

Jan Chwałczyk

PORTRETY
i
AUTOPORTRETY
||

PORTRAITS
and
SELF-PORTRAITS
||



MUZEUM ARCHITEKTURY WE WROCŁAWIU

Jan Chwałczyk

PORTRETY
i
AUTOPORTRETY
||

PORTRAITS
and
SELF-PORTRAITS
||



MUZEUM ARCHITEKTURY WE WROCŁAWIU

Pragnę serdecznie podziękować przyjaciołom za pomoc i współpracę:
Magdzie Ziółkowskiej, Pawłowi Bagińskiemu, Leszkowi Janisionowi,
Jarkowi Nowakowi, których pomoc okazała się niezbędna.
Jan Chwałczyk

I would like to thank warmly my friends Magda Ziółkowska, Paweł Bagiński,
Leszek Janision and Jarek Nowak, whose help and cooperation
were essential and indispensable.
Jan Chwałczyk

TRZY NIEDOKŁADNE PORTRETY

:

MENTALNA STREFA SZTUKI

TAJEMNICA BARWY

TEN FANTASTYCZNY CIEŃ



THREE INCOMPLETE PORTRAITS

:

MENTAL ART ZONE

THE MYSTERY OF COLOUR

THIS MAGNIFICENT SHADOW

MENTALNA STREFA SZTUKI

MENTAL ART ZONE

W tym roku mija 40 lat od mojej wystawy pt. „Portrety i autoportrety” (gal. Mona Lisa 1969), której towarzyszył tekst „Portret zbiorowy” oraz J. Ludwińskiego „Portret syntetyczny”, więc pora na określenie również własnego „autoportretu”.

W galerii eksponowałem prace nazwane „Reprodukторami”. Zostały tak nazwane przedmioty – przyrządy. Były to obiekty, które pozwalały aby światło tworząc cień, konstruowało własny portret, oczywiście ten autoportret miał formę kinetyczną, wynikającą z kierunku i siły światła, jego barwy oraz ruchu oglądającego. Nazwa obiektów „Reproduktorami” była wieloznaczna. Zmienność światła depresjonowała stabilność dzieła, reprodukując samo siebie. Światło nie posiada stałego nośnika wizualnego i tak jak sztuka jest zmienne, inspiruje naszą świadomość i w momencie wizualizacji staje się również naszą „realnością”. Światło i sztuka uciekają od rzeczywistości w naszą sferę mentalną. **Wizualizacja światła zapoczątkowuje swoją historię jako medium, którego akcja toczy się w tym, co pomyślane, nie zapowiedziane, nie wypowiedziane, nie sformułowane. Mentalna specyfika wizualnego odbioru „Reproduktorów” – obiektów, jest też reprodukcją w procesie.**

Forty years ago I presented ‘Portraits and Self-portraits’ exhibition (Mona Lisa gallery, 1969) for which texts ‘Collective Portrait’ and J. Ludwiński’s ‘Synthetic Portrait’ were written. So now is the time to define my own ‘self-portrait’.

In the gallery I presented works called ‘Reproducers’. It was a name for the objects-devices. These were the objects which allowed the light creating the shadow to construct its own portrait. Naturally, the portrait was kinetic in form, and the form was dependent on a direction and strength and colour of light, as well as the movement of the viewer. The name ‘Reproducers’ was ambiguous. The variability of light deprecated the stability of the work, which resulted in light’s self-reproduction. The light has no fixed visual carrier and, like art itself, is variable. It inspires our conscious self and at the very moment of visualisation it becomes our ‘reality’. Light and art run away from reality and end up in our mental zone. **Visualization of light initiates its life of a medium whose story is narrated in the un-thought, the unexpected, the unspoken and the un-formulated. The mental specificity of visual perception of the ‘Reproducers’-objects is also a reproduction in the process.**

Jerzy Ludwiński w artykule „Portret syntetyczny” (Odra 1/95 styczeń 1969 – „Galeria”) pisze: (...) „Aktualny pokaz tego artysty pod wspólnym tytułem „Portrety i autoportrety” nie dostarczy satysfakcji miłośnikom portretów, choć nazwa jest dosłowna. Są to najzupełniej realistyczne portrety światła. Poszczególne portrety artysta nazywa „Reprodukторami”. Ale ta nazwa nie jest jednoznaczna. Są to bowiem reprodukcje światła na białych ekranach, ale również reprodukcje form nakładających się na inne formy, i wreszcie reprodukcje specyficznego myślenia plastycznego. Nietrudno dostrzec, że nazwa „reprodukcia” deprecjonuje znaczenie obrazu jako gotowego tworu plastycznego wykonanego w materiale. W tej sytuacji obraz ma się tak do poprzedzającej go koncepcji intelektualnej, jak reprodukcja do oryginału. W procesie twórczym Chwałczyka pojawia się sytuacja nieoczekiwanie paradoksalna. Z jednej bowiem strony sam obraz nie jest ważny i na dobrą sprawę wystarczyłby jakiś zapis matematyczny, na podstawie którego można by go wykonać, z drugiej strony, jeśli już obraz zostanie wykonany, to z precyzją, w której nie ma miejsca na najmniejszą dowolność” (...)

W. Skrodzki w „Poezji” pisze:¹ „Każda z tych przewidzianych przez artystę i zawartych implicite w materialnej strukturze dzieła kompozycji (których można by w gruncie rzeczy nie realizować, lecz określić drogą zapisu matematycznego – obserwuje Ludwiński) zostanie schwytnana i zafikszowana właśnie w momencie sfotografowania konkretnego układu elementów. W tym tkwi chyba również sens użytych przez Chwałczyka tytułów „Reprodukce” odnoszących się nie tylko do odbicia światła, co więcej dociekamy do jednej jeszcze dwuznaczności tej klarownej i czystej sztuki – **pytania o ustalenie, co właściwie w tej sytuacji jest dziełem, pytania, na które trudno dać jednoznaczną odpowiedź**” (...).

Jerzy Ludwiński in ‘Synthetic Portrait’ (Odra 1/95 January 1969 – „Galeria”) says: (...) ‘The current artist’s show collectively named ‘Portraits and Self-portraits’, in spite of a pretty literal meaning of the title, shall not satisfy the admirers of portraits. For these are the absolutely realistic portraits of light. Each of them is called by the author the ‘Reproducer’. But the name is ambiguous as the works are both reproductions of light on white screens, reproductions of forms superimposed on other forms and, finally, reproductions of specific visual thinking. It is easy to notice that the name ‘reproduction’ deprecates the meaning of a picture understood as a finished visual object executed in some material. Thus, the picture’s relation to the initial intellectual concept is similar to that of a reproduction’s relation to the original. In Chwałczyk’s creative process we unexpectedly discover a paradoxical phenomenon. On the one hand the picture itself is not important and in fact could be substituted with some mathematical notation that might be used as a recipe to produce this picture, on the other hand, when the picture is actually executed, then in a manner so precise that it does not allow for any freedom (...)’

In ‘Poezja’ (Poetry) W. Skrodzki says:² ‘Each of these compositions anticipated by the artist and *implicit* encoded in the material structure of the work (in fact, one wouldn’t necessarily have to produce these works, recording them by a mathematical notation would suffice, remarks Ludwiński) shall be caught and fixed at the very moment of taking a photograph of a specific arrangement of elements. And probably this is the meaning of Chwałczyk’s ‘Reproductions’, the title referring not only to reflections of light. Here we are confronted with one more ambiguity of this otherwise clear and clean art – **and with a question of what in fact the work of art is. The question that cannot be easily answered in an unequivocal way**’ (...).

¹ Wojciech Skrodzki (Noty o autorach), Jan Chwałczyk, „Poezja” nr 12, 1969 r.

² Wojciech Skrodzki (notes on authors), Jan Chwałczyk, „Poezja” No 12, 1969.

* * *

(...) „Znamy tylko jedną dziedzinę działalności, która rozwiązuje swoje zagadnienia drogą wykrywania i wyostrzania konfliktowego charakteru znaczeń. Tą dziedziną jest sztuka.” (...) Ten cytat Wieczesława Głazyczewa jest również z „Portretu zbiorowego”. Zamieszczony w „Odrze” artykuł, jak wystawa to zwrócenie uwagi na stale istniejący konflikt osobowości – intelektu, z światem przyzwyczajeń i nawyków. Granice sztuki były i są zawsze ruchome, tak samo jak różne są możliwości jej odbioru. W tej grze, którą sztuka prowadzi sama z sobą, w ciągłym zaprzeczaniu istniejącego modułu, a następnie kreowaniu nowego, stwarza dynamikę ciągłego zagarniania dla siebie, nowego dotąd wolnego obszaru.

* * *

(...) ‘We know only one field of activity where the self-induced problems are solved by way of identifying and sharpening the conflict nature of meanings. This field is art.’ (...). We can find this statement of Wieczesław Głazyczew in “Collective Portrait”. Both the article in ‘Odra’ and the exhibition itself draw our attention to a permanent conflict between personality-intellect and the world of habits and routines. The borderlines of art have always been movable, just as the ways of perception of art have always been diversified. In the art’s play with itself and in the permanent negation of the existing module and subsequent creation of a new one, art constitutes a dynamics of permanent conquering of new, up to then free territories.

* * *

(...) „Od kiedy istnieją istoty myślące? Nie wiem nic na ten temat i wątpię, aby koledzy z antropologii – fizycznej mieli na ten temat zdecydowane poglądy. Powiem więcej: wątpię, abyśmy mogli kiedykolwiek uchwycić teoretycznie moment, w którym człowiek zaczął myśleć; skłaniam się raczej do poglądu, że myślenie wyprzedziło ludzi.” (...) Są to słowa Johna Neumana, które również cytowałem w „Portrecie zbiorowym” („Odra” styczeń 1969) towarzyszący wystawie „Portrety i autoportrety”. Tytuły artykułów i wystawy wyraźnie wskazywały, że istnieje konieczność indywidualnej refleksji w kontakcie ze sztuką. Była to teoretyczna chęć stworzenia propozycji dla czytelnika – widza – wystawy, do analogicznej „Auto-próby”. **Ponieważ „Portret zbiorowy” był integralną częścią wystawy, jest w jakimś stopniu do dzisiaj związany z moją twórczością.**

* * *

(...) ‘Since when thinking beings have existed? I know nothing about it and I doubt my friends – physical anthropologists – hold any strong views on the subject. What’s more, I doubt we could have ever grasped theoretically the moment a man started thinking; I’m more inclined to share the view that thinking preceded human beings.’ (...) These are the words of John Neuman I quoted in ‘Collective Portrait’ („Odra” January 1969), the text accompanying ‘Portraits and Self-portraits’ exhibition. The title of the exhibition and the articles clearly indicated the necessity of individual reflection when one is confronted with art. It was a theoretical urge to forward a proposal for a reader-viewer-exhibition; an urge to create an analogous ‘Self-attempt’. **Since ‘Collective Portrait’ was an integral element of the exhibition, it still has been in some way connected with my creativity.**

² (...) Wszystkie działania Chwałczyka, oparte na zasadach optyki, nie tylko wyzbyte są czynni-

² (...) All Chwałczyk’s actions based on the prin-

2 Bożena Kowalska, Twórcy postawy, Wyd. Literackie, Kraków 1981.

2 Bożena Kowalska, Twórcy postawy, Wyd. Literackie, Kraków 1981.

ka subiektywizmu i emocji, ale także odrzucona w nich została wszelka estetyzacja, a w końcu świadomie zdeprecjonowane pojęcie sztuki w jej tradycyjnym znaczeniu (...)"

"(...) Następny etap jego poszukiwań przesunął się na problematykę roli i miejsca, jakie zajmuje ona w życiu jednostek i społeczności. Penetracji tego zagadnienia służą podejmowane przez Chwałczyka od 1971 r. akcje, których rezultaty i materiał obserwacyjny dają szereg zróżnicowanych odpowiedzi na owe pytania, nurtujące nie tylko naszego artystę, ale znaczną część plastyków całego Świata współczesnego (...)"

W tekście towarzyszącym wystawie „Portrety i autoportrety”, który był publikowany w „Odrze” pt. „Portret zbiorowy”, będący komplikacją wypowiedzi naukowców, artystów, pisarzy, starałem się wykazać, że sztuka wyzwala się ze stereotypowego obrazu świata, istnieje na krawędzi między jednostką a zbiorową sferą mentalną – jest granicą formowania się indywidualnej „mitologii”.

ciples of optics are not only devoid of elements of subjectivity and emotion, but they also reject any aestheticism and, finally, the consciously deprecated concept of art in its traditional form (...)'
'(...) At the next stage Chwałczyk's experiments focused on the analysis of the role of art in the life of individuals and societies. From 1971 onwards Chwałczyk has tried to penetrate these problems undertaking actions whose results and observation material give us a series of diversified answers to the above questions; questions bothering not only Chwałczyk, but also a considerable number of visual artists of the contemporary world (...)'

In the text for 'Portraits and Self-portraits' exhibition (published in 'Odra' under the title 'Collective Portrait'), which was a compilation of statements of scientists, artists and writers, I tried to prove that art frees itself from the limitations of the cliché view of the world and that art exists on the borderline between the individual and the collective mental zones, that it is a limit for constitution of the individual 'mythology'.

* * *

W 1972 r. ogłosiłem obraz – tekst pt. „Portret sztuki”.

³"(...) Twórczość artystyczna była zawsze przeciwstawieniem lub przeobrażeniem zastanych stereotypów w nowe. Obecna sytuacja wynika z indywidualnego odbioru sztuki, z wytwarzanych stereotypów myślenia, z posiadanej wiedzy, kultury. Oczywiście stereotypu ideału sztuki są różne; nie tylko w poziomym układzie czasu, lecz również w pionowym, historycznym. Idee artystyczne, które społeczeństwo przyjęło za własne, z którymi się zżyło, stworzyły mu małą stabilizację moralno-intelektualną. Przecież każda materialna realizacja idei (w czasie indywidualnego przyswia-

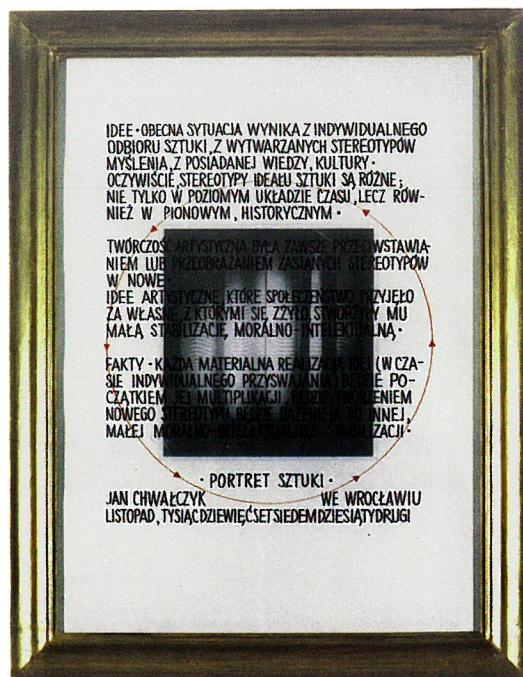
* * *

In 1972 I declared a picture-text entitled 'Portrait of Art'.

³'(...) Art has always been in opposition to clichés or a metamorphosis of the historical clichés into new ones. The current situation is defined by the individual perception of art, by the generated mental clichés and the possessed body of knowledge and culture. Of course, the clichés of the ideal of art are diversified: not only in the horizontal time layout but also in the vertical-historical one. The ideas of art which have been adopted and familiarized by the society enabled establishment of a feeble moral-intellectual stability. Well, each materialization of an idea (in the individual

3 Jan Chwałczyk, Portret sztuki – katalog „Chwałczyk – Poznawanie niewidzialnego” BWA Wrocław 2002.

3 Jan Chwałczyk, 'Portrait of Art' - catalogue „Chwałczyk – Poznawanie niewidzialnego” BWA Wrocław 2002.



PORTRET SZTUKI / PORTRAIT OF ART

1972, 71x35 cm, papier, płyta, złota rama / 1972, 71x35 cm, paper, plate, golden frame

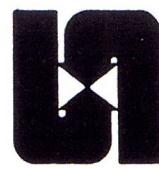
jania – faktu artystycznego) będzie początkiem jej modyfikacji, będzie dążeniem do innej, małej moralno-intelektualnej stabilizacji”.

W następnych latach nadal drążyłem temat artysty – odbiorca – społeczeństwo. W lipcu 1972 r. ogłosziłem ankietę skierowaną do artystów, krytyków, naukowców. Zawarte w niej były następujące pytania: czy sztuka chroni naszą sferę psychiczną przed dosłownością dnia powszedniego, jaka jest rola intuicji i intelektu w kreacji artystycznej, czy ludzkie fascynacje muszą ulegać rejonizacji, czy dwuczłonowe sprzężenie: artysta – odbiorca jest już tym ostatnim możliwym, najprostszym. Dalej pisałem; mnożące się pytania, eliminując kolejno siebie, zbliżają nas do **odpowiedzi – pytania**. Taktyka informacji kreatywnej w chwili powstawania meta-sztuki stała się koniecznością.

perception-art fact) shall initiate its multiplication, shall become a quest for some other feeble moral-intellectual stabilization.'

In the following years I was still analysing the artist-recipient-society issue. In July 1972 I started a survey of artists, art critiques and scientists. I asked the following questions: does art protect our psyche from the literality of everyday life, do human fascinations have to be subdued to regionalization and is the two-element artist-recipient link the final conceivable and the simplest one? Then I wrote: the multiplying questions eliminating one another bring us closer to the **answer-question**. The moment meta-art was born, the tactics of creative information became a necessity. I presented the received answers on a big blackboard in 'Klub Związków Twórczych' in Wrocław.

GALERIA
SZTUKI
INFORMACJI
KREATYWNEJ



KLUB ZWIĄZKÓW TWÓRCZYCH WROCŁAW RYNEK-RATUSZ 24



GALERIA SZTUKI INFORMACJI KREATYWNEJ

tablica w Klubie Związków Twórczych we Wrocławiu, 1972 / a plaque in Klub Związków Twórczych in Wrocław, 1972

Otrzymane odpowiedzi eksponowałem na dużej czarnej tablicy w Klubie Związków Twórczych we Wrocławiu. Tablica z eksponowanymi: tekstami, fotografiemi, rysunkami, pełniła rolę „Galerii sztuki informacji kreatywnej”. W 1974 r. przesłany materiał został opracowany i opublikowany w wydawnictwie kontrapunkt. Ponieważ nadesłane materiały swoim charakterem przekraczały dotychczasowe granice sztuki – w nazwie galerii nastąpiła zmiana z dotychczasowej, na Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, z zatrzymanym lecz przekreślonym słowem sztuka.

W 1975 r. galeria wydała tak zwany „Czarny katalog” z udziałem 11 autorów: wypowiedź wspólna Włodzimierza Borowskiego i Tomasza Osińskiego pt. Sztuka, Jana Chwałczyka „Euhemeryzm dokumentacji artystycznej” by Jan Chwałczyk, ‘Ilustracje’ by Elżbieta Chodżaj, ‘Pomnik sztuki’

The board covered with texts, photographs and drawings performed the function of a 'Gallery of Creative Information'. In 1974 I sent the material to 'kontrapunkt' publishing house where it was edited and printed. Since the material transcended the limits of conventional art, the contemporary name of the gallery was changed into 'Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej' (Gallery of Creative Information Art) where the word 'Sztuka' (Art) remained but was crossed out.

In 1975 the gallery published the so called 'Czarny katalog' (Black Catalogue) including texts of 11 authors: a joint statement of Włodzimierz Borowski and Tomasz Osiński entitled 'Sztuka', 'Euhemeryzm dokumentacji artystycznej' by Jan Chwałczyk, 'Ilustracje' by Elżbieta Chodżaj, 'Pomnik sztuki'

mentacji artystycznej”, Elżbiety Chodżaj „Illustracje”, Wandy Gołkowskiej „Pomnik sztuki” i „Klepsydra sztuki”, Zdzisława Jurkiewicza „Alfabet” i „Plejady”, Jerzego Ludwińskiego „Sztuka niezidentyfikowana”, Marii Michałowskiej „Art” i „Sierpień”, Stefana Morawskiego „Wypowiedź”, Jerzego Rosołowicza „Komurama”, „Naczynie do łowienia rosy” i „O działaniu neutralnym”, Eugeniusza Smolińskiego „Biografia” i „Słoneczny dzień”.

