne natarczywe skłonności, mniemania i wyobrażenia, czyli że najczęściej rozwiązuję problemy, które sam stwarzam. Jeśli chodzi o emocjonalność, to łatwopalny nie jestem, mam dystans, muszę go mieć, bo wciąż żyję, bo w głębiach własnej sztuki nie zatonąłem.

Jestem pesymistą czułym na uroki chwil, chociaż wiem, że gdzieś głęboko wpisano mi rozpacz. Stan mojego chmurnego umysłu lokuje mnie przed apokalipsą, a dziś horyzont wciąż się rozjaśnia. Jak mnie – wychowanego na Dostojewskim, Cioranie i kilku innych, na XX-wiecznej poezji i na egzystencjalizmie, mnie owianego środkowoeuropejską melancholią, mnie naznaczonego fatalizmem – dopadła ta przemiana? Jak udało mi się zainstalować nowe więzi w ramach nowej realności, równie przecieź złudnej jak każda inna? Skąd jaśniejsze czoło, skąd tyle umiaru i spokojnej akceptacji dla tej nowej i nieoczekiwanej strefy wpływów i przepływów? Może to skutek rozrzedzenia powietrza? A może to przynależne każdemu przeznaczenie ni stąd, ni zowąd wzięło i pchnęło? Dlaczego rozbijam swój artystyczny namiot w samym środku tłumu bliźnich? Sacrum – Profanum: jeden do dwóch; wszystko poprzesuwało się bliżej ziemi.



Naturę odbierałem dotąd jako wspa-
niały, lecz nie własny projekt, w którym
nie bardzo miałem co robić, a duch we
mnie najwyraźniej wołał wysiłek prze-
twarzania, interpretowania albo powoły-
wania nieznananych istnień. I tak jak wcze-
śniej pociągał mnie magnetyzm rozkładu,
tak teraz przyszedł czas kontemplacji
życia i, nie ukrywam, figuromania. Mu-
siało się wiele wydarzyć, skoro widzenie
„do środka” zamieniło się na widzenie
„na zewnątrz”, jeśli opowiadanie o sobie
przestaje wystarczać, jeśli w egzysten-
cję się wchodzi, a nawet ją uwzniośla,
jeśli zamiast nawykowej ucieczki w sie-



bie, zaczyna się obsługiwać życie, jeśli
w trudnej relacji życie – sztuka zostało
się kolaborantem. Obróciło się oko: ze-
wnętrzne zajęło miejsce wewnętrznego;
wsobność – ta barykada padła pierwsza.
Z alegorii stoczyłem się w konkret, ale
nie odczułem upadku. Mógłbym za Sta-
nisławem Brzozowskim powtórzyć, że
jestem ruchomą całością, która od czasu
do czasu się rozpada. Zmieniają się wa-
runki, okoliczności i ja się zmieniam,
a każdą zmianę odbieram jak zastrzyk
minerału, którego mi dotąd brakowało.
Gdybym chciał pracować na kopycie, zo-
stałbym szewcem. Jestem więc niestabil-
ny – wreszcie jakiś sukces.

Mam się za uważnego w stosunku do
przeszłości progresistę; tradycji trzymam
się jedną ręką, nie oburacz. A to najpew-
niej oznacza, że nie jestem ani klasykiem,
ani barbarzyńcą, no a jeśli po środku za-
lega niewyrazistość stanów umiarko-

wanych, to niestety utkwilem w niej po
uszy. Jestem przekonany, że duch czasu
musi nas co pewien czas budzić, byśmy
doganiali rzeczywistość. Jestem też post-
modernistą, a postmodernizm – to jego
niewątpliwa zasługa – skutecznie uczy
nas pragnąć czegoś „nowego”.

Skąd taka łączywość na człowieka,
dlaczego się go uczepilem? Dlaczego po
dziesiątkach lat próbuję go odzyskać?
Na co mi ten balast ciała? Sam nie wiem.
Wiem natomiast, że rozpruła mi się per-
spektywa, że antropomorfizacja radykal-
nie wszystko odmieniła. Cóż, trudno li-
czyć, że wyjaśnimy sobie samego siebie.
Czy nowe ze starym daje się uspoźnić
również nie wiem i niespecjalnie mnie to
obchodzi. Miałkości nowej odsłony nie
dostrzegam, podobnie jak blasku obja-
wienia. Świat ani zgęstniał, ani się roz-
rzedził – tamto było kondensacją i to nią
jest, bez kondensacji sztuki by nie było.
Jednego jestem pewien: stoję mocniej
na dwóch nogach i mocniej wrosłem
w swoje istnienie. Czuję się silniejszy, bo
wydaję się być bliżej doznawania siebie,
głębszego utożsamienia. Najwyraźniej
mam tu do osiągnięcia coś, czego nie
mógłbym osiągnąć gdzie indziej, na in-
nym obszarze poznania. Rozdwojenie?
Nie sądzę. Moje dawne, zdymisjonowa-
ne idole, wypłowiałe i blade błakają się
po głowie, ale są pieśnią przeszłości. Nie
powrócę do świata, w którym już mnie
nie ma. Szczerze mówiąc, wszystko to,
co zrobiłem wcześniej, mogłoby dla mnie
w ogóle nie istnieć. Tą moją transfigura-
cją powracam w krąg życia, życia, bez
którego sztuka usycha. Czy fundamen-
tem przemiany byłaby ta mała cząsteczka
czystej radości istnienia i afirmatywnej
otwartości, dzięki której na świat patrzy
się przyjaźnie? Zupełnie jakbym dotarł
do tej części mózgu, w której łatwiej jest
o satysfakcję z niewielkich nawet spraw.
Odnajduję „piękno wszystkich stron
egzystencji” – by użyć słów Kundery.
Negacja przestała być budulcem mojej
sztuki. Może zwracam teraz światu to, co

od niego dostałem, a najgorzej pomimo wszystko nie było. Jest prawdopodobne, że dopełniam jakiejś biologiczno-psychologicznej normy właściwej mojej półce wiekowej, i tyle? Słowem, banał. Ale pogodzenia w tym nie ma – co to to nie!

Z grubsza wiem, co znaczy człowiek, ale nie wiem, co to ludzkość. Tak jak wiem, co to znaczy mecenat, ale nie wiem, co znaczy polityka kulturalna. Interesują mnie wszystkie atrybuty przypisane istocie ludzkiej, takie jak wola, wyobraźnia, potrzeba wolności, uczucia wyższe, praca i twórczość. Co w człowieku podziwiać i czego się bać. Zajmuje mnie zarówno poziom myśli, dokonań, jak i fizycznego ruchu. Interesuje mnie takie doświadczanie rzeczywistości, żeby można ją było zmieniać i formować na nowo. W liczbie pojedynczej (o człowieku zwielokrotnionym piszę w innym miejscu) wyraża się gramatyka poważnej troski, mimo że jednostkowy byt jest tylko drobnym chybnieniem na statystycznych wykresach. Ale też jednostkowe poruszenia ducha mogą unosić w kosmos. Za każdym ciągną się cienie, widma, demony, każdy wyśpiewuje swoją odmienną naturę. Możliwy rozkład cech wydaje się nieskończony. Można odejść od struktur narracyjnych, a figura sobą samą będzie opowiadać.

Figura, no właśnie. Bo może chodzi nie tak o ludzi i wypadki, ale o sposób, taki chwyt, by z kroniki rzeczywistości uczynić sztukę? Może to tylko dostatecznie obszerne i użyteczne pole, żyzne i inspirujące, może potencjał do opisanego formą i tyle? Bo może w gruncie rzeczy idzie właśnie o formę, o układanie się z nią i z oporem materii; może też o energię sztuki idzie i o dające się uchwycić napięcie? Może. Może kiedyś wymknę się wszelkim sensom i odniesieniom, by pozostając w czystej formie tworzyć już tylko swoje przeznaczenie.

Tymczasem parafrazując Hölderlina rzekłbym, że zamieszkuję świat artystycznie i artystycznie go zaczepiam.





Rzeczywistość jak nierzeczywistość

Niemal dwadzieścia lat mojego ideowo-artystycznego dojrzewania przypadło na czas szczęśliwie minionego ustroju. Rzeczywistość tamtego czasu miała tyle pozorności, że nierzeczywistość wydawała się prawdziwsza. Aparaty upodobniania były w ciągłym ruchu. Wmontowany w ten specyficzny drobnoustrój polityczny, śniłem długi sen o rzeczywistości alternatywnej. Mentalnie byłem – jak to określa Gombrowicz – „poza sytuacją”, Twardowskim na księżycu byłem. Ja, „skrachowany inteligent” (tym razem to z Konwickiego), ukąszony, zakleszczony między własnymi projekcjami a realnością, tkwiłem w mieszaninie życia i sztuki w stanie z lekka schizofrenicznym. Bo też kiedy wydaje się nam, że już wiemy, gdzie są granice pomiędzy rzeczywistością a fikcją, prędko się przekonujemy, że leżą one zupełnie gdzie indziej. Jak wielu mi podobnych, przechowywałem się we własnej głowie. Żyłem na maleńkiej wyspie, w Republice Sztuki, jedynym akceptowalnym modelem przymierza ze światem. Ale „możliwości wyspy” – monsieur Houellebecq – w tym przypadku wielkie nie były. Trujących grzybów tamtej rzeczywistości nie spożywałem, ale toksyny pod skórę same wlażyły. Nacisk na mentalność ludową, na swojskość, rozmijał się z moimi estetycznymi wymaganiami, stąd też zapewne mój długotrwały „ludzkowstręt”.

Była to rzeczywistość mocno naruszonego porządku: większość twórców pozostawała na marginesie i poza historią, w stanie duchowej alienacji. Staliśmy przed dylematem: jak odnieść się do zamieszkiwanego przez siebie świata stosując narzędzia, które doskonale nie są? Na ile się zasłonić przed tym, co ogłupia



albo rani i na ile odsłonić, żeby nie dać się z rzeczywistości całkiem wyalienować, żeby utrzymać minimum relacji? Widziałem świat w sposób tak fantazmatyczny, że przebywanie w tym realnym zdawało się nie zostawiać niemal żadnych śladów. Miałem skłonność do chronienia się we własny świat, co w przypadku introwertyka, którym jestem, dziwić nie powinno. Budowałem sobie metafizyczne parawany, by móc trwać w strefie, do której panujące stosunki nie mogły dotrzeć. Transcendencja stała się oknem, przez które patrzyłem na świat i pozdrowiałem podobnych sobie. Korzyści? Owszem, jedna, ale znacząca: dyktatura uczy kreatywności.

Nie wiem do końca, czy była to sytuacja zagłuszonego, wewnętrznego „ja”, które trzeba odwojowywać, czy jednak wybór własny.

O przeszłości piszę, bo mam świadomość garbu, który do dziś dźwigam i pozbyć się nie mogę; piszę, bo z moją metryką jest się bardziej uwikłanym w historię niż we własną biografię. Jestem jednak człowiekiem sukcesu, należę do wygranych – tworzę!

W końcu przyszła transformacja, a wraz z nią nadzieja na nowe otwarcie. Anemiczny, kostropaty, i niecały jakiś, wypelzłem z nory i wypiękniałem nieco, kiedy wokół zrobiło się estetyczniej. Zyskałem nadzieję na bliższą współpracę z rzeczywistością, choć o płonności nadziei wiedziałem już wiele. Byłem twórcą zranionym przez realny socjalizm, by wkrótce zostać twórcą ranionym przez kapitalizm. Ale odrobiłem lekcje, nauczyłem się, że twórczość jest trudnym paktem z rzeczywistością, a siłowanie się z oporem wszelkiej materii było i będzie, bo taka widać jest natura rzeczy. Powtórzę: należę do wygranych – tworzę!

Patrzysz i wiesz: zapowiada się metafizyczny dreszcz

Czy zdradziłem metafizykę? Czy zaniedbałem wieczność? Nie do końca, bo choć pomniejszyłem dziedzinę ducha, choć utraciłem wolę zawieszania się w beczasowej bańce, nie wyzbyłem się kontemplacyjnego stosunku do rzeczy i spraw. Może nie chciałem, a może nie mogłem – los zarzucił na mnie metafizyczne lasso i spróbuj człowieku się teraz wyswobodzić. Może istnieje nad moją głową jakieś porozumienie duchów, które ma ze mną dziwny związek. W gruncie rzeczy nie czuję się zaprogramowany na zmiany, nie biorą się one z twardych postanowień, wszystko to dzieje się jakby poza mną – ktoś tu coś wymyśla i dopowiada i zadaniuje. Nie koniecznie ja sam. Długo by o tym pisać, ale to prawda: wciąż czuję się używany i stosowany. Niech będzie, że chodzi o strumień podświadomości.

Redefiniując swoją artystyczną postawę i określając pozycję, w której się znajduję, zauważam współpracę rozmaitych perspektyw: osobistej, metafizycznej i egzystencjalnej, a żadna nie wyklucza refleksyjności ogólniejszej natury, refleksyjności z akcentem na zadumę. Dziś zajmuje mnie poziom egzystencjalny, a ściślej istnieniowy. Ten wątek stał się podstawowy. Smutną wieczność w ogromnym stopniu przejęła żywotna obecność. Ale mocne osadzenie w świecie realnym, w immanencji, ma wciąż okno uchylone na transcendencję, nie wygasa wewnętrzny przymus wyrośnięcia ponad przygodność egzystencji oraz ufność w metafizyczne wzmocnienie. Racjonalność nie jest mi w smak; to, co daje się zbadać rozumem, jest tylko marną podstawą bycia w sztuce. „Obserwa-

tor”, jakim się w dużym stopniu stałem, nie znajduje wielu powodów do drażenia własnego plemienia psychoanalitycznie jak Bassani na przykład, bliżej mi do Sartre’a czy Schopenhauera, skupiam się na mistycyzmie istnieniowym, na mistycyzmie zwykłych faktów, których nie powinno się przykrywać fantazmatem. Nie zamierzam też budować świątyń bożkom codzienności, „człowiekiem życia codziennego” – to określenie Jacka Kurońa – nigdy nie byłem i chyba nie będę. Chodzi mi o stworzenie wewnętrznej warstwy – by tak to ująć – nadplastycznej, rodzaj memento, ale też o sytuację, w której nie przestajesz mieć wrażenia, że chodzi o rzeczywistość jaka jest. Usiłuję działać w związku potęgi życia i dramatu przemijalności, synchronicznie łącząc oba porządki; dobijam się do egzystencji nasycając ją znaczeniami, których nie ogarniam. Wciąż mam potrzebę wchodzenia w dialektykę widzialnego i niewidzialnego, w dualizm materii i ducha, ale w proporcjach, których przewidywać nie potrafię. Czy ciężar egzystencji daje się łączyć ze stanami nieważkości? Sprawdzam. Nie mam też dobrej odpowiedzi na pytanie, czy piękno ma swój egzystencjalny ciężar. Czuję też potrzebę, by w polu widzialności wywoływać silne zakłócenia, na przykład przez rozjeżdżanie czasem, całkiem nieposkładanym i nonszalanckim, translokuję swoich bohaterów jak mi się podoba, przenoszę ich ze świata do świata.

Moje fenomenologiczne przeglądy na uwadze mają człowieka jako podmiot, jako byt biologiczny, rzeczywisty, ale mocą kreacji taka jego postać daje się zanurzać w bycie metafizycznym, jeśli bardzo tego chceć. No właśnie – chceć, przepracowywać, konstruować... Daleko bardziej wolę stawianie się metafizyczno-



ści, bez wymuszania, samoistnie, poza kontrolą. Niech się destyluje z czego chce i jak chce? Czy to realne?

Ciekawe, kiedy właściwie metafizyczny duch skłonny jest wstąpić w światy, które uruchamiam, czy wtedy tylko, gdy sytuacja jest czysta, gdy zanika gra, gdy bohaterowie są odciążeni, pozbawieni ciężaru życia, gdy następuje spowolnienie akcji, gdy imadło praktycznych konieczności się rozluźnia? A może wystarczy dobrze zahaczyć się o istnieniowe tajemnice, które gęsto i ciasno nas otaczają. Chyba tego nie można wiedzieć. Jest też coś, co mnie w metafizyczności pociąga, fascynuje i zmraża równocześnie – to jej nieustępliwość w powadze.



Być; widzieć; zaświadczyć

Trzeba najpierw być, obecność moja, twoja, ich i nasza to warunek wstępny, by poczuć blaski i cienie osadzenia się w życiu. My, cząstki elementarne wspólnego świata – ludzie. Obecność każdego z nas jest wyjątkowa, a życie warte uwagi. Fenomen naszej przejściowej obecności jest nieodzownym wstępem do każdej narracji o człowieku. Jednak prawdziwa obecność – to znana prawda – warunkowana jest realizacją naszych pragnień i ambicji. Wtedy dopiero się jest; włączamy się w obieg i mamy swój udział.

A widzialność? Wizualna i fizyczna obecność wspólnie zaświadcza o istnieniu i są argumentem za uznaniem czegoś za prawdziwe. Spójrz, widzu, to nie duchy ani fantomy, to dzieje się naprawdę, a ty potrzebny jesteś dla świadectwa, potrzebny dla tworzenia melancholijnych kronik obecnych i nieobecnych, kolekcji stadiów niepowstrzymanego znikania.

Być, widzieć, zaświadczać.

Przed wzrokiem szlaki rozległe i wiele do zrobienia, wiele do przebiegnięcia. Przyglądam się bliźnim i nigdy się nie nudzę; smakuję istnienie, zagapiam się na człowieka, chociaż wiem dobrze, że sam jestem częścią obserwowanego świata. Rwący strumień życia przepływa obok mnie, widzę go i to mi wystarcza. Jak u Bunina czy Sebald w patrzeniu i odczuwaniu zawiera się moja filozofia istnienia; „wyrzec się wszystkiego oprócz patrzenia” – pisał Sebald. Nie tęsknię, by widzieć nadwyraziście, na przestrzał, nie roję o trzecim oku, nie zależy mi by spojrzenie przekraczało własne granice, by sięgało gdzieś „poza”. Marzy mi się by rozłączyć więzi przyczynowo-skutkowe, zawiesić logikę wynikania, oddać się czystej, najczystszej wizualności i bezznaczeniowości. Nie chcieć nic. Postradać nawet własne ja, wyzwolić się od niego, zetrzeć swoją obecność. Tymczasem umacniam w sobie obserwatora,

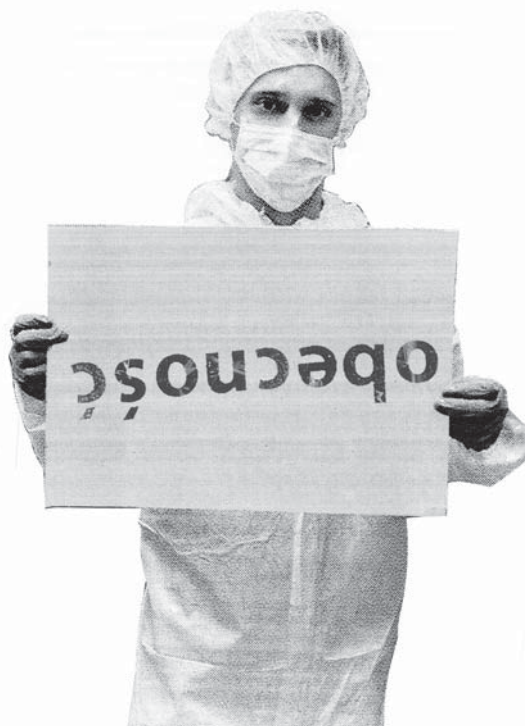
wyciszając krytyka; ani atakuję, ani bronię, wpatruję się tylko, upajam się patrzeniem, rozpoznawaniem, domysłaniem, porównywaniem, bez prób zmieniania i naprawiania czegokolwiek. To sytuacja „nie wiem, ale widzę”, niewiele tu miejsca na narracyjny popęd.

Moja czujna obecność w świecie, bardziej niż dotąd, opiera się na nich – na oczach. Nie wiedzieć kiedy stałem się posłusznym podkomendnym tych dwojga, na rozkaz rzucam się na ofiarę, wpatruję i wnikam. Jestem chłopcem na posyłki własnych oczu – one wiedzą, ile mogą i na co je stać. Są pierwsze: przedemocjonalne i przedintelektualne, są niewinnym, bezrozumnym przodownikiem. Są początkiem. Cały zawisłem na ich spojrzeniu, zacząłem nawet myśleć oczami. Dostrzegam teraz ludzi, których przedtem bym nie dostrzegł, pędząc ze swoimi emocjami. Wciąż szkolę oko, jeszcze nie jest za późno. Czuję, że ześlizgując się z utartego sposobu widzenia, z rutynowego toru spojrzeń można dotrzeć do nieznanых źródeł poznania – byle nie popaść w tak powszechne „ślepowidzenie”. Jesteśmy dziwnym, antropologicznie nadpodziw różnorodnym gatunkiem, stwo-

rzeniem zagubionym we wszechświecie, które raz widzi się groteskowe, raz piękne, a kiedy indziej bardzo niepiękne, a nawet straszne. Ale zawsze ciekawe. Dziwoludzie, cudaki i normalisi – do wyboru, do koloru, istny raj fizjonomistów. Patrzyłem w górę, patrzyłem do wewnątrz, teraz się rozglądam. W zdziwieniu światem wciąż jestem dorosłym dzieckiem i chciałbym, żeby tak pozostało. Dziwność świata i nas samych uwikłanych w najróżniejsze role, szarpanych najróżniejszymi emocjami, w tym tak złożonymi jak lęki, fobie i melancholia, warte są pilnej obserwacji i myślę, że usprawiedliwiają podglądactwo.

Oto mój niepochwytny, umykający żywioł, płynne continuum, które tak chętnie obracam w ciągłych powtórzeniach. Moja motywacja i moja inspiracja. Teraz, dopiero teraz naprawdę chodzę ulicami, jadę tramwajem, robię zakupy, dopiero teraz prawdziwie stowarzyszam się ze światem.

Mam w pamięci myśl z wiersza Aude-
na Wspaniała piątka: „Chwal co jest – bo istnieje; / I chwalę – mam nadzieję – / Jak trzeba, mimo całej / Zgody albo niezgody”.





Papier i nożyczki

Na swoim dyplomie obok malarstwa prezentowałem także grafikę, która pasjonowała mnie wtedy na równi z malarstwem. Nigdy nie porzuciłem myśli o niej, więc odwieszona musiała w końcu powrócić. Ale powróciła z nowymi narzędziami, z niemal nieograniczoną skalą, czyli z możliwościami, o których wtedy mogłem tylko śnić. To prawda, drażni mnie czasem jej sucha techniczność, ale daleko bardziej imponuje potęga możliwości. Coś za coś.

Kim więc jestem – grafikiem czy malarzem? Otóż czuję się kryptomalarzem, czyli malarzem oddelegowanym do uprawiania grafiki, żeby już zostać przy tym terminie. Bycie malarzem określa moim zdaniem sposób postrzegania i reagowania na rzeczywistość; malarstwo to w gruncie rzeczy stan mentalny, który na dobre zagnieżdża się w głowie, a wtedy świat myśli, widzi i czuje się malarstwem. Można więc, jak ja obecnie, być malarzem bez farb, pędzli i sztalugi. I jako taki właśnie wkręcam się pomiędzy grafikę, fotografię, rysunek i malarstwo, ostatnio także obiekt. Bo też interesują mnie formy wymieszane, hybrydalne, o niejasnym statusie i zapośredniczeniu. Mam chyba chroniczną niechęć do jednolitości, do homogenicznych, dobrze opatrzonych struktur. Poszukuję nierutynowych sposobów wyrazu, bo zależy mi na świeżości, bo nie chcę sam sobie wydawać się wykopaliskiem. Pewnie dlatego lubię też w sztuce trochę nie sztuki. Dekonstruuje skonstruowane i rekonstruuje zdekonstruowane, czyli oddaję się grze dialektycznie zapętlonej. Montuję, demontuję i zderzam różne, nieostateczne całości, tworzę układy odniesień i wprost uwielbiam gubić się i odnajdywać w sprzecz-

nościach, jakie mogą z tego wynikać. Ale każde „gotowe”, które biorę do ręki, natychmiast musi być „sprywatyzowane”, musi przeze mnie przepłynąć, musi być oswojone oraz przechwycone przez kreację. Kopiuje – wkleja? To stanowczo nie dla mnie. Działam według recepty: dodać i odjąć, odsłonić, przetworzyć, wytworzyć; zgromadzić bezlik i wtedy zgromadzone objąć refleksją. Prawda, że proste?

Jeśli napotkasz szaleńca z nożyczkami, to będą to neurotyczni: krawiec lub fryzjer albo ja. Uważam się za artystę relacyjnego (przeciwieństwo myślenia przedmiotowego) i kontekstualnego, co najlepiej chyba tłumaczy nożyczki jako podstawowe narzędzie pracy. I usprawiedliwia, mam nadzieję, wandalizm dokonywany na kolorowej prasie w najróżniejszych poczekalniach. I uzasadnia grzebanie w śmietnikach. Gazety i periodyki z całego świata są dla mnie pysznym materiałem delectacyjnym oraz materiałem wyjściowym. Szperam, przyglądam się i wycinam to, co dla mnie przydatne. I tak już od lat. Niechym archiwista kolekcjonuję i przechowuję całe zastępy osobników upchniętych ciasno w kilku opasłych katalogach. Warunkiem rekrutacji jest prasopochodność, no i rzecz jasna, moja celowa selekcja. Zaginieni, zagubieni w beczasie będą mieli szansę na reanimację, na życie po życiu. Sięgam do przestrzeni dobrze zaludnionych, w których jesteśmy wszyscy – nikt się nie wymiga. Zabieram ludzi z progu dematerializacji, wyciągam z makulaturowego bytu-niebytu. Gazeta przeterminowana i nieżywa, i gazeta świeża, aktualna, tworzą przedziwny metafizyczny krąg, w którym nie ma większych katastrof niż katastrofa przemijania. Kolekcjonuję i porządkuję, bo każdy kolekcjoner – jak przekonywał Walter Benjamin – walczy

z rozproszeniem. Moje zbieractwo – zapładniające, pomysłorodne – ma posmak fiksacji, sam to zauważam. Rozkawałkowany świat sklejam potem w wymyśloną całość, by doznać bycia w czymś większym oraz przekładam na kapitał symboliczny o różnej wadze i gęstości, często wikłając się w znaczenia bardziej niż bym chciał.

Sam już nie wiem, czy gazeta jest dla mnie tylko niewyczerpywalnym źródłem ludzkich podobizn, czy może światem samym w sobie, zasługującym na osobną uwagę. Przyznaję: wolę gazety niż nety; współpracuję z komputerem, a jakże, a przecież z całego serca wierzę w życie poza klikaniem. Potencjał krzemowej rewolucji doceniam, podziwiam nawet, ale wciąż daleko bardziej zajmuje mnie świat namacalny, tworzywa dotykalne oraz kult rzemiosła. Inne szczegóły warsztatu przemilczę, bo nie zagląda się do kotła alchemika.

Sztuczne oddychanie

Na jakiej tkance się tu operuje, czy bohaterowie są ludźmi z krwi i kości, czy tylko z drukarskiej farby? Czy gazetowy papier posiadał walor filtrowania krwi, absorpcji żywotnych soków? Czy w procesie twórczym udać się może zachowanie efektu wiarygodności, gdy na skutek kolejnych przeobrażeń siła dokumentalnego zapisu jest osłabiona? Czy rezultatem wielokrotnego zapośredniczenia musi być wytrzebieenie bytu z substancji oraz redukcja siły oddziaływania? Pewne jest, że bezpośredniość jest atutem w grze o sugestywność. Czy w ogóle możliwa jest jednoczesność zapisów, dokumentalnego i wyobrażeniowego, i czy taki związek nieuchronnie podważa status realizmu? Od kiedy posługuję się fotografią prasową (a ściślej jej wyimkami), mam ten dylemat.