Ciekawa historia była związana z powstaniem katalogu „Gang” (1977 r.). Na jednym ze spotkań w kawiarni Klubu Związków Twórczych, gdzie już nie istniała Galeria Informacji Kreatywnej, padła propozycja aby pod hasłem „Gang” każdy z obecnych, zaproponował stronę tytułową oraz dwie strony formatu A4 katalogu. Po opracowaniu wydawnictwa, każda strona została sfotograrowana, powiększona do formatu wielkości 1 metra i eksponowana na wystawie. Autorami pomysłu na spotkaniu w kawiarni byli obecni: Elżbieta Chodżaj, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Zdzisław Jurkiewicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Eugeniusz Smoliński. W tymże katalogu „Gang” publikuję wypowiedź pt. „Układ relatywnej koordynacji” następującej treści:

⁴(...) Mnogość postaw artystycznych stanowi układ relatywny, wzajemnie koordynujący swoje ideowe struktury, jest jednocześnie zasygnalizowaniem twórczo-artystycznej sytuacji (będącej swego rodzaju *perpetuum mobile*), która każdorazowo kreując siebie, twórczo się odradza. Każda sytuacja artystyczno-estetyczna jest relatywną rzeczywistością, w której zawarta jest (zaprogramowana?) informacja o samokreacji rzeczywistości artystycznej. **Sztuka jest więc sytuacją na mapie psychicznej i społecznej człowieka – ludzkości.** Układ relatywnej koordynacji obejmujący: człowieka, sytuację artystyczno-estetyczną, w której zawarte są różne sygnały, propozycje lub

and ‘Klepsydra sztuki’ by Wanda Gołkowska, ‘Alfabet’ and ‘Plejady’ by Zdzisław Jurkiewicz, ‘Sztuka niezidentyfikowana’ by Jerzy Ludwiński, ‘Art’ and ‘Sierpień’ by Maria Michałowska, ‘Wypowiedź’ by Stefan Morawski, ‘Komurama’, ‘Naczynie do łowienia rosy’ and ‘O działaniu neutralnym’ by Jerzy Rosołowicz, ‘Biografia’ and ‘Słoneczny dzień’ by Eugeniusz Smoliński.

There's an interesting story related to publishing of the 'Gang' catalogue in 1977. During one of the meetings in the café of Klub Związków Twórczych (the Gallery of Creative Information was no longer there) someone suggested that each of the participants of the meeting should present a title page and two additional A4 pages of the catalogue labelled 'Gang'. On finishing editorial work, all pages were photographed, blown-up to 1 metre size and presented at the exhibition. The authors of the project were artists present at the meeting: Elżbieta Chodżaj, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Zdzisław Jurkiewicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz and Eugeniusz Smoliński. In the 'Gang' catalogue I published my statement entitled 'Układ relatywnej koordynacji' (The System of Relative Coordination). It said:

⁴ (...) A multitude of artistic attitudes constitutes a relative, mutually coordinating its own ideological structures arrangement. It is, at the same time, an indication of a creative-artistic situation (sort of a *perpetuum mobile*) which – each time creating itself – creatively regenerates itself. Each artistic-aesthetic situation is a relative reality in which the (programmed?) information on self-creation of artistic reality is contained. **Thus, art is a situation in a psychological and social map of a man-humanity.** The system of relative coordination encompassing a man and an artistic-aesthetic situation defining various signals, proposals and marks of functions that art hasn't performed yet

4 Jan Chwałczyk – katalog „Gang” Wyd. BWA, Wrocław 1977.

4 Jan Chwałczyk – ‘Gang’ catalogue, Wyd. BWA, Wrocław 1977.

ślady zaistniałych funkcji jakich sztuka dotychczas nie spełniała, określa ten zbiór i włącza go w krwiobieg sztuki i jej strategiczne ramy". Moja koncepcja układu relatywnej koordynacji była ówczesnym pomysłem stworzenia granic określających istnienie sztuki w układzie artysta – odbiorca (indywidualny) społeczeństwo.

Dyskurs jest początkiem kontaktu oglądającego działanie artystyczne, przedmiot, w kształtowaniu własnego pojęcia dzieła.

Nasze historyczne doświadczenia, wiedza, stykając się z nowym przekazem tworzą fakt artystyczny, który rodzi się *a posteriori*, po doświadczeniu oglądu, przeżycia. Powstanie nowe twórcze doświadczenie wizualne, zawsze za pośrednictwem zmysłowej obecności. Zaistniała „gra” powołuje historię i czyni wizualną myśl. „Gra” uwidacznia i eksplatuje nową myśl wizualną.

Narodziny faktu artystycznego są więc procesem w kształtowaniu nowego, indywidualnego pojęcia dzieła sztuki.

⁵ „(...) W permanentności ekspozycji fakt artystyczny staje się dziełem. Status dzieła przekształca „TERAZ” w „ODTĄD” – ODTĄD jest WIADOME, dla istnienia nie musi już faktycznie być widziane. Może być ukryte lub pokazane, obojętne, gdyż „odtąd” wiadomo, że istnieje⁶ i wiadomo czym jest. W tym stadium jest arcydziełem”.

„Rozważmy „legalny” status dzieła. To wszystko, nie jego jakość, która, jak widzieliśmy, staje się stopniowo w czasie, poprzez konsensus po fakcie. Przez „legalny” rozumiemy tutaj (czasowe) uznanie dzieła za takie. Oznacza to, że uważamy, iż w tej chwili dzieło nie usurpuje sobie jakości i że jest naprawdę sztuką. (...) sztuka współczesna w ujęciu wyłącznie legalnym (czyli z wiarą przy-

defines this set, includes it in the art's blood circulation system and places it within the art's strategic framework'. My concept of the set of relative coordination was a contemporary proposal to establish borderlines defining existence of art in an artist-(individual) recipient-society relationship.

Discourse is the initiation of the contact of the recipient with the artistic action or an object which shapes his/her own idea of the work of art.

Our historical experience and knowledge in confrontation with the new message establish a fact of art. This fact is ‘born’ *a posteriori*, after examination and experience have occurred. A new creative visual experience shall be constituted – always mediated by the sensual presence. The ‘game’ which comes into being constitutes history and the visual thought. The ‘game’ demonstrates and exploits new visual thought.

And so the birth of an art fact becomes the process of shaping new individual concept of a work of art.

⁵ (...) The permanent aspect of the exposition transforms an art fact into the work of art. The status of the work of art transforms ‘NOW’ into ‘SINCE NOW’ – SINCE NOW is KNOWN and does not have to be seen to exist. It may be hidden or displayed. It doesn’t matter, as we know that ‘since now’ exists⁶ and we know what it is. At that stage it is a masterpiece’.

Let’s consider the *legal* status of the work of art. Everything, not just its quality which, as we observed, gradually, by the *post factum* consensus, comes into being. By *legal* we understand (temporary) recognition of the work of art as such. It means we think that at this moment the work

5 Thierry Raspail, Sztuka współczesna aktualności kolekcji, s. 17.

6 Thierry Raspail, Sztuka współczesna aktualności kolekcji, s. 18.

5 Thierry Raspail, Sztuka współczesna aktualności kolekcji (Contemporary Art of Relevance of Collection), p. 17.

6 Thierry Raspail, Sztuka współczesna aktualności kolekcji (Contemporary Art of Relevance of Collection), p. 18.

najmniej w jakość (miałaby i ma) charakter administracyjny, ekonomiczny, „deklaratywny”, etc. (...) czyli, że pozbawiona jakości nie byłaby sztuką). (...) Administratorzy sztuki – biorącej – są – jakość – z – instytucji są w błędzie (jakość nie jest dana przez fakt instytucjonalizacji) (...).

Z przytoczonego wyżej cytatów T. Raspail'a wynika, że do powstania arcydzieła potrzebna jest oglądalność, którą realizują instytucje i administratorzy kultury i tak jest współcześnie. Przypuszczalnie tak też było w historii, ale naprawdę to czas zweryfikował wartość dzieła nie tylko ekonomiczną, ale również tą drugą, formalną, która współcześnie ustala ich hierarchię. W skrócie można to tak zilustrować:

Artysta + realizacja, to fakt artystyczny
Instytucja upubliczniając
(sumę faktów artystycznych)
tworzy dzieło,
Instytucja posiada dzieło
(wiemy o tym z informacji)
tworzy więc arcydzieło.

I tak, przez upublicznenie (oglądalność) faktu artystycznego i trwanie w „czasie” dzieło uzyskuje wartość „ekonomiczną”, „administracyjną”, „deklaratywną”, natomiast (nie) albo mało ważny jest jego (dzieła) kontekst do istniejącej sytuacji w sztuce.

Z doświadczeń artystów wynika, że oglądalność – upublicznenie jest elementem decydującym o dokonaniu wyboru (przez koneserów, czy przedstawicieli instytucji kultury), ponieważ takie decyzje **nobilizują istnienie małej moralno-intelektualnej stabilizacji**. Doszliśmy więc do momentu kiedy walory intelektualne dzieła przegrywają z oglądalnością. Sądzę też, że tendencja „mail-artu” nie mogła zaistnieć w szerokim tego

does not usurp the quality and that it really is art. (...) contemporary art from solely legal perspective (at least believing in quality) would have (and has) the administrative, economic, 'declarative' character, etc. (...) which means, (art) deprived of quality would not be art. (...) Administrators of art-obtaining-its-quality-from-institutions are mistaken (quality is not imposed by the fact of institutionalization (...).

The above quotation from T. Raspail proves that viewing is a prerequisite of masterpiece's existence. Today the viewing is enabled by the administrators of culture and the institutions. It probably used to be that way years ago, but in fact it was the time that verified the value of works of art – not only the economic but also the formal value, the one which today defines their hierarchy. In short, we could present it like this:

Artist + execution = art fact,
Institution by popularizing (the sum of art facts)
creates a work of art,
Institution is in possession (we know that)
of a work of art and, in effect,
creates a masterpiece.

And so by popularization (viewing) of the art fact and existence 'in time' the work of art gains 'economic', 'administrative' and 'declarative' values. But the current art situation context of the work of art is not important, or of little importance.

The artists' experience proves that the viewing-popularization is a decisive element of the choice (in case of connoisseurs or representatives of the institutions of culture). It's because such decisions **elevate the feeble moral-intellectual stabilization**. Now we arrive at the point where intellectual qualities of the work of art lose the contest with the viewing. I think that 'mail-art' couldn't

słowa znaczeniu, ponieważ zabrakło jej „oglądalności”, „upublicznienia”, więc nie interesowała koneserów – dyrektorów instytucji kultury.

Zatem popularizacyjna informacja o artyzmie „przedmiotu”, „akcji”, „przekazie” mianuje go dziełem sztuki. W istniejącej obecnie sytuacji na rynku sztuki, uwadze koneserów polecam dwa przesłania M. Duchamp'a:

Pisuar (produkt przemysłowy) wprowadzony do „sanktuarium sztuki” na wystawę, to informacja, że każdy przedmiot wprowadzony do sanktuarium sztuki spopularyzowany staje się dziełem sztuki.

„Gra w szachy” – akt kobiecy (temat częstego zainteresowania artystów – mocno zakotwiczony w sztuce), gra z M. Duchamp'em w szachy, to gra intelektualna, specyfika tej „gry” nasuwa analogię do sytuacji w sztuce.

become widely popular because it lacked ‘viewing’ and ‘popularization’. Consequently, it never aroused interest of the connoisseurs – directors of the institutions of culture.

So, popularisation of information on artistic quality of the ‘object’, ‘action’ or ‘message’ nominates it the work of art. Taking into account the current situation in the art market I suggest the connoisseurs should get acquainted with the two following messages of M. Duchamp:

Urinal (an industrial product) exhibited in a gallery – ‘the sanctuary of art’ – informs us that every object brought in the sanctuary of art and then popularized becomes a work of art.

‘A Game of Chess’ – a nude (a frequent subject of interest of artists – and one well rooted in art) plays a game of chess with M. Duchamp. Chess is a highly intellectual game; the specific character of this ‘game’ suggests art-like situation.

TAJEMNICA BARWY

THE MYSTERY OF COLOUR

Żeby przekazać emocje myśli, musimy poznać język komunikacji. Tym językiem dla mnie są barwy cienia, których złożoność zmusza do analizy. Początkowe komplikacje wynikały z dotychczasowej tradycyjnej (subtraktywnej) techniki mieszania farb na płaszczyźnie. Zachowanie się barw w przestrzeni jest jednak inne.

⁷(...) „Gdy strumień energii promienistej (niechaj nim będzie promień światła) napotka na swej drodze jakiekolwiek ciało, to możliwe są trzy przypadki: albo strumień taki nie doznając żadnych zmian pod względem składu i natężenia, przechodzi przez to ciało i wtedy mamy do czynienia z ciałem doskonale przeźroczystym, albo promień padający na to ciało odbije się odeń całkowicie lub też zostanie przez nie pochłonięty i wtedy mamy do czynienia z ciałem absolutnie nieprzeźroczystym. Trzeci przypadek odnosi się do ciał, które częściowo przepuszczają, częściowo zaś odbijają i pochłaniają promieniowanie świetlne. Tylko takie ciała znamy i istnieją w rzeczywistości. Gdy odbicie lub pochłanianie światła zachodzi w sposób zróżnicowany pod względem składu i natężenia (wzdłuż widma wytworzzonego) przez strumień padający, to mamy do czynienia z ciałem barwnym”. (...)

To transmit the emotions of thoughts we have to know the language of communication. In my case this language is constituted by the colours of shadow whose complexity enforces analysis. Initially, the traditional (subtractive) technique of mixing paints resulted in some complications. Colours in space act in a different way.

⁷(...) ‘When a stream of radial energy (let it be a beam of light) runs into any body, three situations might occur: the stream goes through the body and is modified – both in terms of its composition and intensity. This is a case of a perfectly transparent body. Or, the beam of light hitting the body is totally reflected or totally absorbed by this body. This is the case of totally impenetrable body. In the third case, the bodies partly let the light through, and partly reflect and absorb it. These are the only bodies that we know of and the only that exist in reality. When reflection or absorption of light is modified in terms of its composition and intensity (along the generated spectrum) by a falling stream of light then we know it is a colour body’. (...)

The above quotation demonstrates that any body (mass, matter) + a stream of radial energy gener-

7 A. Zausznica, Nauka o barwie, PWN 1959, s. 98.

7 A. Zausznica, Nauka o barwie, PWN 1959, p. 98.

Wynika z tego cytatu, że jakiekolwiek ciało (masa, materia) + strumień energii promienistej, daje nam barwę. W uproszczeniu można to zapisać tak:
 $\text{S} + \text{M} = \text{BARWA}$

Kwant światła trafiając na materię, częściowo jest absorbowany częściowo odbity.

(...) „Oczywiście obszar pochłaniania promienowania świetlnego nie ogranicza się jedynie do strefy widzialnej, lecz rozciąga się daleko poza jej granice, zarówno od strony fal krótkich (nadfiolet), jak i od strony fal dłuższych (podczerwieni)” (...) dalej pisze (...)”⁸ Co najważniejsze jednak, układy pasm w obszarach pozawidzialnych, wspólnie z rozkładem pasm absorpcji w obszarze widzialnym wpływają na barwę danego ciała” (...). (...) ⁹ „Z widma ciągłego bowiem, zawierającego wszystkie widzialne promieniowania, można przez absorpcję określonych długości fal zestawić dowolną barwę” (...). Tak więc otrzymujemy np. kolor barwy czerwonej, zatem ta część kwantów nazwijmy czerwonych już nie zmienia swojej postaci na inne barwy, natomiast posiada energię, którą może uwolnić laser. Należy jednak nadmienić hipotezę M. Plancka, że: (...) ¹⁰ „Skwantowanie energii przejawia się w postaci emisji lub absorpcji ścisłe określonych proporcji (kwantów) w ten sposób powstają kolory natury, które wynikają z zderzenia światła z materią” (...). Obraz świata nigdy nie jest taki sam, tworzą go barwy ciał będące w zainteresowaniu i uzależnieniu od światła i materii. Energia światła w czasie i przestrzeni nieustannie zabarwia materię, czyli jest to ciągły dialog pomiędzy masą a energią promienistą, bowiem jest to malarstwo natury. Światło, czas, materia, tworzą możliwości dla kreacji artystycznej. Każda kompozycja zawsze istnieje w innych okolicznościach czasowych i przestrzennych, w związku z tym nabiera nowych, innych wartości, tworzy nowy kontekst. Malarstwo to naśladowanie kreacji światła.

ates colour. We can simplify the notation:

$$\text{L} + \text{M} = \text{COLOUR}$$

A quantum of light hitting the matter is partly absorbed, and partly reflected.

(...) ‘Naturally, the area of absorption of light radiation is not limited to the visible sphere; it exceeds its limits both on the side of short waves (ultraviolet) and on the side of the longer waves (infrared)’ (...) later he says (...) ⁸ ‘But the most important fact is that the sets of bands in extra-visible areas along with sets of bands in the visible areas modify the colour of a given body’ (...). (...) ⁹ ‘By absorption of specific lengths of waves within the continuous spectrum we can compile any colour we want’ (...) E.g. we get the colour of red. Now this portion of quanta, let’s call them red ones, no longer transforms itself into other colours, however it still possesses energy that can be released by a laser. One has to mention here Max Planck’s hypothesis: (...) ¹⁰ ‘Quantum process of energy demonstrates itself by emission or absorption of strictly defined proportion (quantum). In this way colours of nature emerge, the results of clashes of light and matter’ (...). The image of the world is never the same. It is created by colours of bodies being within the interest of and dependent on the light and matter. Energy of light permanently colours the matter in time and space. This is the process of painting the nature. Light, time and matter enable artistic creation. Each time each composition exists within a different time and space framework. Thus it acquires new specific values and it establishes a new context. Painting is the imitation of light’s creation. It may be constructed of emotional, intellectual (search) or conceptual (finding) colour codes, where colour becomes an element used for construction of a more or less complex paint structure. This is the way traditional painting approaches the plane of

⁸ A. Zausznica, Nauka o barwie, PWN 1959, s. 99.

⁹ Ibid., s. 189

¹⁰ Energia skwantowana hipoteza – PWN, Encyklopedia Powszechna t. I, s. 706, rok 1973.

8 A. Zausznica, Nauka o barwie, PWN 1959, p. 99.

9 Ibid., p. 189.

10 Energia skwantowana hipoteza – PWN, Encyklopedia Powszechna t. I, p. 706, 1973.

Może być budowane z barwnych kodów emocjonalnych, intelektualnych (szukanie), pojęciowych (znajdowanie), gdzie kolor jest elementem służącym do zbudowania mniej lub bardziej skomplikowanej konstrukcji z farb. Tradycyjny sposób malarstwa polega na takim traktowaniu płaszczyzny obrazu, na której użyte farby będą miały (zbliżoną) równo-brzmiącą emisję barw. Znaczy to, że poszczególne kolory nie „wyskakują” lub uciekają z płaszczyzny obrazu, na przykład czerwień w stosunku do błękitu, który będzie stwarzał wrażenie ucieczki w głęb obrazu. Powstaje takie wrażenie, ze względu na różnicę emisji tych barw. Aby osiągnąć współbrzmienność tych barw na obrazie, jest konieczna korekta malarza.

Moja ingerencja w samokreację światła w „Portretach i autoportretach” ogranicza się do eliminowania elementów zakłócających czystość barwy cienia. Staram się aby środki wypowiedzi, tworzywo: tusz lawowany, światło, miały dużą swobodę w opowiadaniu o sobie i w kształtowaniu swojego obrazu. Ingerencję ograniczam tylko do określenia koniecznych technicznych ram, w celu umożliwienia czytelniejszej kreacji oraz właściwości organicznych tuszu i światła. Moja praca polega na stwarzaniu takich sytuacji, w których powstające fale barw będą miały w miarę nieograniczone możliwości własnej emisji. Taka sytuacja wymaga użycia ekranów o różnej funkcji absorpcyjnej – emitującej, które muszą pełnić już określoną zaplanowaną funkcję. Staram się po prostu nie poprawiać światła, jak muszą to czynić malujący.

Wystawa pt. „Portrety i autoportrety” w galerii „Mona Lisa” w 1969 r. była pierwszą wystawą rysowania i malowania niewidocznymi smugami cienia, o których w części finalnej świadczy pozostawiony ślad. **Można to skomentować tak; ślad cienia rzuconego to ostatnie litery pozostałe**

the picture, on which the paints shall have (comparable) even-sounding emission of colours. It means the particular colours shall not ‘jump out’ or escape from the plane of the picture. For example, the red colour against the blue colour, where the latter is responsible for an impression of diving into the picture. This happens because of the difference in emission of these colours. The painter’s corrections are necessary to achieve consonance of these colours in the picture.

I limited my intervention in self-creation of light in ‘Portraits and Self-portraits’ to elimination of elements interfering with clarity of the colour of shadow. I allow my means of expression – wash ink and light – a relatively high freedom of self-narration and self-image creation. I limit my intervention to definition of necessary technical framework in order to stimulate more clear creation and full exposition of organic characteristics of ink and light. My work consists in stimulation of situations in which colours would have nearly unlimited capacity of emission. Such situations call for application of screens of various absorption-emission functions, which have to operate in a strictly defined way. I am trying to not improve the light, to avoid what painters are forced to do.

Exhibition ‘Portraits and Self-portraits’, ‘Mona Lisa’ gallery, 1969, was the first exhibition of drawing and painting with invisible streaks of light, whose existence is finally confirmed by marks left. **A following comment may be offered: marks left by a cast shadow are the last letters of a sentence written by the light constituting the structure of a shadow streak.**

Summing up: absorption and emission constitute colours. So let’s trace how they transform into a shadow. A shadow occurs when light hits some obstacle. So the colour of shadow is a sum of the

z napisanego zdania, przez światło tworzące konstrukcję smugi cienia.