Fotografia prasowa to dla mnie punkt wyjścia, zacznyn, punktem dojścia jest artefakt. Status nieartystyczny zmienia się w artystyczny. Wycięcie fotogramu kończy jego dokumentalny byt, a rozpoczyna swoistą grę z autentykiem.

Nie interesuje mnie poszukiwanie realności bardziej realnej niż sama rzeczywistość, jakiś hiperrealizm, wystarczy uszczknienie strzępka życia, by przechować go w kolejnych wcieleniach, wystarczy prawdziwa skóra, pod którą jest miejsce na element nadmiarowy, czytaj: wyobraźnię. Wystarczy kościec, który obuduje się nową tkanką. Wystarczy docieleśnienie. Chcę, by się czuło, że przejęci przeze mnie ludzie są bytem z tożsamością, z kartą pamięci, że dowodnie są lub byli w ciele, które swoją cielesną realnością nie budzi zastrzeżeń. Jakies anemiczne ćwierć lub pół życie to za mało. Obawiam się, niesłusznie może,

że zastosowana metoda, że przyjęta konwencja, skonstruowana na bazie okrucichów medialnych prowadzi wyłącznie do substytutów, do bytów mydlanych, fantomowych. Wiem, że stają się grą, grze oddając swój byt. Sam, jak my wszyscy, jestem odbiorcą przeróżnych konwencji, umów na wiarę, i wiem, czym jest sugestia, wiem, jak to działa, ale tej, którą sam praktykuję – nie dowierzam. Mając na uwadze potrzebę utwierdzenia się w przekonaniach, dajmy argument wszystkim niewiernym Tomaszom, ze mną włącznie. Nie chcę mitografii, przebóstwiania czegokolwiek lub kogokolwiek, chodzi mi tylko o emanację świata prawdziwego, takiego z wąską szczeliną

na nierzeczywistość.

Prawda i prawdopodobieństwo, fakt i widmo. Nie jestem reportażystą, dokumentalistą, nie jestem fotografem rzeczywistości, w żadnym razie nie czuję się też fikcyjtwórcą. To nie jest mój temperament, nie moja wizja. Rezygnacja z przetwarzania, dekonstruowania nigdy nie wchodziła w grę, bo jestem artystą z nałogiem interpretacji. Czy w przypadku mojej twórczości można mówić o postfotografii albo paradokumencie – nie wiem. Swobodny dialog z rzeczywistością – przy nim pozostanę. Rzeczywistość pyta, a ja odpowiadam, przykładając egocentryczną pieczęć artysty.

lato 2016



Roman Gajewski

Melancholic human visions warmed up

Me – an artist-integrist ? Me – a social participant? Me – a man praising life? Did I myself pacify myself as I had known myself before, to become more social more sociable? When I hear: a work of art should have a sensible social function – my blood stops circulating. I rely on other ways of involvement. The art that I care for most is not riddled with a purpose. Social art? Yes, no problem, but only in combination with internal art. This is what I would have said yesterday. I am not so categorical today. And I have an introverted nature – my world begins where the common one ends. This centrifugal point of view puts me among the enthusiasts of European process of individualization, which, as it turns out, keeps resonating and keeps alienating me. But I shun ideological impetuositities as, all in all, they rather damage than build. I am a fundamental humanist and an artist farthest from any fundamentalisms; the humanist goes first, the artist follows. A free artist. I have noticed that when I speak about art, I usually speak about man. I am not a sociologist, a politician, a policeman or firefighter. I deal with utopias, and being a utopist is impractical to the extent of being necessary. I count art into phenomenological categories, showing the world as it appears to us. And I feel a need to destabilize it with a defiant imagination. My art is about how the world is reflected in my eyes, in my mind, about what it does with me. I am learning how to come to terms with the reality and with myself, placing a symbolic round table in my head. I am self-employed and I mainly cope with my own insistent inclinations, views and concepts, that is,

more often than not, I solve the problems that I myself create. As for emotionality, I am not inflammable, I have a distance, I have to have it, because I am still alive, because I have not sunk into the depths of my art.

I am a pessimist sensitive to the charm of moments, although I know that I got despair imprinted somewhere deep in myself. The state of my sulky mind locates me before apocalypse, and today the horizon keeps brightening up. How did this transformation reach me? Me, brought up on Dostoyevsky and Cioran and some other writers, and 20th century poetry and existentialism, me – affected with fatalism. How did I manage to install new ties in the new reality, actually equally illusory as any other? Why a brighter forehead, why so much moderation and quiet acceptance for this new and unexpected zone of impacts and flows? Maybe it is a result of rarefied air? Or maybe it was destination, which everybody is entitled to, that suddenly took me and pushed me? Why do I put up my artistic tent in the very middle of a crowd of fellow men? Sacrum – Profanum: one to two; everything has moved closer to the ground.

So far I have perceived nature as a wonderful but not my own project, in which, actually, there was not much for me to do. But the spirit in me clearly preferred the effort of processing, interpreting and creating unknown beings. I was very much attracted by the magnetism of decay before but now the time for contemplation and, to be frank figure-mania has come. A lot must have happened if looking “inside” has changed into looking “outside”, if telling stories about yourself is not enough any more, if you enter the existence, or even elevate it, if, instead of habitual escape into yourself,

you start to service life, if in the difficult relation life – art you have a collaborator. The eye turned round: the outer took place of the inner; inbreeding – that barricade fell first. From allegory I rolled down into a concrete, but I cannot feel I have collapsed. After Stanisław Brzozowski, I could say that I am a movable whole, which falls into pieces from time to time. The conditions change, the circumstances and I change, and I perceive each change as a injection of a mineral which I lacked so far. If I wanted to work on a shoemaker's last I would become a shoemaker. So I am instable – a success at last.

I consider myself to be a progressivist with respect for the past; I hold tradition with one hand, not with the two of them. And this most probably means that I am neither a classic nor a barbarian. And if indistinctiveness of moderate states lies somewhere half way, it means that I am totally stuck in it. I am sure that the zeitgeist must from time to time wake us up, so that we could catch up with the reality. I am also a postmodernist, and postmodernism – it is its undoubted credit – effectively teaches us to want something “new”.

Where does such a greed for man come from, why have I stuck to it? Why after a few decades am I trying to get it back? What do I need this balance of bodies for? I do not know myself. But I do know that the perspective got unstitched, that anthropomorphising radically changed everything. Well, you would not think that you will explain yourself to yourself. Whether we can make the new and the old consistent – I do not know, either. And I do not care, for that matter. I do not see the mediocracy of the scene, just as I do not see the shine of revelation. The worlds became neither more dense nor rarefied – that was a condensation, and this is a condensation as well. There would be no art without condensation. I am sure of one thing: I feel that I

am standing more confidently on my two legs and that I have grown stronger into my existence. I feel stronger because I seem to be closer to experiencing myself, to deeper identification. Clearly there is something for me to achieve here, something that I would not be able to achieve somewhere else, in a different area of cognition. Duality? I do not think so. My old, dismissed idols, faded and pale, are still on my mind from time to time, but they are a song of the past. I will not come back to the world in which I am not any more. Frankly speaking, all I did before could just as well not exist for me. With this transfiguration of mine I come back to the circle of life, the life without which art perishes. Would this small particle of pure joy of existence and affirmative openness thanks to which one looks friendly at the world be the foundation of the transformation? It is as if I have reached the part of the brain that is responsible for satisfaction with even small things. I find “the beauty of all aspects of existence” – to quote Kundera. Negation stopped being the building material of my art. Maybe I give back to the world what I got from it, and it was not all that bad, really. It is likely that I complement some biological-psychological norm characteristic for my age group, and that's it? In other words – trivial. But there is no reconciliation in it – oh no!

I more or less know what man means, but I do not know what mankind is. Just as I know what patronage is but I do not know what cultural policy might mean. I am interested in all the features attributed to a human being, such as will, imagination, need of freedom, higher feelings, work and creativity. What one can admire in man and what one should be afraid of. I am interested both in the level of thinking, achievements, and the level of physical movement. The grammar of serious care is in singular (I write about multiplied man in another place) the although an individual existence is just a

tiny little shift on statistical graphs. But on the other hand, individual movement of spirit can lift man up into outer space. Each person is followed by shadows, phantoms, demons, each person sings out his own, different nature. The number of possible distributions of features seems to be unlimited. One can skip narrative structures, and a figure will tell stories by itself. Well, figure. Because, maybe, it is not about people and events, but about the way, how to make a chronicle of reality an art. Maybe it is just a sufficiently big and useful field, fertile and

Reality as non-reality

The almost twenty years of my idea-artistic maturing took place in the system which, luckily, is not here any more. The reality of that time was so seeming that the non-reality seemed more true. The apparatuses of making everything similar were in full use all the time. Fitted into that peculiar political microbe system I dreamt a long dream about alternative reality. Mentally I was – as Gombrowicz says – “outside the situation”, Twardowski on the moon. I, “a cross-crushed intelligentsia man” (after Konwicki this time), bitten, stuck between my own projections and what was real, I vegetated in a mixture of life and art, in a state slightly schizophrenic. Because when it seems to us that already know where the borders between reality and fiction are, we soon find out that they are totally somewhere else. As many people like me, I kept myself in my own head. I lived on a tiny little island, in the Republic of Art – the only acceptable model of an alliance with the world. But the “capabilities of the island” – monsieur Houellbecq – were not impressive in this case. I did not consume the poisonous mushrooms of that reality,

inspiring, maybe just a potential to be able to describe with form, and that is it? Because, maybe, it is actually about the form, about negotiating with it and with the resistance of the matter; maybe it is also about the energy of art and the tension that can be seized? Maybe. Maybe one day I will escape all the senses and references to remain in a pure form, to create only my own destination.

As for now, paraphrasing Hölderlin, I would say that I reside in the world artistically and I accost it artistically.

but the toxins reached you through the skin anyway. The pressure on popular mentality, on familiarity was not in line with my aesthetic demands, hence, probably the long lasting “people-phobia”.

It was a reality of a very much violated order: most artists remained on the margin and outside history, in a state of spiritual alienation. We faced a dilemma: how to face the world we lived in using the tools that are not perfect? How much should we shield ourselves from what stupefies or hurts, and how much should we open not to let the reality alienate us totally, to maintain a minimum of relations. I saw the world in such a phantasmatic way that being in the real world seemed not to affect us at all. I had an inclination to hiding in a world of my own, which in the case of an introvert, whom I am, should not be surprising. I built metaphysical screens to be able to continue living in a zone which the existing relations could not reach. Transcendence became a window through which I looked at the world and sent greetings to the ones like me. Benefits? Well, yes, one, but significant: dictatorship teaches you creativity.

I am not one hundred percent sure whether it was a situation of a suppressed,

inner “me”, which had to be retrieved, or a choice of my own.

I am writing about the past because I am aware of the burden of the past that I have been bearing till today, and which I cannot get rid of; I am writing about because with the date of birth like mine one is more entangled in history than in one’s own biography. Nevertheless, I am a successful man, I belong to the winners – I do create art!

And then, finally, transformation came, and so did a hope for a new opening. Anaemic, coarse, and somehow incomplete, I crawled out of the hole and

became a little more handsome when the world around me became nicer. I hoped for a closer cooperation with the reality although I had known a lot about vain hopes. I was an artist hurt by real socialism only to soon become an artist being hurt by capitalism. But I did my homework. I learnt that creating art is a difficult pact with the reality and struggling with the resistance of all the matter has always been and will always be there, such seems to be the nature of things. Let me say it once again: I am among the winners – I create art!

You look and you know: you are going to be metaphysically thrilled

Did I betray metaphysics? Did I neglect eternity? No really. Because although I diminished the spiritual area, although I lost the will to hang in a timeless bubble, I did not abandon a contemplative attitude to things and matters. Maybe I did not want to, or maybe I could not – the fate threw a lasso around my neck, and how can you possibly get rid of it? Maybe the spirits have made an agreement which I am unaware of, but which is connected with me in a strange way. Actually I do not feel programmed for changes, they do not come from hard decisions, everything is happening as if without my participation – somebody comes up with ideas, and explains and assigns tasks. It is not necessarily me. It is a long story, but a true one: I still feel used and applied. Well, yes, let us call it a stream of subconscious.

Redefining my artistic attitude and describing the position in which I am now, I notice a cooperation of various perspectives: personal, metaphysical and existential, and none of them excludes

reflexiveness of a more general nature, with an emphasis on reverie. Today I am interested in the existential level, or, be precise, that of existing. This area became basic. The sad eternity was to a great extent taken over by a lively presence. But even being strongly rooted in the real world, in the immanence, we have a door ajar for transcendence. The inner imperative to grow over the randomness of existence and to trust in metaphysical reinforcement do not fade away. Rationality is not my cup of tea. What can be examined with mind is just a poor ground for being in art. An “observer”, which I to a great extent have become, does not find many reasons to be a psychoanalyst of my own tribe, as Bassani, for example. I am closer to Sartre or Schopenhauer. I focus the mysticism of existence, on the mysticism of ordinary facts, which should not be covered by a phantasm. I am not going to build a temple for the gods of everyday life, either. I have never been and will probably never be “a man of everyday life” – these are Jacek Kuroń’s words. I want to create an inner layer – let us call it – extra-visual – a kind of a memento, but also a situa-

tion in which you still have an impression that it is about the reality as it is. I try to operate in a relation of the power of life and the drama of transcendence, synchronically combining these two orders. I try to reach the existence, saturating it with the meanings that I cannot sort out. I still have a need to enter the dialectics of the visible and the invisible, the duality of the matter and the spirit, but in the proportions that I am not able to foresee. Can the burden of existence be combined with states of weightlessness? I test it. I do not have a good answer whether beauty has an existential weight. I also have a need to cause strong interferences in the area of visibility, for example by running down with time, quite disorderly and nonchalant, I translocate my characters as I wish, I move them from one world to another.

My phenomenological reviews concern man as a subject, as a biological being, real, but by the power of creation

To be; to see, to give testimony

First you have to be. **Presence**, my presence, yours, theirs and ours is a precondition of being able to feel the light and the dark sides of being settled in life. The presence of each of us is exceptional, and life is worth attention. The phenomenon of our temporary presence is a necessary introduction to each narrative about man. But a true presence – and it is a well known truth – is conditioned by a realisation of our dreams and ambitions. We exist only then; we join the circulation and contribute.

And visibility? Visual and physical presence jointly confirm our existence and are an argument for considering something to be true. Viewer, look – they are not ghosts or phantoms. It is actually

such a form of him can be immersed into a metaphysical existence, if only one really wants it. Well, as for – want to, rework, construe... I much more prefer the metaphysical in the making, without forcing it, spontaneously, with no control. Let it be distilled from whatever it wants and however it wants. Is it realistic?

It is interesting when actually the metaphysical spirit is willing to enter the world that I launch. Is it only when the situation is clear, when the game is finishing, when the characters are released from burdens, when action slows down, when the grip of everyday necessities loosens? Or maybe it is enough to hook well on the secrets of existence, which surround us so densely and so tightly. It probably cannot be known. There is still something else that attracts in the metaphysical, something that fascinates me and makes me free – it is its tenacity in seriousness.

happening, and you are needed to certify, to create melancholic chronicles of the present and the absent, a collection of stages of relentless disappearing.

The eyes can see routes long and wide, and a lot to be done, long distances to run. I look at the fellow men and I am never bored. I digest being, I stare at men although I know all too well that I myself am a part of the world that is being observed. The rapid stream of life flows beside me, I can see it and I am satisfied. Like in Bunin or Sebald, my philosophy of existence is contained in looking and feeling: “to disavow everything except looking” – wrote Sebald. I am not dreaming about being able to see over-clearly, to be able to see through, I do not fantasize about a third eye, I do not insist that my sight should cross its own borders,

for it to reach somewhere “behind”. I am dreaming about disconnection the cause-effect relations, to suspend the logic of resulting, to give myself a pure, the purest viscosity and semanticslessness. Not to want anything. To lose even my own self, liberate from it, to rub out my presence. But I reinforce an observer in myself and calm down the critic. I neither attack nor defend, I only stare, I enjoy looking, recognising, guessing, comparing, without any attempts of changing or repairing anything. It is a situation of “I do not know but I can see”. There is not much space for a narrative drive.

More than ever before, my vigilant presence in the world is based on them – on eyes. I do not know when I became an obedient subordinate of those two. To an order I catch a prey, stare at it and penetrate it. I am an errand boy of my own eyes – they know how much they can do and what they can afford. They are first: pre-emotional and pre-intellectual. They are an innocent and mindless guides. They are the beginning. When I became totally dependent on vision I started to think with eyes. Now I notice people whom I would not have seen running with my emotions. I keep training my eyes, before it is not too late. I feel that sliding down from the well-trodden paths of looking, from the routine track of looks, one can reach unknown sources

of cognition – if one is careful enough not to be “blind-watch”, which is so common. We are a strange, anthropologically very heterogeneous species, a creature lost in the Universe, a creature that sometimes can see the grotesque, sometimes the beautiful, sometimes the not beautiful, or even horrible. But always interesting. Weird-people, freaks and the normal ones – you choose, a real paradise for physiognomists. I looked up, I looked inside, and now I look around. In the surprising admiration of the world I am still an adult child and I would like to continue that way. The strangeness of the world and ourselves tangled into various roles, driven by various emotions, including the so complex ones as fears, phobias and melancholy, are worth attentive observation, and I think that they are a good excuse for a peeking habit.

Here is my intangible, disappearing element, a fluid continuum, which I so willingly mention in continuous repetitions. My motivation and my inspiration. Not, it is only now that I walk along the streets, take trams, do shopping, it is only now that I really associate with the world.

I remember a thought from Auden’s poem “Precious Five”:
Bless what there is for being,
Which has to be obeyed, for
What else am I made for,
Agreeing or disagreeing”.

Paper and scissors

During my diploma exam, apart from painting I also present graphic art, which I then had a passion for to the same extent as I had for painting. I have never discarded it so, put aside for a while, it just had to come back. But it returned with new tools, with almost unlimited scale and opportunities of which I could

only dream. It is true that I am sometimes irritated by its dry technicality, but I am much more impressed by the power of its possibilities. Measure for measure.

So who am I – a graphic artist or a painter? Well, I feel a crypto-painter, that is a painter appointed to practice graphic art, to stick to the term. I think that being a painter defines the way of perceiving the reality and of reacting to it. Actu-

ally, painting is a mental state, which is rooted in your head, and then the world of thoughts sees and feels with painting. So one can be, as me today, a painter without paints, brushes or an easel. And as such I am just forcing myself in between graphic art, photography, drawing and painting and, recently, also an object. Because I am also interested in mixed, hybrid forms of unclear status and origin. I seem to have a chronic unwillingness to uniformity, to homogenous, well known structures. I am looking for non-routine ways of expression because I want to be fresh, I do not want to seem to myself to be an archaeological excavation object. Probably that is why I also like a bit of non-art in art. I deconstruct the constructed and reconstruct the deconstructed, that is I indulge myself in looped dialectic game. I put together, dismantle and confront different wholes, I create systems of references and I just love being lost and finding myself in the contradictions that may result from it. But each “ready object” that I take in my hand must be immediately “privatised, must flow through me, must be tamed and taken over by creation. Copy – paste? Definitely not for me. I work according to the following schedule: add and subtract, unveil, uncover, process, collect the countless and then reflect over the collected. Simple, isn’t it?

If you need a madman with a pair of scissors, it is going to be neurotic creatures: a tailor, a barber or me. I consider myself to be a relation artist (priority given to object thinking) and contextual, which seems to best explain scissors as the basic work tool. And it justifies, I hope, the vandalism on magazines in various waiting rooms. And it justifies rummaging in garbage bins. Newspapers and magazines from all over the world are a

delicious material and a starting material. And it has been like that for years. Like an archivist I collect and keep herds of copies tightly stuck in a few thick catalogues. And this recruitment is conditioned by newspaper/magazine origin, and, of course, my conscious selection. The lost, the confused in the timelessness will have a chance for reanimation, for a life after life. I reach to well populated spaces, in which we all are – no one is going to wriggle out of them. I take people from the verge of dematerialization, from waste-paper existence-non-existence. An outdated and dead newspaper and today’s paper create a strange metaphysical circle, in which there are not disasters bigger than the disaster of passing away. I collect and I tidy up because, just as any other collector – Walter Benjamin argued – I try to control the mess. My collection – fertilizing, concept-bringing – has a taste of fixation, which I myself notice. I put the world that has fallen into pieces into a devised whole, to experience being in something bigger, and translate it into a symbolic capital of various weight and thickness, often getting involved in meanings more than I would like to.

I myself do not know any longer whether a newspaper is just an inexhaustible source of human images, or maybe a world in itself, worth separate attention. I do admit: I prefer newspapers to nets, I cooperate with a computer, of course, nevertheless I do believe, with all my heart, in life without clicking. I appreciate the potential of the silicone revolution, I even admire it, but I am still much more interested in the tangible world, in touchable materials and the cult of craftsmanship. I will not mention other details of the techniques and methods, as one should not look at the alchemist’s pot.

R
O
M
A
N
G
A
J
E
W
S
K
I
44
O
B
E
C
N
O
S
C

Artificial respiration

What kind of tissue is operated on? Are the characters flesh and blood people, or just made of printing ink? Has the newspaper paper acquired the skill of filtering blood, of absorption of vital liquids? Can an artist during the process of creation succeed in preserving the effect of credibility when, due to subsequent transformations, the power of a documentary record is weakened? Does multiplied intermediating have to result in depriving existence of substance and in reduction of impact? It is sure that directness is a trump card in the game for suggestiveness. Is simultaneity of the records, the documentary and the imaginary ones, at all possible? And does such a relation inevitably undermine the status of realism? I have had this dilemma since I started to use press photography (its extracts, to be precise).

Press photography is a starting point, the yeast for me. And an artefact is the point to be reached. The non-artistic status changes into an artistic one. Cutting out a photogram ends its documentary existence and begins a kind of a game with originality and authenticity.

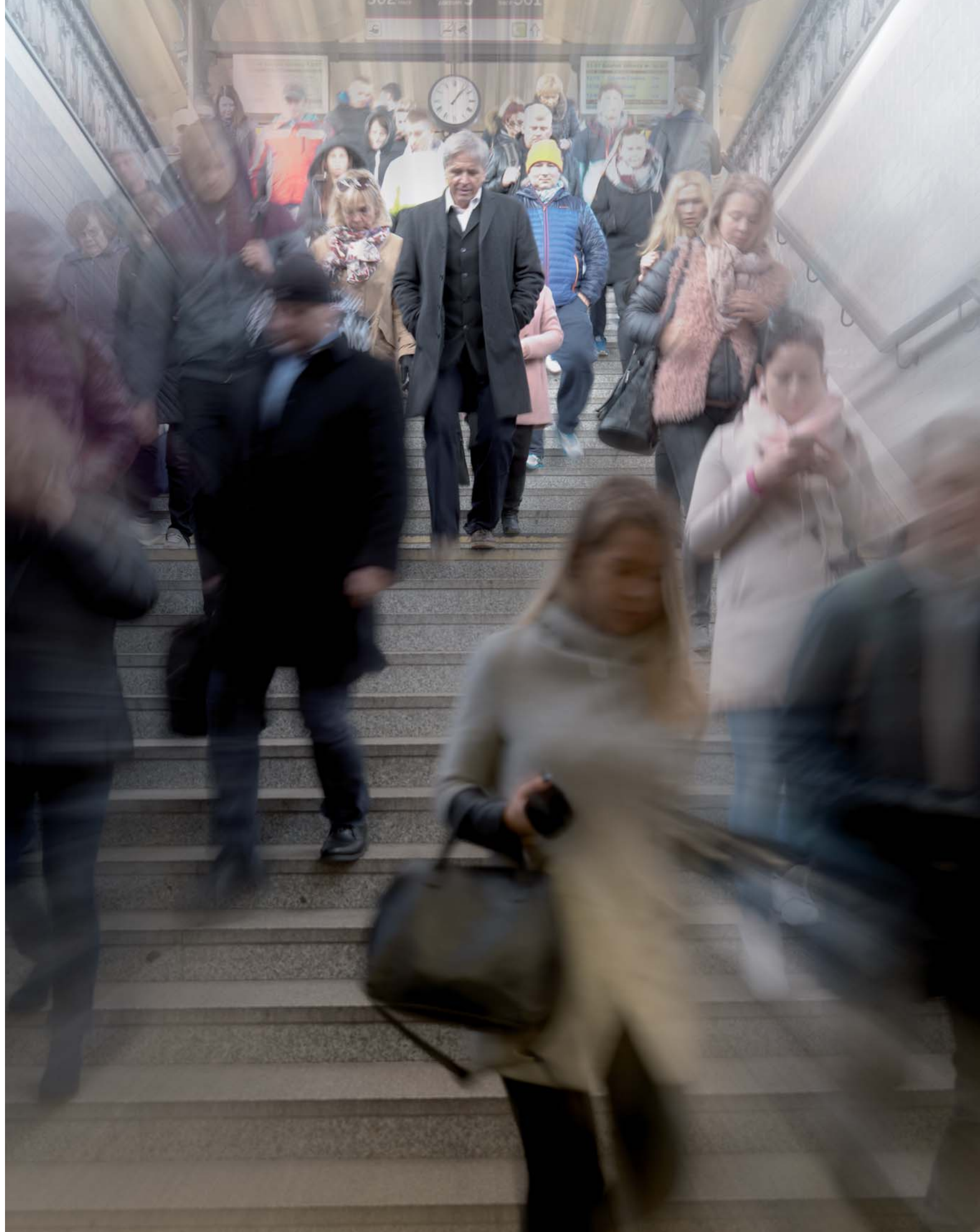
I am not interested in looking for a reality more real than the reality itself, for a hyperrealism of some kind. It is enough to get a little bite of life to save it in subsequent incarnations. It is enough to have a real skin under which there is enough space for a surplus element, that is: imagination. It is enough to have a skeleton on which one can put a tissue. It is enough to make it fleshy. I want to evoke a feeling

that the people I have taken over are beings with an identity, with a memory card, that they tangibly have been or are in flesh, whose fleshy reality does not raise any objections. An anaemic quarter or half of a life is too little. I may be wrong but I am afraid that the method used, the convention adopted, constructed based on media scraps leads only to substitutes, to soap bubble, phantom beings. I know that they become a game, giving their existence to the game. I myself, as anybody else, am a person looking at various conventions, agreements based on faith, and I know what a suggestion is, I know how it works but I do not trust the convention that I practice myself all that much. Having in mind the need to confirm our convictions, let us give an argument to all the Doubting Thomases, me included. I do not want mythography, making divine anything or anybody more than it, he or is deserves. I mean only an emanation of the real world, a world with a narrow crack for non-reality.

Truth and probability, fact and phantom. I am not a reporter, a documentary artist, I am not a photographer of the reality. Neither do I feel a fiction creator, in any way. It is not my temperament, not my vision. I have never seriously considered resigning from processing, deconstructing as I am an artist addicted to interpretation. Whether in the case of my artistic work we can talk about post-photography – I do not know. A free dialogue with the reality – I will stick to that. The reality asks and I give answers, affixing an egocentric seal of an artist.

The summer of 2016

Translated by Maria Stelmasiewicz





Nie mam pewności, czy zamieszczone w katalogu przypisy, a tym bardziej autokomentarze do kluczowych prac (jednak nie „instrukcja obsługi”), przysłużą się odbiorcy, czy całość uczyni bardziej kompletną i przejrzystą. Zaryzykowałem pomimo wątpliwości, zaryzykowałem, bo może ktoś jednak podzieli mój punkt widzenia i więcej skorzysta niż straci. Czy odautor-skie komentarze obezwładniają, czy w kąt spychają interpretacje odbiorcy? Tego się nie obawiam: każdy i tak naklei swoje własne interpretacyjne plastry i nie pozwoli, żeby było inaczej. Żadne rozpoznanie, tym bardziej żadne przeżycie nie potrzebuje błogosławieństwa twórcy.

Spokojnie – nie zamierzam przenicowywać obrazu w literaturę, nie straciłem wiary w samodzielną mowę obrazu, mam trwale przekonanie, że obraz bez wsparcia słowem zdefek-towany nie jest. Niektórzy twierdzą, że role są z dawna podzielone: obraz powinien być tam, gdzie nie ma słowa, a słowo tam, gdzie nie ma obrazu. To wyklucza współpracę albo czyni ją zbędną. Wielu utrzymuje, że to całkiem odmienne oddechy, że wspólnota jest iluzoryczna, a przeniesienia niemożliwe. Skądinąd wiadomo, że są zobrazowania nieprzekładalne, nieod-twarzalne, że w takich przypadkach słowo musi polec, że samo się w sobie zakleszczy i sobą udławi. Słowo może ubrać obraz w sens, to prawda, słowo może wiele wyjaśnić, ale z drugiej strony jasność bywa dla sztuki obrazu wyjaławiająca. Słowa niewłaściwie dobrane lub ich nadmiar mogą obraz zagmatwać, spłaszczyć albo, co gorsza, zakłamać. Nie ma żadnej pew-ności, czy oba języki się zbliżą czy rozejdą, czy słowo obraz przysunie czy odsunie. Czy coś wysublimuje.

Zdaje mi się, że nie raz widziałem jak z obrazu wychodzą słowa... Myśli błądzą po słowach, słowa po obrazach, wszystko w atmosferze wzajemnego porozumienia. A może ja-kimś dziwnym sposobem można się ze swoim rozpoznaniem, ze swoją potrzebą jasności wsu-nąć, wślizgnąć pomiędzy obie wypowiedzi, pomiędzy oba pragnienia? Pomiędzy milczenie a słowo.

Nie wiem, po co to robię. Może to mojego myślenia o wielowymiarowości ciąg dalszy? Może obsesja pełni? Odpowiednie dać rzeczy słowo... niełatwa sprawa. Dzień w dzień ranię się o swoje wątpliwości, potykam o sens, a istota rzeczy oddala się lub mnie obezwładnia. Bo przecież oba sposoby działania, oba sposoby artykulacji są w istocie sprawozdaniem z niemocy człowieka, są mrzonką o możliwościach, są aktem kapitulacji. I jakże często – to również wspólne doświadczenie – na drodze niczym kłoda leży blokująca wszystko niewypow-wiadalność.

Zaryzykowałem, chociaż materia arcytrudna, a ja na co dzień nie pracuję słowami, po-zostając tylko nie dość miarkującym się grafomanem. A jednak koniec końców coś musi zostać zwerbalizowane, jeżeli nie przez artystę, to przez kogoś innego, bo to konieczność podtrzymująca i rozwijająca komunikację. Bo to wszystkim nam się należy, bo nieprzystęp-ność trzeba rozhermetyzować na różne dostępne sposoby. W końcu to słowa tworzą mity, tak dla sztuki ważne. Czy słowo miałoby więc działać wyłącznie na froncie informacyjno-popularyzatorskim? Cóż, na pewno jednak nie posunę swojej usługi wobec konsumenta do przetwarzania wszystkiego w kotlet o najłatwiejszej przyswajalności. Odegnanie trudności nie powinno oznaczać przytulenia łatwości. Reasumując: sztukopiśmiennictwo istnieć musi, idzie tylko o formę, zakres i kompetencje, rzecz jasna.

A może jest tak, że i obraz i słowo potrzebują myślenia kontrapunktowego, czyli zespole-nia w kontraście i napięciu, bez pytania o podległość. Może więc współpraca, ważąc korzytki i szkody, niesie realny pożytek.

Zaryzykowałem dopowiedzenie, mając na uwadze złańcionego sztuki odbiorcę i cierpliwe-go czytelnika, który słownych podpórek potrzebuje jak kania dżdżu. To jemu dedykuję te kilka tekstów, to jemu i jego ambicjom chcę wyjść naprzeciw, to jego chcę wesprzeć. Jeśli plan się powiedzie, wtedy może będę mógł powiedzieć: słowo oddało przysługę, słowo może odejść. Powiem albo nie powiem.

Autor

I am not sure whether the footnotes in the catalogue, not to mention my comments to the key works (but not a "manual") will serve the viewer well, whether they will make the entire venture more complete and clearer. I risked it anyway, I risked it because there may be someone who will share my point of view and will gain more than he will lose. Do the author's comments overwhelm or do they suppress the viewer's interpretations? I am not afraid of that: everyone will anyway put his own interpretation plasters and will not let it be otherwise. No perception, not to mention experience, needs a blessing of the artist.

Take it easy – I am not going to turn pictures into literature. I have not lost my faith in independent speech of pictures. I have a deeply rooted conviction that a work of art not supported by words is not defective. Some say that the roles have been assigned for a long time now: a picture should be where there is no word, and word where there is no picture. It excludes cooperation or makes it redundant. Many say that these are totally different breaths, that the community is illusory and transfers – impossible. Other sources say that there are untranslatable, uncopiable images, that in such cases word must be defeated, that it will get stuck in itself and will choke on itself. It is true that the word can dress a picture in a sense, it can explain a lot, but on the other hand, clarity can make visual art barren. Wrongly selected words or their excess can muddle up a picture, flatten it or, which is even worse, falsify it. It is not sure whether the two languages will get close to each other or whether they will go in totally different directions, whether a word will make the picture close or remote. Whether it will sublimate something.

It seems to me that not only once did I see words coming out of a picture... Thoughts wander among words, words in pictures, everything in the atmosphere of mutual understanding. And maybe one can, one way or the other, slip into, slide with one's recognition, with one's need of clarity, in between the two with utterances, between the two desires. Between silence and word.

I do not know what I am doing it for. Maybe it is a continuation of my thinking about multidimensionality? Maybe an obsession of completeness. To name things what they are ... not easy. Day by day I get hurt with my doubts, I stumble over the sense, and the core of the matter recedes or paralyzes me. For both ways of doing it, both ways of articulation are actually a test on man's powerlessness. They are a dream about opportunities, they are an act of capitulation. And more often than not – is is also a common experience – there on the road lies, like a log, inarticulateness that blocks everything.

I took the risk, although the matter is very difficult, and I do not normally work with words, remaining only a daring talentless hack. But all in all something must be verbalized, if not by an artist than by somebody else, as it is a necessity that supports and develops communication. Because we all care for it, because inaccessibility must be made non-hermetic in every available way. Well, at the end of the day, it is words that create myths, so important for art. Would word be used only on information-popularization front? Well, surely I will not go in my service to the customer as far as to process everything into a cutlet of the easiest assimilability. Dispelling difficulties should not mean hugging easiness. To sum up: art-writing must exist, it is just about the form, the scope and the competences, of course.

Or maybe it is that both a picture and a word need counterpoint thinking, that is combining in contrast and tension, without asking for subordination. So, maybe, cooperation, with all the benefits and losses, will bring a real benefit.

I have risked a further explanation having in mind a craving art viewer and a patient reader, who desperately needs verbal support. It is him that I dedicate this handful of texts to, it is him and his ambitions that satisfy, it is him that I want to support. If the plan is successful, then I will be able to say: the word has done me a favour, the word can leave. I will say or I will not say it.

Author



Dwie na wstępie zamieszczone prace, trochę od innych odbiegające, są o tyle dla mnie ważne, że stanowią pomost pomiędzy dawnymi a obecnymi czasy, to znaczy pomiędzy rysunkowo-malarskim cyklem *Katedr* a światem figuratywnym, zgrafizowanym, w którym teraz tkwię. Zaś prace, które nazywam *Szkice graficzne*, są wprawkami, graficzną zabawą, możliwie najlżejszą formą artystycznego bytu.

Rok 2004 był dla mnie przełomowy. Nowa technologia, odmienny od malarskiego warsztat i nowe źródła inspiracji raz na zawsze uwolniły mnie od niczym nieuzasadnionej, irracjonalnej obawy, że zwyczajny, konkretny człowiek, taki z imieniem i nazwiskiem nie pozwala się metaforyzować i uniwersalizować, że zawęży perspektywę oglądu rzeczywistości, że wbijając w błahą doczesność, wyklucza zakrój metafizyczny. Początkiem nowego etapu stała się komputerowo wygenerowana, domniemana podobizna Indoeuropejczyka, będącego genetycznym posiewem Wielkiej Wędrówki Ludów. To właśnie ten paneuropejski konterfekt wcieliłem w różne sfery naszej pogmatwanej współczesności. Niech się dziwi! Śmiało mogę powiedzieć, że to po jego głowie wszedłem do sztuki figuratywnej i chyba tu pobędę.

Cykl *Kalejdoskop* liczy w sumie 60 prac, ale w 2011 roku zdecydowałem pojedyncze egzemplarze zamieścić w dwóch zbiorowych kompozycjach. Od początku jednak opatrzyłem całość takim oto tekstem:

„Czy można uznać, że cykl grafik zatytułowany *Kalejdoskop* – cykl wielowątkowy i obszerny – jest swoistą próbą remanentu, jakiego się dokonuje, wchodząc we właściwy dla wszelkich podsumowań wiek?

A może to tylko sposób na rozładowanie napięcia, może remedium na ból głowy, nacierający czytelnika gazet i telewizora otoczonego informacyjną karuzelą, na medialnego bzika? Osaczonego tym wszystkim, co jest do przemyślenia i... zapamiętania albo odrzucenia. Tym, co istotne i błahe, co poważne, śmieszne lub banalne. Ale i tym, co zadziwia. I tym, co dotyka mocno lub lżej, co odciska się trwale lub niknie bez śladu.

Świat zmienić, zmienić w zjawisko świata, w którym rzeczy nakładają się na siebie, wchodząc w niespodziewane konteksty. Tyle pojedynczych przedstawień, ile sytuacji, w jakich znalazł się jeden i ten sam tajemniczy bohater. Uczestnik? Świadek? Trudno powiedzieć. Jego oczy i uszy, szeroko otwarte i wyczulone, rejestrują rzeczywistość...

The two works at the beginning, somewhat different from the other ones, are important to me in so much as they constitute a bridge between the old and the present times, that is between the drawing-painting series of *The Cathedrals* and the figurative world, graphicized, in which I have been now stuck. And the works that I call “Graphic Sketches” are exercises, a graphic game, possibly the lightest form of an artistic existence.

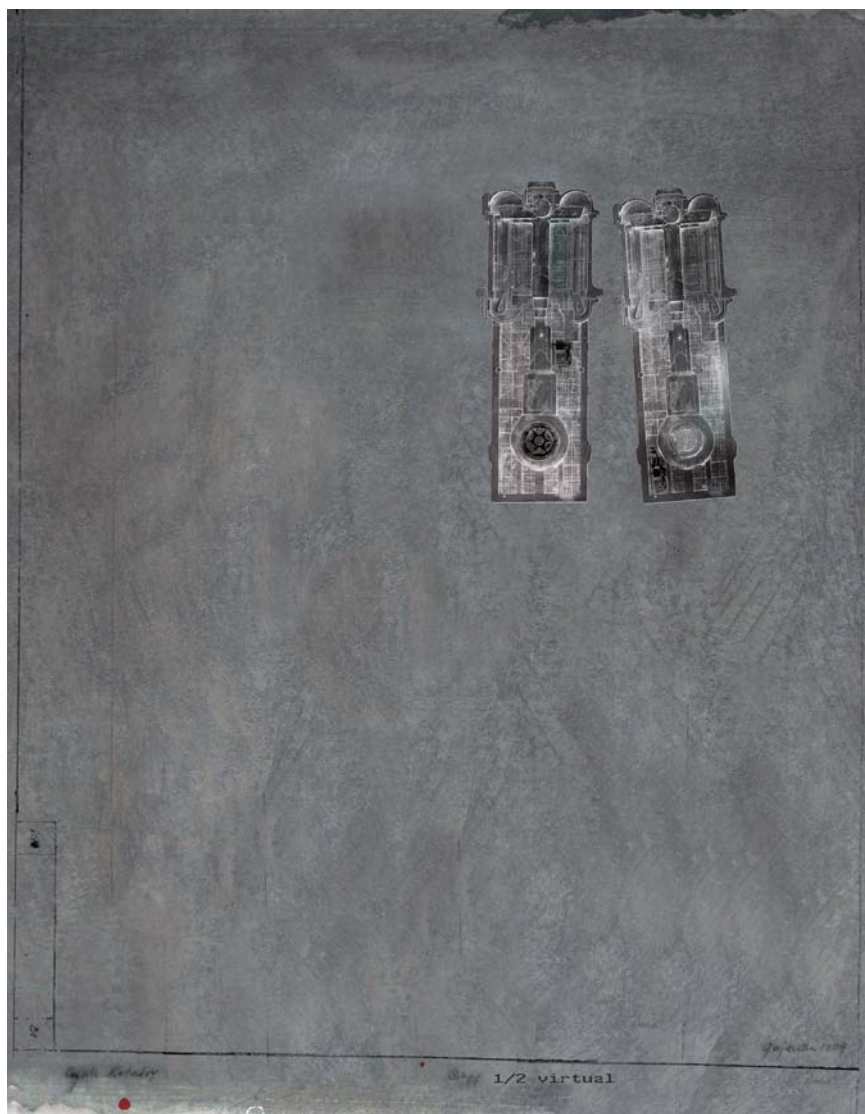
The year 2004 was a breakthrough for me. New technology, different than painting tools and technologies and new sources of inspiration have forever released me from an unjustified, irrational fear that an ordinary, concrete man, with a given name and a family name does not allow being metaphorized and universalized, that he narrows the perspective of viewing the reality, that getting stuck in a fiddling temporality, he excludes a metaphysical perspective. The new stage started with a computer generated, alleged figure of an Indo-European, a genetic outcome of the Great Human Migration. It was that Pan-European portrait that I put into various spheres of our tangled contemporariness. Let the world be surprised! I can daringly say that it was its head that let me enter figurative art, and I think I am going to stay here for a while.

The cycle called “Kaleidoscope” actually consists of 60 works but in 2011 I decided to place some of them in two collective compositions. But since the very beginning they have been accompanied but the following text:

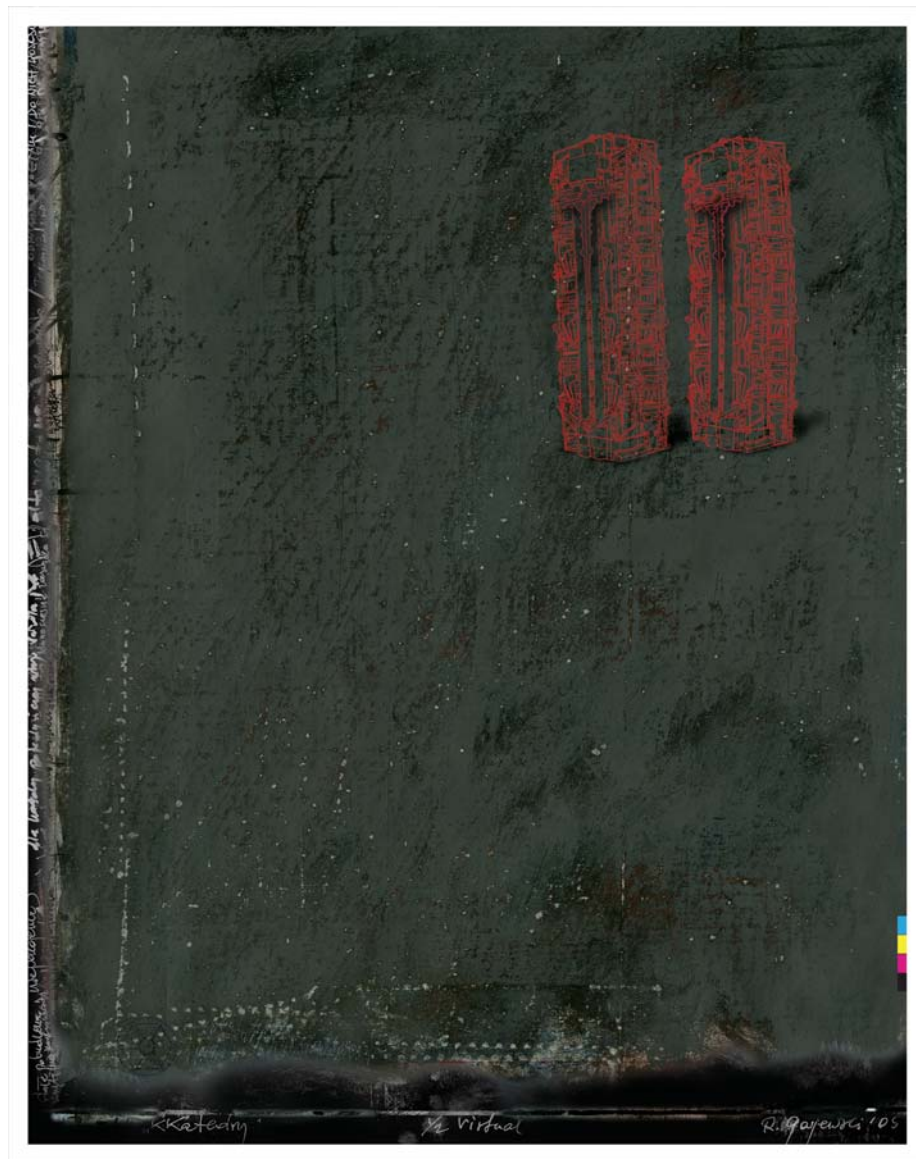
“Can one consider a cycle of graphic works called “the Kaleidoscope” a multithreaded and big cycle to be a certain attempt at making an inventory that one makes approaching the age proper for all types of conclusions and recapitulations?

Or maybe it is just a way of releasing a tension, maybe a remedy for a headache that a newspaper reader and a television viewer surrounded by an information carousel experiences, for a media mania? Besieged by all that there is to be thought about and ... to remember or reject. Something that is important or insignificant, funny or trivial. But also what is something that amazes. And something that affects hard or not very hard, something that leaves permanent traces or disappears with no trace at all.

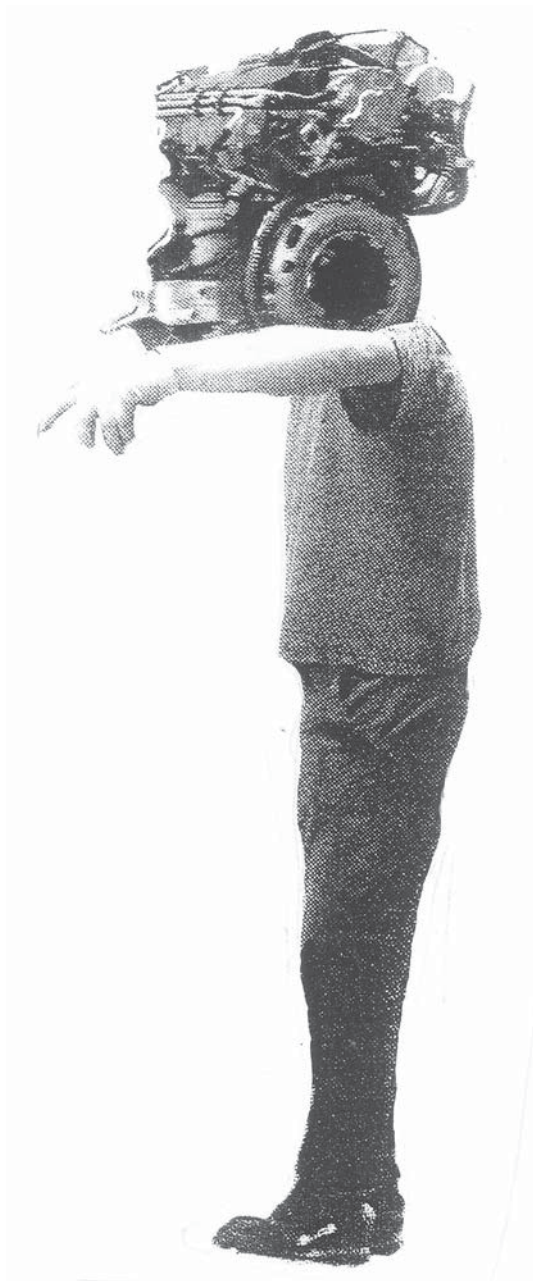
To change the world, to change a phenomenon into a world world in which things overlap and enter unexpected contexts. There are so many individual performances as there are situations in which one and the same mysterious hero found himself. A participant? A witness? It is hard to say. His eyes and ears, wide open and sensitive, register the reality ...“



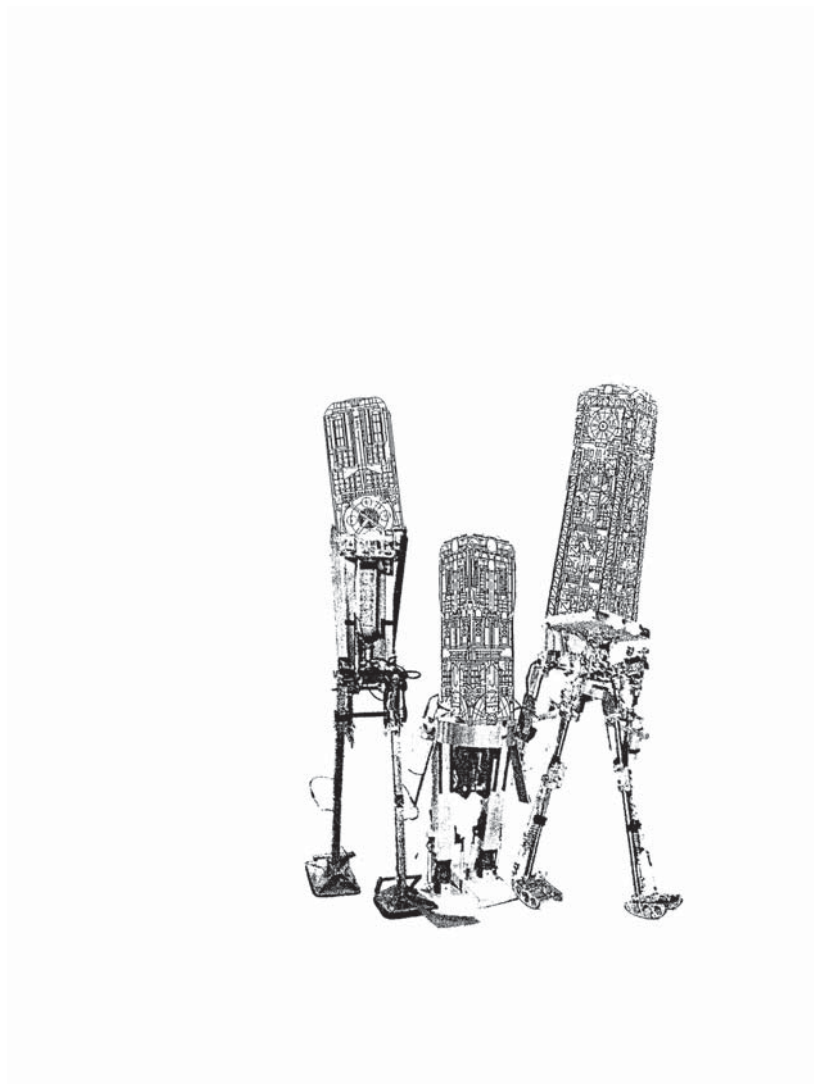
1. WTC September I, 2004, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 50 x 65 cm



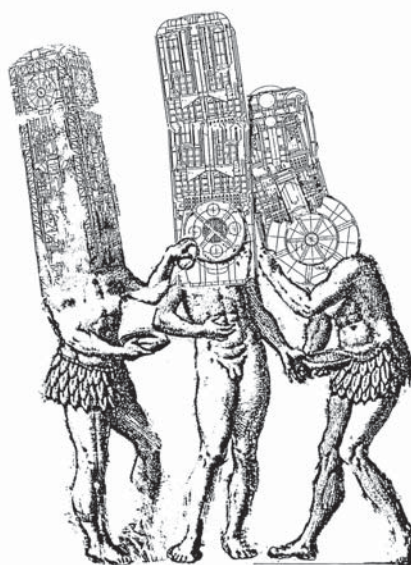
2. WTC September II, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 50 x 65 cm



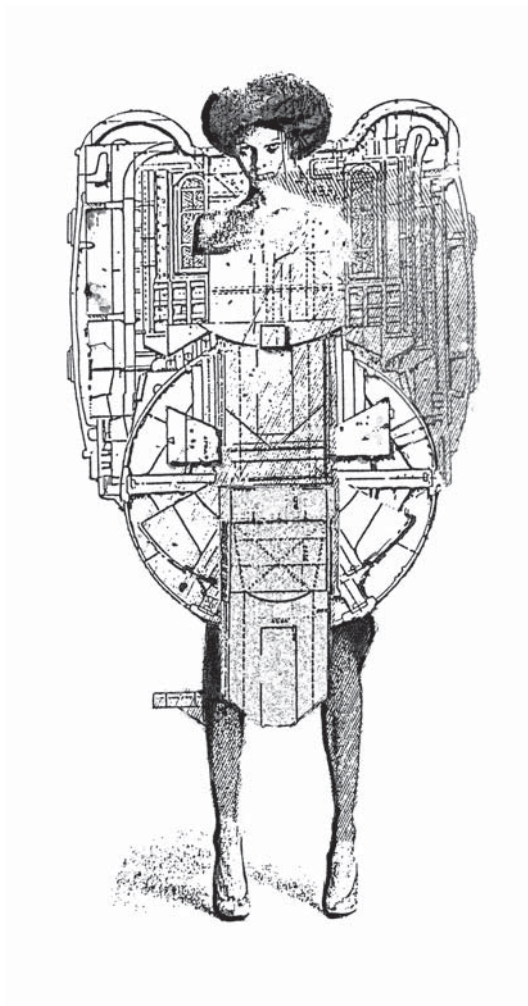
3. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches III*, 2009, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm



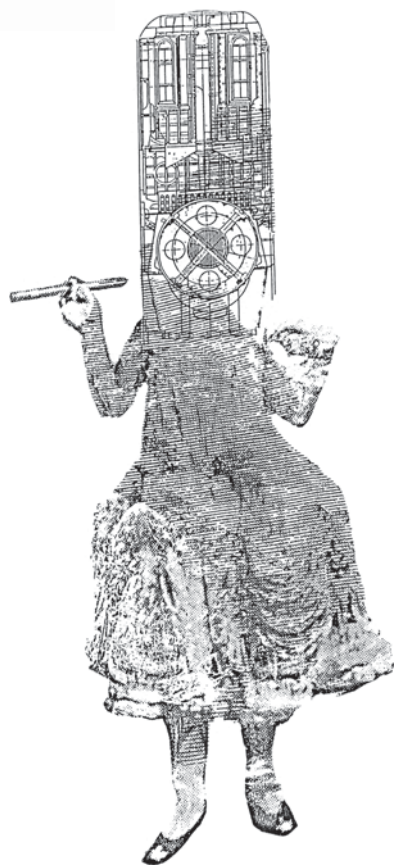
4. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches I*, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm



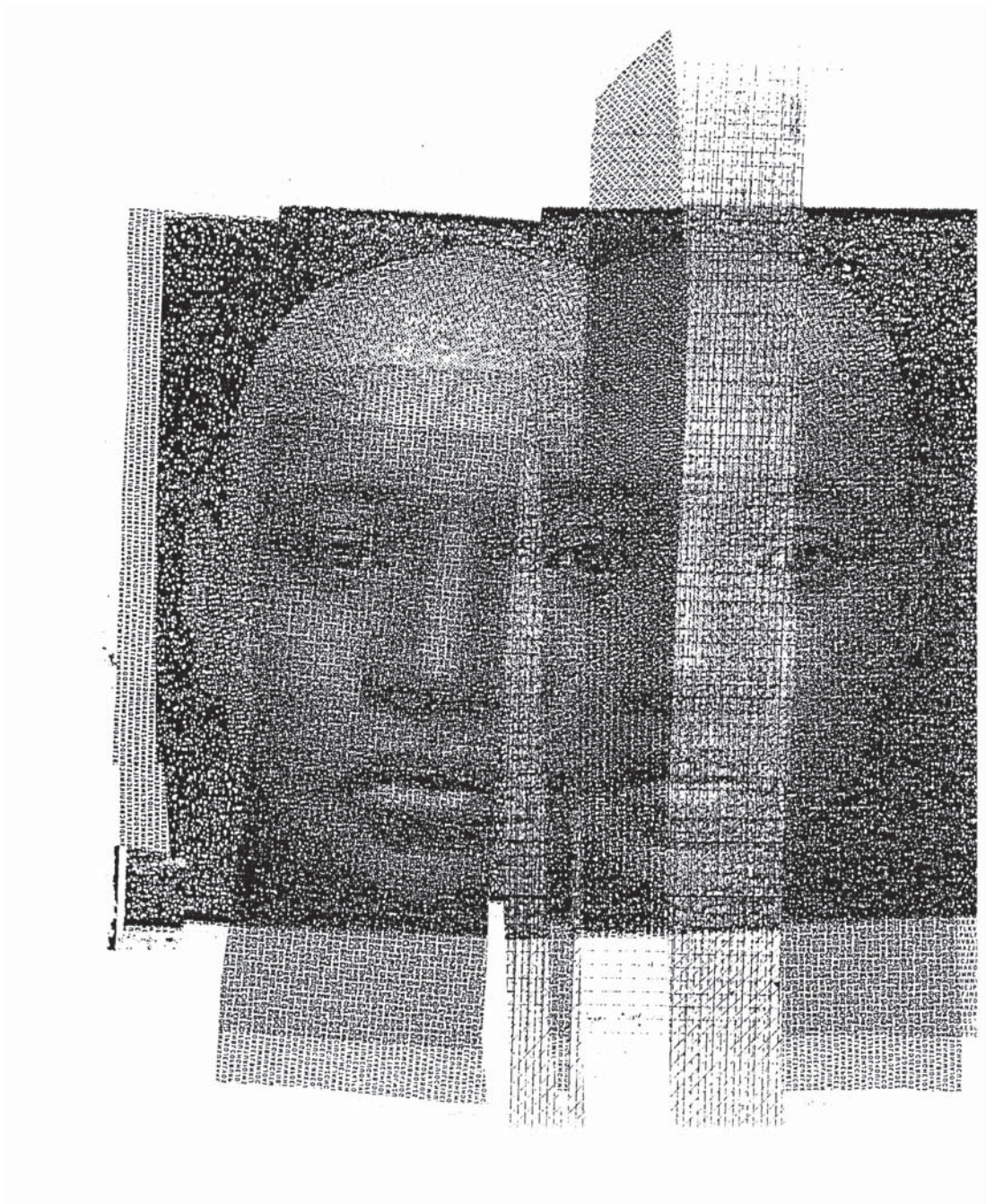
5. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches II*, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm



6. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches IV*, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm



7. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches* 1-3, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm



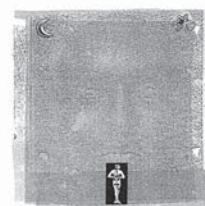
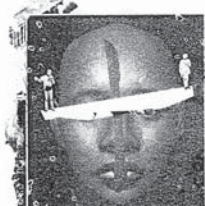
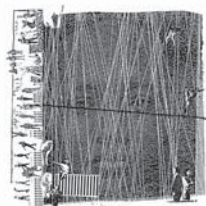
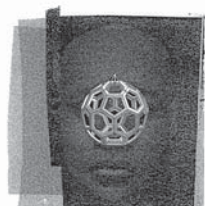
8. Sploty / *Weaves I*, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 70 x 50 cm

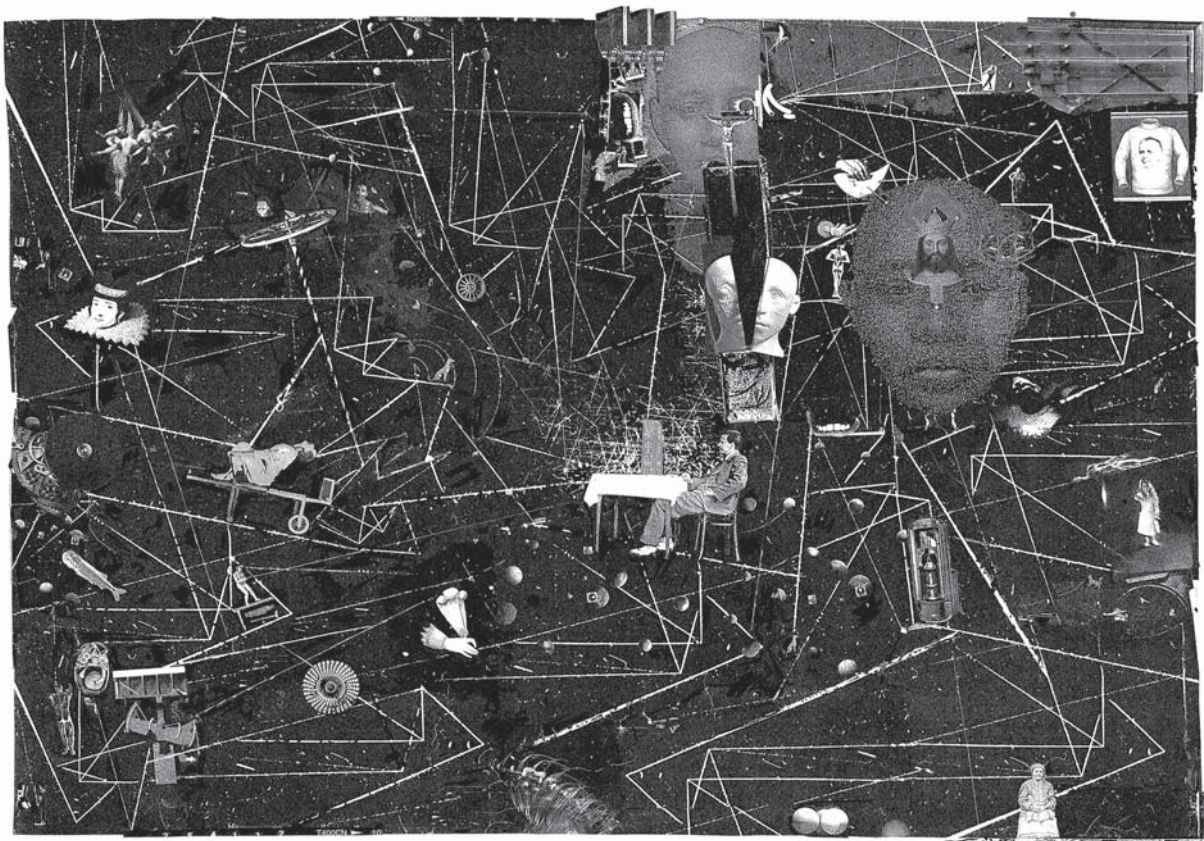


9. Sploty / *Weaves II*, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 50 x 70 cm

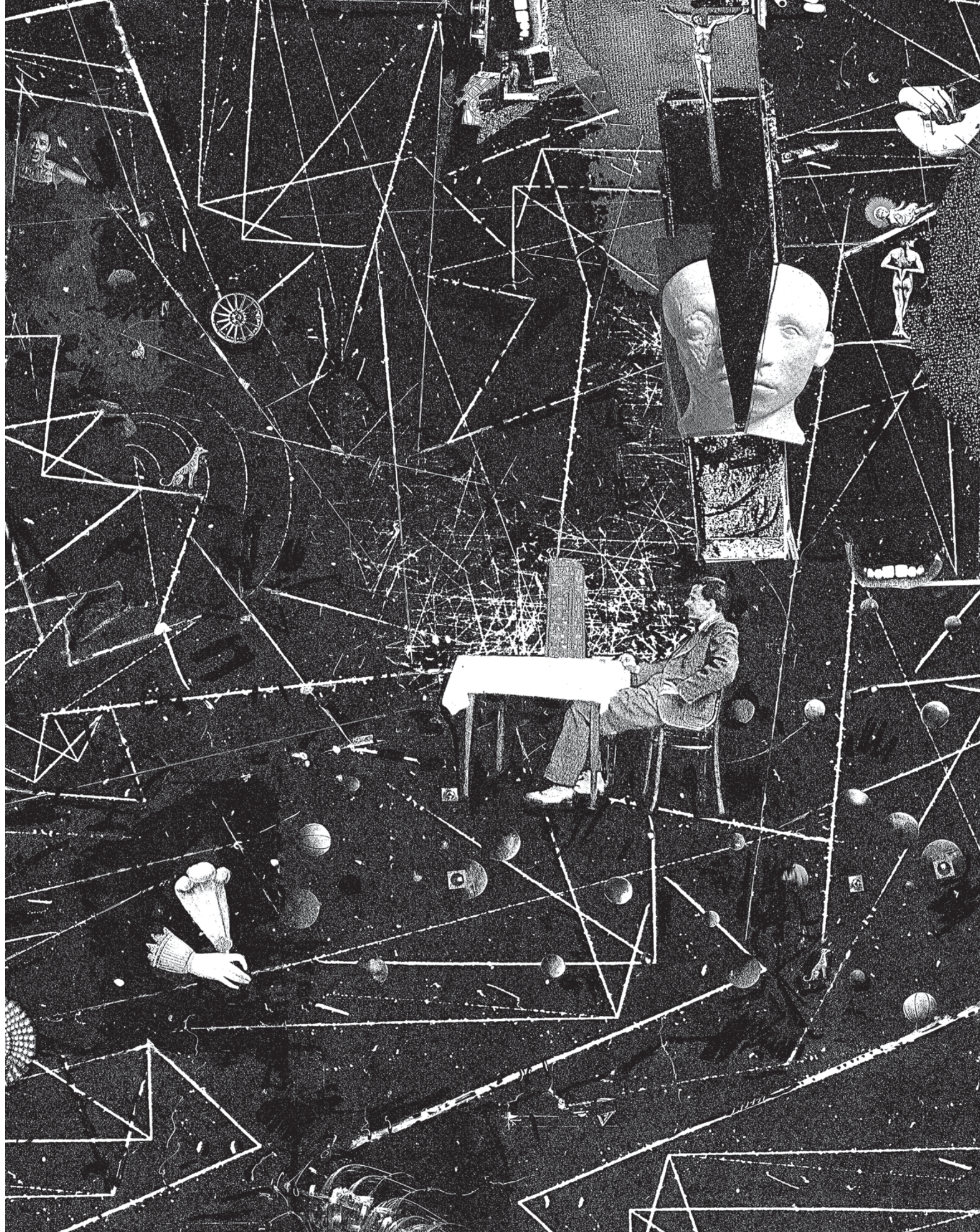


10. Kalejdoskop I, II / *Kaleidoscope I, II*, 2005, wybór z 60 / *choice of 60*, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 2 x 120 x 70 cm





11. Pop-sky, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 130 x 90 cm





12. Z cyklu Kalejdoskop / *from the cycle Kaleidoscope*, 2005, 1 z 60 / 1 of 60, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 30 x 30 cm



Tułacze i uchodźcy, podróżujący z własnej i nie własnej woli, wygnańcy z piętnem grzechu pierworodnego. Wszystko, co jest i czego już albo jeszcze nie ma, oznacza podróż. Nieodłączny życiu ciągły ruch. I przemienność, bo oderwani od podłoża, od korzeni skądś odchodzić, dokądś przybywamy, i znów odchodzimy. Niepewnie, lękliwie. Obce niebo, własny koniec świata. To sytuacja, w której przeszłość, teraźniejszość i przyszłość ocierają się o siebie naskórkowo, namacalnie, urażliwie, to przedłużająca się nieokreśloność. Sytuacja, w której fatalista lub marzyciel o krok tylko wyprzedzają empirystę. Widać dwa plany rzucone na siebie, pierwszy coraz mniej wyraźny, mgłą zachodzący oraz drugi, który powoli będzie się formował, uwyrażniał, udomawiał i uzwyczajniał. Uporczywa siła trwania i siła apokaliptyczna obie niczym kłamra spinają nasze żywoty. Niemożliwe „tu” w oczekiwaniu niepewnego „tam”. Spokojne życie w dostatnim świecie jest jak się okazuje loteryjną wygraną. Oto wizja z rozdroży historii, narracja, w której zawsze chodzi o to samo: o różne warianty ludzkiego losu.

Złudzenie wieczności, pozór trwałości, odczucie pustki ta mieszanka właśnie wybuchła.

Czasy się zmieniają, a wraz z nimi obyczaje, kostiumy, rekwizyty i okoliczności, ale ta odyseja pisze się bez końca, proces toczy się niezmiennie jako widomy przejaw destabilizacji świata. Odyseja trwa, z naszym udziałem lub bez nas. No właśnie: z nami lub bez nas... bo jak wytłumaczyć, że zdarza się nam widzieć w głowie obrazy, których widzieć nie powinniśmy; sytuacje, w których nie uczestniczyliśmy? Że ujawniają się w nas wizje cudzych doświadczeń, że czujemy na plecach oddech poprzedników? Międzypokoleniowy przekaz, pamięć pokoleń, zagadka podświadomości zapewne o to tu chodzi. Czuje się gęstą materię życia. Wrzuconym w większy świat, owładniętym przez deziluzję i z zalegającą w sercu goryczą, trudno o rzeczowe odniesienia, trudno o taki dystans, który daje możliwość wyostrego widzenia własnych spraw, samopoznania i obrachunku. Ale to właśnie z niepokoju obcości bierze się ciekawość świata.

No cóż, wszystkich nas mniejszych od zdarzeń, od losu Historia dosięga i nie pozwala o sobie zapomnieć. Z Historii uciec nie sposób, to prawda, a jednak artysta ma swoisty dar odchylania linii czasu, jego wstrzymywania lub mieszania w nim. To niemało, ale przekierować strumienia zdarzeń nie możemy.

Oto 24 grafiki składające się w cykl, 24 ekrany dla niespokojnych projekcji. A zaczęło się od jednej starej fotografii, od sceny, w której milczący bohaterowie uchwyceni zostali w osobliwym momencie zawieszenia pomiędzy „jeszcze nie tam” a „już nie tu”. Bo dusza zwykle wolniejsza jest od ciała.

Manipulacje metafizyczne tak nazwałem swoją ingerencję w pierwotny przekaz, formę zaś parakomiksem.

Wanderers and refugees, travellers of their own will and not of their own will, exiles with a stigma of the original sin. Everything that exists, and everything that has already existed or has not come into being yet, means a journey. Constant motion inseparable of life. And the changeability – detached from the ground, from our roots, we leave a place, we come somewhere and we leave the place again. Uncertainly, timidly. Foreign sky, your own middle of nowhere. That is a situation in which the past, the present and the future come close to one another, touch one another's epidermis, tangibly, piquedly, it is a prolonging indeterminacy. A situation in which a fatalist or a dreamer is just a step ahead of an empiricist. One can see two overlapping planes – the first one, less and less clear and foggy, and the other one, which will be slowly forming, making clearer, becoming domesticated and ordinary. Persistent force of lasting and an apocalyptic force they both bridge or buckle our lives. An impossible "here" in expectation of an uncertain "there". A peaceful life in an affluent world is as it turns out a lottery win. Here is a vision from the crossroads of history, a narrative which is always about the same: about different variants of human fate.

An illusion of eternity, a seeming appearance of permanence, a feeling of emptiness this mixture has just exploded.

The time keeps changing, and so do the customs, costumes, props and circumstances, but this odyssey is never ending, the process continues as an apparent symptom of the destabilization of the world. The odyssey continues: with or without us ... as otherwise how would one explain that in our heads sometimes appear pictures that we should not see; situations in which we did not take part? That we have visions of somebody else's experiences, that we can feel the breath of our predecessors? An inter-generation message, memory of generations, a puzzle of sub-consciousness that is probably what it is all about. One can feel the thick matter of life. Having been thrown into a bigger world, overwhelmed with disillusion and with bitterness lying heavy in the heart, it is hard to have realistic references, a distance that makes it possible to see one's own matters clearly, to get to know oneself and to come to terms with one's past. But it is the anxiety of the strangeness where the curiosity of the world comes from.

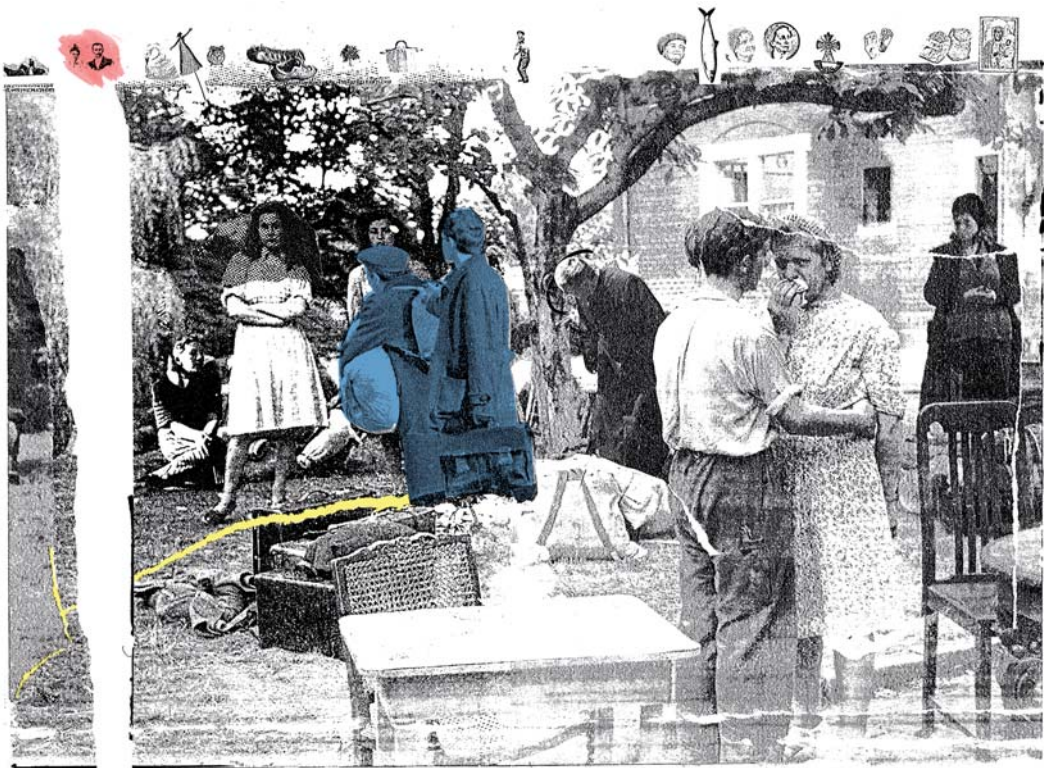
Well, History affects us all smaller than events, smaller than fate and History does not let us forget about itself. It is true – one cannot escape History, but an artist has a special gift of being able to pull aside the line of time, to stop the time and stir it. It is not that little, but we still cannot redirect the stream of events.

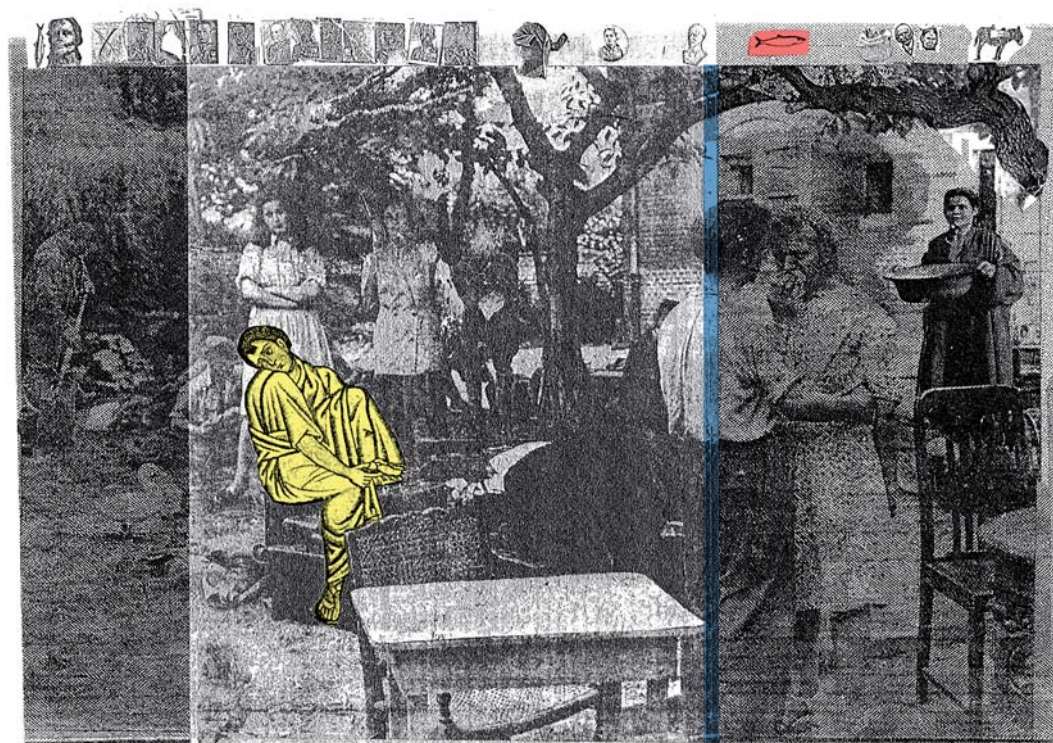
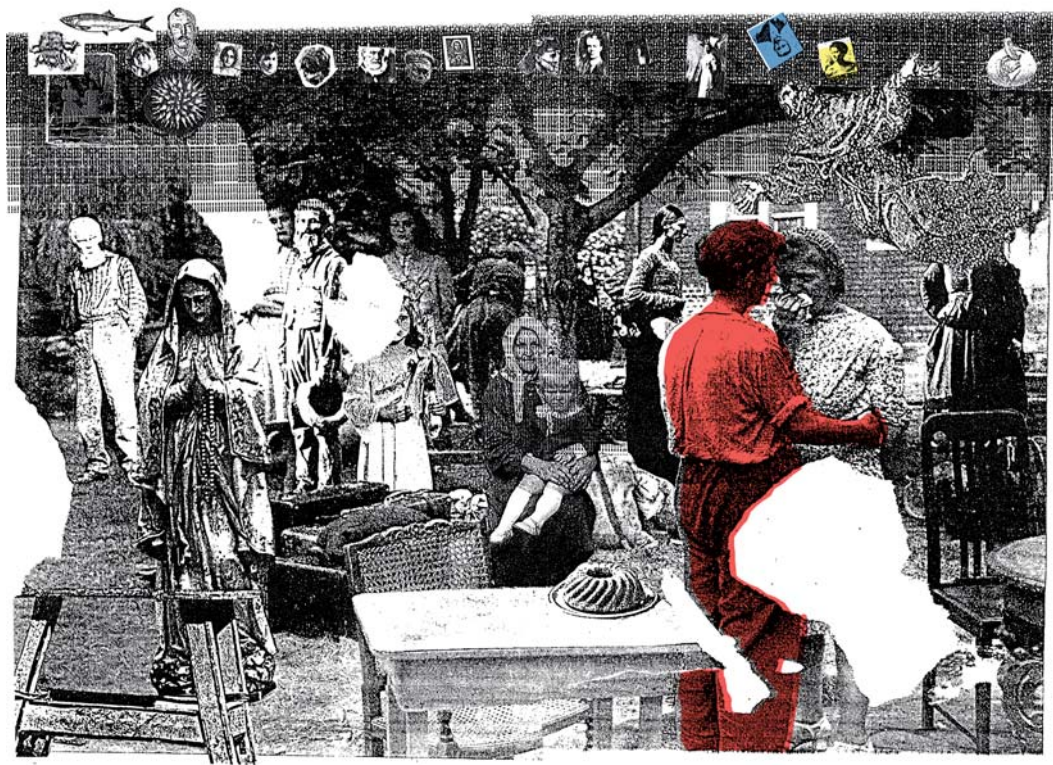
Here is a cycle of 24 graphic works of art, 24 screens of uneasy projections. And it all started from one old photograph, from a scene in which silent characters were caught in a special moment of being suspended between "not there yet" and "not here any more". Because soul is usually slower than body.

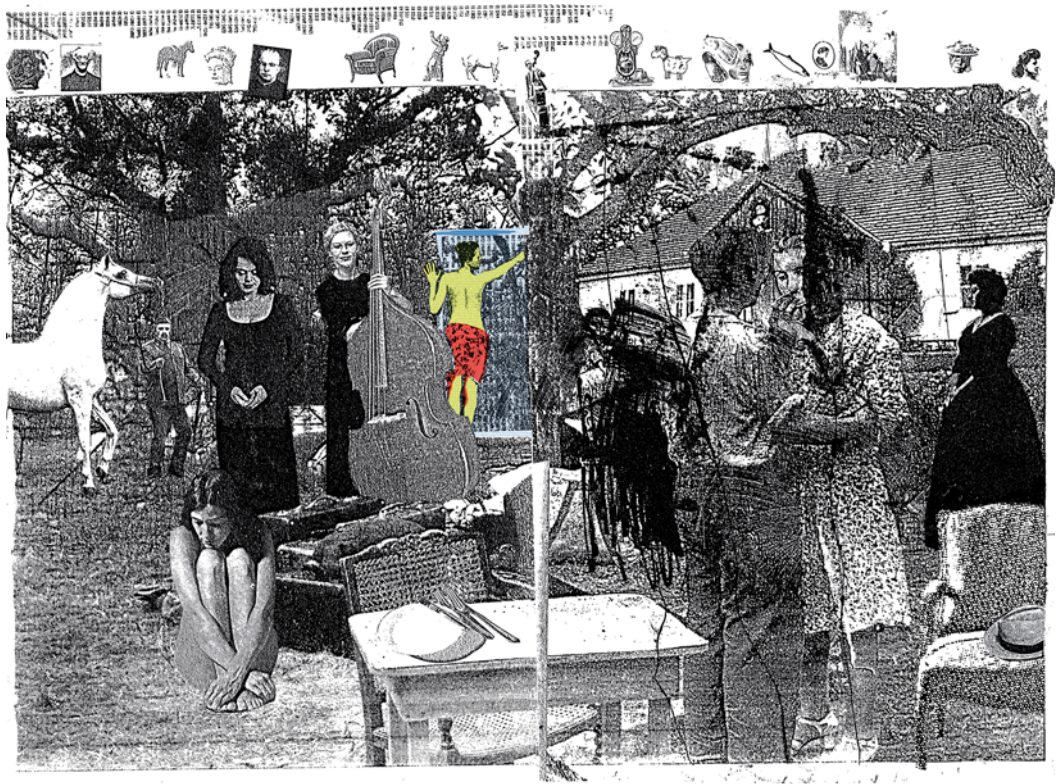
"Metaphysical manipulations" that is what I called my interference in the original message, and the form is called para-cartoons.