Reasumując – absorpcja i emisja tworzą barwy, więc prześledźmy ich drogę do cienia. Cień jest wynikiem przeszkody na bezpośredniej drodze światła, zatem jego kolor to suma odbitych barw z otoczenia. Wobec tego jego kolor jest mieszaną trudną do określenia. Z tej mnogości kolorów cienia dokonajmy eliminacji, ograniczając jego barwy do kilku. Wtedy cień własny jak również rzucony zaświeci nam kolorem. Zaistnieją nawet możliwości otrzymania mieszaniny takich barw, które są nie do otrzymania z mieszaniny farb (np. kolor żółty powstający ze zderzenia odbitych promieni zieleni i czerwieni). Zastosowane ekranы spełniają rolę barwnych filtrów. Oczywiście, że odbicie światła od ekranów barwnych musi być ukierunkowane w strefę cienia własnego lub rzuconego.

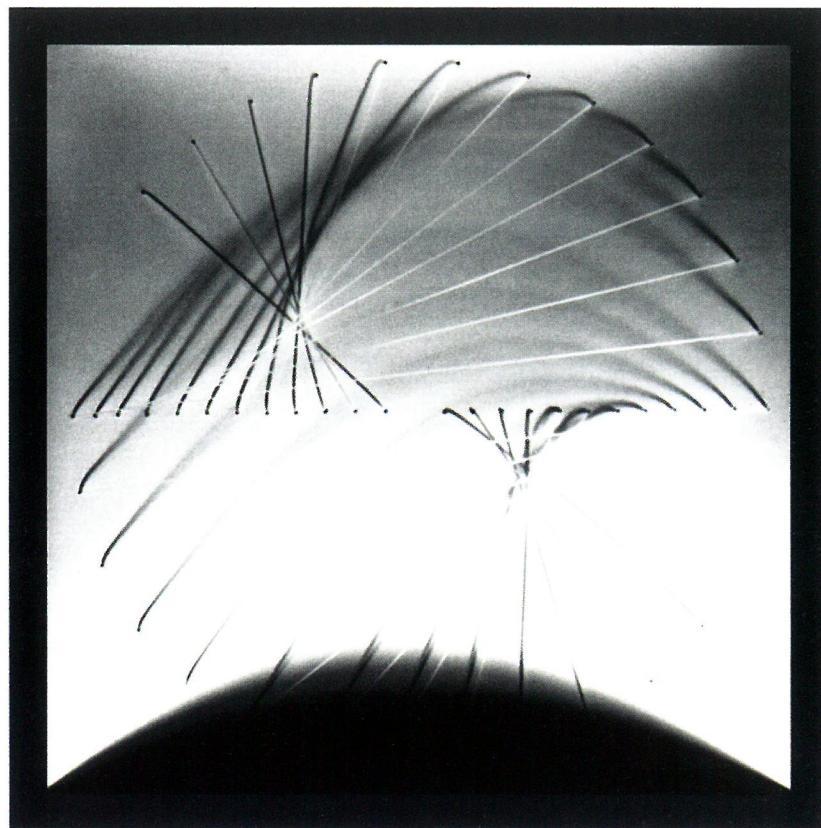
Biorąc pod uwagę właściwość zmienności światła dziennego, tworzy ono nieskończoną ilość relacji przestrzenno-barwnych, ponieważ samo decyduje o sile i emisji barw.

Takie właściwości światła spowodowały, że postanowiłem dać białym promieniom światła farby aby zamalowały kolorem przestrzeń pozostawiając jedynie swój ślad na wydzielonej strefie.

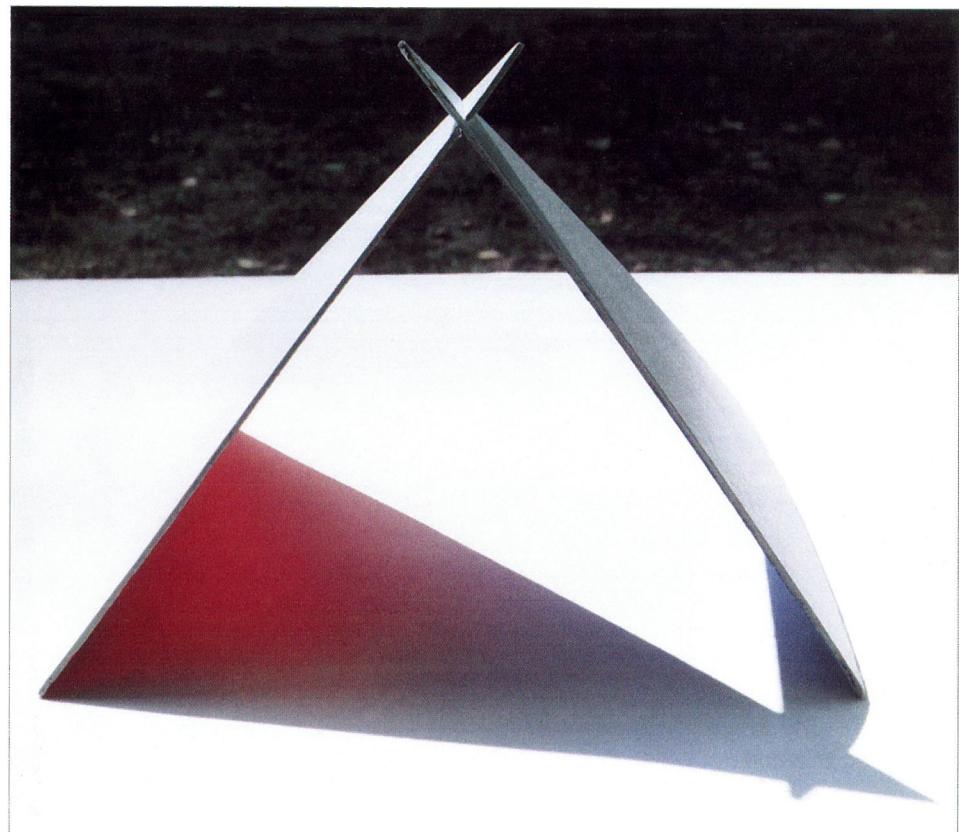
colours reflected by the environment. So its colour is a mixture escaping definition. Let's reduce this multitude of colours of shadow to just a few ones. Then the self-shadow and the cast shadow will lighten up with colours. We could even get a mixture of colours which couldn't be received in effect of mixing the paints (e.g. yellow generated by a clash of reflected green and red rays). The screens applied function as colour filters. Naturally, the light reflected by colour screens must be channelled in the area of self-shadow or a cast shadow.

Taking into account the characteristics of variability of daylight we can assume it generates an infinite number of spatial-colour relationships. Daylight itself decides on intensity and emission of colours.

These properties of light made me give the white light rays the paints and to allow them to colour the space and leave marks in a sectioned out area.



REPRODUKTOR CIENIA RZUCONEGO / REPRODUCER OF A SHADOW CAST
praca oświetlona reflektorem punktowym / work illuminated with spotlights
1967, 60x60x8 cm, drewno, akryl, żyłka nylonowa / 1967, 60x60x8 cm, wood, acrylic, nylon cord



FORMA KSZTAŁTOWANA BARWĄ / FORM SHAPED BY COLOUR

1993, płyta MDF, akryl / 1993, MDF board, acrylic

TEN FANTASTYCZNY CIEŃ

THIS MAGNIFICENT SHADOW

Ten fantastyczny cień – oznacza się śladem. Jest pozostałością po kształtach, jego kolor to mieszanka barw. istnieją więc przestrzenie światła i cienia, w których zachodzą zjawiska łączenia, przecinania, czy omijania kształtów, dla nas są one niewidoczne, lecz pozostawiają ślady. Cień to ślad. Ślad to odcisk czegoś, znak odciśnięty, pozostawiony, również jest to informacja, **po czymś co istniało, działało się**. Można by powiedzieć, że w ciągu sekundy nasza siatkówka oka sumuje 300.000 widoków w jeden „obraz kinetyczny”. Specyficzną formą śladów są przestrzenie cienia, bowiem ich istnienie jest związane z właściwościami światła, tak jak zmienność formy, barwy (interferencja, dyfrakcja, polaryzacja). Ślady światła, w formie cienia oczywiście, były i są, były bo znikają z szybkością światła, są efemeryczne, niestabilne. Dla obserwatora odtworzenie na podstawie śladów cienia, konstrukcji przestrzennych stwarzanych przez światło i cienie, jest nieco zawiłym problemem intelektualnym.

Cień to najciekawsza forma barwy światła. Dotąd prawie nie wykorzystywana w malarstwie, a jeżeli, to tylko jako określenie bryły. W naturze występujące barwy cienia są sumą wszystkich barw, istniejących w określonej lub nieokreślonej przestrzeni.

This magnificent shadow leaves a mark. It's a remnant of shapes, its colour is a mixture of tones. There are areas of light and shadow where phenomena of linking, crossing and bypassing of shapes occur. We cannot see them, but they leave marks. A shadow is a mark. A mark is an imprint of something, an imprinted and left sign, information **on something that existed, something that happened**. One could say that within one second the retina of our eye compiles 300,000.00 images into one 'kinetic image'. The areas of shadow are specific forms of marks as their existence is related to properties of light – just like the variability of form and colour (interference, diffraction and polarization) is. Naturally, traces of light in a form of shadow existed and exist. They existed, since they vanished with a speed of light, they exist, since they are ephemeral and unstable. It is a quite intricate intellectual task for an observer to reconstruct marks of a shadow in the spatial constructions developed by light and shadow.

A shadow is the most interesting form of the colour of light. Up to now it has been hardly ever used in painting, and when it has, then just for the definition of a bulk. In nature all existing colours of shadow are a sum of all colours existing in a defined, or non-defined space.

Cień to między innymi suma emisji niezaabsorbowanych wartości barwnych światła przez otaczającą go materię.

Cień to także suma wyemitowanych wartości barwnych światła, które nie zostały zaabsorbowane przez otoczenie czyli materię – masę.

Jeżeli cień własny jest cieniem wszystkich barw otoczenia, to cień rzucony jest również cieniem wszystkich barw. Cień rzucony przestanie być cieniem wszystkich barw, jeżeli zostanie **zneutralizowany odbiciem intensywnej barwy cienia własnego**. Forma rzeźby, bryły, jest opisana cieniem, czyli konfliktem istniejącym między emisją i absorpcją światła. Aby uzyskać intensywny kolor cienia rzuconego, należało więc w miarę możliwości wytworzyć sytuację co najmniej neutralną. Cień jest swego rodzaju wynikiem przeszkody na drodze światła. Należy więc wykorzystać tą sytuację przestrzenną cienia własnego i pokryć go intensywną barwą, wymuszając na cieniu rzuconym jej dominację. W ten sposób cień własny mając silną określona barwę, emituje ją w cieś rzucony. Podobnie otrzymujemy także formę cienia rzuconego.

– Cel ten osiągnąłem skonstruowaniem przedmiotów – narzędzi wymuszających kolor i kształt na cieniu rzuconym. Pragnąc otrzymać na powierzchni cienia rzuconego określone barwy w zaplanowanej formie, **należało stworzyć wirtualne figury – przestrzenne światła i cienia, które pozostawią zaproektowane ślady barwne na powierzchni białego ekranu. Tak powstały barwne przestrzenie cienia, tworzone światłem, aczkolwiek ich kształty i barwy są niewidoczne.**

Spróbujmy w naszej wyobraźni stworzyć kształty barwnych **konstrukcji cienia, z których pozostały widoczne tylko ślady** na białym ekranie.

A shadow is, among others, a sum of emitted colour qualities of light which haven't been absorbed by the environment – meaning matter-mass.

If a self-shadow is a shadow of all colours of its environment, then a cast shadow is also a shadow of all colours.

A cast shadow shall no longer be a shadow of all colours the moment **it is neutralized by a reflection of an intense colour of a self-shadow**. The form of a sculpture or a bulk is described by a shadow, where a shadow is a conflict between emission and absorption of light. To get an intense colour of a cast shadow one has to arrange at least a neutral situation. A shadow is a result of an obstacle arising in the path of the light. So, one has to take advantage of the situation of the self-shadow, and to cover it with an intense colour which would dominate the cast shadow. Subsequently, the intense, defined colour of the self-shadow shall be emitted to the cast shadow. The form of a cast shadow is generated in the same way.

I reached my goal by production of objects-tools used to enforce colour and shape on a cast shadow. In order to obtain specific colours in a designed form on a surface of the cast shadow **I had to create virtual figures, spatial lights and shadows, which would leave designed colour marks on white surface of the screen. Thus, colour spaces of shadow were created. They were made with light but their shapes and colours remained invisible.**

Let's try to create in our imagination shapes of colour **structures of shadow which only leave visible marks** on a white screen.

A streak of a shadow is the space cut out from the colour of light which surrounds it. Marks of shad-

Smuga cienia, to zabrana przestrzeń z otaczającej go barwy światła. Ślady cienia na białym ekranie reproduktora to: kolorystyczna dominanta cienia własnego, plus kolory z otoczenia. Kształt cienia rzuconego jest śladem sylwetki „reprodukторa” wykrojonym z otoczenia światła.

Tak więc barwy w smudze cienia to sumowanie ich wartości wraz z własną dominantą. Natomiast smuga cienia własnego kształtuje śląd na białym ekranie. Ślady widziane na białym ekranie w kształcie i barwie, **to wynik istniejących niewidocznych konstrukcji przestrzennych cienia i światła**, których prowokatorami są „reproduktry”.

* * *

Powstawanie zjawisk kolorystycznych w reproduktorach to działanie metody addytywnej, łączącej barwy w przestrzeni powstającej pomiędzy cieniem własnym i cieniem rzuconym. W takiej sytuacji cień własny pełni rolę pochłaniacza barwnego, oddając tylko określony kolor, w sposób na ile to możliwe intensywny. Naturalnie wprowadzając dodatkowe ekran dla barwnych cieni własnych, przy ich różnym zabarwieniu i pod określonym kątem, można stworzyć bardzo skomplikowane przestrzenne konstrukcje z barw, których śladowy kształt i kolor zobaczymy dopiero na białym ekranie.

Możliwości formowania barw i kształtów, światłem i cieniem przy pomocy „reproduktorów”, są w zasadzie tak jak i światła nieograniczone. Można wykorzystać bogactwo tkwiące w właściwościach cienia rzuconego, jak również tworzyć światłem, ograniczając jego zasięg cieniem rzuconym (np. forma poświęcona K. Malewiczowi). To samo dotyczy światła, zmieniając jego ilość, kierunek czy barwę, możemy osiągnąć nieskończoną możliwość zmian, np. łącząc cień własny z cieniem rzuconym.

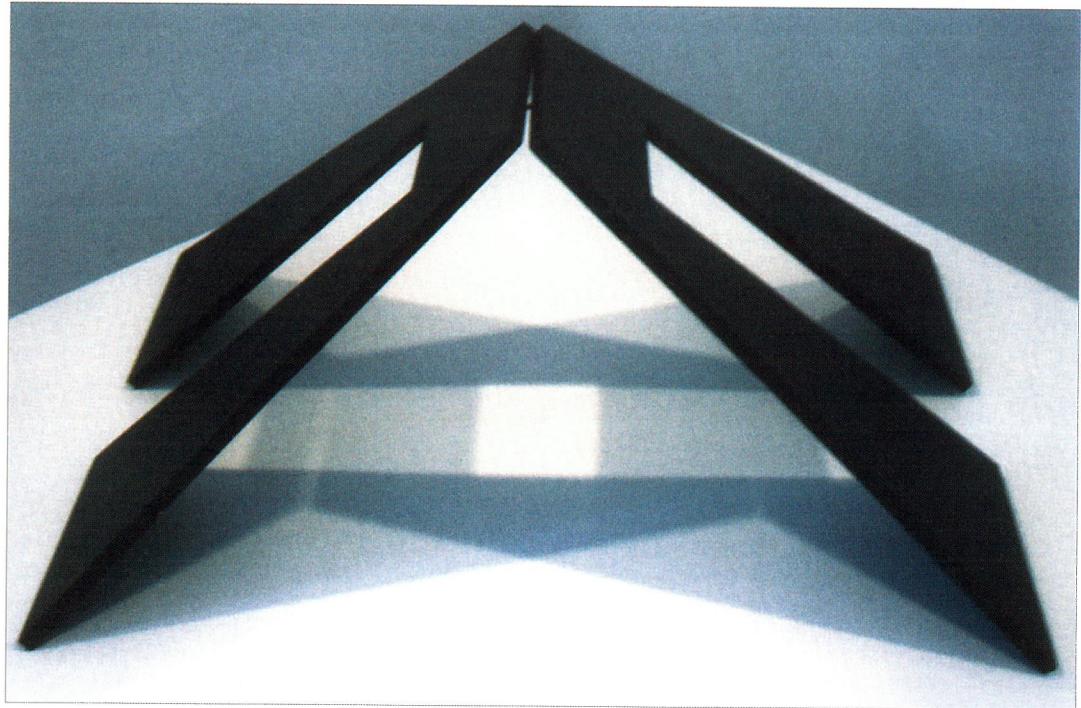
ows on a white screen of a reproducer are compiled of the colour dominant of the self-shadow and the colours of the environment. The shape of a cast shadow is a mark of a silhouette of a ‘reproducer’ cut out from the light environment.

Thus, colours in a streak of a shadow are a sum of their qualities, including their dominant. Whereas, a streak of a self-shadow shapes its own mark on a white screen. Marks having shape and colour seen on a white screen are an effect of existence of invisible spatial structures of shadow and light. These constructions are ‘provoked’ by ‘reproducers’.

* * *

Generation of colour phenomena in reproducers is a result of application of the ‘additive method’ which enables melting the colours in space between the cast shadow and the self-shadow. Here the self-shadow plays a role of a colour absorber. It just gives up, as intensively as possible, a specific colour. Naturally, introducing additional screens of different colours and inclinations for colour self-shadows one can use the colours to create extremely complex spatial structures. We’ll notice the trace shape and colour of these only on the white screen.

The potential of forming colours and shapes by means of reproducers is, like the potential of light itself, practically infinite. One could use the wealth inherent in the properties of the cast shadow or apply light, just limiting its range by the cast shadow (e.g. the form dedicated to K. Malewicz). Likewise, modifying the intensity, direction or colour of the light we can generate an infinite number of alterations; for example we can couple the self-shadow with the cast shadow.



KWADRAT KSZTAŁTOWANY CIENIEM / SQUARE SHAPED BY SHADOW
poświęcony Kazimierzowi Malewiczowi / dedicated to Kazimierz Malewicz
2002, płyta MDF, akryl / 2002, MDF board, acrylic

Ktoś może zapytać dlaczego najczęściej używam do cienia własnego barwy czerwieni? Są dwa aspekty: czerwień w skali walorowej znajduje się w centrum, wydaje się więc najkorzystniejszą w neutralizowaniu cienia własnego, będącego wynikiem kolorów z jego otoczenia. Drugi to usytuowanie barwy czerwonej w ciągu matematyczno-fizycznym, jest najbardziej zbliżone do skali naszego wizualnego odbioru, bowiem w pozostałych barwach następują rozbieżności.

¹¹(...) „Istnieje wiele ciekawych zjawisk wzrokowych, w których występują zarówno procesy fizyczne, jak i fizjologiczne, i aby w pełni zrozumieć naturalne zjawisko widzenia, musimy wyjść poza obręb fizyki w zwykłym sensie tego słowa. Takie wypadły w inne dziedziny wiedzy są zupełnie usprawiedliwione, ponieważ sam podział zjawisk na różne dziedziny następuje jak już podkreśliliśmy, tylko ze względu na ludzką wygodę, i jest w gruncie rzeczy nienaturalny, nasze podziały nie obchodzą przyrody i wiele ciekawych zjawisk to pomosty między różnymi dziedzinami” (...). Jak zauważa Henryk Stażewski w katalogu do swojej wystawy w galerii „Mona Lisa” ¹²(...) „Istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu z takim ciągiem, które ludzkie oko odbiera jako harmoniczny, ponieważ te dwie skale nie są sobie równe. Mechaniczne zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic niż przypuszczamy” (...). Zjawisko interferencji światła towarzyszące często adhezji, jak np. bańki mydlane czy cienka warstwa tłuszcza (nafta) rozlana na powierzchni wody, wzbudziło moje zainteresowanie w latach 1956/65, wówczas zrealizowałem: Legendę Tatr, Ryciny, Magię ziemi, Stwory; nastąpiła świadoma fascynacja światłem. Dzięki jego działaniu w wymienionych rysunkach lawowanych, walor czar-

One could ask why in case of a self-shadow I most frequently use the red colour. For two reasons. First, it seems that as it is positioned in the centre of the value scale, red colour is most useful in neutralizing the self-shadow generated by the colours of its environment. Second, position of the red colour in a mathematical-physical sequence makes it most visually-friendly from the point of view of our visual perception; it's not the case of other colours.

¹¹(...) 'There's a multitude of interesting visual phenomena for which both physical and physiological processes are responsible. To be able to understand them thoroughly we have to transcend the popular definition of physics. Such trips to other domains of knowledge are fully justified, as the very division of phenomena into various domains is made, as has been previously emphasized, just from the perspective of human comfort, and is in fact unnatural. Nature does not really care about the way we divide phenomena and many fascinating phenomena function as bridges between different domains' (...). As Henryk Stażewski notes in a catalogue for his exhibition in 'Mona Lisa' ¹²(...) 'The mathematical-physical sequence of colours is incompatible with the sequence perceived by the human eye as harmonious one – simply the two scales are not compatible. Mechanical application of the laws of mathematics and physics in a picture is useful, but not sufficient. We still have to search for laws governing the colour, for there are more mysteries hidden in the colour than we could imagine' (...). In 1956-65 I was really fascinated with the phenomenon of interference of light, which often occurs jointly with the phenomenon of adhesion, as in case of soap bubbles or thin film of grease (paraffin) on a table of water. In these years I produced "The Legend of Tatra Mountains", 'Prints', 'The Magic of Earth' and 'Creatures'. I was consciously fascinat-

11 Richard P. Feynman, Robert B. Leighton, Matthew Sands, Feynmana wykłady z fizyki, t. I, część 2-35-1 Widzenie barwne, Wyd. II poprawione.
12 W. Stażewski, kat. „Mona Lisa”, gal. sztuki „Odra”, 1968, II.

11 Richard P. Feynman, Robert B. Leighton, Matthew Sands, Feynmana wykłady z fizyki, vol. I, part 2-35-1 Widzenie barwne. 2nd updated edition.
12 W. Stażewski, catalogue „Mona Lisa”, art. gallery „Odra”, 1968, II.

nego tuszu stał się kolorem. Chciałbym powrócić do pewnego wydarzenia z „Osiek” (plener – 1970). Wygłoszonemu tam tekowi „Barwny układ transformacji światła” towarzyszyła instalacja – pokaz, będąca swego rodzaju symulacją. Oczywiście realizując swoją koncepcję sztuki, opartej na funkcji światła, musiałem dostosować się do jego zachowań takich jak: dyfrakcja, interferencja, polaryzacja. oto wygłoszony wówczas tekst:

Barwny Układ Przestrzenny Transformacji Światła

(czyli kinetyczno-przestrzenny portret światła w określonych długościach fal)

Zasada:

Przyjmując źródło światła białego dużej spójności, przy uwzględnieniu jego łamliwości, należy stworzyć dwa układy inercjalne, z dwóch różnych fal światła. Dowolnej długości barwa światła wybrana filtrem stwarza układ inercjalny, drugi układ inercjalny jest wynikiem światła białego. Otrzymamy więc dwie różne fazy światła, dwie różne barwy. Wykorzystując zatem interferencję światła (różne długości fal) możemy stwarzając przeszkody na jego drodze otrzymać:

- a) barwę zaproponowaną przez użycie filtra,
- b) jej biologiczne dopełnienie w naszym układzie fizjologicznym,
- c) ich równorzędną (i nie tylko) jasność, nasycenie, siłę
- d) wszelkie ich pochodne.

Naturalnie odpowiednie proporcje wybranych ilości światła dla jednego układu inercjalnego (w tej propozycji) muszą odpowiadać proporcji drugiego układu inercjalnego.

Co z niej wynika:

- A. Realizacja materialna w sferze wizualnej.
- B. Realizacja w świadomości psychicznej poza sferą wrażeń wizualnych, które to działanie

ed with light. Thanks to light, in the above mentioned wash drawings the quality of black ink was transformed into colour. I would like to go back to a certain event from 'Osieki' (plein-air workshop, 1970). There I read a text entitled 'Colour System of Light Transformation'. Simultaneously, I presented an installation-show, which was a kind of a simulation. Of course, to put into practice my concept of art based on a function of light, I had to comply with such qualities of light as diffraction, interference and polarization. Here is the text:

Colour Spatial System of Light Transformation

(or, a kinetic-spatial portrait of light
of specific wavelengths)

Principle:

Adopting a source of white light of high cohesion and considering its refractive character, one has to establish two inertial systems based on two different light waves. One of the inertial systems is generated by a colour of light of any length chosen by a filter, the second system is generated by the white light. In effect we receive two different phases of light and two different colours. Taking advantage of the interference of light (different wavelengths) we may – mounting obstacles in the light's path – receive:

- a) colours suggested by the usage of a filter
- b) biological supplement of colours in our physiological system
- c) equivalent (and not only) brightness, intensity and power of colours
- d) all possible colours' derivatives.

Naturally, specific proportions of amount of light for one inertial system (as proposed here) have to be compatible with proportions of light for the other inertial system.



ADHEZJA, z cyklu: Napięcia Powierzchniowe / ADHESION, from the cycle: Surface Tensions

1962

ADHEZJA, z cyklu: Napięcia Powierzchniowe / ADHESION, from the cycle: Surface Tensions

1970

zaistnieje na podstawie:

- realizacji materialnej
- modelu pojęciowego,
- posiadanej wiedzy, doświadczeń, zresztą nie tylko wizualnych.

Być może sumą tego działania będzie zaistnienie zjawisk artystycznych.

Model pojęciowy:

Proponuję zaanektowanie przestrzeni fizycznej w formie odwróconego stożka, którego podstawa jest nieograniczoność, natomiast wierzchołek stanowi filtr reflektora. Przyjmuję, że światło wypełniające ten kształt posiada dwie różne długości fali, natomiast efekt wizualny jest wynikiem ich wzajemnego stosunku względem siebie. Otrzymamy więc elastyczną gamę barwną. Stożek fali świetlnych, emitowanych w nieograniczonej nieskończoności, które z olbrzymią szybkością deformują proponowaną przestrzeń, równocześnie zakrzywiają jej równolegle linie oraz zwiększą jej obraz plastyczny. Naturalnie barwy w tej przestrzeni są niewidoczne, **ich ujawnienie następuje w momencie natrafienia światła na jakąkolwiek przeszkodę.** Wówczas dopiero staje się możliwe odczytanie zaistniałych faktów (tak, jak np. z cienia odczytujemy informację o przedmiocie). Wartości barw są zmienne, uzależnione od kąta lub kątów padania światła (uwarunkowanych usytuowaniem przeszkody i szybkością z jaką się fale rozchodzą). Wszelkie przeszkody mogące zaistnieć na drodze światła w wyodrębnionym stożku przestrzennym zakładam, że posiadają barwę doskonale białą.

W całym proponowanym układzie zachodzą ciągle zmiany szybkości, a więc energii kinetycznej, jak również w wypadku przeszkody zmiany energii potencjalnej, mogą zachodzić zjawiska typu interferencji światła, jak ugięcia fali (dyfrakcji).

Effects:

- A. Material performance in the visual area.
- B. Extra-visual performance in the psyche based on:
 - material performance
 - conceptual model
 - body of knowledge and experience (not only visual)

Perhaps jointly all these activities would generate art phenomena.

Conceptual model:

I suggest taking over the physical space with a help of a reversed cone. The base of the cone is the infinity, its vertex is defined by the filter of a spotlight. I assume that light filling this shape has two different wavelengths and the visual effect is a result of the waves' relationship. So we get a flexible colour spectrum: a cone of light waves emitted within an unlimited infinity which deform the offered space with enormous speed and at the same time bend the parallel lines of this space and enhance its visual image. Naturally, within this space colours remain invisible. **They are revealed the moment light hits an object.** Only then it is possible to decode the ensuing facts (e.g. we decode information about an object from its shadow). Qualities of colours are variable and dependent on the angle, or angles, of light (the angles are dependent on position of the obstacle and the speed of light waves). I assume that all potential obstacles in the path of the light within a sectioned off cone are of perfectly white colour.

Within the proposed system there are permanent changes of speed, meaning kinetic energy, and in case of obstacles changes of potential energy and phenomena like interference of light and diffraction of waves might occur.

Rzutując proponowany układ świetlny w nieograniczoną przestrzeń, której znamy tylko początek (jest to źródło światła z filtrem), nie znamy natomiast absolutnie długości jego drogi, krążenia w materii. Podane sytuacje są tylko punktem wyjścia, i niczym więcej, do dalszych dywagacji.

Proponowany tekst nie jest pracą naukową, jak również nie mam zamiaru traktować go jako dzieła sztuki – jest w miarę dowolnym zbiorem opartym na pewnych twierdzeniach naukowych, którego zadaniem jest stworzenie określonych sytuacji poznanawczych emocjonalno-pojęciowych.

Osieki – sierpień 1970

Od dnia 30 sierpnia 1970 roku Reproduktor Widma Słonecznego jak również Barwy Układ Przestrzenny Transformacji Światła zostają uzupełnione o Kalendarium konfrontacji, określające etapy czasowe: – jest ono miernikiem czasu i świadomości społecznej.

Projecting the proposed light arrangement into the unlimited space we only know its beginning (the source of light with a filter), but the length of light's path and the way it circulates within matter is totally unknown to us. The above situations are just starting points for further discussions.

This text is not a piece of scholarship. Also, I am not going to present it as a work of art – it is a relatively random body of statements based on some scientific propositions and its goal is to generate specific emotional-conceptual cognitive situations.

Osieki – August 1970

Since 30 August 1970 the 'Reproducer of Solar Spectrum' and the 'Colour System of Light Transformation' have been supplemented with the Schedule of Confrontations which defines time stages: it is a measure of time and social consciousness.

Kalendarium konfrontacji

Barwy Układ Przestrzenny Transformacji Światła

1. sierpień 1970 r. – konfrontowany „Osieki 70”
2. wrzesień 1970 r. – eksponowany „Propozycje 2”
3. wrzesień 1970 r. – proponowany i odrzucony z wystawy Okręgowej Wrocław
4. wrzesień 1970 r. – eksponowany na wystawie „Światło i dźwięk w sztuce i otoczeniu człowieka” – Warszawa

Dr Bożena Kowalska w książce „Twórcy postawy”, tak relacjonuje to wydarzenie.¹³(...) „Czysto wizualnym poznaniem towarzyszy poczucie niepewności, co stanowi tu element trwały, materialny, a co jest tylko złudą blasku, cienia czy barwnego od-

Schedule of Confrontations

Colour System of Light Transformation

1. August 1970 – confronted during 'Osieki 70'
2. September 1970 – presented during 'Propozycje 2'
3. September 1970 – offered for and rejected from District Exhibition, Wrocław
4. September 1970 – presented at the 'Światło i dźwięk w sztuce i otoczeniu człowieka', Warsaw

In 'Twórcy postawy' (Creators of Attitudes) Dr. Bożena Kowalska writes: ¹³(...) 'Along purely visual sensations there's also a feeling of uncertainty as to what is a permanent, material element and what is just a mirage of a glitter, of a shadow or

13 B. Kowalska, Twórcy postawy, Wyd. Literackie, Kraków 1981, s. 228.

13 B. Kowalska, Twórcy postawy, Wyd. Literackie, Kraków 1981, p. 228.

bicia. Ten moment podważenia ufności w sprawność i jednoznaczność odbioru zmysłowego ma niebagatelne znaczenie, pobudza bowiem do daleko sięgających refleksji. Do kręgu analogicznych świetlno-kolorystycznych doświadczeń Chwałczyka należał jego projekt dla Wrocławia – monumentalnego „Reprodukторa widma słonecznego” z 1970 r. czy pokazy świetlne, które nazywał „Barwnym układem przestrzennej transformacji światła”. W pokazach tych na białym ekranie zabarwionym wiązką czerwonych promieni, uzyskaną przez zastosowanie odpowiedniego filtra, demonstrował artysta cienie przedmiotów i postaci przesuwających się pomiędzy źródłem światła a ekranem. Cienie te, dzięki wykorzystaniu zjawiska kontrastu równoczesnego, zyskiwały kolor zielony” (...).

Ten incydentalny pokaz pozwala mi teraz wrócić i określić to zjawisko bardziej szczegółowo. ¹⁴(...) „Charakterystyczną właściwością barw kontrastu równoczesnego, również odróżniającą je od dopełniających, jest fakt, iż nie są one wzajemne względem siebie tzn. jeśli dla zielonej barwy indukowanej (541 m μ) barwa kontrastu równoczesnego będzie czerwono-pomarańczowa (598 m μ), to dla tej ostatniej barwą kontrastu nie będzie pierwsza barwa zielona (541 m μ) lecz inna – błękitna (487 m μ)” (...). Ten cytat jest potwierdzeniem uwag H. Stażewskiego o rozbieżności harmonicznego odbioru wizualnego „od ciągu matematyczno-fizycznego”.

W mojej symultanicznej instalacji dr Bożena Kowalska oraz koledzy widzieli cień w kolorze zielonym na ekranie oświetlonym „białym” światłem (reflektora) oraz jego wiązkę przepuszczoną przez filtr czerwony. Chciałbym teraz przytoczyć fragment tekstu innego autora. ¹⁵(...) „Barwa jest wrażeniem, a wrażenia barwne są różne w różnych okolicznościach. Mając na przykład światło

a colour reflection. This moment of questioning of efficiency and explicitness of sensory perception is of great importance as it stimulates the far-reaching reflection. The monumental Wrocław project ‘Reproducer of Solar Spectrum’ of 1970, or light shows entitled ‘Colour Spatial System of Light Transformation’, are just a few of Chwałczyk’s experiences of similar nature. By means of a beam of red light produced by application of a special filter, the artist projected onto the white screen shadows of objects and figures moving in front of the source of light. In effect of the phenomenon of simultaneous contrast the shadows became green’ (...).

This incidental show calls for a more detailed analysis. ¹⁴(...) ‘A characteristic feature of colours of simultaneous contrast – the one that differentiates them from supplementing colours – is their lack of mutuality. I.e. if for the green induced colour (541 m), the colour of simultaneous contrast is red-orange (598 m), then the contrast colour for the red-orange is not the first green colour (541 m) but the blue one (487 m)’ (...). This quotation is a confirmation of H. Stażewski’s remarks on incompatibility of harmonic visual perception and ‘mathematical-physical sequence’.

In my simultaneous installation on a white screen illuminated with ‘white’ light (of a spotlight) Bożena Kowalska and other colleagues saw a green shadow and a beam of light shining through a red filter. Now I would like to present a fragment of another text. ¹⁵(...) ‘The colour is an impression and colour impressions differ from one another depending on circumstances. Using pink colour generated by superimposition of beams of white and red light (naturally, mixing white and red light might generate only different shades of pink) we may create impression of blue light. Let’s put an object in the path of light beams. It casts

14 A. Zausznica, Nauka o barwie, PWN, Warszawa 1959, s. 248.

15 Richard P. Feyman, Robert B. Leighton, Matthew Sands, Feymana wykłady z fizyki, tom. I, część 2, s. 152, PWN.

14 A. Zausznica, Nauka o barwie, PWN, Warszawa 1959, p. 248.

15 Richard P. Feyman, Robert B. Leighton, Matthew Sands, Feymana wykłady z fizyki, vol. I, part 2, p. 152, PWN.

różowe, utworzone przez nałożenie krzyżujących się wiązka światła białego i czerwonego (ze światła białego i czerwonego możemy otrzymać oczywiście jedynie różne odcienie barwy różowej), możemy pokazać, że białe światło wyda się nam niebieskie. Umieśćmy na drodze wiązka jakiś przedmiot. Rzuca on dwa cienie: jeden oświetlony tylko światłem białym, a drugi czerwonym. Dla większości ludzi „biały” cień przedmiotu wyda się niebieski, ale jeśli rozprzestrzenimy cień, aż do pokrycia całej ściany, zobaczymy nagle, że wydaje się on biały, a nie niebieski” (...).

Mnie, malarza, takie stwierdzenia, które mają na uwadze pewne zjawiska zachodzące w oku, wprowadzają w optymistyczny nastrój. Postawiłbym tutaj hipotezę, że za „teorią myślącej siatkówki” kryje się cały dotychczasowy rozwój malarstwa i mam wrażenie, że w kontraste równoległym leży istota barwy harmonicznej w malarstwie.

¹⁶(...) „Tworząc jednak w świetle cienie różnego kształtu, które dają nakładanie się barw, można otrzymać spory zakres pięknych barw, które występują „nie w samym świetle” ... ale w naszych wrażeniach. Bez wątpienia widzimy wiele różnych barw, które są zupełnie niepodobne do barw „fizycznych” w wiązce, należą zdać sobie sprawę z tego, że już siatkówka „myśli” o świetle; nieświadomie porównuje to, co widzi w jednym obszarze z tym, co widzi w innym” (...).

Tak powstał cień, którego tożsamość jest stosunkowo trudna do określenia. Bowiem pochodzenie jego jest dwuznaczne, z jednej strony zjawisko o właściwościach „fizycznych”, z drugiej „fizjologicznych” „myślącej” siatkówki. A może tylko wg A. Zausznicy ¹⁷(...) „Najsilniej odbijane są promienie tej barwy składowej, które ulegają najsilniejszemu pochłanianiu przez dane ciało” ... dalej ... Z podanego wyżej stwierdzenia wynika, że barwy

two shadows: one illuminated solely with white light, the other with red light. Majority of people would perceive the ‘white’ shadow as a blue one. But when we broaden the shadow, so it covers the whole wall, we would perceive it as white, not blue one’ (...).

As a painter I am interested in processes occurring in the eye. And these statements make me feel optimistic. I would formulate a hypothesis that the ‘theory of conscious retina’ is responsible for the historical development of painting and that the simultaneous contrast is the essence of harmonic colour in painting.

¹⁶(...) ‘Creating shadows of different shapes in light, which results in superimposition of colours, we might get a wide variety of beautiful colours. These colours occur not ‘in light itself’ ... but in our impressions. Undoubtedly, we see many colours which are totally different from ‘physical’ colours in a beam of light. We have to understand that the retina ‘thinks’ about light; it unconsciously compares what it sees in one area, with what it sees in another one’ (...).

In this way a shadow, whose identity is hard to define, came into being. Its origin is dubious – on the one hand it is a phenomenon which has ‘physical’ properties, on the other hand a phenomenon that has ‘physiological’ properties of a ‘conscious’ retina. Or, maybe, only, according to A. Zausznica, ¹⁷(...) ‘These rays of composite colour which are most effectively absorbed by the given object are, at the same time, most efficiently reflected’ ... and ... ‘the above statement proves that colours of the object observed in the reflected object and the penetrated object are complementary’ (...) ... or ... (...) ‘Dispersion of light in transparent medium is normal (dispersion of waves) and in impenetrable (absorbing) medium is anomalous;

¹⁶ Ibid.

¹⁷ A. Zausznica, Nauka o barwie, PWN, Warszawa 1958, s. 41.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ A. Zausznica, Nauka o barwie, PWN, Warszawa 1958, p. 41.

ciała obserwowanego w ciele odbitym i w świetle przechodzącym są dopełniające” (...) albo¹⁸ (...) „Dypsersja światła w ośrodkach przeźroczyści d.s. normalna (dypsersja fal), zaś w ośrodkach nieprzeźroczyści (pochłaniających) d.s. anomalna; w obszarze silnego pochłaniania fali określonej dł. współczynnika załamania ulega szybkim zmianom” (...)

Ponieważ zagadnienia interferencji i dyfrakcji w wielu wypadkach są z sobą związane, zatem jeszcze jeden cytat z książki A. Piekary¹⁹ (...) „Trzeba dodać, że już najdawniejsze obserwacje zjawiska dyfrakcji na przeszkodach wstawionych w wiązkę światła wskazują, że brzegi uginających światło przeszkód odgrywają szczególną rolę, one bowiem wydają się być źródłem światła ugiętego. Ścisłe jednak rzecz biorąc, zjawisko dyfrakcji światła odbywa się w całej przestrzeni, którą wypełnia, zaś fala ugięta opisuje je z wystarczającą dokładnością (...).”

Cieszę się, że to dziwne zjawisko cienia niebieskozielonego udało się złapać na gorącym uczynku, dzięki dokumentacji fotograficznej wykonanej przez Jarosława Nowaka.

Muszę teraz wyjaśnić pewien bałagan myślowy, który mógł powstać po przeczytaniu wcześniej przytoczonych cytatów R. P. Feyman'a i A. Zausznicy.

Według A. Zausznicy, w wypadku barw chromatycznych kontrastu równoczesnego sytuacja jest nieco skomplikowana, ponieważ²⁰ (...) „Barwa pola przedmiotu zmienia się w kierunku najbardziej „oddalonym” od barwy tła, ale trudność polega właśnie na tym, co określa pojęcie barwa „oddalonej”. Jeśli tu przyjąć, iż jest to barwa dopełniająca, to będziemy zgodni z prawdą tylko w przybliżeniu i tylko w niektórych obszarach widma” (...).

in the area of strong absorption of a fixed wave the value of the refraction coefficient is subjected to fast modifications’ (...) ¹⁸.

Since issues of interference and diffraction are closely interrelated, I'd like to offer one more quote from A. Piekara book¹⁹ (...) ‘I must add, that already the most ancient observations of the phenomenon of diffraction on objects in the path of the light beam suggest that the edges of objects diffracting light play a special role. For they seem to be the sources of diffracted light. In fact, one must admit that diffraction of light occurs within the whole space filled with light, and the diffracted wave describes it precisely enough (...).’

I'm glad that with the help of photographic documentation of Jarosław Nowak I had a chance to catch the strange phenomenon of blue-green shadow in the act.

Let me clear up the conceptual mess that might have been caused by reading of previous quotations from R. P. Feyman and A. Zausznica.