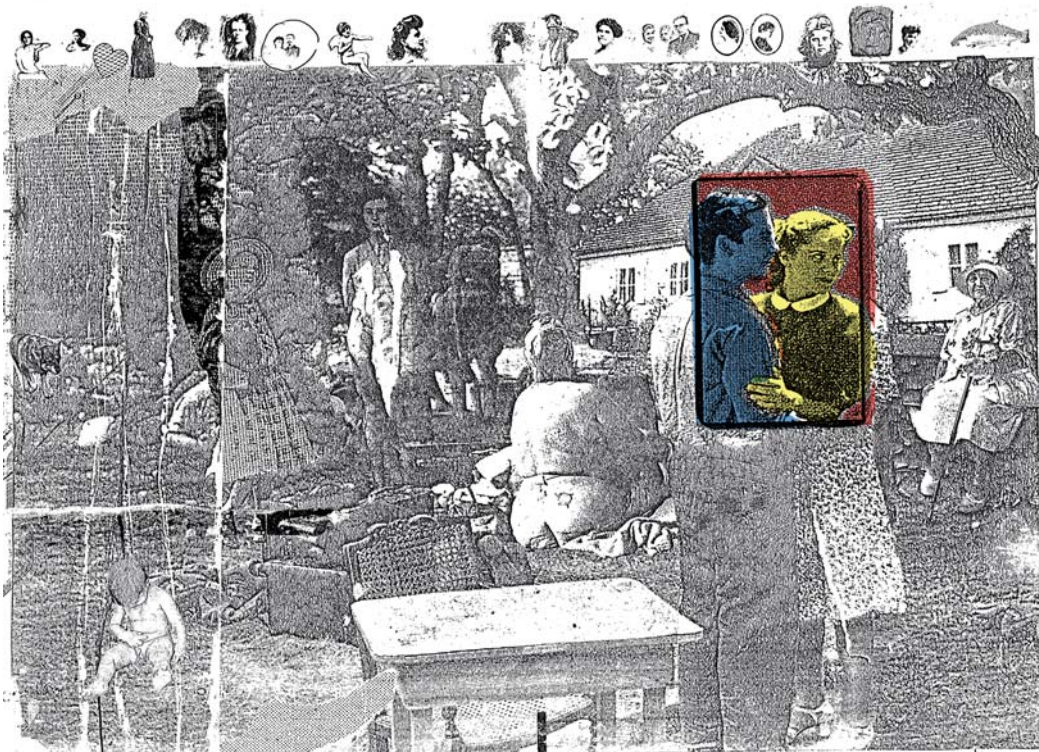
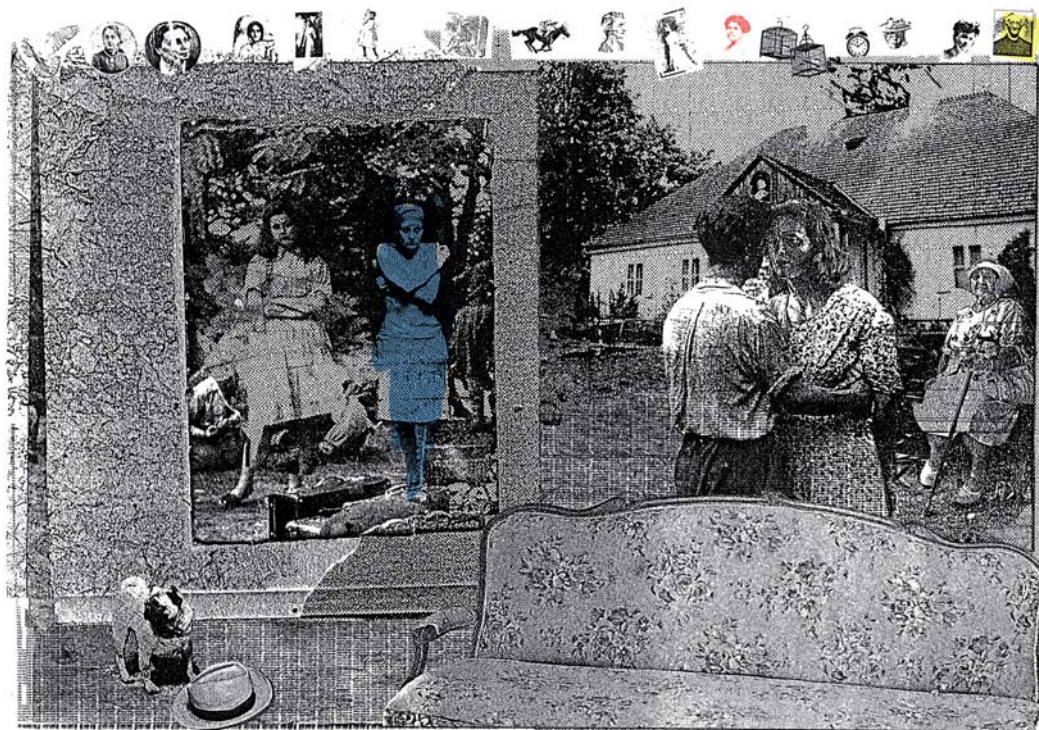


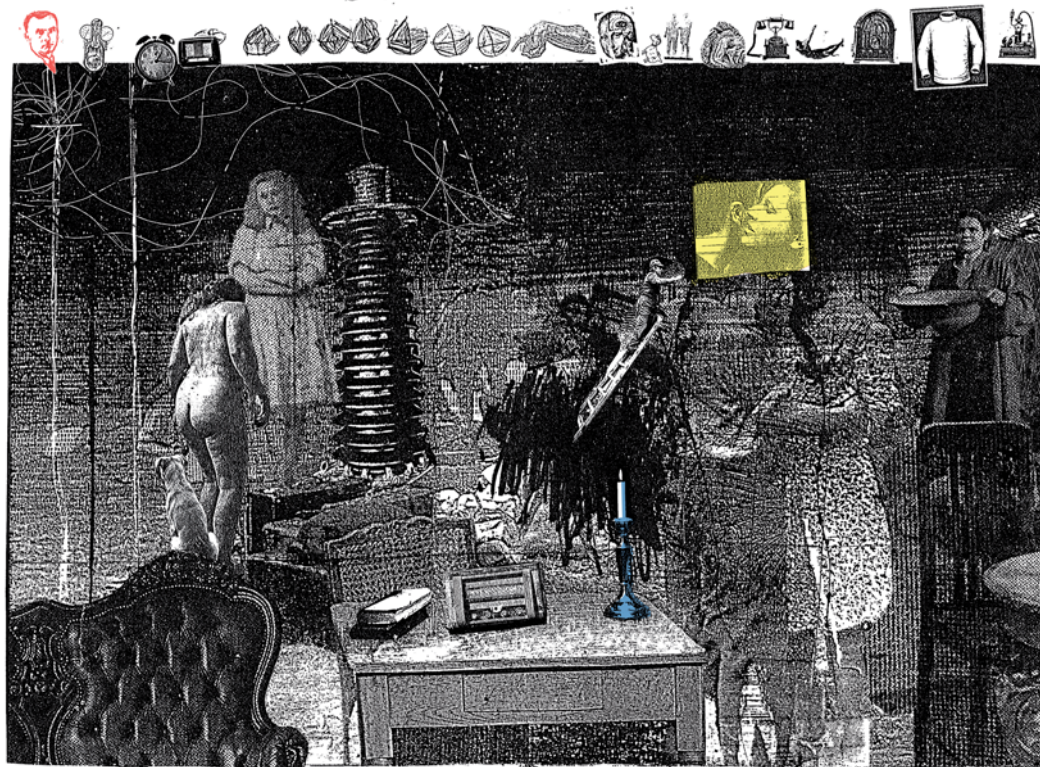
13. Manipulacje metafizyczne / *Metaphysical manipulations*, 1-24, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 70 x 55 cm każdy / *each*

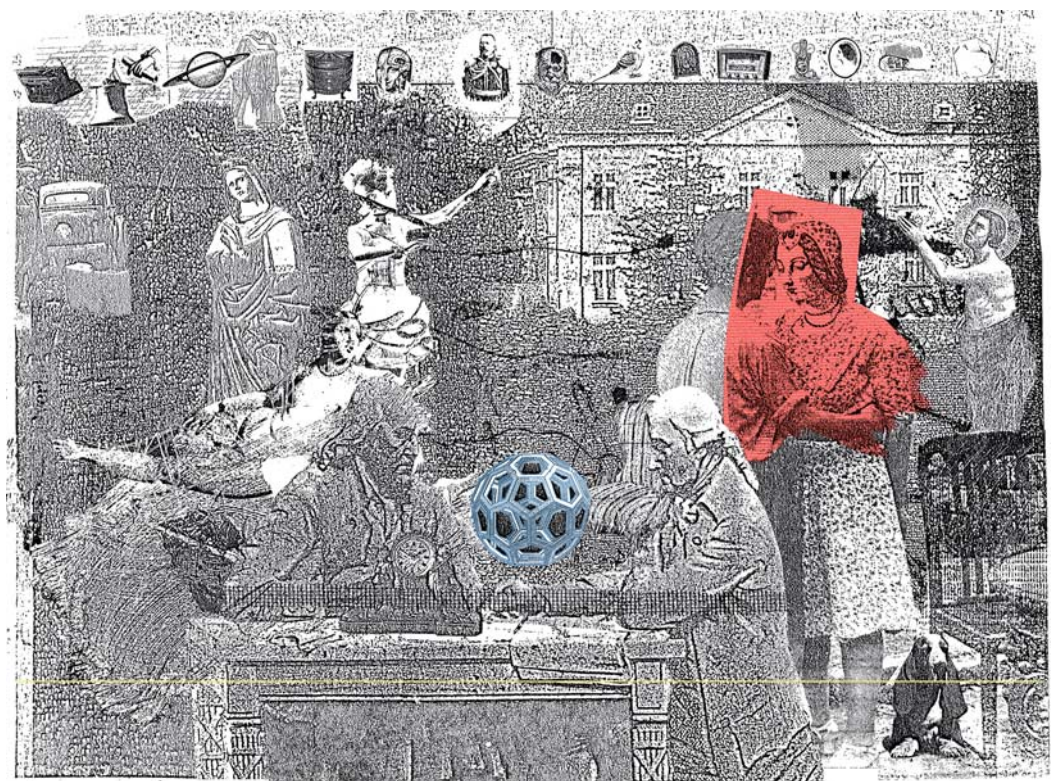
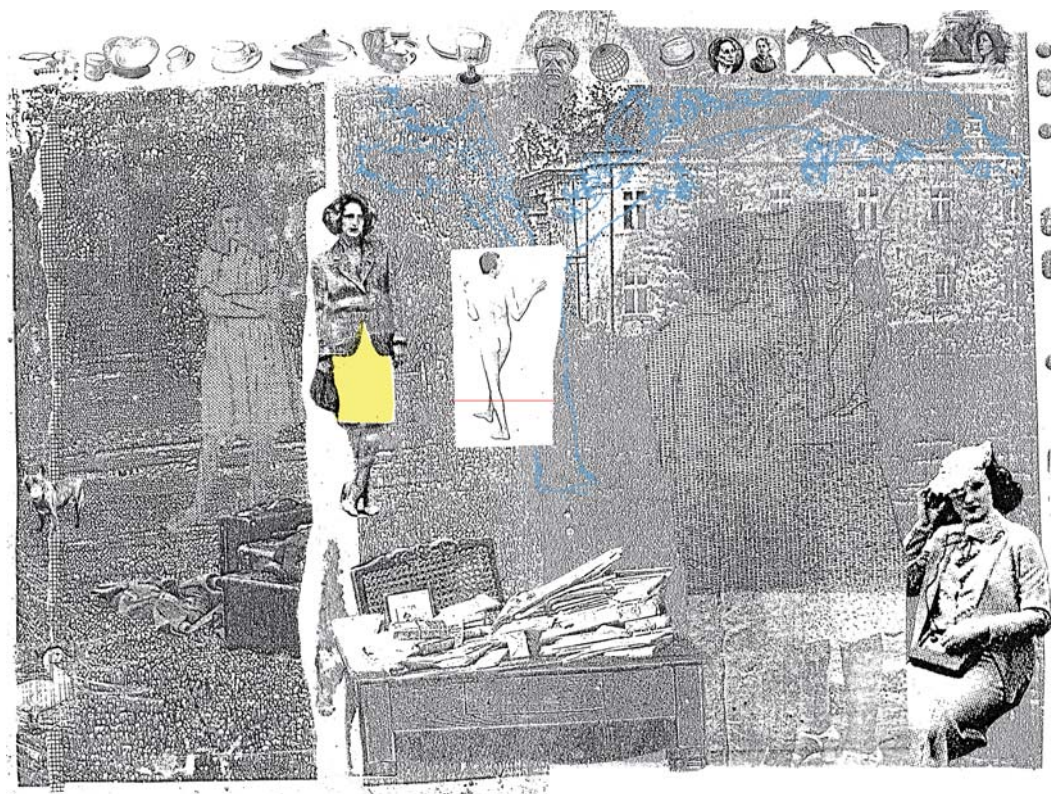




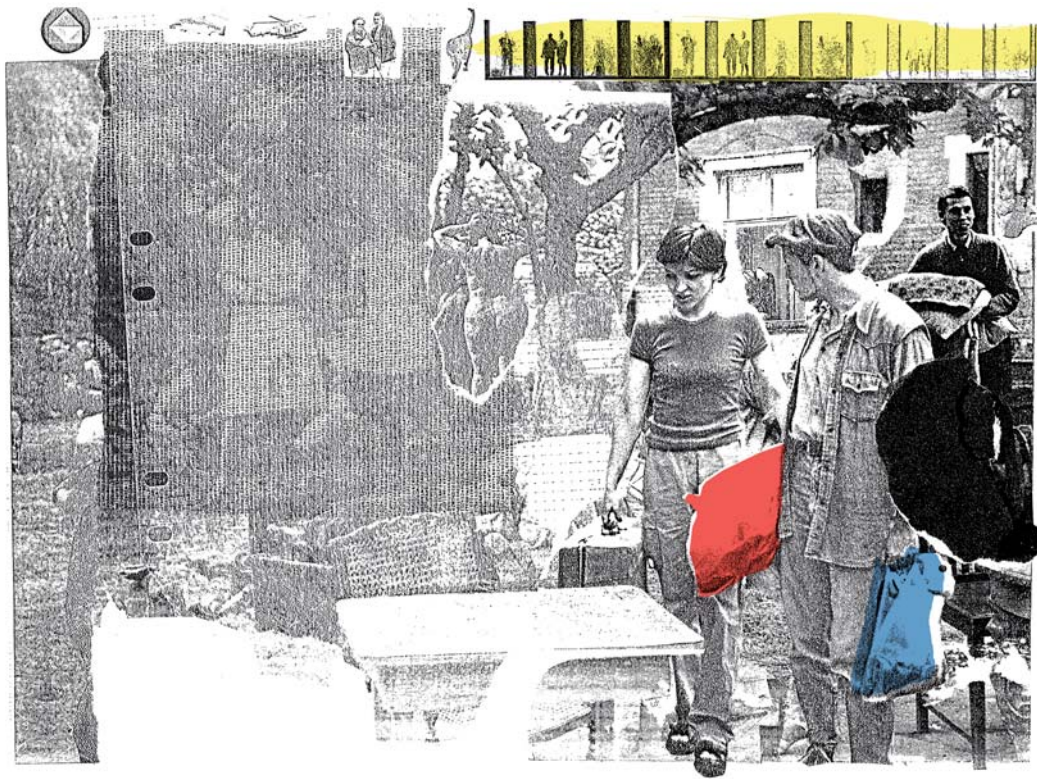


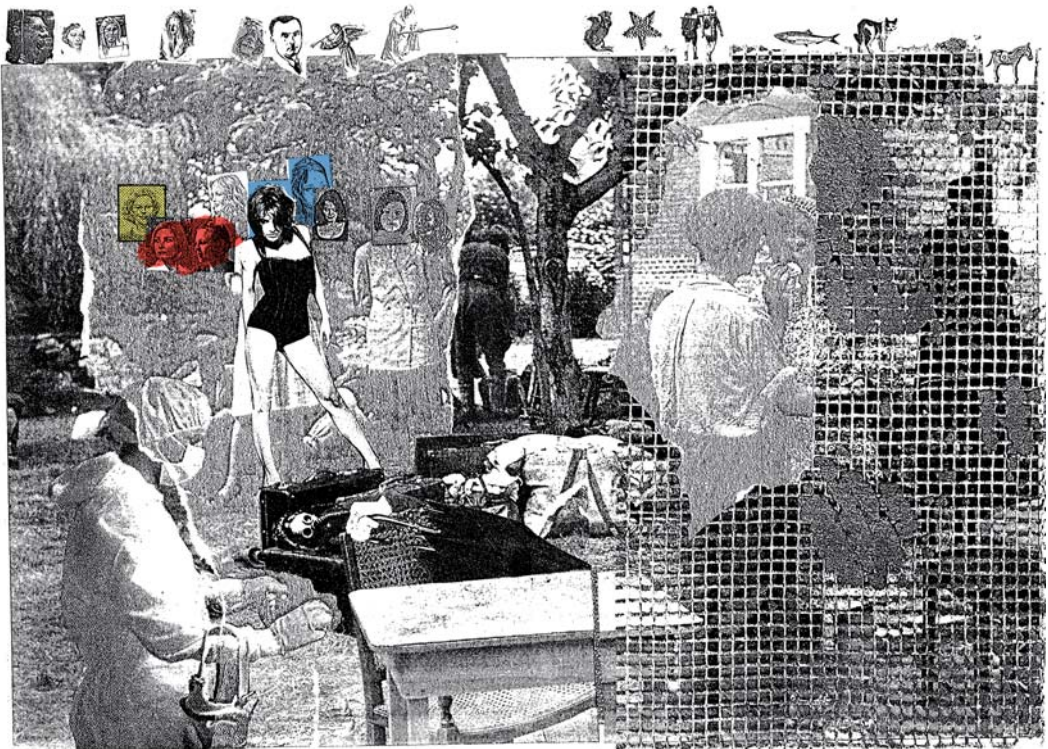


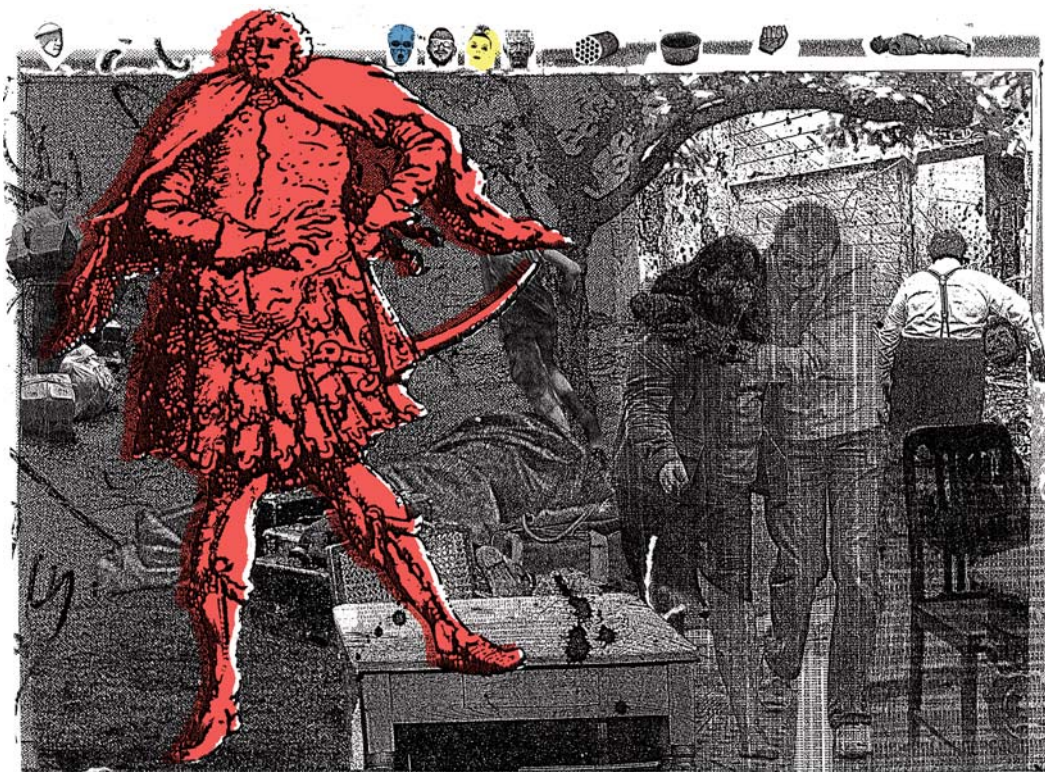
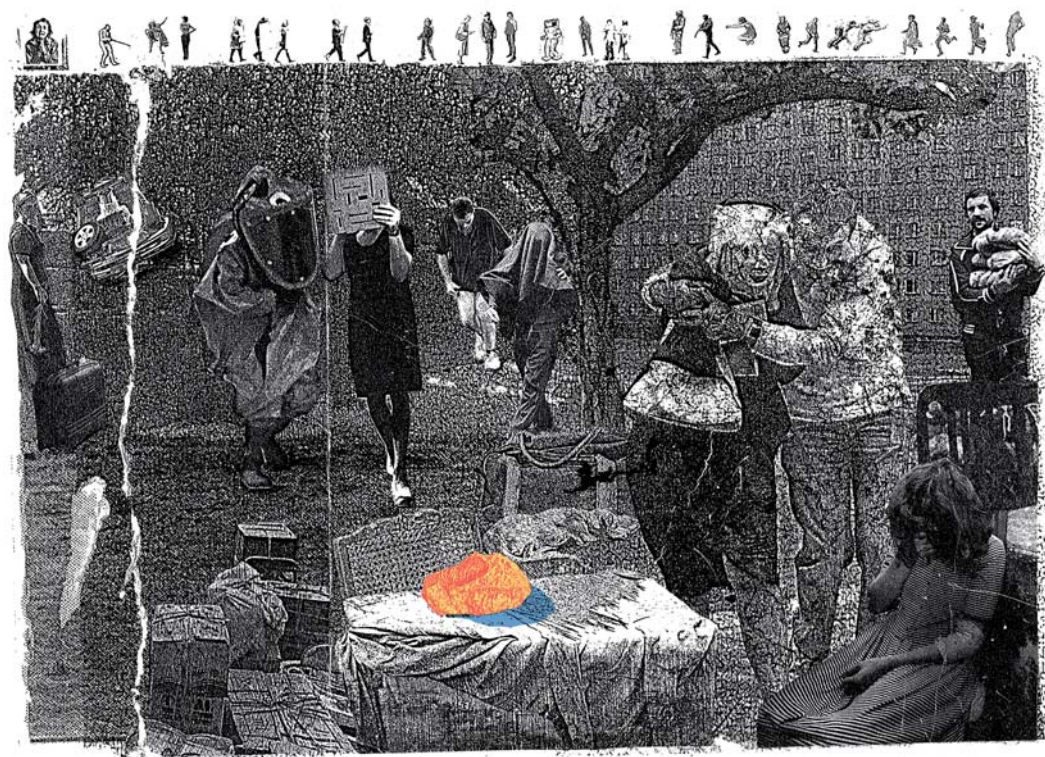


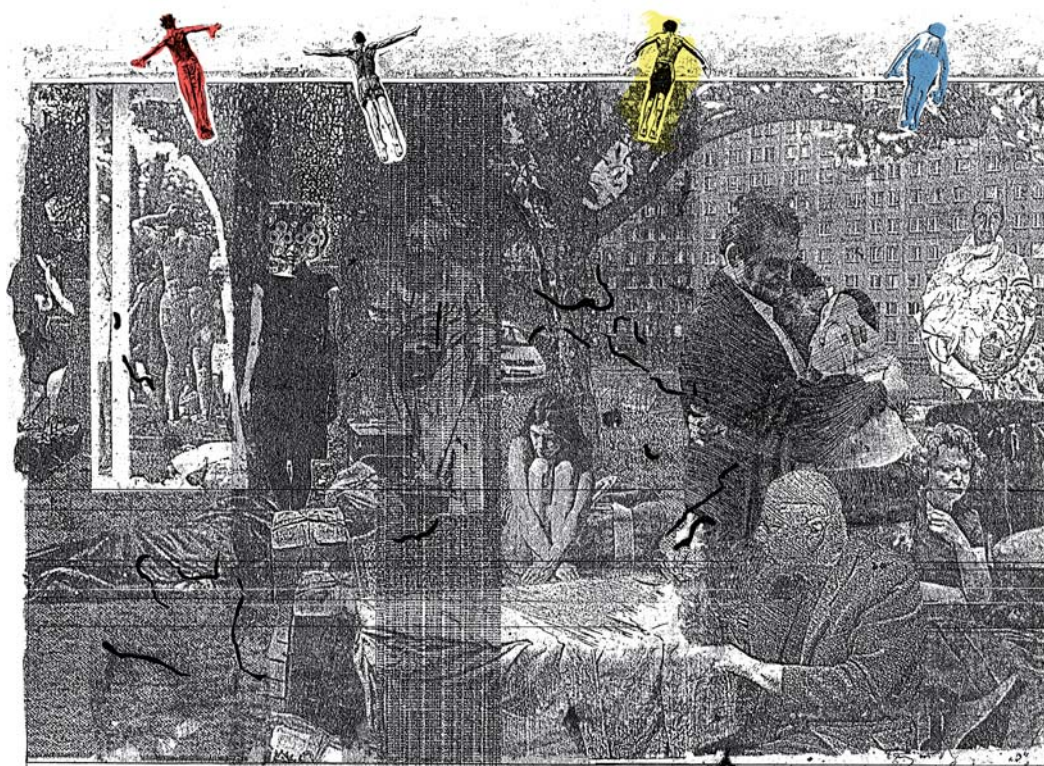
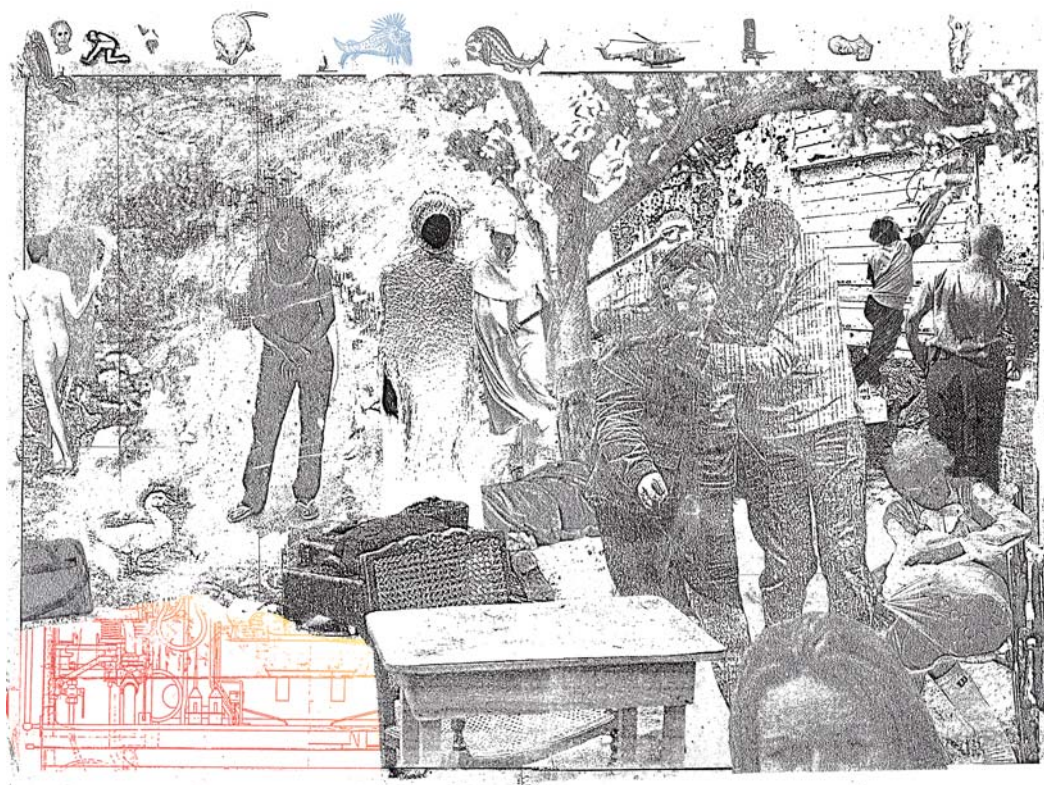














Jeździmy, pływamy, latamy przemieszczamy się na różne sposoby, ale jak przystało na dwunożny gatunek z prostymi plecami i z darem równowagi, najbardziej naturalne pozostaje chodzenie. Sieć nerwów z siedzibą w głowie wysyła ciału elektryczne bodźce: naprzód. W roli piechurów stajemy się do bólu pragmatyczni i mechaniczni, całkiem nieoswojeni ze swoją przemijalnością najwidoczniej chodzenie jest czynnością bezrefleksyjną. Idziemy więc, krzątamy się wte i wewte, spacerujemy, defilujemy, błakamy się, dokąś zmierzamy, niosąc ze sobą bagaż rzeczy, przekonań i oczekiwań.