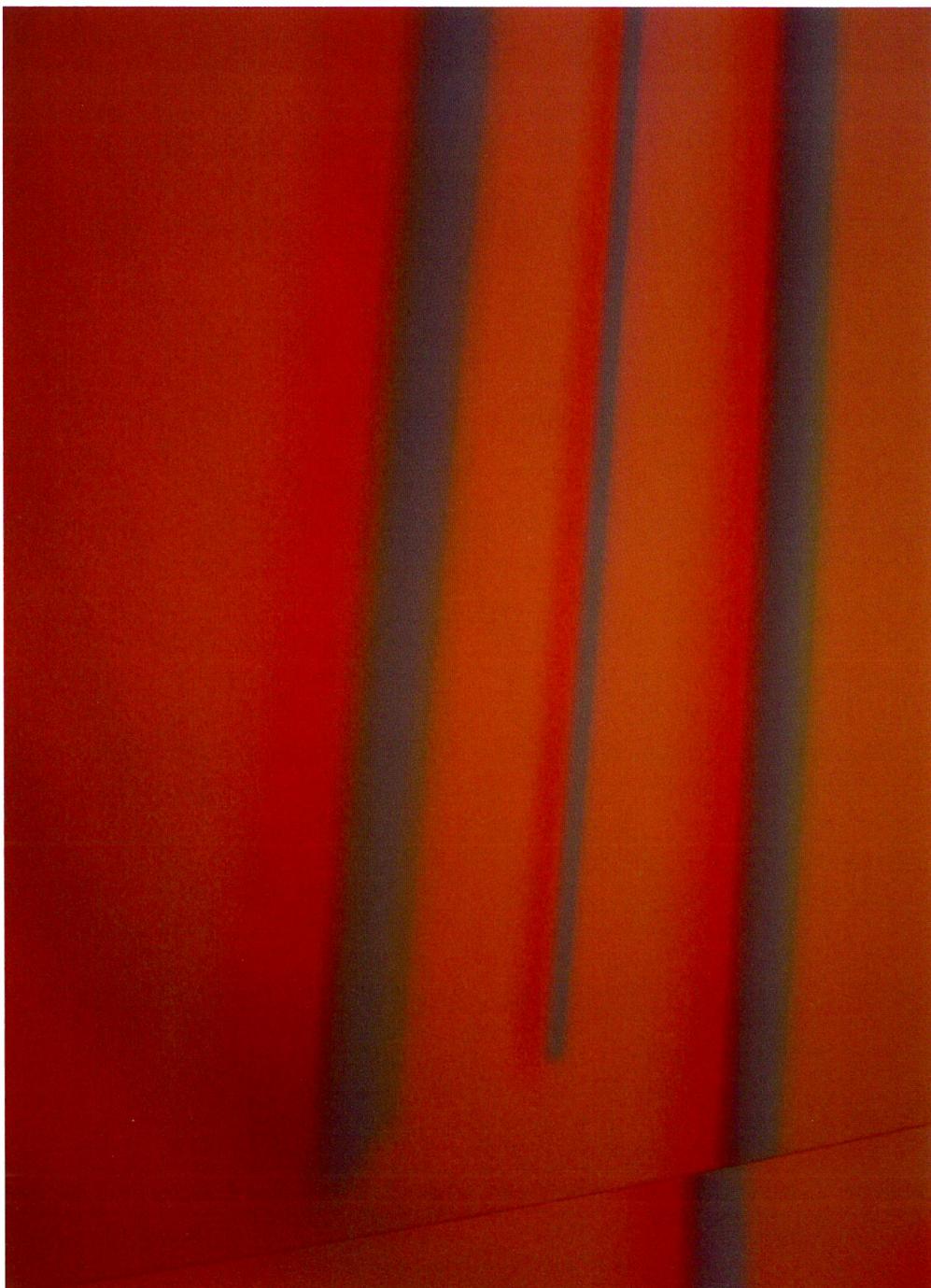
According to Zausznica, the problem of chromatic colours of simultaneous contrast is complex, since²⁰ (...) ‘Colour of the surface of the object escapes in a ‘most distant’ direction from the background colour, but the problem is what the notion ‘distant colour’ really means. If we assume that this is the complementary colour, then we would be just ‘close to’ the truth, and only in case of selected areas of light spectrum’ (...). This statement explains the previous quotation from R.P. Feyman on generating an impression of the blue shadow. On the other hand, photographic documentation of the green shadow (and of many other experiments) convinces me that this is not a case of simultaneous contrast.

18 Encyklopedia Powszechna PWN, Warszawa 1973, s. 647.

19 Arkadiusz Piekara, Nowe oblicze optyki, PWN, Warszawa 1968, s. 262
20 A. Zausznica, Nauka o barwie, Warszawa 1959, s. 247.

18 Encyklopedia Powszechna PWN, Warszawa 1973, p. 647.

19 Arkadiusz Piekara, Nowe oblicze optyki, PWN, Warszawa 1968, p. 262
20 A. Zausznica, Nauka o barwie, Warszawa 1959, p. 247.



TEN (DOPEŁNIAJĄCY) FANTASTYCZNY CIEŃ / THIS (COMPLEMENTING) MAGNIFICENT SHADOW

To stwierdzenie wyjaśnia nam przytoczony wcześniej cytat R. P. Feymana o powstaniu wrażenia cienia barwy niebieskiej. Natomiast dokumentacja fotograficzna cienia zielonego (oraz wielu eksperymentów) upewniła mnie, że nie jest to kontrast równoczesny.

Powstanie cienia koloru zielonego to wg A. Zausznicy stwierdzenie²¹(...) „Najśilniej odbijane są promienie tej barwy składowej, które ulegają najśilniejszemu pochłanianiu przez dane ciało” ... dalej „**Z podanego stwierdzenia wynika, że barwy ciała w ciele odbitym i przechodzącym (np. filtr) są dopełniające.**

To fenomenalne światło, którego bogactwo barw jest nieograniczone, wymaga jednak specjalnych warunków i sytuacji (wynika to z przytoczonych cytatów) aby wykazać te wspaniałe kolorystyczne właściwości. (Np. samo światło barwy zielonej i czerwonej, zderzając się z sobą może dać w sumie kolor żółty, czego nigdy w żaden sposób nie otrzymamy mieszając takie farby).

Postanowiłem więc farby dać światłu, aby zamalowało kolorem przestrzeń pozostawiając jedynie ślad o swoim istnieniu na wydzielonej strefie. Ponieważ samo światło decyduje o sile i emisji barw będąc w ciągłym ruchu, tworzy ono nieskończoną ilość relacji przestrzenno-barwnych.

According to A. Zausznica, the green shadow occurs because²¹(...) These rays of composite colour which are most effectively absorbed by the given object are, at the same time, most efficiently reflected' ... and ... '**the above statement proves that colours of the object observed in the reflected object and the penetrated object (e.g. filter) are complementary**'.

This phenomenal light, consisting of unlimited number of colours, requires, however, specific environment and circumstances (as proved by previous quotations) to demonstrate its magnificent colour potential. We could even get a mixture of colours which otherwise wouldn't be received in effect of mixing the paints (e.g. yellow generated by a clash of reflected green and red rays).

So I decided to give the light the paints and to allow the light to colour the space and leave marks in a sectioned out area. Since light itself decides on intensity and emission of colours, it generates an infinite number of spatial-colour relationships.

21 A. Zausznica, Nauka o barwie, Warszawa 1959, s. 41.

21 A. Zausznica, Nauka o barwie, Warszawa 1959, p. 41.

REALIZACJE PROJEKTU
KOMPOZYCJI PIONOWEJ NIEOGRanicZONEJ
HENRYKA STAŻEWSKIEGO

THE PROJECT
VERTICAL UNLIMITED COMPOSITION
OF HENRYK STAŻEWSKI



KOMPOZYCJA PIONOWA NIEOGRANICZONA / VERTICAL COMPOSITION UNLIMITED
Wrocław 1970

HENRYK STAŻEWSKI KOMPOZYCJA PIONOWA NIEOGRANICZONA

HENRYK STAŻEWSKI VERTICAL UNLIMITED COMPOSITION

Z wielką satysfakcją opracowałem i nadzorowałem techniczną i realizacyjną stronę projektu **HENRYKA STAŻEWSKIEGO: KOMPOZYCJA PIONOWA NIEOGRANICZONA**.

Była to jedyna realizacja wykonana w zaplanowanym terminie.

Janusz Bogucki w katalogu „Sympozjum plastyczne – Wrocław 70” (wyd. przez Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur” – Wrocław 1983) pisze: „(...) Maria Berny – kierowniczka klubu MPiK (w którym działała wówczas sławna galeria „Pod Moną Lisą”), wspólnie z jednostką LWP, dysponującą potężnymi reflektorami sprawiły, że jeszcze w maju sposobiły się do święcenia rocznicy wrocławianie ujrzały na wieczornym niebie 9 barwnych promieni, z których Henryk Stażewski ułożył swoją „Kompozycję świetlną pionową nieograniczoną. (...)"

Projekt Henryka Stażewskiego „Kompozycja pionowa – nieograniczona” przedstawiony na sympozjum plastycznym „Wrocław 70” został zrealizowany w maju 1970 roku staraniem Galerii „Mona Lisa” przy nadzorze realizacyjnym Jana Chwałczyka. Autorem przeźroczta jest Michał Diament.

It was my real pleasure to design and supervise the technical and organizational dimension of **HENRYK STAŻEWSKI'S VERTICAL UNLIMITED COMPOSITION project**.

It was the only project completed as scheduled.

Janusz Bogucki in the catalogue “Sympozjum plastyczne – Wrocław 70” (published by Ośrodek Teatru Otwartego “Kalambur” – Wrocław 1983) writes: ‘(...) Maria Berny, the manager of MPiK club, (at that time the club was famous for its 'Mona Lisa' gallery) in cooperation with a unit of Polish Peoples' Army – who were in possession of mighty spotlights – already in May enabled the inhabitants of Wrocław preparing to celebrate the anniversary to see in the evening sky the 9 colourful rays of Henryk Stażewski's 'Vertical Unlimited Composition' (...)'.

Henryk Stażewski's 'Vertical Unlimited Composition' project presented during visual arts symposium 'Wrocław 70' was completed in May 1970 with the help of 'Mona Lisa' gallery and under supervision of Jan Chwałczyk. The photograph was made by Michał Diament.

**„9 PROMIENI ŚWIETLNYCH NA NIEBIE”
w Mönchengladbach!**



W dniu 9 kwietnia 2008 roku, dzięki współpracy: Fundacji Galerii Foksal, Muzeum Abteiberg w Mönchengladbach, Muzeum Sztuki w Łodzi, odbył się pokaz instalacji „Kompozycji pionowej nieograniczonej” Henryka Stażewskiego.

Ten projekt, realizowany w dniu 9 maja 1970 roku we Wrocławiu w ramach Sympozjum – „Wrocław 70”, w tamtej rzeczywistości

historycznej był w pewnym sensie glorifikacją pokoju. Obecna rekonstrukcja instalacji, organizowana w Mönchengladbach przez Muzeum Abteiberg, łączy historycznie dwa narody klamką twórczości H. Stażewskiego.

„Kompozycja pionowa nieograniczona” zrealizowana we Wrocławiu w 25 rocznicę zawarcia pokoju, 9 maja 1970 r., oparta była na sprzęcie wojskowym: 9 reflektorów

przeciwlotniczych, tyleż agregatów prądotwórczych oraz krótkofałówek, które pozwoliły na synchroniczne działanie reflektorów. Część realizacyjna, w której mieścił się paradox użycia do celów artystycznych, w tym wypadku jak najbardziej pokojowych, sprzętu nie tak dawno używanego w walce, była dodatkowym interesującym elementem instalacji. H. Stażewski projektując, nie bardziej wówczas wierzył w możliwość realizacji swojej propozycji.

Powtarzana instalacja istnieje zawsze w innych okolicznościach: czasowych, przestrzennych, świetlnych i społecznych. W sytuacji, kiedy dysponujemy nowym sprzętem, inną przestrzenią miasta i odmiennym odbiorcą jest oczywistością, że tworzymy instalację pozornie taką samą jak poprzednia, jednak zasadniczo inną. Ta druga interpretacja „Kompozycji pionowej nieograniczonej” w Mönchengladbach stworzyła nowe wartości przestrzenno-wizualne. A w zderzeniu z pamięciowym wizerunkiem poprzedniej zaistniała jeszcze inna pojęciowa rekonstrukcja. Różnorodność realizacyjna instalacji „Kompozycji pionowej nieograniczonej” jest, jak widać, nieograniczona, powoduje różne konteksty i powstawanie nowych kreacji. Autor 9 promieni świetlnych na niebie w swoich realizacjach przestrzennych (reliefs) przewidywał zmienność przez ruch widza, jak również światła i był zwolennikiem „układu otwartego” w sztuce. Sztuka współczesna coraz bardziej związana z konkretną przestrzenią i wieloma sposobami uczestnictwa, być może w ten sposób stara się ukazać rzeczywistość. Muszę przyznać, że ta druga realizacja instalacji Henryka Stażewskiego była dla mnie szczególnie interesująca z dwóch względów: wznowienia po 38 latach i w doiku na terenie innego kraju.

Jan Chwałczyk
(05.05.2008)

‘9 SUNRAYS IN THE SKY’ in Mönchengladbach!

On 9 April 2008, in cooperation with Fundacja Galerii Foksal, Abteiberg Museum in Mönchengladbach and Muzeum Sztuki in Łódź, Henryk Stażewski’s ‘Vertical Unlimited Composition’ installation was presented.

The project first carried out on 9 May 1970 in Wrocław as an element of ‘Wrocław 70’ symposium in a historical context of the time was, in a way, a glorification of peace. The current installation in Mönchengladbach carried out by Abteiberg Museum with the help of Henryk Stażewski’s art links historically the two nations. ‘Vertical Unlimited Composition’ presented in Wrocław on 9 May 1970, the 25th anniversary of peace agreement, was carried out using military equipment: 9 anti-aircraft spotlights and equal number of power generators and walkie-talkies, which all facilitated synchronous operation of spotlights. An additional

paradoxical attractant was the fact that the installation operated on equipment used in warfare. While designing the installation, Stażewski doubted he would have completed his work.

When re-installed, the installation always exists in altered environment: be it time, spatial, light or social one. When we get new equipment, new city space and new viewer, it’s obvious that we deliver a seemingly identical installation which in essence is quite different from the initial one. The second Mönchengladbach interpretation of ‘Vertical Unlimited Composition’ opened new spatial-interpretation vistas. But when confronted with the memorized image of the previous installation, another mental construction came into being. The operational diversity of ‘Vertical Unlimited Composition’ was, as demonstrated, unlimited and it generated various contexts and abundance of creations.

The author of 9 light rays in the sky anticipated in his spatial works (reliefs) the variability induced by the movement of the viewer and the light and opted for the ‘open arrangement’ in art. The contemporary art is more and more closely connected with the specific location and the multitude of participation patterns. Perhaps, this is art’s way to present the reality. I have to admit that the second accomplishment of Stażewski’s installation was, for two reasons, especially fascinating for me: first, it was presented again after 38 years; second, it was presented in another country.

Jan Chwałczyk
(05.05.2008)



KOMPOZYCJA PIONOWA NIEOGRANICZONA / VERTICAL COMPOSITION UNLIMITED
Mönchengladbach, 9 kwietnia 2008

MUZEUM Sztuki nowoczesnej w Warszawie

wydarzenie

5 grudnia od 18.00 do 24.00
na północnym dziedzińcu Pałacu Kultury i Nauki,
obok przyszłego placu budowy gmachu Muzeum.



Henryk Stażewski 9 promieni światła na niebie

Pokazem „9 promieni światła na niebie” chcemy przypomnieć mieszkańców Warszawy wyjątkowego artystę i wyjątkowego warszawiaka. Henryk Stażewski urodził się tu w 1894 roku i to przeżył 94 fascynujące lata. Był rówieśnikiem nowoczesnego świata i nowoczesnej sztuki. Za jego sprawą u progu lat 20., wraz z niepodległością zawitał do Polski ruch awangardowy. Tworzył obrazy, plakaty, projekty wnętrz i scenografie teatralne, za które podporządkowane geometrii. Wystawała swoje projekty w salonach automobilowych, bo to one były ówczesne świątyniami nowoczesności. Współpracował z Pietem Mondrianem, a Kazimierzowi Malewiczowi urządził pierwszą poza Rosją wystawę – w 1927 roku w warszawskim Hotelu Polonia. W latach 60. zamieszkał w pracowni na dachu bloku przy Al. Świętej Anny, dzisiaj Al. Solidarności. Codziennie od godziny 6 rano do 11 malował, następnie wyjeżdżał autobusem do kawiarni Stowarzyszenia Architektów Polskich przy ulicy Foksal, gdzie czekali na niego wielbiciele, zaś przed godziną 17 wracał do swej pracowni i otwierał salon – prawdziwe centrum warszawskiego życia artystycznego.

Wymyślone przez Henryka Stażewskiego malarstwo na niebie, które 5 grudnia obejrzą warszawiacy, po raz pierwszy zostało pokazane 9 maja 1970 roku we Wrocławiu. Do potrzeb obecnego pokazu w Warszawie projekt dostosował współpracownik Stażewskiego, artysta Jan Chwałczyk.

With ‘9 light rays in the sky’ we would like to remind the inhabitants of Warsaw the unique artist and Warsaw citizen. Henryk Stażewski was born – here – in 1894 and lived – here – for 94 magnificent years. He was the peer of the contemporary world and the contemporary art. He was behind introduction of avant-garde art to Poland in the beginning of 1920s, just when the country regained independence. He painted pictures and posters, designed interiors and stage design – all of them subdued to the principles of geometry.

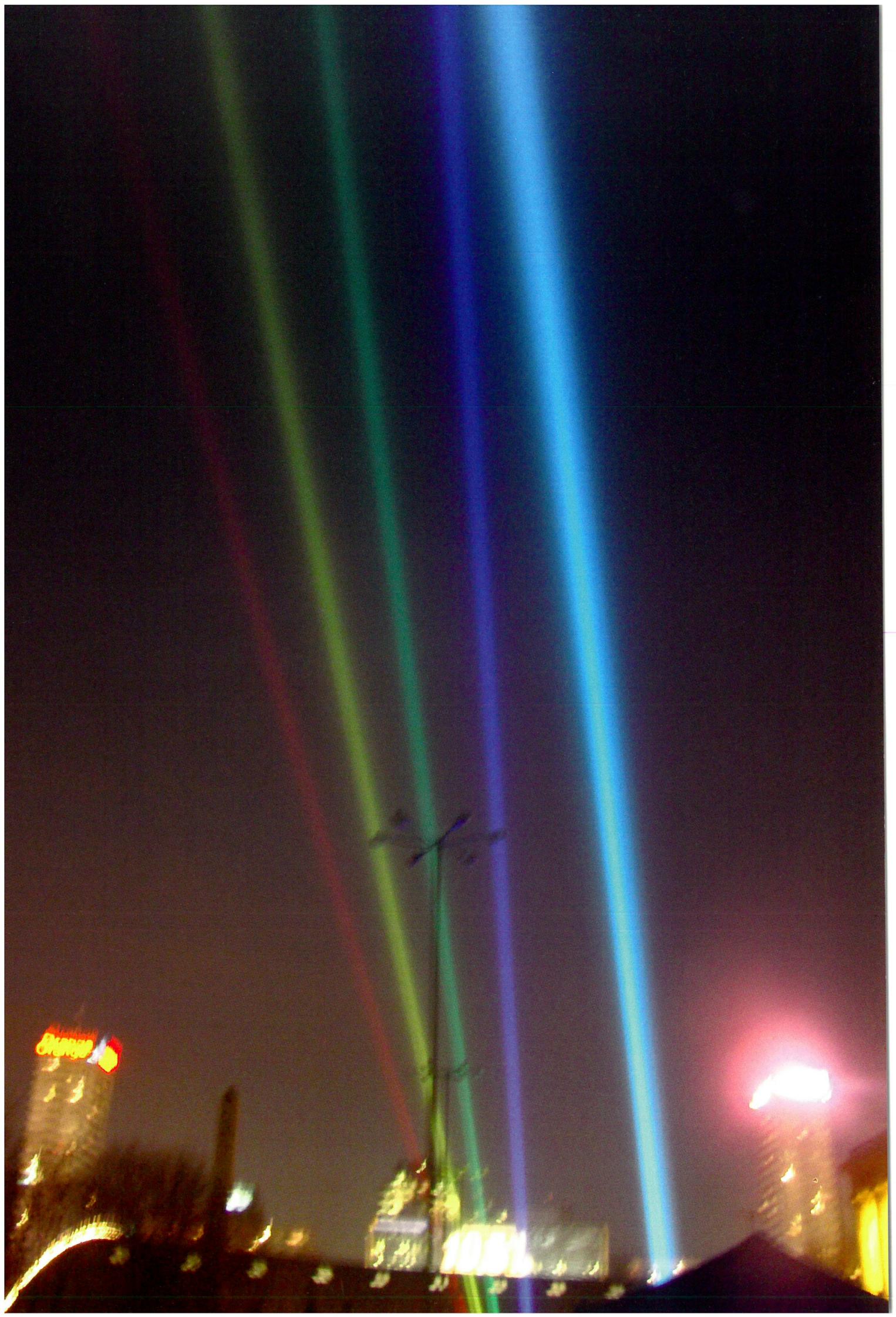
Stażewski presented his works in the car dealer’s shops, as these were the contemporary temples of modernity. He cooperated with Piet Mondrian and in 1927 arranged the first exhibition of Kazimierz Malewicz’s works out of Russia. In 1960s Stażewski lived in a penthouse studio at Świętej Anny Avenue, today’s Solidarności Avenue. He painted every day from 6 a.m. to 11 a.m., than he caught a bus and went to the café of ‘Stowarzyszenie Architektów Polskich’ at Foksal St. to meet his admirers and, finally, right before 5 p.m. returned to his studio and opened the salon, the actual centre of Warsaw art life.

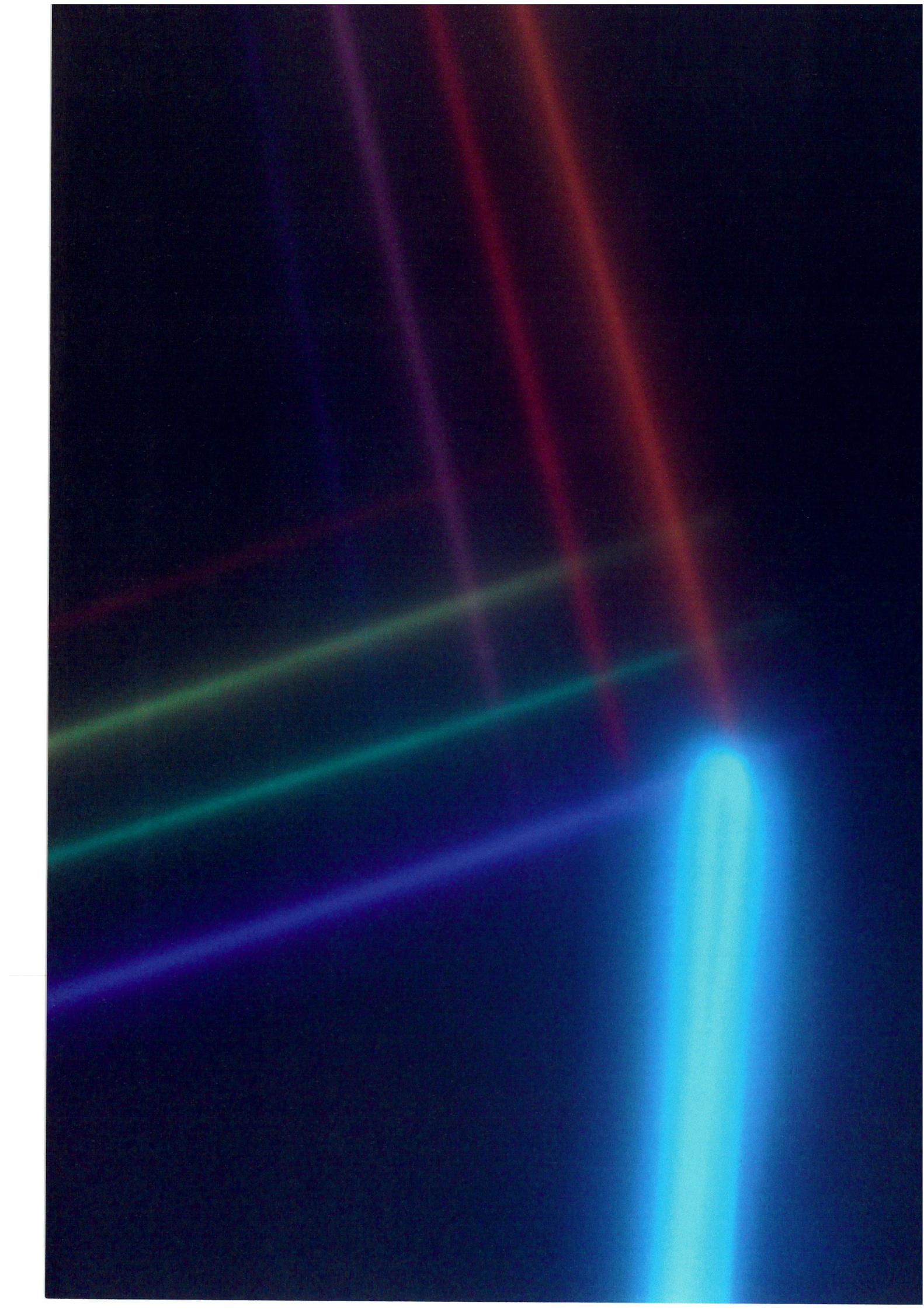
Henryk Stażewski’s ‘painting in the sky’ which shall be viewed by Warsaw inhabitants on 5 December was first presented in Wrocław on 9 May 1970. The current version of the project was updated by Jan Chwałczyk, artist and Stażewski’s collaborator.

**Henryk Stażewski
9 light rays in the sky**

The Museum of Modern Art in Warsaw.
Event: December 5th, from 18.00 to 24.00 hrs
in the North courtyard of the Pałac Kultury
i Sztuki (Palace of Art and Science),
next to the site of future Museum building.

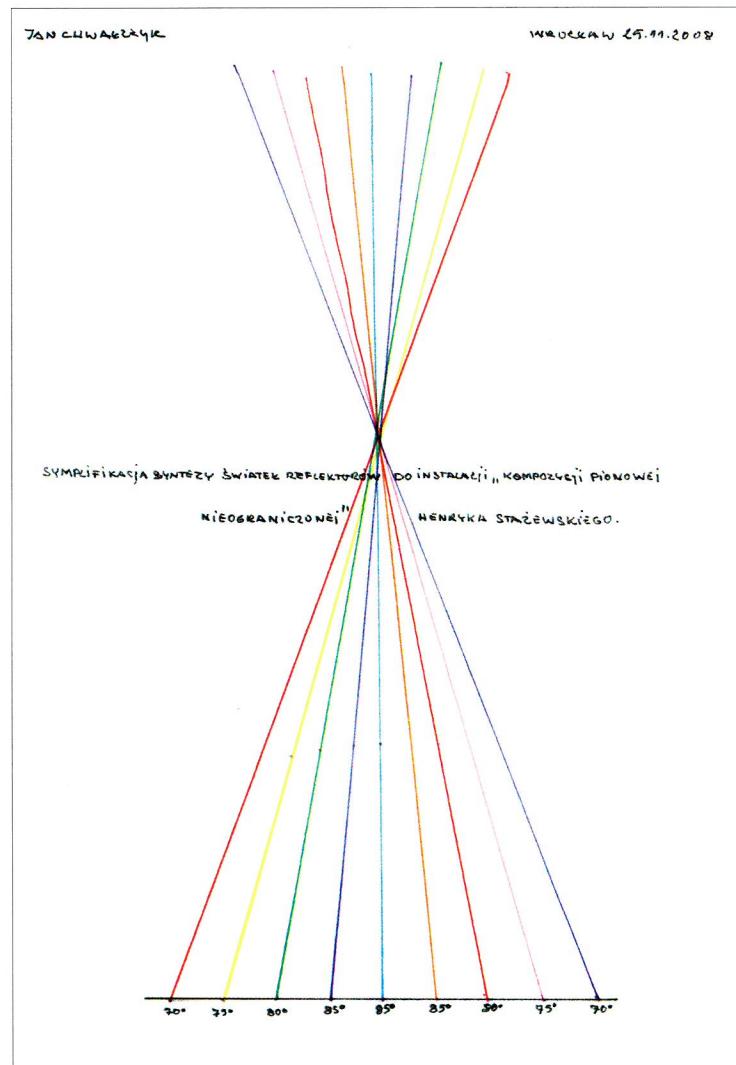
→
KOMPOZYCJA PIONOWA NIEOGRANICZONA
VERTICAL UNLIMITED COMPOSITION
Warszawa, 5 grudnia 2008





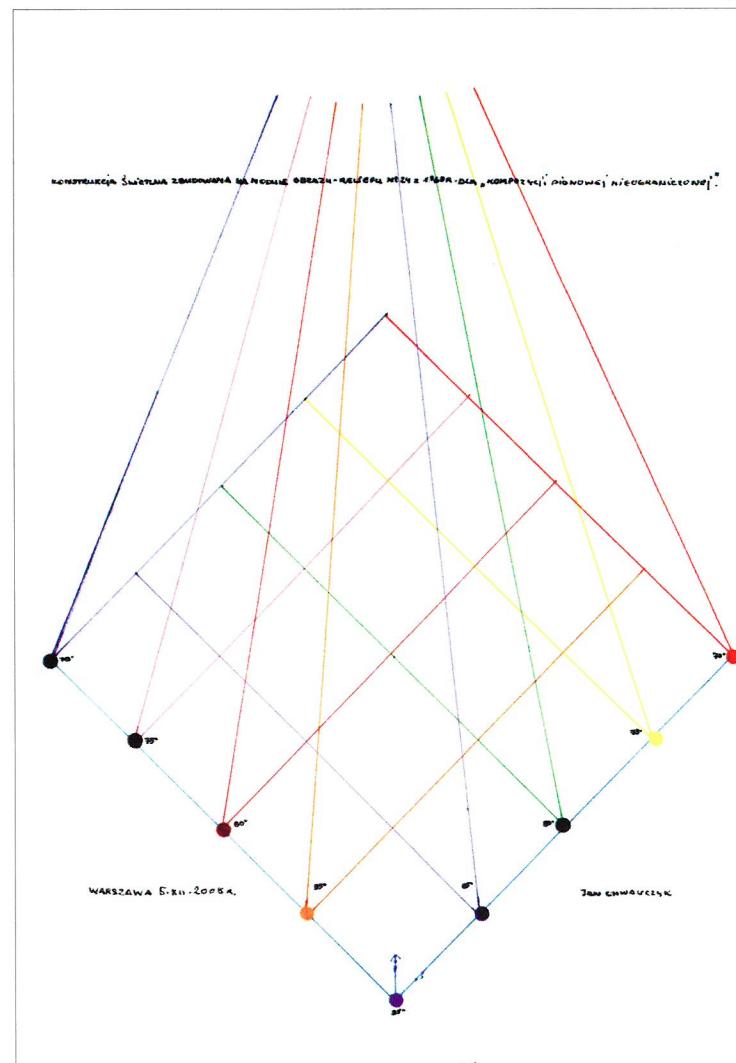
SYMLIKACJA SYNTZEJ ŚWIATEŁ
REFLEKTORÓW DO INSTALACJI
KOMPOZYCJI PIONOWEJ NIEOGRANICZONEJ
HENRYKA STAŻEWSKIEGO.
JAN CHWAŁCZYK
WROCŁAW 25.11.2008

SIMPLIFICATION OF THE SYNTHESIS
OF THE SPOTLIGHTS IN HENRYK STAŻEWSKI'S
VERTICAL UNLIMITED COMPOSITION INSTALLATION.
JAN CHWAŁCZYK
WROCŁAW 25.11.2008



KONSTRUKCJA ŚWIĘTŁNA ZBUDOWANA
NA MODULE OBRAZU-RELIEFU NR 24 Z 1968 R
DLA KOMPOZYCJI PIONOWEJ NIEOGRANICZONEJ
JAN CHWAŁCZYK
WROCŁAW 5.12.2008

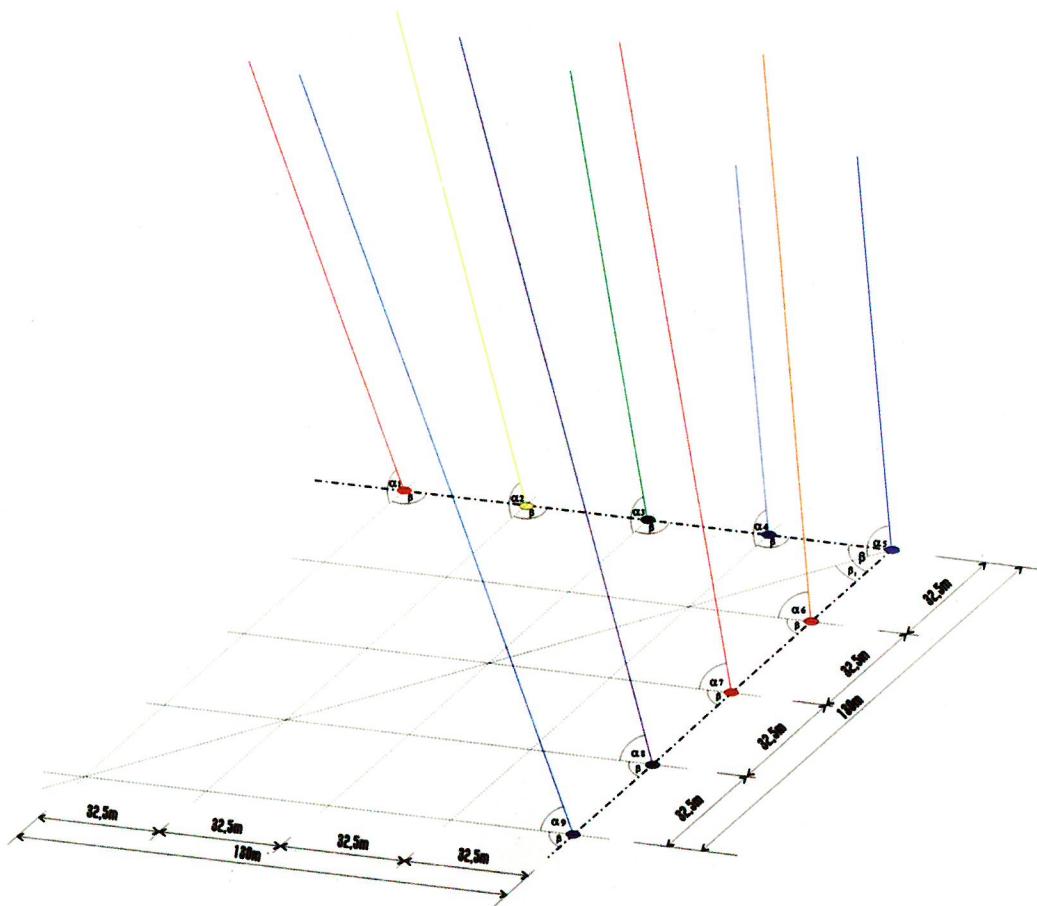
LIGHT CONSTRUCTION DEVELOPED ON THE BASIS
OF A MODULE OF THE PAINTING-RELIEF NO 24
OF 1968 DESIGNED FOR THE VERTICAL UNLIMITED
COMPOSITION.
JAN CHWAŁCZYK
WROCŁAW 5.12.2008



Rozmieszczenie reflektorów na przestrzeni 130/ m x 130/ m dla instalacji obrazującej konsepcję Henryka Stażewskiego p.t., „Kompozycja Pionowa Nieograniczona” w Warszawie.
Projekt instalacji wykonał Jan Chwałczyk

Kąt - $\beta = 90^\circ$
 $\beta_1 = 45^\circ$

- $\alpha_1 = 70^\circ$ reflektor czerwony
- $\alpha_2 = 75^\circ$ reflektor żółty
- $\alpha_3 = 80^\circ$ reflektor zielony
- $\alpha_4 = 85^\circ$ reflektor ciemno-niebieski
- $\alpha_5 = 85^\circ$ reflektor jasno-niebieski
- $\alpha_6 = 85^\circ$ reflektor pomarańczowy
- $\alpha_7 = 80^\circ$ reflektor czerwony
- $\alpha_8 = 75^\circ$ reflektor fioletowy
- $\alpha_9 = 70^\circ$ reflektor ciemno-niebieski



Zaproponowany czas trwania expozykcji świetlnej w dniu 5.12.2008- godz. 18- 24

Placement of spotlights in a 130m x 130m square for the installation demonstrating the concept of Henryk Stażewski's 'Vertical Unlimited Composition' in Warsaw. Design by Jan Chwałczyk.

Angle $\beta = 90^\circ$
 Angle $\beta_1 = 45^\circ$

Angle $\alpha_1 = 70^\circ$ red spotlight
 Angle $\alpha_2 = 75^\circ$ yellow spotlight
 Kąt $\alpha_3 = 80^\circ$ green spotlight

Angle $\alpha_4 = 85^\circ$ dark blue spotlight
 Angle $\alpha_5 = 85^\circ$ light blue spotlight
 Angle $\alpha_6 = 85^\circ$ orange spotlight
 Angle $\alpha_7 = 80^\circ$ red spotlight
 Angle $\alpha_8 = 75^\circ$ purple spotlight
 Angle $\alpha_9 = 70^\circ$ dark blue spotlight

The suggested duration of the light exposition on 5 December 2008: from 18.00 to 24.00 hrs.

Pragnę wyjaśnić parę nieporozumień wynikłych po realizacji „KOMPOZYCJI PIONOWEJ NIEOGRANICZONEJ” w Mönchengladbach oraz w Warszawie. Otóż H. Stażewski zgłosił na sympozjum „Wrocław 70” dwa projekty: „Kompozycja pionowa nieograniczona” i „Dziewięć strumieni koloru na niebie”. W opisie technicznym pisał: *„projekt „Kompozycji pionowej nieograniczonej” powstał w styczniu 1969 roku, jest przeznaczony do realizacji w ramach sympozjum „Wrocław 70””. Nie widzę więc powodu aby nie uszanować woli autora. Zmiana tytułu w Mönchengladbach jak w Warszawie na „Dziewięć strumieni koloru na niebie” jest niczym nie uzasadniona. W pewnym sensie czuję się winnym, że nie byłem w stanie zapobiec tym prawdopodobnie nieświadomym błędom. Tytuł „Kompozycja pionowa nieograniczona” to nawiązanie do koncepcji sympozjum „Wrocław 70”. Bowiem tytuł już zakładał „dyskurs” nieograniczalności kompozycji – w tej sprzeczności kryje się podtekst „De-kompozycji”. Realizacja w swej strukturze przestrzennej posiada nieskończoną ilość różnych obrazów, wydaje się więc, że tytuł autora „Kompozycja pionowa nieograniczona” winien być z wielu powodów nienaruszalny. Wówczas w kwietniu 1970 roku uzgadniałem z autorem szereg zmian, które musiały zainstnieć aby ta propozycja była zrealizowana. Takie sprawy jak na przykład: odstępy pomiędzy reflektorami z 13 na 50 metrów (była to najmniejsza możliwa odległość z jakiej mogły być przekazywane za pomocą krótkofałówek informacje równoczesnego zapalania i gaszenia światel reflektorów) jak również zaproponowane obliczenia dotyczące kątów świecenia poszczególnych kolorów oraz poziomowania reflektorów. Piszę o tym ponieważ „Kompozycja pionowa nieograniczona” powtarzana w Mönchengladbach jak również w Warszawie wymagały każdorazowo odmiennych obliczeń, gdyż były różne przestrzenie do dyspozycji. We wszystkich 3 sytuacjach konstrukcja kompozycji oparta była na kwadracie wg. Reliefu nr 24 z 1968 roku H. Stażewskiego. W ten sposób przestrzeń reliefu została włączona w „Kompozycję pionową nieograniczoną”.

I'd like to clear up some of the misunderstandings related to presentations of 'Vertical Unlimited Composition' in Mönchengladbach and in Warsaw. Henryk Stażewski entered two projects for 'Wrocław 70' symposium: the 'Vertical Unlimited Composition' and the 'Nine Streams of Colour in the Sky'. In the technical manual for the projects he stated: * "the project of the 'Vertical Unlimited Composition' was conceived in 1969 and is supposed to be presented during 'Wrocław 70' symposium". Thus, I see no reason not to respect the author's will. Changing the title to 'Nine Colour Streams in the Sky', both in Mönchengladbach and in Warsaw, cannot be justified. In a way I feel responsible for allowing these, probably unconscious, mistakes. The title 'Vertical Unlimited Composition' is connected to the concept of 'Wrocław 70' symposium, as the very title assumed the 'discourse' of the unlimited character of the construction – and it's this contradiction that constitutes the implied meaning of the 'De-composition'. The spatial aspect of the project is based on an infinite number of various images. Thus, it seems that the author's title 'Vertical Unlimited Composition', for various reasons, should be inviolable. In April 1970 I negotiated with the author a series of changes that had to be introduced in order to accomplish the project. These were problems like: modifying the distance between the spotlights from 13 to 50 metres (the minimum distance enabling communication via walkie-talkies and synchronizing switching on and off the spotlights) as well as modified calculations of inclinations of particular colours and levelling of spotlights. I mention the above issues as the 'Vertical Unlimited Composition' realized in Mönchengladbach and in Warsaw each time called for modified calculations. The reasons for it were different spatial layouts of the projects. In all three cases the structure of the composition was based on a Henryk Stażewski's 'Relief No 24' square of 1968. This enabled including the space of the square into the 'Vertical Unlimited Composition'.

* Katalog sympozjum „Wrocław 70”, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur” Wrocław 1989, str. 134/5

* Catalogue of 'Wrocław 70' symposium, Ośrodek Teatru Otwartego 'Kalambur' Wrocław, 1989, p. 134/5

LIST PROF. RYSZARDA KRASNODEĘBSKIEGO

/JAKO DALSZY CIĄG NASZYCH ROZMÓW O ŚWIETLE/



LETTER OF PROF. RYSZARD KRASNODEĘBSKI
/AS A CONTINUATION OF OUR TALKS ON THE LIGHT/

Wrocław, 8. dnia,
miesiąca grudnia,
2008 roku.

drogi Janeku!

Jeśli taka, to herezja. Nie, nie jedna herezja te, tu okrecone, połóż, następne. Ujawnię jednak tylko niektóre. Jak wyrostek dawno genealogiczne, gdyby Włokotówka uznat za grecc sensowne, rosnąć i sprzyjać, nietatrwo ocenić.

Jej historia, jako wstępe mojej osobistej, zaczęła się przed czterdziestu niemal laty. Spadła na mnie z wysoka przymus bezczynności. Powiniem dodać: bogosławionej bezczynności.