Przechodniu, wędrowcze! Czyś jest ładny czy brzydki, mądry czy głupi, bogaty czy biedny, nogi niosą podobnie, wiek tylko i zdrowie czynią różnicę.

Jeśli nawet żyjemy po nic, to zawsze chadzamy w sprawach, które nas żywo zajmują, i mimochodem (sic) dostarczamy krzepiący obraz uporczywego istnienia. Jest chodzenie w jakiś sposób konieczne i oczywiste, aż nieznośne w swojej prostej celowości. Idziemy, jakbyśmy tym sposobem mieli zapewnić sobie ciągłość, taką nie do odwołania. Tworząc zbiór rozciągliwy i zmienny, idziemy we wspólnocie podobieństw i różnic, razem lub osobno, nierzadko przeciw sobie. Ostatnim przejawem naszych dobrych relacji z innymi jest kondukt żalobny.

Korzystając z boskich prerogatyw, bo jakże by inaczej, sam ustawiam figury i puszczam w ruch. Oto moment ludzki ułwiony w momencie ruchu – ruchu, który jest fundamentem istnienia i dla którego krok jest czasoprzestrzenną jednostką. Cel, jakikolwiek miałby być, wyciąga z ludzkiego ciała to, co w nim najbardziej gotowe do ruchu, do spełnienia, do przeniesienia się w inne miejsce. Oto fizjologiczna i kinetyczna tych ciał codzienność kroczy, a przed palcami stóp, przed czubkami butów rozstępuje się powietrze, robiąc miejsce dla reszty podążającego ciała. Oto jeszcze jeden triumf ciała organicznego nad ciałem stałym.

Najzwyklejsza niezwykłość, akt zdeponowany na spodziewany wypadek nieistnienia, bo przemieszczając się linearnie, metafizyczną jakąś mocą, wchodzimy w zakłęty krąg życia-śmierci. Każdy z nas wydeptuje tysiące kilometrów, rysując niewidoczne linie własnego żywota. W tym pochodzie, którego końca nie widać, doraźność zdaje się dotykać wieczności.

Chodźmy!

We drive, swim, fly — we move in many different ways, but, as becomes to a two leg species with a straight back and the gift of balance, walking remains the most natural way of moving. The network of nerves with its headquarters in the head sends the body electric stimuli: go forward. As walkers we become painfully pragmatic and mechanical, quite unaccustomed to our transitory character — apparently walking is a non-reflexive activity. So we go, bustle around, walk, parade, wander, intend to reach a destination carrying a baggage of things, convictions and expectations. Passerby, wanderer! Whether you are pretty or ugly, wise or stupid, rich or poor, your feet carry you in a similar way. It is only your age and health condition that make the difference.

Even if we live for nothing, we always go trying to sort out the things that we are interested in and parenthetically (sic) we provide a restorative picture of persistent existence. Walking is, in a sense, necessary and obvious, even unbearable in its simple purposefulness. We walk as if walking was to give us continuity, an irrevocable continuity, creating a stretchable and changeable set. We walk in the community of similarities and differences, together or separately, sometimes against one another. Our funeral procession is the last indication of our good relations with other people.

Using the God's prerogatives, how else, I myself place the figures and make them move. Here is a human moment caught in motion, which is the foundation of existence and for which a step is a time-spatial unit. The purpose, whoever it is to be, takes from the human body what is most ready for motion in it, for satisfaction, for transferring into another place. That is the physiological and kinetic everyday being of those bodies — we keep walking and before our toes, before the tips of our shoes the air parts, making place for the rest of the moving body. That is yet another triumph of an organic body over solid matter.

The most common peculiarity, an act deposited in case of an expected inexistence, as moving linearly, with some metaphysical power, we enter an enchanted circle of life-death. Each of us steps thousands of kilometres, drawing the invisible lines of our own life. In this procession, whose end cannot be seen, what is temporary seems to touch the eternity.

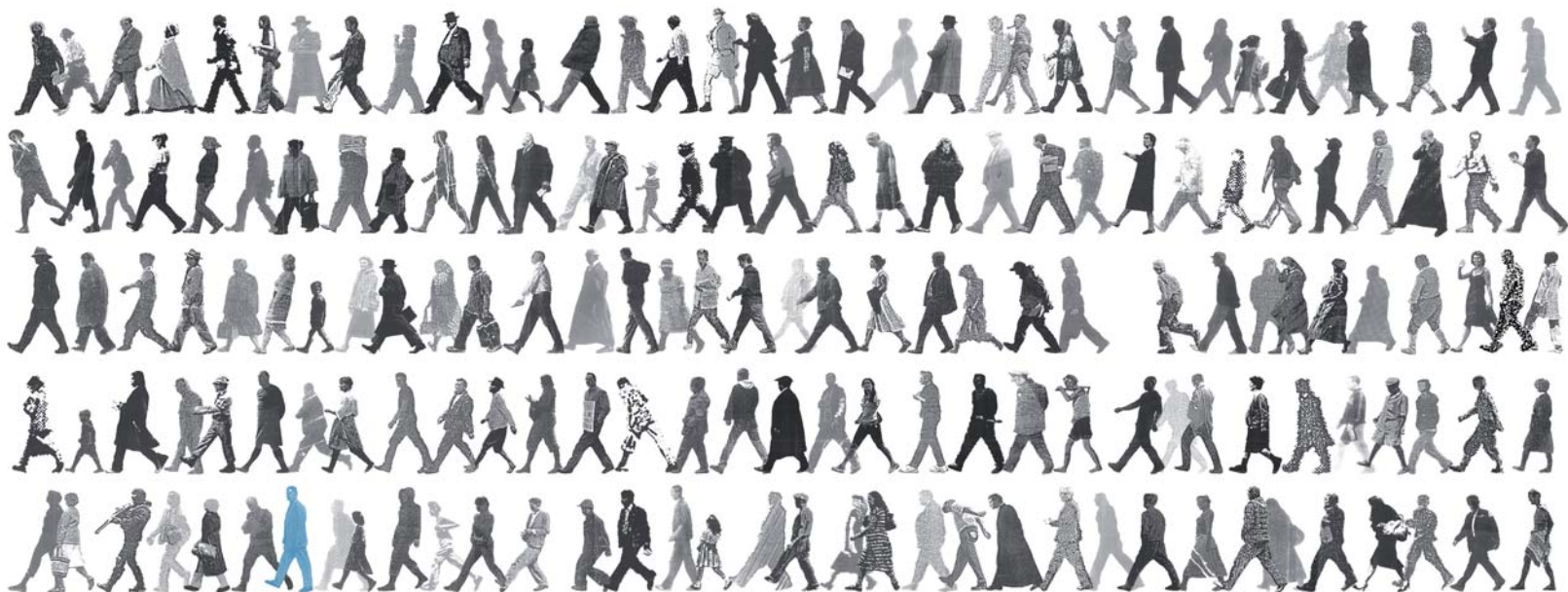
Let us go!



14. Ideologie / *Ideologies*, wersja / *version 2*, 2006, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 250 x 170 cm



15. Ideologie / *Ideologies I, II*, wersja / *version 1*, 2006, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 250 x 85 cm oba / *both*





16. Ludzie, rzeczy, sprawy / People, things, matters, wersja / version 1, 2013, mixed media, druk cyfrowy, PCV / digital print, PCV, 100 x 130 cm







Jestem z miasta, jednak zbiorowość liczniejsza niż trzódka jest dla mnie odstręczająca, a uścisk wspólnoty zwykle mnie dusi. Ogarnia mnie lęk bycia mrówką pośród innych mrówek. Nie lubię ścisku, tłumy, manifestacji, zbiegowisk, zgromadzeń i spędów oraz innych form życia stadnego. Tłum, czyli człowiek hurtem; tłum, czyli splot głupiego z groźnym. Tłum jest rzeczą niemiłą, tłum napierający to koszmar — wielkie rozszerzenie skutkuje zwykle wielkim zacieśnieniem. Konkretni ludzie zlepiają się w anonimową masę — lubią tak? Może tego potrzebują? Może nie potrafią inaczej? Osobiście nie pragnę więzi grupowych nadużywać. Intensyfikacja istnienia to dla mnie jeden, nie wielu — nie po drodze mi z tłumem. Gęstość nie przemienia się w bliskość, „razem” oznacza skierowaną ku sobie „wzajemność”, a to rzadkie doświadczenie. Unikalne są chwile, kiedy obecność w tłumie daje poczucie bycia razem.

Tłum jest uśrednieniem wielu ludzkich cech, a żadne uśrednienie nie może budzić sympatii artysty (a w szczególności weterana realnego socjalizmu). Nie przeczę, że kolektywność posiada praktyczny walor, doceniam jej socjalizacyjną i sprawczą moc — nikt z nas nie jest samowystarczalny. Zawsze pamiętam, że jestem częścią całości. Ale także całością. Irytuje mnie wiele określeń sumujących, w rodzaju „wszyscy ludzie” czy „każdy człowiek” albo „człowiek jako społeczny składnik”. Brzmi to tak, jakbyśmy byli kimś do zagospodarowania. Mam alergiczną niechęć do masowości oraz wszystkiego „ogólnie przyjętego i powszechnie podzielanego”.

Niech będzie, że jestem renegatem i odmieńcem, społecznym dekonikiem. W istocie czuję się wolnym elektronem zainteresowanym ruchem innych elektronów, a chciałbym być kwazi-elektronem, bo ten jeszcze mniej zależy od otoczenia. Z szacunku i podziwu dla niepowtarzalnego i nieuchwytnego kodu istoty ludzkiej, roszczę pretensje do uznania racji indywidualnej przeciw racji społecznej, upominam się o człowieka liczonego pojedynczo. Odrębność jednostki to priorytet, gatunek, naród, społeczeństwo to rzeczy wtórne, ważne inaczej. Nie jesteśmy ani jednakowi, ani zupełnie inni, ale ludzki los składa się z pojedynczych prawd, a sprawy zawsze zaczynają się i kończą na jednostkach. Manifestuję postawę odszczepieńczą, chociaż do moich uszu docierają diagnozy futurystów, że przyszłość należy do tłumy...

W swoich pracach tworzę okoliczności, w których ludzie są obok siebie, ale bez wzajemnych relacji, bo wyjęci są z całkiem różnych światów. To mój poligon doświadczalny, a w nim perspektywa zbiorowa z poszczególnymi i osobniczością, z jednostkowym losem, z powtarzalnością skrywającą jedyności. Mam w głowie armię ludzi, których wypuszczam do zadań specjalnych, a każdy z nich odsyła do pozostałych, tworząc świat wielowymiarowy. W obficie „zaludnionych” pracach poszukuję odpowiedzi na pytania: do jakiej liczby dostrzegamy pojedynczego człowieka, a od jakiej zaczyna rozpuszczać się w masie? Kiedy stajemy się mrówką, kiedy czujemy się jak „nikt”?

Chyba nie zaskoczę nikogo oświadczeniem, że stosunkowo najlepiej znoszę zbiorowości o tożsamości niejednorodnej, zbiorowości polimorficzne. Bo czy jako człowiek z pragnieniem wrażeń mógłbym nie cieszyć się różnorodnością? I czy jako twórca mógłbym nie korzystać hojnie z władzy różnicowania?

Wspólnota różności — tak myślę o swoim rodzaju.

I am a city man, but a community bigger than a herd is repulsive to me, and a grip of a community makes me feel suffocated. I have a prevailing feeling that I want to be an ant among other ants. I do not like any crush, crowd, manifestation, concourses, gatherings and flocks and any other forms of life herding. A crowd, that is a wholesale man; a crowd, that is a mixture of the stupid with the dangerous. A crowd is an unpleasant thing, a pressing crowd is a nightmare — any expansion usually results in a great tightening. Concrete people glue up into an anonymous mass — do they like it that way? Or maybe they need it? Or maybe they cannot do in any other way? I personally do not want to overuse group relations. For me, intensification of existence is one, not many — I am not in line with a crowd. Density does not change into closeness, “together” means “mutuality” directed towards one another, and that is a rare experience. The moments when presence in a crowd gives me the feeling of being together are unique.

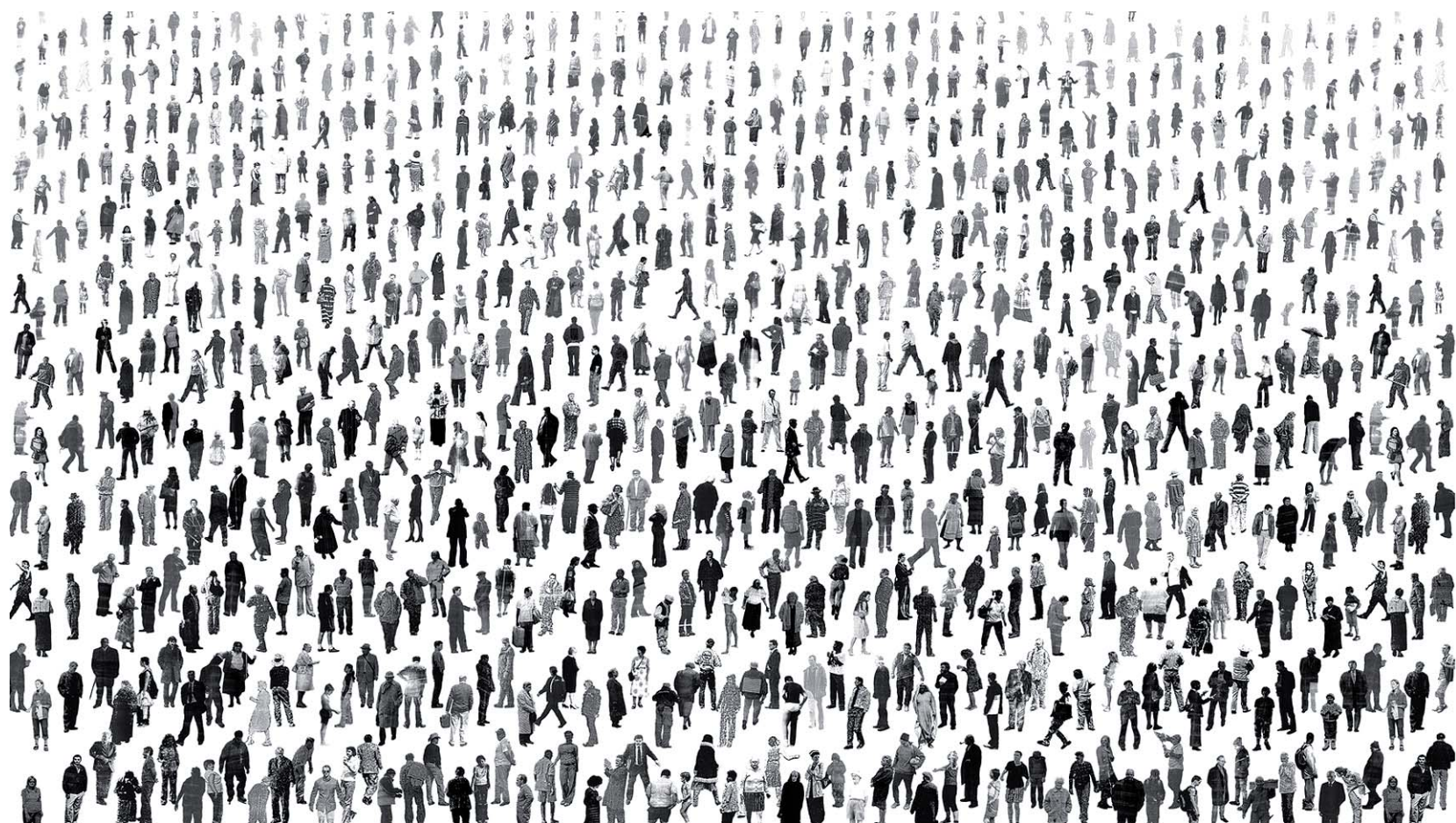
A crowd is an average of many human features, and no average can be appreciated by an artist (a veteran of real socialism, in particular). I do not deny that collectiveness has a practical value, I appreciate its socializing and prime mover role — none of us is self-sufficient. I always remember that I am a part of a bigger whole. But also a whole. I am irritated by many summing up descriptions, by something like “all the people” or “each man”, or “man as a social element”. It sounds as if we were somebody to be accommodated. I have an allergic reluctance to anything massive and everything „generally adopted and generally accepted”.

Let people think that I am a renegade and a misfit, a social shirker. As a matter of fact, I feel a free electron interested in the movement of other electrons. And I would like to be a quasi-electron because it is the least dependent of its environment. Because of the respect for a unique and elusive code of a human being I claim that an individual right should be recognized against a social right. I demand that man should be counted individually. Identity is a priority. Species, nation, society are secondary, important but in a different way. We are neither the same nor totally different, but the human fate consists of individual truths, and everything starts with and ends up with individuals. I manifest my dissenting attitude although I can hear the diagnoses that the future belongs to the crowd ...

In my works I create circumstances in which people stand by one another, but without mutual relations because they are taken from totally different worlds. It is my testing ground, and in it a collective perspective with all its individualities and ontogenetic character, with an individual fate, with repetitiveness hiding uniqueness. I have in mind an army of people whom I send for special missions, and each of them refers to others, creating a multidimensional world. In the plentifully “populated” works I look for answers to the following questions: up to which number do we perceive an individual man, and over which does he start to dissolve in a mass? When do we become an ant, when do we feel like a “nobody”?

I do not think I will surprise anyone by saying that I can relatively best put up with gatherings of various identities, polymorphic communities. Because, as a man with a desire of sensations, how could I not enjoy diversity? And as an artist, could not take liberally from the power of differentiating?

A community of diversity — that is how I think about my kind.



17. Zaimki osobowe . Ja / *Personal pronouns. I*, 2008, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print* , PCV, 425 x 250 cm



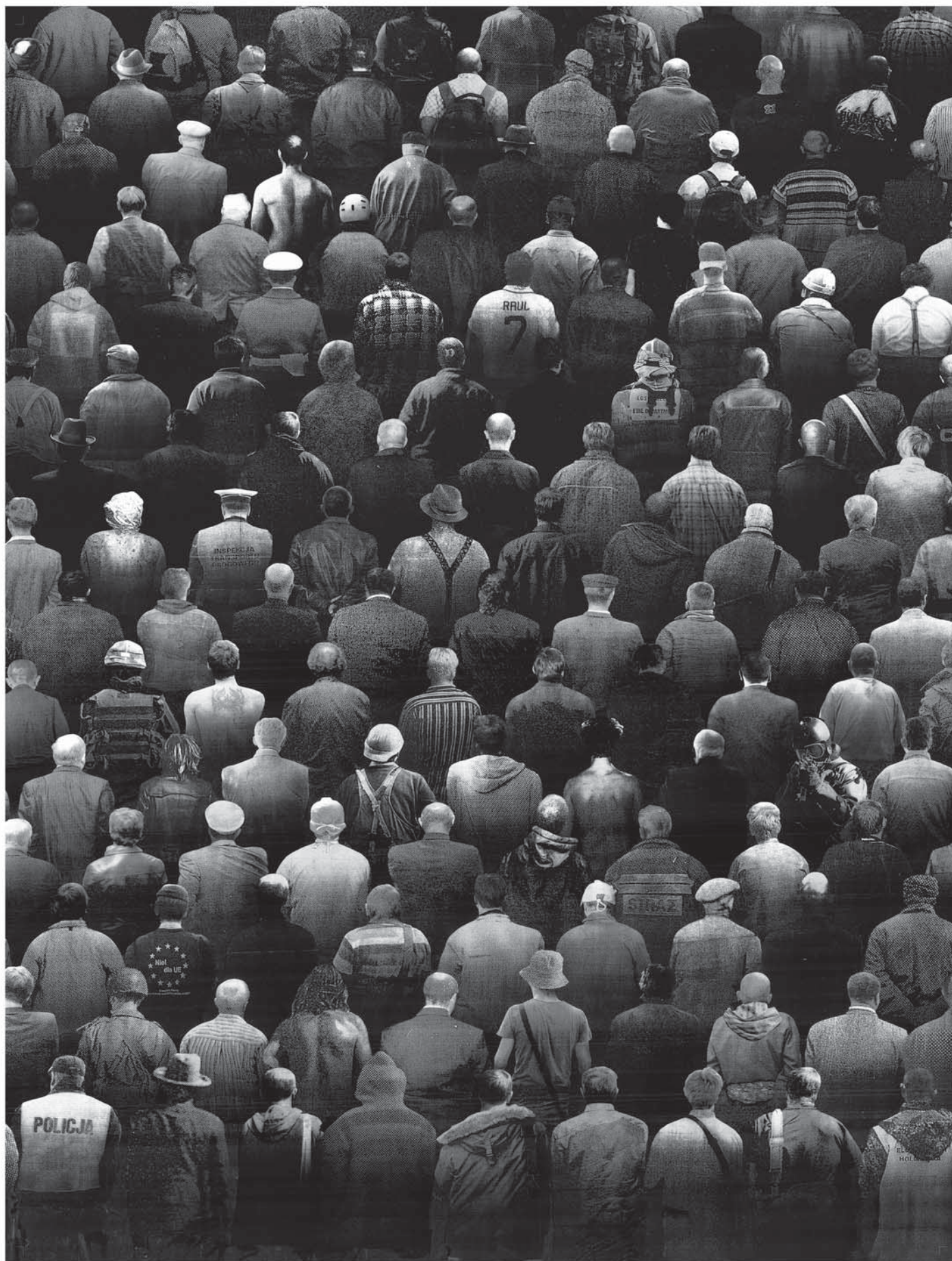




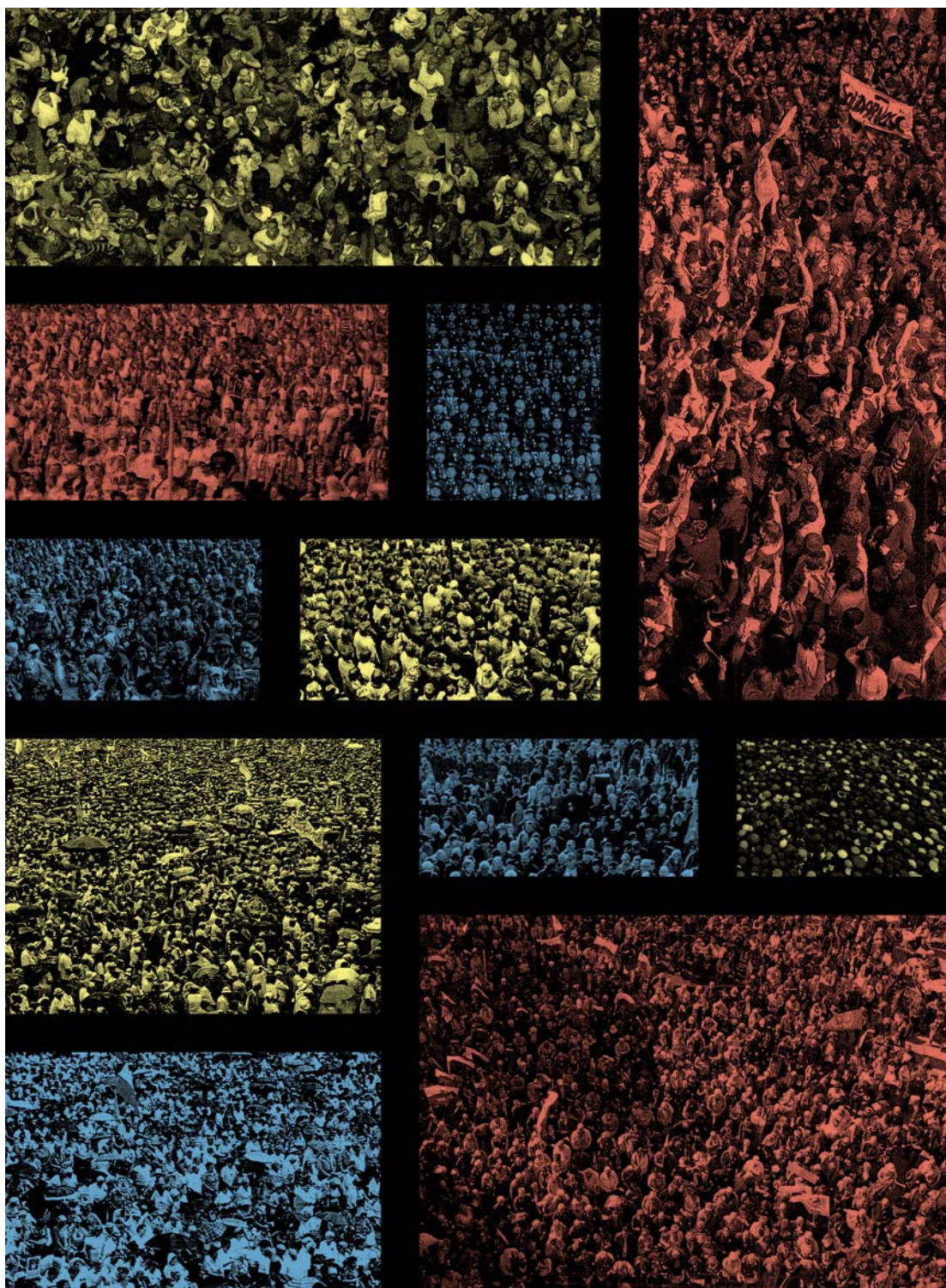
18. Galaktyka F / *The Galaxy F*, 2010, *mixed media*, druk cyfrowy, PCV /
digital print, PCV, tondo / *circle* 124 cm średnica / *in diameter*



19. Galaktyka M / *The Galaxy M*, 2010, *mixed media*, druk cyfrowy, PCV /
digital print, PCV, tondo / circle 124 cm średnica / *in diameter*



20. Zaimki osobowe . My / *Personal pronouns. We* , 2010, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print* , PCV, 150 x 200 cm



21. 12 583 ludzi, którzy umrą / 12 583 People that are going to die, 2016, technika mieszana / mixed media, druk cyfrowy na płótnie / digital print on canvas, 74 x 100 cm



Ułóż sobie życie

Autor: Roman Gajewski
obiekt, techn. własna, druk cyfrowy, 2014



22. Ułóż sobie życie / *Plan your live and settle down*, 2014, obiekt / *object*: malowany stół drewniany / *painted wooden table*, 30 drewnianych kostek z nadrukiem (13 cm³ każda) / *36 overprinted wooden cubes (13 cm³ each)*



23. Ułóż sobie życie / *Plan your live and settle down*, 2014, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 150 x 140 cm



24. Biały, czyli czarny / *White, that is black*, 2015, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 230 x 160 cm





25. Warstwy czasu / *Layers of time*, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 50 x 46 cm



26. Druga skóra / *Second skin I*, 2016, technika mieszana / *mixed media*,
druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 65 x 30 cm



27. Druga skóra / *Second skin II*, 2016, technika mieszana / *mixed media*,
druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 65 x 39 cm



Egzystencjalny krzyk: krzyczy bezsilność, krzyczy ból, krzyczy rozpacz. Czasem agresja. Wrzask, a także skowyt. Nieokiełznany, trzewiowy, biegunowo daleki od „nędzy rozsądku”. Maski spadły, blokady puściły... Krzyk, czyli odśrodkowy akt psychodynamiczny, odwet na rzeczywistości, osobliwy komunikat kierowany w przestrzeń. Otchłanny dźwięk samotnej chwili. Ten grymas i to pobudzenie będące wynikiem ofiarnej pracy mięśni twarzy oraz silnych emocji, nie ma koncesji na rzecz szczęśliwych zakończeń. Paroksyzm, spazm dźwigający ciężar najgorszej prawdy. Tak się dzieje, gdy nie można dłużej usiedzieć we własnej głowie, gdy nie sposób znieść napierającą rzeczywistość. Z każdym krzykiem zawstydzony świat powinien przestać istnieć, jednak istnieje.

Sam nie rozumiem potrzeby epatowania tym ciągiem konwulsji, bo może tego nie powinno się pokazywać, bo ludzie głupio widzialni, bo pozbawieni intymności. Bylibyśmy przecieź o niebo szczęśliwsi, gdyby zęby obnażać w uśmiechu, gdyby ust używać raczej do miłej wymiany zdań czy rozgrzewać je pocałunkiem, gdyby każdą gorzką pigułkę popijać słodkim sokiem. Gdyby wzrok kierować w jaśniejszą stronę. Uroki życia czy komfort bezpieczeństwa nie są jednak czymś, czego od sztuki wymagam — wolę przerysowanie od niedorysowania. No a kruchość i tragiczność są naszą naturą, nie wynaturzeniem czy stanem wyjątkowym; z krzykiem się rodzimy, rozpadamy się w krzyku i w krzyku się budujemy. Pasuje do każdej twarzy i każdej epoki, ale nie pozwala się standaryzować. Krzyk jako żywy płomień życia, sposób na wyjście poza siebie z szansą na powrót; zbliżając nas do eschatologicznych prawd, pomaga wydestylować substancję ocalającą nasze człowieczeństwo — krzyk nas cywilizuje. Może to w takich właśnie sytuacjach trzeba by dopytywać o szczęście?

Oto jedna odsłona wielu niepokojów, może niesłusznie podniesionych do uogólnienia, zbiorowy mianownik sytuujący się ponad indywidualną psychiką i przekształcający jednostkowe cierpienie w stosunkowo mało zróżnicowaną masę bólu, w pandemię wchłaniającą poszczególności. W takim rozmnożeniu krzyk staje się bezpański. Osobliwa kolekcja: setki twarzy zlepionych w rozwibrowanym, falującym zbiorze, który w swoim zagęszczeniu, w swojej intensywności dochodzi do granic groteski. To wizja z wymontowanym bezpiecznikiem, szaleństwo dołożone do szaleństwa, dynamiczny ciąg zdarzeń wtłoczonych w stosunkowo wąski przedział czasu. Jakiś ekspresjonistyczny nadmiar rozsadzający puzzlową układankę, zupełnie jakby ktoś zakłótył obrazem albo nim potrząsnął. To komplementarna opozycja dla spokojnych oczu widza. To osobliwa projekcja i jakże dotkliwa realność: odbite echo rozsadza powietrze, draży uszy, przewierca głowę. Krzyk zwielokrotniony, skumulowany w rwący strumień wysokopiennych, przenikliwych dźwięków. Dziwne uczucie... słyszeć obraz, obraz-metastazę, obraz-partyturę, obraz-do granic napiętą strunę. Poza wszystkim chodzi więc może o symfoniczny koncert, koncert muzyki repetatywnej, taki o kaskadowo ułożonych dźwiękach natury, ludzkiej natury. Kiedy zamilknie, zakrzyczany świat odsłoni na chwilę bezdenną pustkę.

An existential cry: It is the powerlessness that cries, it is pain, it is despair. Sometimes – aggression. A shout but also a howl. Uncontrollable, visceral, extremely far from the “misery of common sense”. The masks went down, the blockades were released... A cry, that is a centrifugal psychodynamic act, a revenge on the reality, a peculiar message sent into space. Cavernous sound of a solitude moment. This grimace and this excitement, a result of a dedicated effort of muscles and strong emotions, do not have an exclusive right for happy ends. A paroxysm, a spasm carrying the burden of the worst truth. It so happens when one cannot continue sitting in one’s own head, when it is not possible to put up with the pressing reality. The world should stop existing with each embarrassed cry, but it still does exist.

I myself do not understand the need of dazzle with this sequence of convulsions, because, maybe, it should not be shown - people seen in a stupid way, people deprived of privacy. As we would be much happier if we showed out teeth only in a smile, if our mouth was used rather for a nice conversation, or for a kiss, if our bitter pill could be followed by a sip of juice. If we looked at the brighter side. However, the charm of life or the comfort of safety are not what I require from art – I prefer exaggeration to undermining. And the fragility and tragic features are our nature and not a degeneration or a state of emergency; we are born with a cry, we disintegrate in a cry and in a cry we built up. It fits each face and each epoch, but it does not allow being standardized. A cry as a living flame of life, a way to leave oneself with a chance to come back; getting us closer to eschatological truths, helps us distil the substance saving our humanity – a cry that makes us civilized. Maybe that is in such situations that one should ask about happiness?

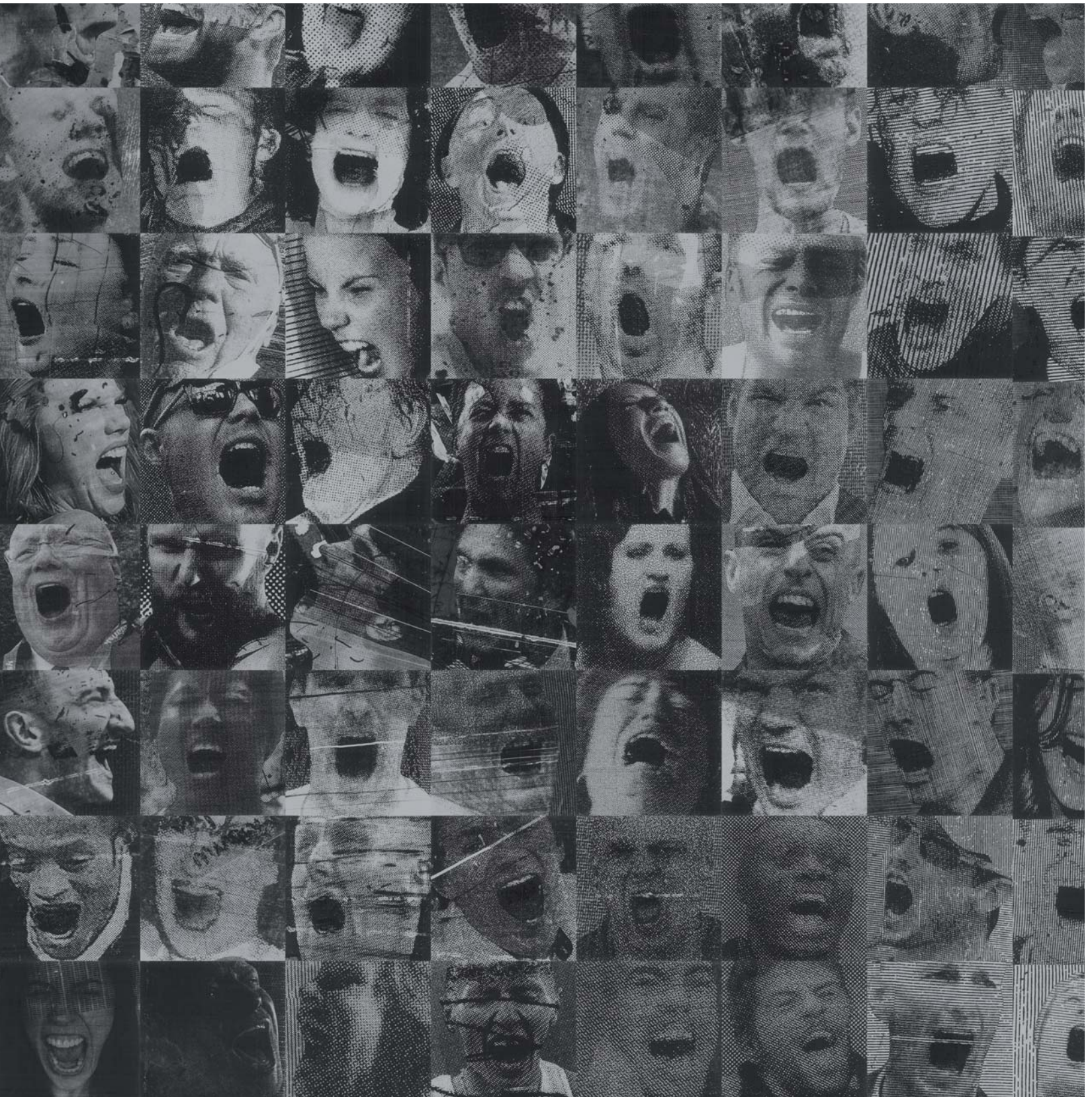
Here is one presentation of many anxieties, maybe wrongly generalized, a collective denominator situating itself over an individual psyche and transforming individual suffering into a relatively differentiated mass of pain, in a pandemic devouring individual subtleties. In such a multitude, a cry becomes ownerless. A peculiar collection: hundreds of faces conglomerated in vibrating, waving crowd, which in its density, in its intensity, reaches the border of a grotesque. This vision with a fitted fuse, madness added to madness, dynamic sequence of events squeezed into a relatively narrow period of time. An expressionistic surplus blasting out a set puzzle, as if someone has swung the picture or shaken it. It is a complementary opposition for calm eyes of the viewer. It is a peculiar projection and a very severe reality: the echo blasts out the air, penetrates the ears, drills the head. A cry multiplied, accumulated into a rapid stream current of high penetrating sounds. A strange feeling... to hear a picture, a picture-metastasis, a picture-music score, a picture- a string tautened as much as it can endure. Apart from other things, maybe it is all about a symphonic concert, a concert of a repetitive music, a concert of a cascade of sounds of nature, human nature. When it fades away, the harangued world will unveil its bottomless emptiness for a moment.

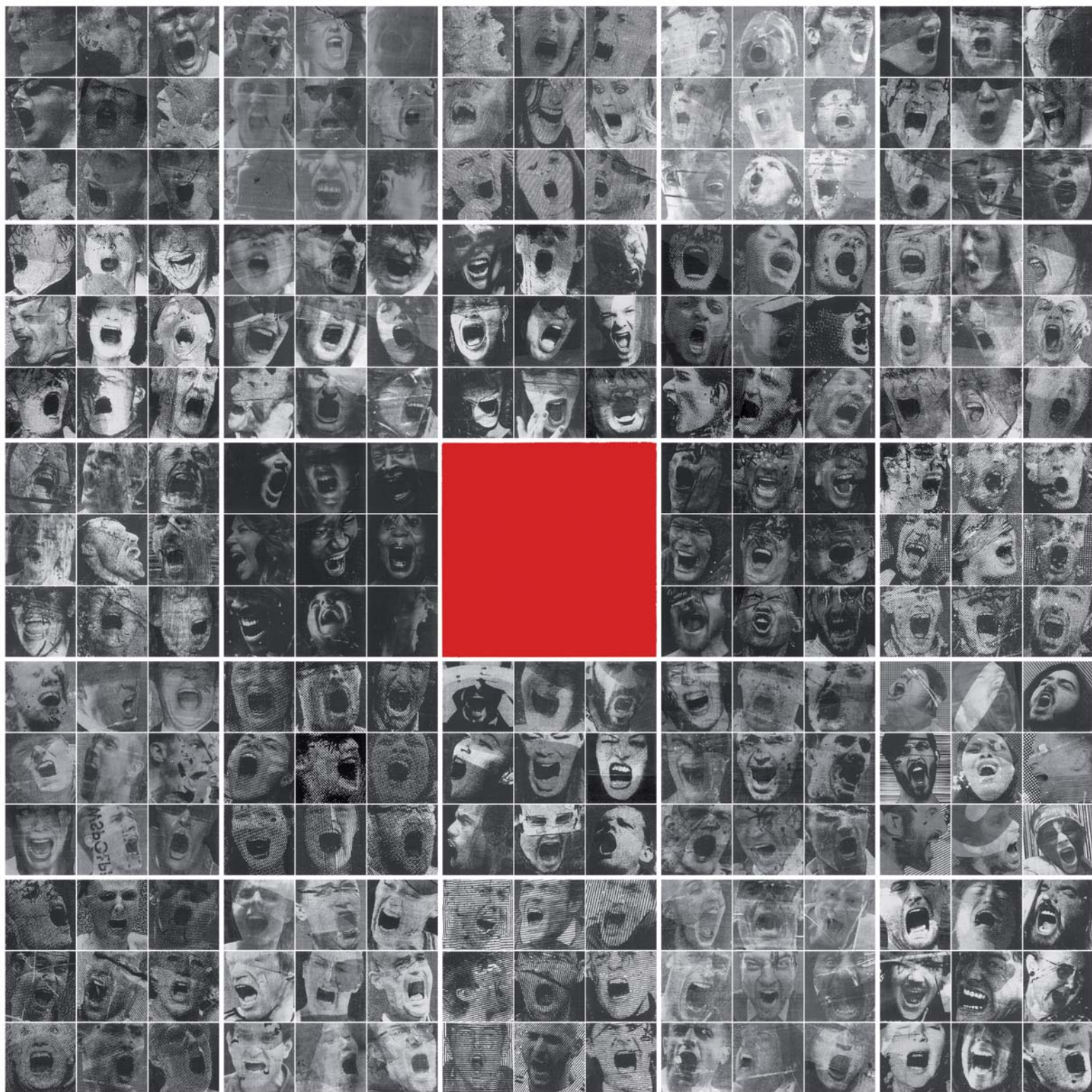


28. Nagłosy / *Amplifying I*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 450 x 330 cm

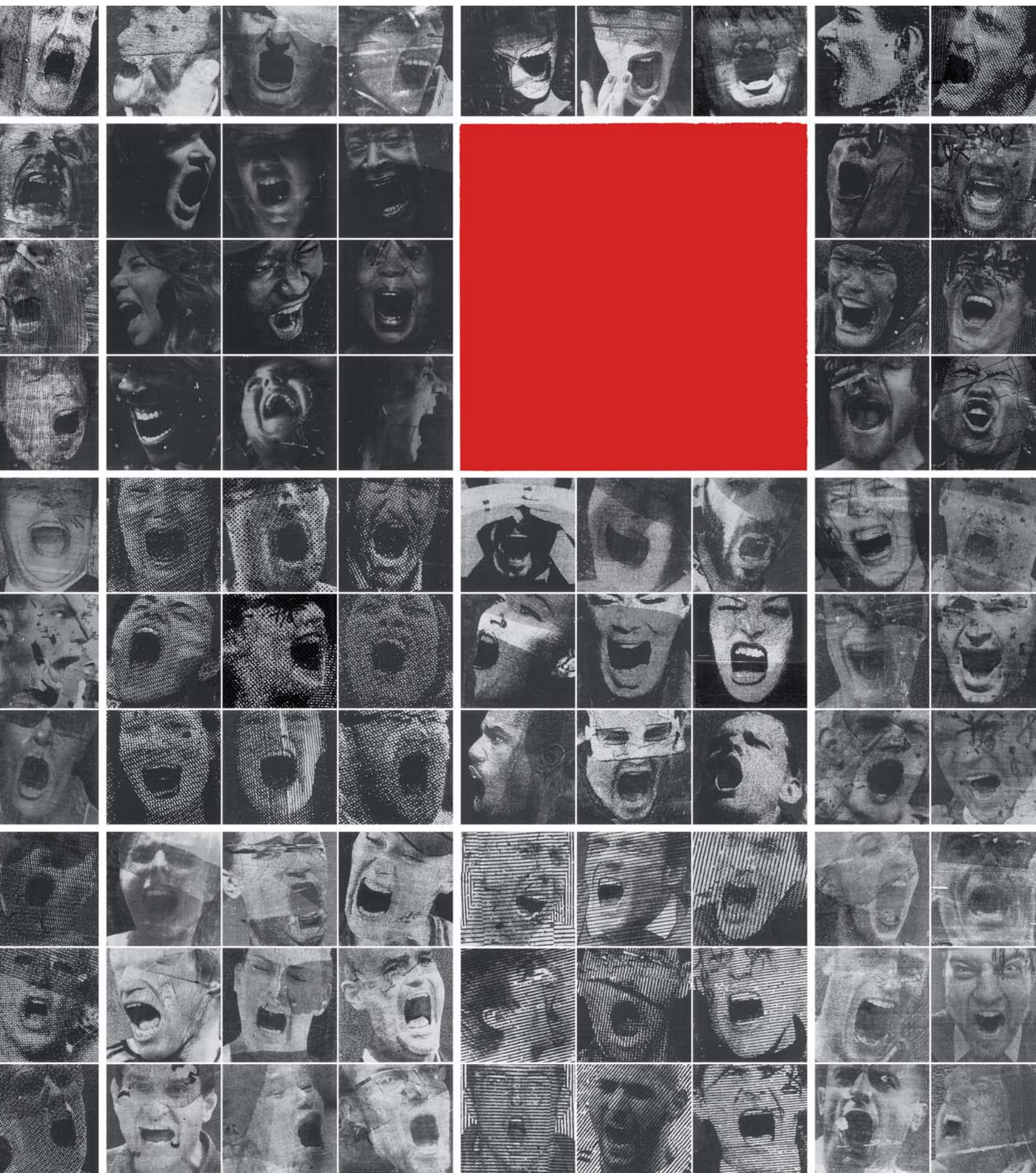


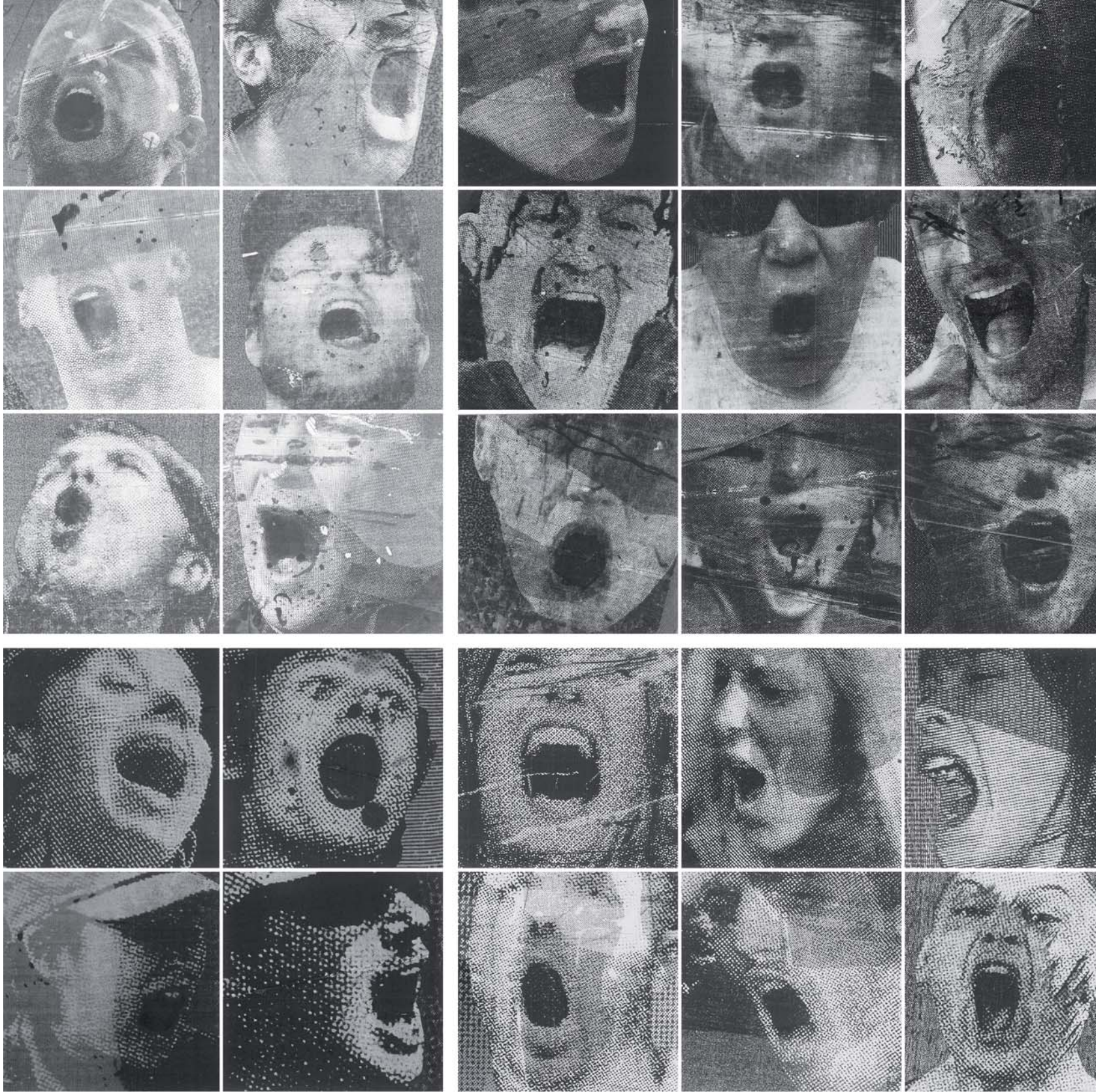


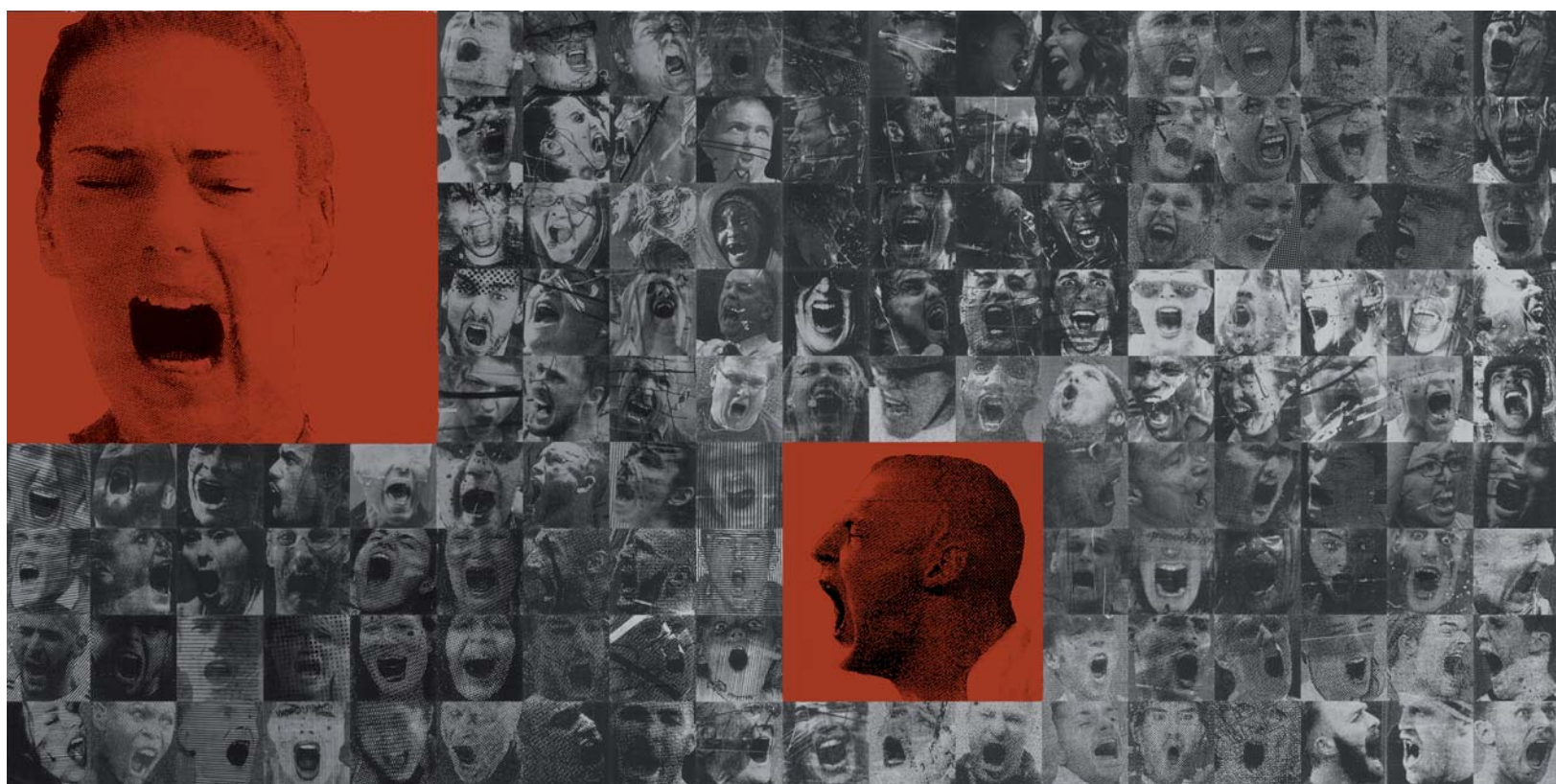




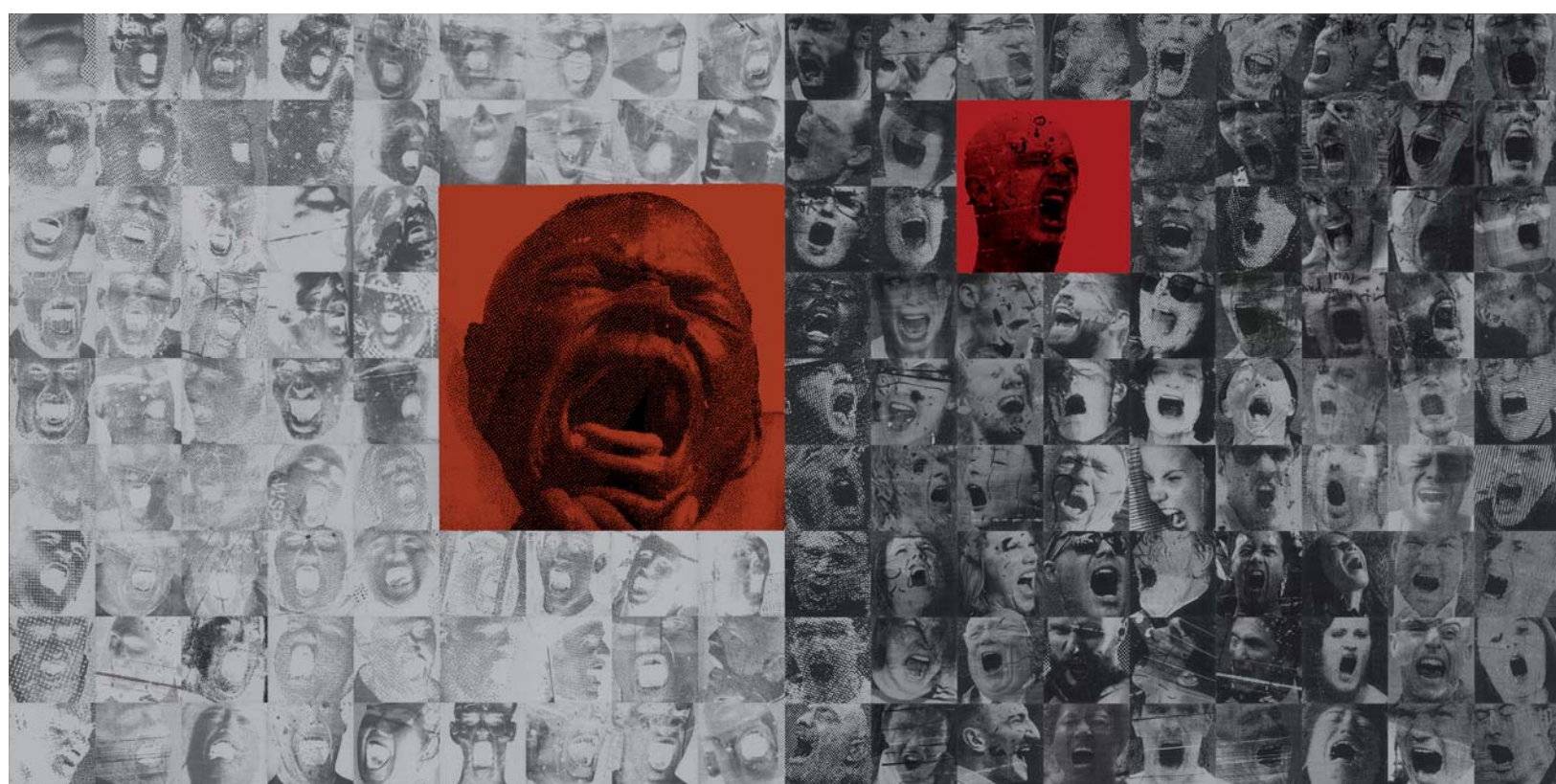
29. Nagłosy / *Amplifying II*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 150 x 150 cm