Wybrałem się na wycieczkę do Sobótki. Szczyt Ślęży nad nią, wznowiąc się w jego majestacie, zdobywając – jeśli o nim taka moim powiedzieć – wielokrotnie. Wtedy, w ten dzień, rostanowitem pójść wokół, jej podnóżiem. To nienty spacer. Co robić na samotnym space me? Rozmyślam nad problemem wywatomym rewną rozmowę sprzed kilku dni: nad promieniem słonicy, który dociera w ciągu okolo osmu minut do mojego oka. A dzisiaj się to tańczy temu, jak dobrze wiesz, Janeku, że jeden z elektronów jednego z pierwiastków, których słonice ma obracająco wielkie, liczby, nie żałuje sobie porostawac swoistą na tej samej orbicie okrążając jądro pierwiastka i postanowić stanowisko przenieść się blisko, na znikomo przecięż mniej od niego odległość. Twarzac nie zrywał sobie personifikując nasz elektron i przypisując mu możliwość podjęcia decyzji, choć bowiem nie odwracać się całkowicie od poglądów tych, który mówią o przypadkowym momencie owej zmiany. Jest w tym nico mojej ironii, co żałby preludium herezji.

I tak pojawia się foton, z niczego, lecz nie bez powodu, moim powiedzielić drzakiem pełnym gestowi; kwant energii, obdarowany masą, i pedzi z nieprawdopodobnie niewrotną, predkoscia, trzysta tysięcy kilometrów na sekundę, do mojego oka. Uanatem to rozsyptko za warte zastanowienia. Trafiła do mojego oka, unika nasta swoja doskonałoscie, czyni, co do niego a priori należy; tak należy powiedzieć odwrotując się do praw nadających mikroswiatem: a priori. Mam unieć, bo taka nakazują paradigmat współczesnej fizyki, że nie wolno mi poddać się wyobraźni, gdy myślę o cząstkach elementarnych, a tym bardziej, jak moim przypuszczać, wyobrażeniu, czym jest najelementarniejsza z nich: moj foton? Stoi się przecież moim, bo w moim oku osiądł, choć natychmiast zostanie skonsumowany. Herezja buntom jest zawsze podszyta. Także my zwale zmysł. A wiec uruchamiam wyobraźnię.

Wrocław, day 8,
month December,
year 2008.

Dear Janek!

If so, than it's a heresy. No, not one heresy. The heresies pronounced here produce next ones. I shall reveal just some of them. It's hard to assess what would a family tree look like if one found it reasonable to support its growth.

Her story, as a thread of my personal one, began nearly forty years ago. The compulsion of inactivity fell on me from the sky. I should add: the blessed inactivity.

I went for a trip to Sobótka. Many times before had I conquered – if one could say so – the majestic summit of Ślęża commanding the town below. But on that day I decided to walk around the base of the mountain. Quite a walk. And what can you do, walking alone? I was thinking about a problem that had been mentioned in a conversation a couple of days before: about a sunray reaching my eye in circa eight minutes. And that was, as you well know, Janek, because one of the electrons of one of the frightening number of elements constituting the sun refused to remain on the same orbit, circling around the nucleus of the element, and categorically decided to get closer to it and to revolve on an orbit just marginally different from the previous one. Saying refused to I personified our electron and attributed it the capacity to take decisions – and that was because I didn't want to reject totally the views of those who talk about the accidental timing of such a change. There was an ingredient of my irony here, as if a prelude to the heresy.

And thus a photon emerges, out of nothing, but not without a reason, thanks to a certain gesture, one could say; a quantum of energy endowed with the mass rushes with incredibly dizzying speed of three hundred thousand kilometres per second straight at my eye. It reaches my eye and in all its perfection disappears, it does what a priori it should do; this is the category we should apply referring to laws governing the microuniverse: a priori. I should accept, as this is the paradigm of contemporary physics, that thinking about the elementary particles I cannot submit myself to the power of imagination and even more categorically, I suppose, I am not allowed to submit myself to an image of the most elementary of these particles – my photon? It is mine, as it landed in my eye, although it was immediately consumed. Heresy has always been streaked with defiance. And it also sets the mind free. So I set the imagination in motion.

If a photon is a real entity, than it is an infinitesimal – down to the limits of resistance of our nervous system – particle of space. At the same time, it is something that shapes a chunk of space and this shape is the meaning of being something.

Jeśli foton jest czymś realnym, to jest minimalnej aż do granic wytrzymałości naszego systemu nerwowego – czaszą przestrzeni. Jest zatem czymś, co nadaje kawałkowi przestrzeni kształt, a ten jest sensem bycia czymś. Tu współczesna fizyka robi unik: nie myśl, czym jest, lecz jedynek, jaki się przejawia. Można enigmatycznie o kwantach energii. Ten kwant trafiając w elektron, inny stoczy jama niż ten, który go zrodził, przenosi go na wyższą orbitę, lub uwalnia od kowalca z jądrem, wokół którego krąży. Wtedy, iż on zakaz obowiązuje moja wyobraźnia, lecz nie mnie. Skłaniając – a czymś to greciwe lecz stanowczo – do powiększenia fotona miliard miliarde razy, tyle ile trzeba, bym zobaczył go w całym jego splendorce. Wyobraźnia czuje się zobowiązana do powiększenia takiego przestrzeni, co uczyniła stoczenie ber mojej podczasiedzi. Oponiem ci, Janek, co zobaczyłem. Opis poprzedzącytem, bardzo skrócenym, historyczne wyjaśniam.

Za pośrednictwem mechaniki kwantowej można ująć hipotezę de Broglie'a, która, sformułując, nie najogólniej, lecz jedynek w odniesieniu do fotonu: z fotonem stowarziona jest fala światła. Nowi się też konsekwentniej: fala nadająca ruchem fotonu. A oto ponownie, razem preludium mojej herezji: oba pojęcia, a zwłaszcza drugie, stawiają i wyobraźnię, i rozumienie tego, czym jest cząstka elementarna, jaka się okazało, niepraktyczne, żarliwe. Toczą się rzeczą jama pewien matematyczny formalizm, a w nim tak zwana funkcja falowa zostata podniesiona do najwyższej rangi.

Nie sadzę, bym się mylił – wkraczam w intymny zwiażek świadomości i neurobiologii – mówiąc: to wszystko co widzisz, Janek, jako przedmioty, widzisz dzięki fotonom, ich barwy zaś dzięki falostaci światła. Tak więc oduracam hierarchię: Foton, ten Maty Książę, ma godność najwyższą, fala światła książe jest jego wasalem, od niego uzależniona – co do długości i częstotliwości dąże hołd jego pojawieniu się, niekiedy biegnie udziały we wspólnym działaniu i zmika wraz z nim. A zatem: śródtem wrażeń, jakie wywołują w nas barwy, jest organiczny foton. Maty Książę w cudownie rytmicznym tańcu objawia swoją energię. Czym jest? Jest częścią przestrzeni, a nie czymś w przestrzeni. Jego rytm jest rytmem owej roszomianej minimalnej jej cząstki. Niestety nie innego, tylko przestrzeni.

Spławnie to, co Ci kiedyś obiecałem; talię jest moje szaleństwo.

Przyjmij, proszę, takiavis moje serdeczne pożdrowienia,

Ryszard Krasnodębski

Here contemporary physics dodges: do not analyze what it is; analyze how it manifests itself. Physics vaguely narrates the quantum of energy. Such quantum hitting an electron – obviously not the one that created it – shifts it to a higher orbit or terminates its relationship with a nucleus it revolved around. I decided that the limitations apply to my imagination, but not to me. So I persuade my imagination – in a gentle, though firm way, to magnify the photon billion of billion times, to make it big enough I could see it in all its splendour. Imagination feels obliged to magnify the space as well, and does it, rightly so, without my prompting her. Let me tell you, Janek, what I saw. But first, an abridged introduction written from historical perspective.

We can assume that it was the Broglie's hypothesis that originated quantum mechanics. I will present it here not in its general form, but merely its part referring to a photon: the light wave is associated with the photon. They state it even more categorically: the wave governs the photon. And so, again, a prelude to my heresy: both two notions, even more the latter one, put up an intransigent barrier both to our imagination and to understanding of what an elementary particle is. Of course, certain mathematical formalism has surfaced and within this formalism the so called wave function has been elevated to the top status.

I hope I'm not getting it wrong – now I'm invading an intimate relationship between consciousness and neurobiology – saying: all you see as objects, Janek, you see because of photons, and you see their colours because of the wave nature of light. So now I reverse the hierarchy: the photon, the Little Prince, is of the highest rank, and the light wave is reduced to its vassalage. Light wave is dependent on the photon both in respect to the length and amplitude of the oscillation. It pays tribute to photon's emergence. Sometimes it joins forces with the photon to act, and later they both disappear. So, vibration of the photon is the source of sensations induced by colours. The Little Prince demonstrates its energy in a marvellously rhythmical dance. What is he? He is an element of space, not something in space. His rhythm is the rhythm of the before mentioned infinitesimal particle of space. There's nothing but the space.

I have fulfilled my promise; that is my lunacy.

Kindest regards from your humble friend

Ryszard Krasnodębski

Drogi Ryszardzie

Dziękuję za list wspaniale pobudzający wyobraźnię, otóż mój „Ten wspaniały cień” to nic innego jak informacje, które fotony przeniosły, przetransportowały (tele-portacja) o kształcie i barwie przeszkodej (reproduktora) na biały ekran. Oczywiście, że kształt jest również określony barwą, bowiem jest to suma zaabsorbowanych jak i wyemitowanych fotonów. Na sumę składają się różne proporcje poszczególnych barw. Tak więc fotony, te drobiny światła wypełniają przestrzeń informacjami. Być może, że przestrzeń to informacje drzemiące w fotonach, czekające na odczytanie. Przykład fotografii: powstaje jakiś obraz, niech to będzie portret. Otóż barwy twarzy wędrują do kamery, gdzie pozostawiają ślad na kliszy, ale ich droga do kamery dla naszego wzroku jest niewidoczna. Natomiast przy oglądaniu fotografii, pełnią rolę już inne fotony, one odczytują pozostawiony ślad i informują nasze oczy. Ciekawe co później dzieje się z tymi pędzącymi z zawrotną szybkością fotonami i ich informacjami? Leczącymi dokąd? A może się znoszą, jak błyskawica, która likwiduje napięcie? Dzisiaj wiemy już, że dwa sąsiadujące fotony nie upodobniają się, ten przybywający natychmiast się różnicuje. Jeżeli byłaby to wartość przeciwnawa, to będąmy również blisko zrozumienia powstawania kontrastów barwnych, takich jak równoczesne, dopełniające czy inne. Czyżby przestrzeń, to nieskończoność wypełniona informacjami fotonów?

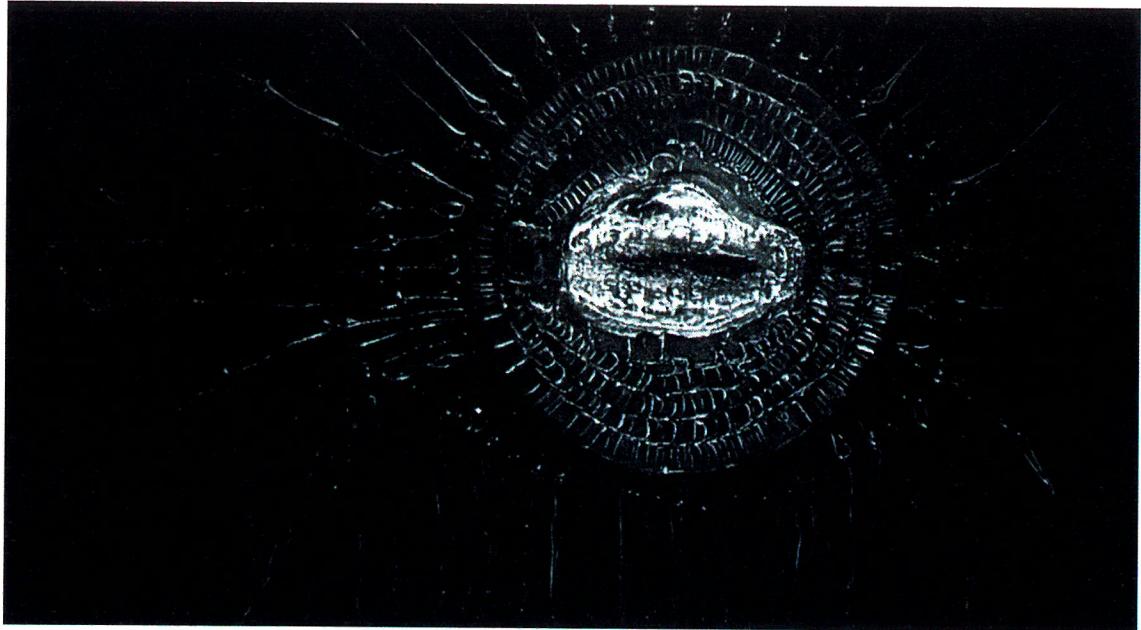
Dear Ryszard

Thank you very much for your letter so greatly stimulating my imagination. Well, ‘This magnificent shadow’ is nothing other than information on a shape and colour of the barrier (reproducer) transferred or transported (tele-ported) onto the white screen. Naturally, the shape is also defined by colour, as it is the total of absorbed and emitted photons. The total includes different proportions of particular colours. Thus, photons, these miniature particles of light, fill the space with information. It can be that space is the information lying dormant in photons and waiting to be deciphered. Let’s take a photograph: an image emerges, let’s say a portrait. So, the colours of the face go to the camera, where they leave a mark on a film. But the colours’ journey to the camera cannot be seen. However, when we look at this photograph other photons come into play, they decipher the marks left and inform our eyes. I’m really curious what happens next, what happens to the photons rushing with dizzying speed and the information they carry? Where do they fly? Maybe they neutralize each other, like a lightning which neutralizes the voltage? Today we know that two neighbouring photons do not become similar – the incoming photon immediately differentiates itself. If that results in the opposite value, than we would get close to understanding of the nature of emergence of colour contrasts, such as simultaneous ones, complementary ones, or others. Could really space be the infinity filled with photons’ information?

EPILOG



EPILOGUE

**TARCZONÓW / SHIELDOPÓD**

1964, 42 x 74 cm, płyta pałdzierzowa, relief pokryty czarną, błyszczącą farbą, na który światło białym kolorem określa rysunek formy
1964, 42 x 74 cm, chipboard, relief covered with black shiny paint, on which the light defines the lines of the form with white light

EPILOG

EPILOGUE

Urodziłem się w Krośnie n/Wisłokiem. Mieszkałem potem w Rybniku, Żorach, Mikołówie, Cieszynie, Lwowie, Katowicach, wreszcie we Wrocławiu, gdzie studiowałem malarstwo u prof. Leona Dołyckiego i prof. Eugeniusza Gepperta. Dlaczego malarstwo? Prawdopodobnie była to podświaddoma fascynacja światłem odbitym w tafli wody (ponieważ od niepamiętnych czasów łowiłem ryby w Wisłoku). Akwarele malowane przed i po studiach, w których ten element odbicia światła dominował, potwierdzają te przypuszczenia, oczywiście malarstwo i rysunki były w konwencji realistycznej, jednak strona konstrukcji formalnej zmuszała do zwrócenia uwagi na fakturę – materię, która sama w sobie posiada olbrzymie bogactwo kształtowania własnego obrazu. Bańka mydlana, nafta na wodzie, laserunkowa warstwa tuszu, w malarstwach wschodnich są tego przykładem, zatem znowu pojawia się element wody lecz już w innym charakterze, woda jako element pewnego rodzaju życia – ruchu, który kształtuje formę – fakturę materii. Tak więc dzięki istnieniu adhezji – napięć powierzchniowych powstaje cykl kompozycji: „Legenda Tatr”, „Stwory”, „Zielnik z Czarnkowa” i kilka innych. Drugim wątkiem związanym z kształtem oraz właściwościami materii i światła to realizacje takie jak „Trofeum”, „Kos-

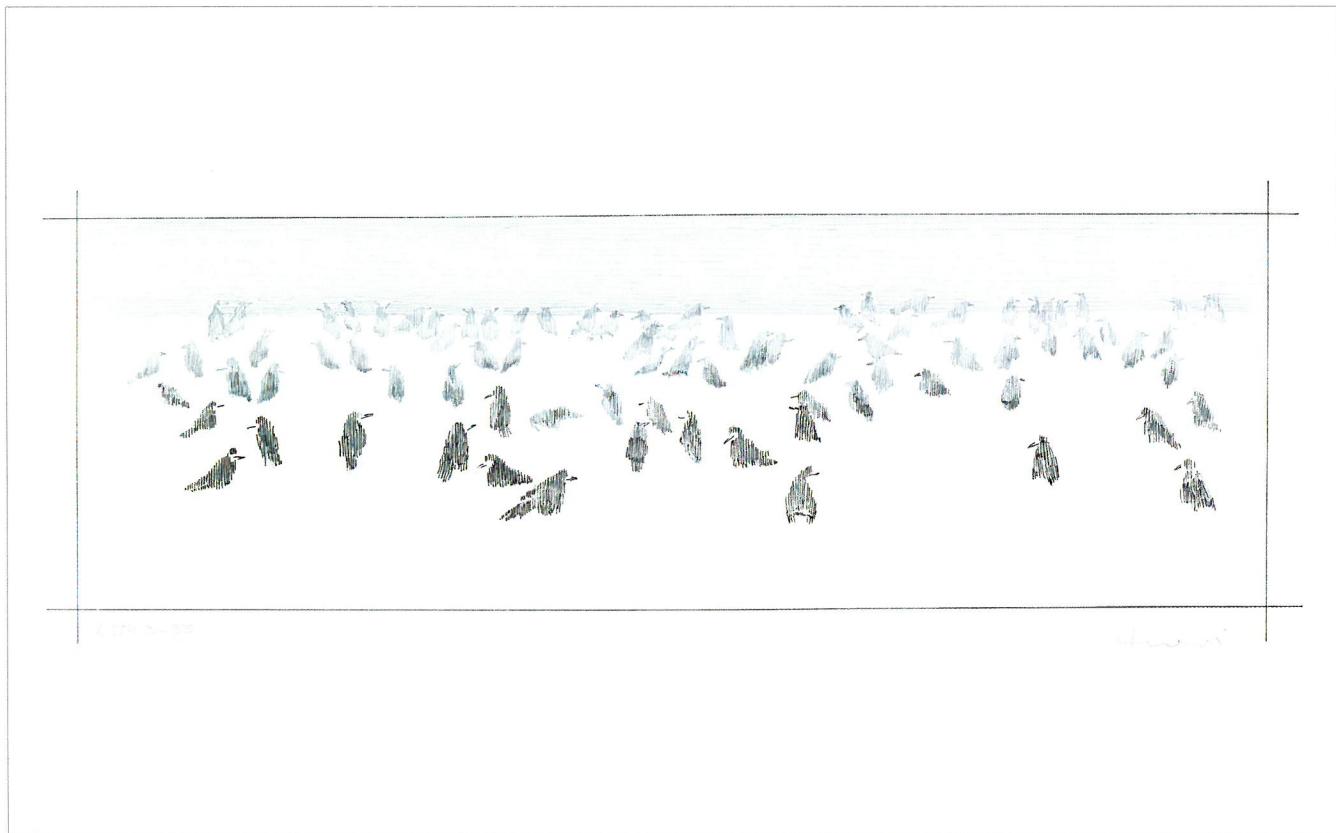
I was born in Krosno on Wisłok. Later I lived in Rybnik, Żory, Mikołów, Cieszyn, Katowice, and finally in Wrocław where I studied painting under Prof. Leon Dołycki and Prof. Eugeniusz Geppert. Why painting? Probably it was a subconscious fascination with light reflected in a table of water (as I was fishing in Wisłok since time immemorial). The watercolours I painted before and during my studies in which the theme of reflected light was dominant confirm these speculations. Naturally, my paintings and drawings were realistic, however the aspect of formal construction unavoidably drew my attention to texture – the matter, which in itself is endowed with magnificent capacity to shape its own picture. A soap bubble, paraffin oil on water or a glaze ink layer in Eastern paintings are all good examples of it. Thus, we have water theme again, but modified – water as an element of some sort of life, of movement which shapes the form, the texture of matter. And so thanks to the existence of adhesion – the phenomenon of the surface tensions – the cycle of compositions like ‘Legenda Tatr’, ‘Stwory’, ‘Zielnik z Czarnkowa’ (‘The Legend of Tatra Mountains’, ‘Monsters’, ‘Herbarium from Czarnków’) and others was created. The second theme related to the shape and properties of light and matter resulted in projects like

ciomiecz", „Drewnojad bursztynowy", „Liszkowiec ziarnisty", „Płaszczka rubinowa", „Drewno gruszy" i inne. Jednak z tej serii to „Tarczonóg" otworzył dalszą drogę twórczą. Był to relief na płaszczyźnie pokryty czarną, lśniącą farbą, na którym błyski i światła budowały kształty na cieniu czarnego tła. Tak więc światło i jego cień jako wartości równoważne stały się moją fascynacją. Późniejsze cykle: „Kapliczki bieszczadzkie", „Stawy milickie", „Pejzaż polski", pod wspólnym tytułem „Ocalić od zapomnienia" (lata 1980) to rysunki ekoliną. Kartka papieru została potraktowana jako ekran świetlny odbijający barwną ekolinę, więc są one mglisto-świetliste. Powstanie tych rysunków to wynik doświadczeń z lat 1965-1970 z ekranami odbijającymi światło w reproduktorach. Światło rozproszone i punktowe to różne sytuacje wizualne, to pierwsze zmiękczają obraz, to drugie wystrzera krawędzie graniczne światła i cienia. Moja ówczesna „myśl wizualna" pozwoliła na zrozumienie i zobaczenie niewidzialnych konstrukcji form, wynikających z symbiozy światła i cienia. Powstały w roku 1970 tekst pod tytułem „Barwny układ transformacji światła czyli kinetyczno-przestrzenny portret światła w określonych długościach fal" ujawnił, że taka myśl wizualna" jest zrozumiała tylko dla paru fizyków i astronomów, natomiast jest daleka od mentalnego akceptowania przez ogół czytających. Dlatego w latach ostatnich postanowiłem konstruować „Reproduktry" w sposób bardziej lapidarny dla łatwiejszej „myśli wizualnej". – Tak więc doszczętnie do tego fantastycznego cienia, będącego jednym z wielu wizualnych śladów pozostałych z niewidocznego pełnego portretu światła.