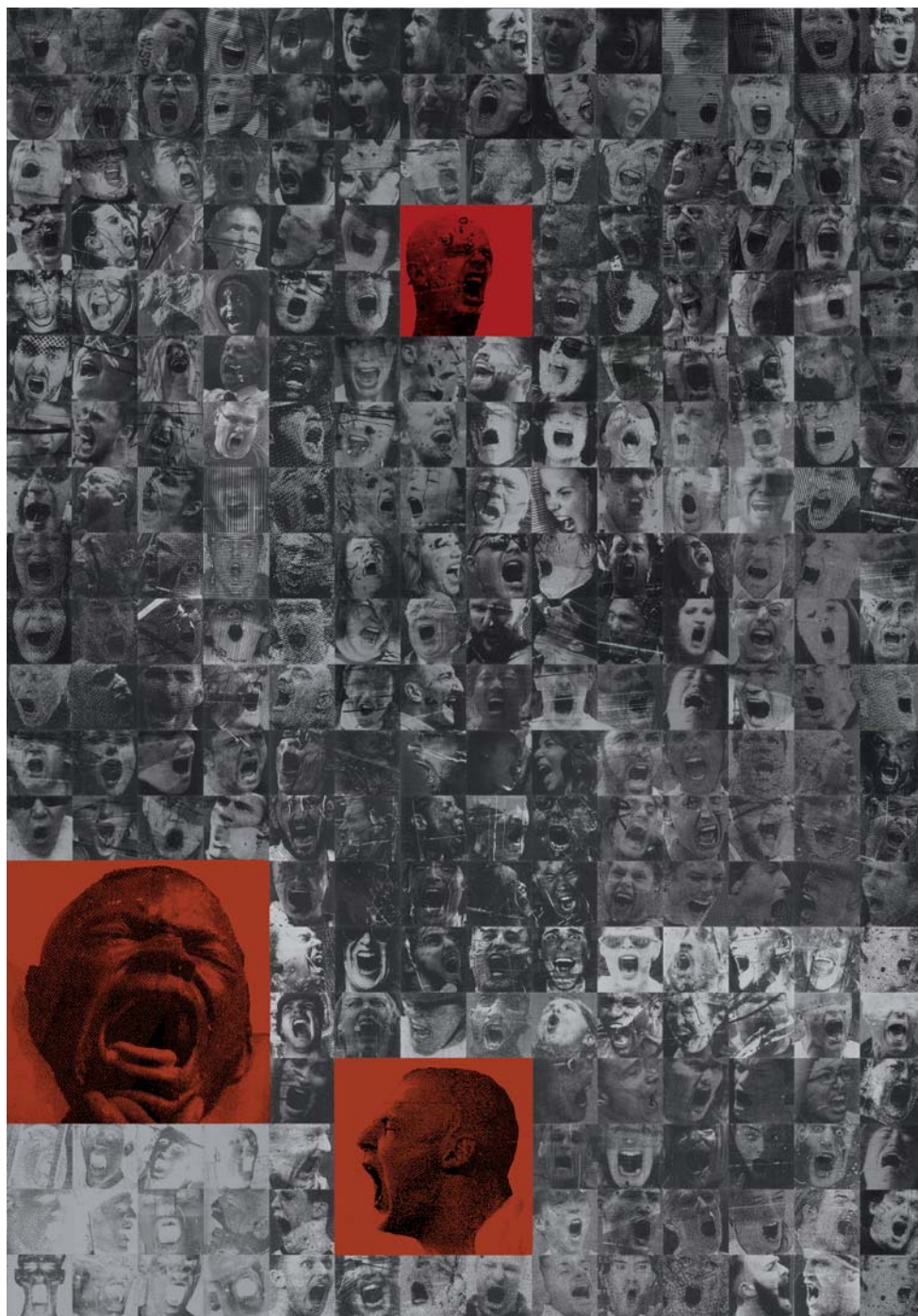




30. Nagłosy / *Amplifying III*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 4 x 100 x 100 cm (400 x 100 cm)







31. Nagłosy / *Amplifying IV*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 70 x 100 cm



32. Niepogoda / Bad weather, 2016, technika mieszna / *mixed media*,
druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 40 x 39 cm



Nasze czasy w przebraniu... to wizja nieco widmowa: szczelnie zakryci stajemy się nierozpoznawalni, jakby nieobecni, i z niejasnymi intencjami. Trochę straszni. Zasłaniamy się, chociaż sumienia przecież nie widać. Nasze ciała, nasze głowy umiemy dziś chronić na tysiące przemysłnych sposobów, a co z duszą?

Ze skwapliwością dyktowaną normą, nakazem lub własną rozważą chronimy się przed trudnymi warunkami pracy, przed niszczącym działaniem natury, ale także, a może przede wszystkim, przed naturą nas samych, bo choć nauczyliśmy się nie oczekiwać od ludzi wiele dobrego, to również nie nauczyliśmy się przeżywania świata jako wspólnoty.

W osnowę odmiennych kultur i obyczajów współczesność wplata nowe wątki, ale ściegi rzadko przebiegają równo i harmonijnie. Wszyscy ocieramy się o jakąś archaiczną, pierwotną szorstkość i dzikość, jedni chronią się przed bezprawiem, inni przed prawem, ale zabezpieczeń domaga się każda cielesna kruchość. Wyczuwamy opresję, boimy się cudzej chęci niszczenia i zabijania. Ale sama ostrożność nie wystarcza, bo agresorzy działają z zaskoczenia; sami zahaczeni o wieczność, zdeterminowani do przekraczania własnej śmiertelności chcą utwierdzić innych w tymczasowości. Konflikt cywilizacji, nierównowaga i gniew — tak oddycha rzeczywistość, tym naznacza nas historia.

Coś mrocznego wyrывa się z tych kształtów i wdiera poza zasięg wzroku. Błąkamy się między naszymi lękami, a one są jak cząsteczki powietrza — oddychamy i krztusimy się nimi. Kto chciałby zamieszkać w lęku? Świat powinien być czymś więcej niż nasz zbiorowy strach. Przewrotna logika języka: czasy są ludzkie albo nie-ludzkie — zawsze pod obecność człowieka. Niełatwo dopuścić myśl, że z upływem czasu akty gwałtu osadzą się w rzeczywistości i przestaną szokować. Jest gorzko, ale gdzie leży gorzkie sedno?

Imperatyw ocalania i budowania jest immanentną częścią sztuki, zatem składanie nieposkładanej wielokulturowości jest czymś naturalnym. Jak jednak sprostać gęstwinie świata, w którym wszystkie zmiany postępują szybciej aniżeli ich rozumienie? Przyjrzyjmy się właściwościom, a nie ideom. Nakłuwając czułe punkty, lepiej stronić od pokusy arbitralności i moralnej perswazji, lepiej pozycjonować, nie pchając się lekkomyślnie z wartościowaniem. Niechby pogubieni nie osądzali pogubienia, lecz stawiali ważne pytania. Choćby takie: gdzie powstają dziś definicje dobra i zła? Kto odpowiada za awarię międzyludzkiej komunikacji? Czy przemoc jest epidemią? Pytań jest więcej. Daleko słuszniej stwarzać wątpliwości niż je rozwiewać, lepiej dopuścić działanie afektywne. Widzę moralne zadanie w tym, żeby sytuacji nie ułatwiać, żeby stworzyć szum nie do końca pozwalający się usensować. Sens jest, on krąży, lecz się nie osadza. Stan niepojętości nie jest niczym złym. Albo lepiej: może by zawiesić nad głowami czuły obłok zmysłowego pojmwania rzeczywistości... Gdzie bohater, a gdzie antybohater? Niechby identyfikacja była doznaniem intuicyjnym, często najlepiej wyznaczającym granice między empatią a bezwzględnością, cywilizacją a kontr-cywilizacją, dobrem a złem. Sztuka tyle może, nie więcej. Należałoby oczekiwać, że sztuka nie będzie pasować ani do zbyt prostych konstatacji, ani do złudzeń.

Czuję, że wygenerowałem sporą, trudną do udźwignięcia energię, mieszaninę trwogi, niepewności, i nadziei. W otocze własnych fobii odbywam tę emocjonalno-refleksyjną wyprawę w twardą i najtwardszą część rzeczywistości, z planem pochwycenia czegoś, co nie da się ugnieść w dogmat. Ludzkość, nieludzkość — obwążuję jedno i drugie.

Our times in disguise... it is a somehow ghostly vision: tightly covered, we become unrecognizable, as if absent, with not clear intentions. A bit terrible. We cover ourselves, although consciousness cannot be seen. We are able to protect our bodies, our heads in a number of carefully thought over ways. And what about the soul?

With the eagerness dictated by norms, order or our own prudence we protect ourselves against hard work conditions, against the destructive activity of nature but also, or maybe first of all, against our own nature, as although we have learnt not to expect too much good from people, we also have not learnt to experience the world as a community.

The contemporariness weaves new wefts into the warp of different cultures and customs, but the stitch is rarely even and harmonious. We all touch on a certain archaic, primeval harshness and wildness. Some protect themselves against travesty of justice, others against the law, but each fragile corporality demands protection. We can sense oppression, we are afraid of somebody else's desire to destroy and kill. But carefulness alone is not enough because aggressors act by surprise; when asked about eternity, they themselves, determined to overcome their own mortality, want to consolidate others in temporality. The conflict of civilizations, unbalance and anger — that is how reality breathes, that is what history marks us with.

Something gloomy frees itself from those shapes and forces itself to where eyes cannot see it. We wander among our fears, and they are like particles of the air — we breathe and choke on them. Who would like to live in a fear? The world should be something more than our collective fear. A perverse logic of the language: times are human or inhuman — and man is always there. It is not easy to think that with the lapse of time acts of rape will settle down in the reality and will stop shocking us. It is bitter but where does the bitter core lie?

The imperative of saving and building is an immanent part of art, so putting together the scattered multi-culture is something natural. How can one, however, cope with the the tangle of the world in which all the changes come faster than understanding them? Let us look at properties, not ideas. While pricking sensitive points it is better to avoid the temptation of arbitrary judgements and moral persuasion, it is better to position, and not to recklessly offer evaluating. May the confused not judge the confusion but ask important questions. For example: Where are the definitions of the good and the evil coined today? Who is responsible for the failure of human communication? Is violence epidemic? There are more questions. It is much better to create doubts than to dissipate them, it is better to allow affective doing. It is a moral obligation for me not to make situations easier, to create commotion that does not allow being fully made sensible. The sense exists, it wanders around, but it does not settle. The state of incomprehensibility is nothing bad. Or, to rephrase it, maybe a sensitive cloud of sensual understanding of the reality should be put over our heads... Where is the hero and where is anti-hero? Let identification be an intuitive experience, often better setting the borders between empathy and ruthlessness, between civilization and counter-civilization, the good and the evil. That is what art can do, nothing more. One would expect that art will fit neither too simple constatives nor illusions.

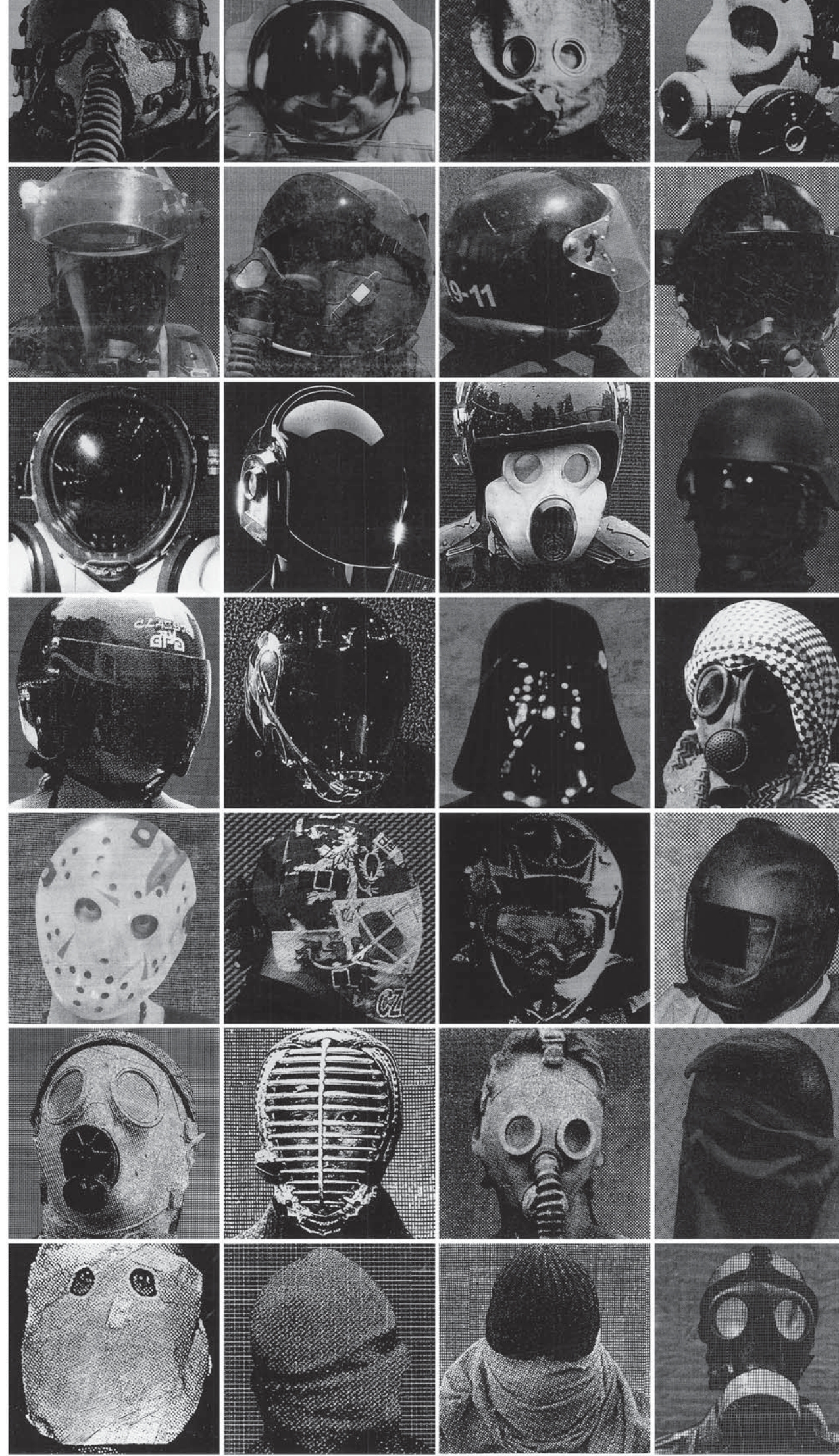
I can feel I have generated quite a big, hard to bear energy, a mixture of fear, uncertainty and hope. Surrounded by my own phobias I am making this emotional-reflexive journey to the hard and the hardest part of the reality, with a plan to catch something that cannot be kneaded into a dogma. Mankind, non-mankind — I sniff both of them.

Translated by Maria Stelmasiewicz



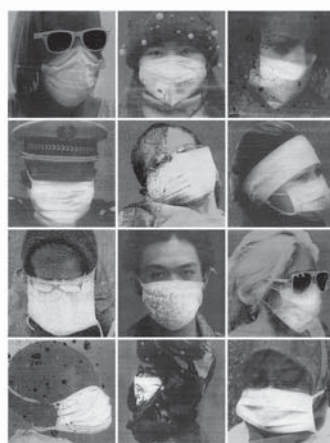
33. Człowiek. Studium portretowe / *Man. A Portrait study*, 2016, *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, 172 x 86 cm







34. Tekstyilia / *Textiles*, 1- 10, 2016, technika mieszana / *mixed media*,
druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas* (wymiary różne / *various sizes*)

























35. Mrówka / *Ant*, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 70 x 100 cm



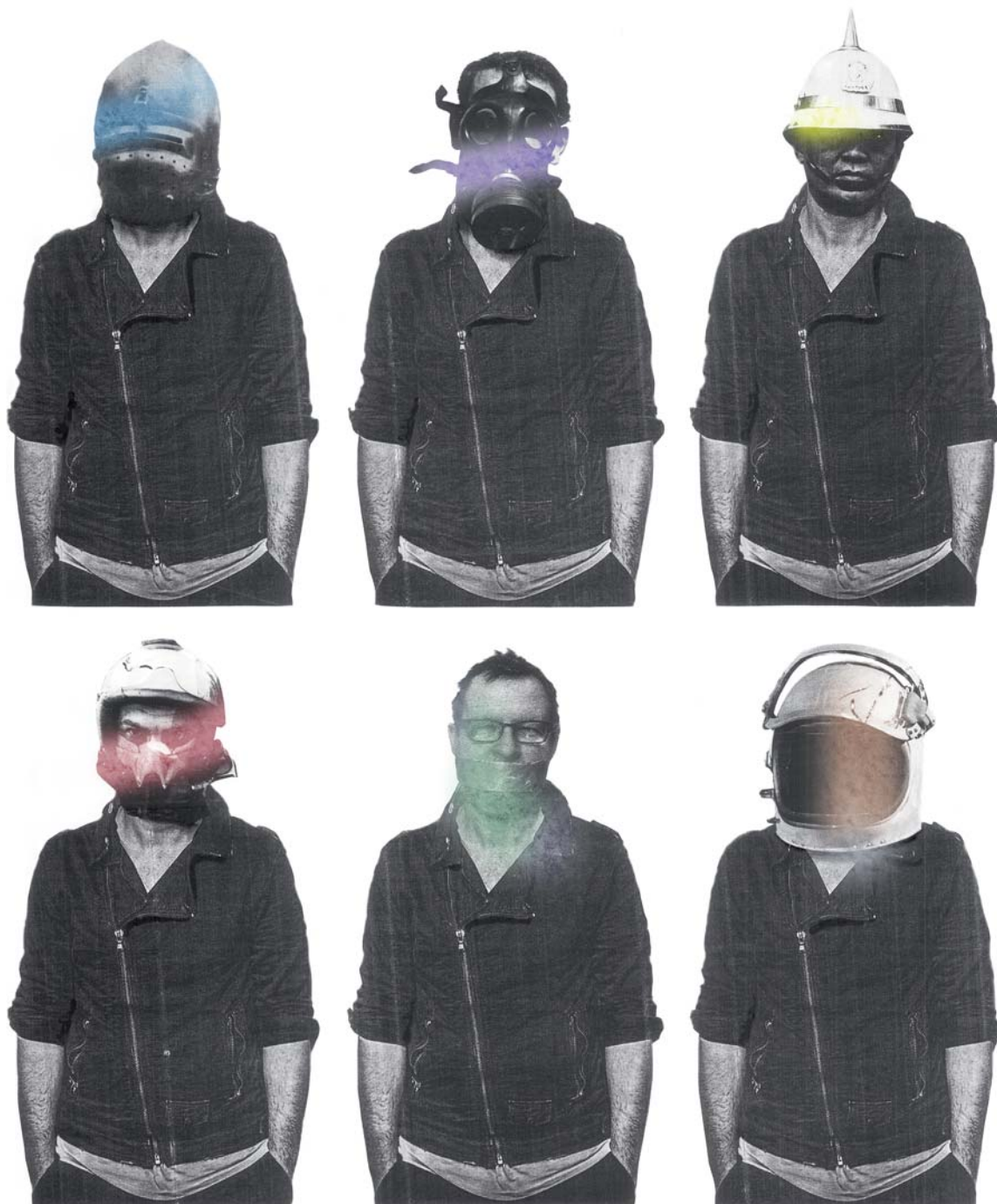
36. Widzę cię / *I can see you*, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 70 x 71 cm



37. Konfiguracje / *Configurations I, 1- 10*, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 77,5 x 30 cm

38. Konfiguracje / *Configurations II*, 1- 10, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 77,5 x 30 cm





39. Protectors, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 60 x 50 cm

Redakcja naukowa / *Edited by:* prof. / *Professor, PhD* Roman Gajewski

Recenzenci / *Reviews:* prof. / *Professor, PhD* Stefan Ficner - UAP Poznań / *University of Arts in Poznań*

prof. / *Professor, PhD* Jacek Szewczyk - ASP Wrocław / *University of Fine Arts in Wrocław*

Wydawca / *Publisher:* Wydawnictwo Wspólny Stół  Projekt Fundacji Wspólnota Gdańska

Koncepcja graficzna i teksty / *Graphic Concept and texts:* **Roman Gajewski**

Projekt graficzny - współpraca, fotografia oraz skład / *Design Cooperation, Photographs and DTP:*

Michał Krasodomski  **PANTOGRAF**

Tłumaczenie na język angielski / *English Translation:* **Maria Stelmasiewicz,**

Anna Maria Mydlarska (tekst / *text by* E.Kal)

Redakcja i korekta / *Editing and Proofreading:* **Iwona Ziętkiewicz**

Drukarnia / *Printing:* APS **Adam Palicki**



nakład / *Edition:* 600 szt. / *copies*

Gdańsk 2016

ISBN 978-83-65366-17-7

Lista prac / List of works

- 1. WTC September I, 2004, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 50 x 65 cm
- 2. WTC September II, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 50 x 65 cm
- 3. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches* III, 2009, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm
- 4. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches* I, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm
- 5. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches* II, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm
- 6. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches* IV, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm
- 7. Szkice futurystyczne / *Futuristic sketches* 1-3, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 40 x 30 cm
- 8. Sploty / *Weaves* I, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 70 x 50 cm
- 9. Sploty / *Weaves* II, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 50 x 70 cm
- 10. Kalejdoskop I, II / *Kaleidoscope I, II*, 2005, wybór z 60 / *choice of 60*, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 2 x 120 x 70 cm
- 11. Pop-sky, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 130 x 90 cm
- 12. Z cyklu Kalejdoskop / *from the cycle Kaleidoscope*, 2005, 1 z 60 / *1 of 60*, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 30 x 30 cm
- 13. Manipulacje metafizyczne / *Metaphysical manipulations*, 1-24, 2005, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 70 x 55 cm każdy / *each*
- 14. Ideologie / *Ideologies*, wersja / *version* 2, 2006, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 250 x 170 cm
- 15. Ideologie / *Ideologies* I, II, wersja / *version* 1, 2006, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 250 x 85 cm oba / *both*
- 16. Ludzie, rzeczy, sprawy / *People, things, matters*, wersja / *version* 1, 2013, *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, 100 x 130 cm
- 17. Zaimki osobowe . Ja / *Personal pronouns. I*, 2008, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, 425 x 250 cm
- 18. Galaktyka F / *The Galaxy F*, 2010, *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, tondo / *circle* 124 cm średnica / *in diameter*
- 19. Galaktyka M / *The Galaxy M*, 2010, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, tondo / *circle* 124 cm średnica / *in diameter*
- 20. Zaimki osobowe . My / *Personal pronouns. We*, 2010, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, 150 x 200 cm
- 21. 12 583 ludzi, którzy umrą / *12 583 People that are going to die*, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 74 x 100 cm
- 22. Ułóż sobie życie / *Plan your live and settle down*, 2014, obiekt / *object*: malowany stół drewniany / *painted wooden table*, 30 drewnianych kostek z nadrukiem (13 cm³ każda) / *36 overprinted wooden cubes (13 cm³ each)*
- 23. Ułóż sobie życie / *Plan your live and settle down*, 2014, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, 150 x 140 cm
- 24. Białe, czyli czarne / *White, that is black*, 2015, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, 230 x 160 cm
- 25. Warstwy czasu / *Layers of time*, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, 50 x 46 cm
- 26. Druga skóra / *Second skin* I, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 65 x 30 cm
- 27. Druga skóra / *Second skin* II, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 65 x 39 cm

- 28. Nagłosy / *Amplifying I*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 450 x 330 cm
- 29. Nagłosy / *Amplifying II*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 150 x 150 cm
- 30. Nagłosy / *Amplifying III*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 4 x 100 x 100 cm (400 x 100 cm)
- 31. Nagłosy / *Amplifying IV*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print, PCV*, 70 x 100 cm
- 32. Niepogoda / *Bad weather*, 2016, technika mieszna / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 40 x 39 cm
- 33. Człowiek. Studium portretowe / *Man. A Portrait study*, 2016, *mixed media*, druk cyfrowy, PCV / *digital print*, PCV, 172 x 86 cm
- 34. Tekstyla / *Textiles*, 1- 10, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas* (wymiary różne / *various sizes*)
- 35. Mrówka / *Ant*, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 70 x 100 cm
- 36. Widzę cię / *I can see you*, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 70 x 71 cm
- 37. Konfiguracje / *Configurations I*, 1- 10, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 77,5 x 30 cm
- 38. Konfiguracje / *Configurations II*, 1- 10, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na papierze / *digital print on paper*, 77,5 x 30 cm
- 39. Protectors, 2016, technika mieszana / *mixed media*, druk cyfrowy na płótnie / *digital print on canvas*, 60 x 50 cm



...adeguati tutti molto bene, han-
...subito capito di essere all'interno
di una famiglia. Devono lavorare be-
ne, sereni, poi siamo pronti a dare lo-
ro una mano: in un lavoro così.

Cadidini. Dopo i 23 anni trascorsi
Milan, il manager entrerà
mente a far parte dei
ziosi giallorossi - in v-
stratore delegato

più parcheggi, meno traffico

Sicilia, un piano e 100 milio



DUE BANDI. Serviranno a incrementare il trasporto pub

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

Ma sulle Regionali e scontro a

Palazzo Chigi sdoganà la Sicilia

DOMANI RENZI FIRMA IL "PATO" AD AGRIC

LA S

AMIGLIA OLIVIERI RISCO

GIUDIZIARIE, ANCORA UN

uti, C

è per rifarsi la verginità

IA DE DOMINICIS E IL MINIDIRETTO

ANDREA D'ORTIZIO PAGINA 10

«E»

no Ad

Viola

OP PIANO

hi sferza le banche

3 resta ai blocchi

3 prende tempo

ANCORA AI MINIMI

INCUBO, C

LA CASA CONTINUA

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.

Ma la scelta è contraria da amministrazione e popolazione.



Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Il che l'immondizia

Wate

Entertainment

Arts

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

www.limerickpost.ie

Arts

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Renowned ch

Limerick Ch

FREE FESTIVAL

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Peterina Choir, invited to the

Пошта

СКАЗУ ВКЕ

в ciemno wysłała swoje CV.

KRZYSZTOF KATKA

„Radna Gdynia, Hanna Mazur (PIS) Sprzedawała stanki, teraz jest w Lo- tos Kolej jako szefowa działu sprzeda- ży. Jest koordynatorem sprzeda-

1.5 miliona euro ma kosztować projekt budowy kanału przez Mierzę Wisłanę wraz z oceną oddziaływania inwestycji na środowisko. Urząd Morski w Gdyni ogłosił przetarg w tej sprawie. Zwy- cieża będzie miał półtora roku na przygotowanie pełnej dokumentacji.

MACIEJ SANDECKI

Kilka dni temu na stronach Urzędu Morskiego w Gdyni ukazało się

ISBN 978-83-65366-17-7

Kto zaprojektuje kanał przez Mierzę Wisłanę?

1.5 miliona euro ma kosztować projekt budowy kanału przez Mierzę Wisłanę wraz z oceną oddziaływania inwestycji na środowisko. Urząd Morski w Gdyni ogłosił przetarg w tej sprawie. Zwy- cieża będzie miał półtora roku na przygotowanie pełnej dokumentacji.

MACIEJ SANDECKI

Kilka dni temu na stronach Urzędu Morskiego w Gdyni ukazało się

Kto zaprojektuje

1.5 miliona euro ma kosztować projekt budowy kanału przez Mierzę Wisłanę wraz z oceną oddziaływania inwestycji na środowisko. Urząd Morski w Gdyni ogłosił przetarg w tej sprawie. Zwy- cieża będzie miał półtora roku na przygotowanie pełnej dokumentacji.

MACIEJ SANDECKI

Kilka dni temu na stronach Urzędu Morskiego w Gdyni ukazało się