– KAŻDY JAKIKOLWIEK PORTRET CZY AUTOPORTRET JEST TO TYLKO FRAGMENT ZAPISU Z BĘDĄCEJ W CIĄĞŁYM RUCHU RZECZYWISTOŚCI!

'Trofeum' (Trophy), 'Kościomiecz' (Bonesword), 'Drewnojad bursztynowy' (Amber Woodeater), 'Liszkowiec ziarnisty', 'Płaszczka rubinowa' (Ruby Ray), 'Drewno gruszy' (Pear Timber), etc. But it was 'Tarczonóg' (Shieldopod) of this series that made me walk along the path of creation. It was a relief on a plane covered with black shiny paint on which the flashes and light built the shapes against the shade of the black background. And so the light and its shade, being the equivalent values, became my fascination. The subsequent cycles – 'Kapliczki bieszczadzkie' (Bieszczady Shrines), 'Stawy milickie' (Milicz Ponds), 'Pejzaż polski' (Polish Landscape), all included under collective title 'Ocalić od zapomnienia' (Preserved for posterity, 1980s) – were a series of Ecoline drawings. A sheet of paper was treated as a light screen reflecting the colourful Ecoline, so the drawings became misty-luminous. The drawings were created following 1965-1970 experiments with screens reflecting light in reproducers. Diffused light and spotlight are two different phenomena. The first softens the image, the latter deblurs the light and shadow borderlines. My *visual thought* of that time enabled me to understand and see the invisible constructions of forms which had been generated by the symbiosis of light and shadow. 'Barwny układ transformacji światła czyli kinetyczno-przestrzenny portret światła w określonych długościach fal' (Colour System of Light Transformation or a Kinetic-Spatial Portrait of Light in Specific Wave Lengths), a text written in 1970, revealed that such *visual thought* is comprehensible just for a few physicists and astronomers, but hardly mentally acceptable by the majority of readers. Hence, recently I have been building 'Reproducers' in a more concise way to make them more easily acceptable by the *visual thought*. And so I reached the magnificent shadow, the one of many visual marks left by the invisible full portrait of light.

– EACH AND EVERY PORTRAIT OR A SELF-PORTRAIT IS JUST A FRAGMENT OF A RECORDING FROM REALITY REMAINING IN CONTINUOUS MOVEMENT!



PTAKI ZIMĄ / BIRDS IN WINTER

pióro, ekolina, papier / pen, ecoline, paper

KSZTAŁTOWANIE MOICH MYŚLI WIZUALNYCH

PRZEZ WYSTAWY, PLENERY, SYMPOZJA

SHAPING OF MY
VISUAL THOUGHTS

EXHIBITIONS, PLEIN-AIR WORKSHOPS, SYMPOSIA

Wystawy indywidualne: / Individual Exhibitions:

1953	BWA, Wrocław
1956	„Legenda Tatr”, Poznań, Wrocław
1957	Malarstwo i rysunek, Salon Nowych Sygnałów, Wrocław
1958	BWA, Wałbrzych
1959	„Ryciny”, Wrocław
1965	„Stwory”, malarstwo i rysunek, Wrocław
1966	Galeria Odnowa, Poznań
1968	„Jan Chwałczyk, Roman Opałka”, Galeria Współczesna, Warszawa
1969	„Portrety i Autoportrety”, Galeria Mona Lisa, Wrocław
1969	Galeria Współczesna, Warszawa
1970	BWA, Lublin, BWA, Koszalin
1971	BWA, Zielona Góra
1975	Galeria 72, Chełm Lubelski
1976	„Czas Sztuki”, Wrocław
1980	Galeria Spojrzenia, Wrocław
1981	BWA, Opole
1985	„Kunststation”, Kleinsassen
1989	Galeria Awangarda, Wrocław
1989/90	Stała kolekcja autorska, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra
1990	„Zeichen und Licht”, Jan Chwałczyk – Wanda Gołkowska, Projekt-Galerie „New Space”, Fulda
1992	„Bilder und Objekte”, Micro Hall Art Center, Edewecht
1994	„40-lecie pracy twórczej Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk”, Muzeum Architektury, Wrocław
1994	„Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk”, BWA, Lublin
1994	„Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk”, Galeria Aspekty, Warszawa
1998	„Funkcja sztuki jest twoją wyobraźnią”, Orońsko, C.R.P.
1999	„Niekončząca się linia”, Muzeum Sztuki Reduktywnej – Fundacja Gerarda, Świeradów
2000	Galeria BWA, Słupsk
2004	Galeria Aspekty, Warszawa
2005	„Rzeczywistość sztuki – sztuka rzeczywistości”, Galeria Forum+, Leśnica
2008	Galeria Forum+, Wrocław
2009	„Portrety i autoportrety”, Muzeum Architektury, Wrocław

Wystawy zbiorowe, imprezy i akcje artystyczne: / Exhibitions, artistic events and actions:

1955	Wystawa Młodej Plastyki – Arsenał, Wrocław
1956	Ogólnopolska Wystawa Grafiki, Warszawa
1957	Wystawa Grafiki Polskiej, Berlin
1959	Wystawa Grupy „Poszukiwanie Formy i Koloru”, Wrocław
	Wystawa Młodej Plastyki, Sopot

- 1961 „Funkcja Formły i Koloru” – Wrocław
- 1959, 1961, 1963, 1966 „Wystawy Ziemi Nadodrzańskich” – Warszawa, Wrocław
- 1964-1978 Międzynarodowe Plenery Koszalińskie „Osieki”
- 1964 Wystawa Pleneru Koszalińskiego – Galeria Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
- Twórczość Plastyczna w XX-lecie PRL, Wrocław
- 1962-1976 Wystawy „Grupy Wrocławskiej”, Warszawa, Wrocław, Poznań, Olsztyn, Sanok, Lublin, Sopot, Zielona Góra, Kraków, Katowice
- 1963-1975 Wystawy „Złotego Grona”, Zielona Góra
- 1965 I Międzynarodowe Biennale Form Przestrzennych, Elbląg
- 1965-1971 „Konfrontacje” – Galeria EL, Elbląg
- 1966 „Sztuka w zmieniającym się świecie”, Międzynarodowe Sympozjum Plastyków i Naukowców, Puławy, Lublin
- Wystawa „Sztuka w zmieniającym się świecie”, Puławy, Lublin
- Krajowa sesja Krytyki Artystycznej – Galeria Odnowa, Poznań
- 1967 Wystawa 4 Autorów, Galeria Współczesna, Warszawa
- Wystawa „11 Polskich Malarzy”, Czechosłowacja
- Wystawa Sztuki – Muzeum Sztuki Aktualnej, Wrocław – Ratusz
- „Przestrzeń – Ruch – Światło”, Muzeum Sztuki Aktualnej, Wrocław
- „Jarmark i Pracownia”, Muzeum Mickiewicza, Warszawa
- 1967-1969 „Porównania”, Sopot
- 1968 Plener zielonogórski, Łagów
- „Pomnik – Kompozycja Przestrzenna”, Toruń
- I Katowickie Spotkanie Twórców i Teoretyków Sztuki, Katowice
- 1969 Sympozjum „Złote Grono”, Zielona Góra
- II Katowickie Spotkania Twórców i Teoretyków Sztuki, Katowice
- Wystawa Polskiego Malarstwa, West Berlin
- „Plenery Koszalińskie 1963-1968”, Warszawa – Zachęta
- Propozycje Form Przestrzennych”, Galeria Mona Lisa, Wrocław
- 1970 „Zjazd Marzycieli”, Elbląg
- Sympozjum „Wrocław 70”, Wrocław
- V Salon Marcowy, Zakopane
- „Propozycje I”, Świdwin – Zamek
- Wystawa Sztuki Pojęciowej, Galeria Mona Lisa, Wrocław
- Sympozjum i wystawa – „Zjawiska światlne i akustyczne w sztuce i otoczeniu człowieka”, Galeria 10, Warszawa
- 1971 Wystawa środowiska wrocławskiego, „Wrocław 1971”, Warszawa
- Plener „Nauka i sztuka w ochronie środowiska naturalnego człowieka”, Opolno, Zgorzelec
- Wystawa „Turów 71”, Zgorzelec, Wrocław
- 1972 Plakat autorski, Galeria Współczesna, Warszawa
- „Atelier 72”, Richard Demarco Gallery, Edinburgh
- „Cały świat to teatr”, Galeria „Piwnica Świdnicka”, Wrocław
- 1972-1973 Dokumentacja akcji „W obronie sfery psychicznej”, Wrocław, Osieki, Edinburgh
- 1972-1974 „Kontrapunkt”, Międzynarodowa antologia wypowiedzi – kreacji
- 1972-1975 Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, Wrocław

1973	Wystawa Sztuki Polskiej, København Wystawa Malarstwa Wrocławskiego", Brašov „New Reform", Aalst „La Benneville Pines", USA
1974	„Actual Art", Kunstmusset, Ystad Triennale Rysunku, Wrocław „Portret Robina Croziera", Suderland Plener Realistów, Poznań, Czarnków Międzynarodowe Sympozjum i Plener „Trzebieszowice 74"
1975	Plener „Interwencje", Pawłowice Plener – Konwersatorium „Jagniątków 75" Międzynarodowe Sympozjum i Wystawa „Terra X", Wrocław „Polish Avangarde", Galeria Studentskog Centra, Zagreb „Przestrzeń człowieka", Zielona Góra Wystawa Malarstwa, Teatr Studio, Warszawa „Prezentacje", Wrocław
1976	Sympozjum „Artycypacje", Dłusko „Punkt" – wystawa/sympozjum, Toruń
1977	„Spotkania Krakowskie", Kraków „Wystawa Sztuki – XXX-lecie ZPAP", Wrocław Wystawa Plenerowa, Koszalin „Gang" – Wystawa/dokumentacja katalogu, BWA, Wrocław
1978	Festiwal Sztuk Pięknych, Warszawa Wystawa Form Przestrzennych, Galeria 72, Chełm Sympozjum „Przestrzeń Miasta", Galeria 72, Chełm Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław
1979	„Prezentacje 79", Wrocław „Spór o współczesny obraz sztuki", plener/sympozjum, Płock
1970-1980	„35 lat malarstwa w Polsce Ludowej", Poznań, Warszawa
1980	„Concreatissimo-80", Sevilla Wystawa Środowiska Wrocławskiego, BWA, Poznań Malarstwo – Grafika – Szkło, BWA, Szczecin „Dokument Sztuki", Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław „Awangarda Wrocławia 1965-1975", Galeria Sztuki Najnowszej, Wrocław „Przestrzeń w przestrzeni", Galeria X, Wrocław „Mail-Art.-Exhibition", Barcelona
1981	Polnische Kunst aus drei Jahrzehnten, Stadliche Kunstsammlungen, Albertinum, Dresden II Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław Międzynarodowa wystawa architektury intencjonalnej „Terra 2", Wrocław „Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych", Sopot Mail Art XVI Biennale, São Paulo „Artist's Books", Metronom, Barcelona
1982	„Cristo, Rivoluzione, Involuzione", Biblioteca Comunale, Capriolo
1982-1983	Mail-Art-Workshop, Bergkamen

- 1983 Wystawa i seminarium sztuki eksperymentalnej, Muzeum Sztuki, Norrköping
 Museo Vostell, Malpartida da Caceres, Extremadura
- 1984 „Język Geometrii”, Zachęta, Warszawa, Sopot
 International Mail-Art-Wiener Secession, Wien
 II ogólnopolskie spotkanie twórców operujących językiem geometrii, Białowieża
 Prezentacja obrazów świetlnych w filmie „Pętla czasu – wizyta u Van Gogha”, realizacja w kooprodukcji z Defa
 „Geometria wobec emocji”, wystawa poplenerowa, BWA, Białystok
 „L'objet Culturel”, Centre Culturel des Premontres
 International Mail-Art Exhibition, New Art Centre, Osaka
 Międzynarodowa Wystawa Sztuki Pocztowej, „Kraków – Miasto do życia”, Kraków
 „Body Prints”, Galerie Berndt Löbach, Weddel
- 1985 „Bookworks – Exhibition”, Universität Oldenburg
 Wystawa Autorów Wrocławskich, Galeria Desa, Wrocław
 Malarstwo Polskie (145-1985 w zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra
 „8 Polska Konstnärer ur 3 Generationer”, Ars Nova Galleri, Göteborg
 „Imagination”, Miscellaneous International Mail-Art Exhibition, University of Minnesota
 „Sztuka Wrocławska 1945-1985 ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu”, Wrocław
 „Contrast”, Mail-Art Ausstellung, Cottbus
 Międzynarodowy Plener „Geometria i Wyraz”, Okuninka k. Włodawy
- 1986 Edinburgh International Festival, R. Demarco Gallery, Edinburgh
 Międzynarodowy Plener „Geometria i Ład”, Okuninka k. Włodawy
 Exposicao Arte Postal „Amadora 86”
 „We won't open your mail”, International Mail Show, University of Minnesota
 „Omaggio a Demos Ronchi”, Della Mail Art, Museo Civico Rocca Sforzesca
 „Post impressions”, International Mail Art Show, Junior College of Albany
- 1987 „Geometria i Ład”, Galeria 72, Muzeum Sztuki Współczesnej, Chełm
 „Polnische Gegenwartsmalerei”, Wien
 Mail Art Manifest, Art and Action
 „Natur” – Mail Art Project, Hildesheim
 Mail-Art-Kalendarium K. Schwittersowi, Wrocław
 „Freiraum” – 4 Generationen Konstruktivistischer Strömungen in der Polnischen Kunst
 – Kunststation, Kleinsassen
 „Ausstellung”, Movie-Kassel
 „Cały świat teatr” – Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Wałbrzych, Warszawa, Wrocław, Toruń
 Ogólnopolski Konkurs Plastyczny, Muzeum Miedzi, Legnica
 „Landscape”, Muzeum Garrotxa
 „Mona Lisa Show” – mail art, Kłodzko
- 1988 „Polnische Malerei seit 1945”, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel
 Kunst-halle, Wilhelmshafen
 „Struna/String”, Galeria Działan, Warszawa
 „Geometria és Metafora”, Budapeszt
 „Null-Dimension”, Kunst International Konstruktive Strömungen, Fulda
 „Geometria wobec natury”, Galeria 72, Chełm

1989	„Freiraum 2”, Polnische Konstruktive Kunst, Gmunden „Nulldimension”, Kunst International, Gmunden Hommage á Henryk Stażewski”, Galeria Rekwizytornia, Wrocław Exposicao International, Monchique 89 Bienal International de Artes, Brusque VII Międzynarodowy Plener, Okuninka k. Włodawy „Null-Dimension”, „Wymiar zerowy – Promieniowanie konstruktywne”, Muzeum Architektury, Wrocław
1990	Museum „Zeichen der Zeit”, Sammlung J. Blum, Projekt Galerie „New Space”, Fulda „W Hołdzie Henrykowi Stażewskiemu”, Galeria Studio, Warszawa, Łódź, Kraków, Chełm, Zielona Góra Mail-Art „Hommage aan Henryk Stażewski”, Galeria L'idee Zoetermer Präsentation der Sammlung J. Blum, Museum Modern Art, Hünfeld
1990/91	Konstruktive Strömungen, RFN – Polen, Ars Polona Galerie, Düsseldorf Konkrete Multiples II, Galeria L'idee, Zoetermer
1991	„Redukta”, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa Konstrukcja i Znak, plener międzynarodowy, Okuninka „Geometria i Światło”, Galeria 72, Chełm Konstruktiv + konkret”, Galerie der Stadt Wels
1992	„Hommage á Henryk Stażewski”, Cultural Centre of the Municipality of Athens „Kontynuacje”, wystawa sztuki, Wrocław „Kunst in der Landschaft”, Erfurt 92, Galerie Sałustowicz – Bielefeld „10 lat później”, wystawa polskiego rysunku współczesnego, Muzeum Okręgowe Radom, BWA – Kraków, BWA – Częstochowa „Forma i myśl” – X Plener Międzynarodowy, Okuninka „Konstrukcja i znak” – wystawa poplenerowa – Muzeum Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego „Polen 1952-1992: Konstruktiv und Konkret” – Osteuropäisches Kulturzentrum – Köln „Sztuka konkretna – nieograniczona” – Galeria Miejska, Wrocław
1993	„Polnische Konstruktivisten”, Kleine Galerie, Ilmenau „Galeria Od-Nowa – 1964-1969” – Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej „Konkret/Konstruktiv” – Galerie Schloss Wiligrad Wystawa: Chwałczyk Gołkowska Raczko Sztabiński – Galeria Działań, Warszawa „Forum Konkrete Kunst” – Museum der Künstler, Reduktion Zeichen Haltung – Erfurt
1994	„Konstruktiv Konkret International” (ze zbiorów Modern Art Hünfeld) Salzwedeler Museen
1995	„Hommage a Henryk Stażewski” – Chicago
1996	„Spirala”, Fundacja Gerarda – Świeradów
1996	Aus der Sammlung Museum „Modern Art” Hünfeld, Bonn
1996	Prezentacja 8 postaw artystycznych
1997	„Geometria w rzeźbie polskie” – Muzeum Rzeźby Współczesnej – Oronsko
1997	„Piękno – kategoria przebrzmiała?” (Okuninka 96) – Muzeum Okręgowe – Chełm
1997	„Źródła Wolności – Berlin, Wrocław, Lwów”
1998	„Neue Dimension” – Forum Konkrete Kunst – Peterskirche – Erfurt
1998	„Inne wymiary” – Stowarzyszenie KRAAA – Zielona Góra

- 1998 „Konstruktive Kunst in Polen (aus dem Museum von Chełm)” – Galerie Schwarzes Kloster – Freiburg
- 1998 „Po pięćdziesiątce” (52-lecie Związku Polskich Artystów Plastyków) – Galeria Awangarda – BWA – Wrocław
- 1998 „Między wielką narracją a indywidualnością” – (Okuninka 97) – Muzeum Okręgowe – Chełm
- 1998 „Malarstwo: inne wymiary” – Zielona Góra
- 1998 Konstruktive Kunst in Polen (aus dem Museum von Chełm) – Innsbruck
- 1999 „Geometria a granice sztuki” (Okuninka 98), Muzeum Okręgowe – Chełm
- 1999 „Konstruktive Kunst in Polen, Aus dem Museum von Chełm” – Innsbruck
- 1999 „Polish Prints” (Kolekcja T. Mysłowskiego) – Polski Konsulat – New York
- 1999 „Północ – Południe – Transkulturowe Wizje” – Warszawa – Muzeum im. X. Dunikowskiego
- 1999 „Den Enda Dimensionen” – Länmuseet Västernorrland, Härrönsand
- 1999 „Refleksje konceptualne w sztuce polskiej”, Centrum Sztuki – Warszawa
- 1999 „Utopia i wizja” – Centrum Rzeźby Polskiej – Oriońsko, Galeria „Zachęta” – Warszawa
- 2000 „Miejsce nurtu geometrii w sztuce przełomu XX i XXI wieku”
- 2000 „Język geometrii II”, BWA – Katowice, Poznań
- 2001 XIX Międzynarodowy plener dla artystów, posługujących się językiem geometrii, pod hasłem „Rola Barwy” CRP – Oriońsko
- 2002 „Europa – Konkret – Reduktiv” – Museum „Modern Aert” – Hünfeld
- 2002 XX Plener: „Znaczenie inspiracji” – CRP – Oriońsko
- 2003 „Europa – Konkret – Reduktiv” – Muzeum Architektury, Wrocław
- 2003 „1 Jahr – 30 Positionen, 30 Raumen” – Museum „Modern Art” – Hünfeld
- 2004 XXII Plener CRP – Oriońsko
- 2005 „Rzeczywistość sztuki – sztuka rzeczywistości” (Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk), Leśnica – Zamek
- 2005 Łódź – Galeria ASP – „Dary”
- 2005 Kunsthau – Rehau, Wystawa: „Die Schenkung – Blum”
- 2005 Łódź – Galeria Miejska Sztuki, „20 plenerów spod znaku geometrii”
- 2005 Łódź – Galeria Atlas – Międzynarodowa Wystawa „Argumenta”
- 2005 Oriońsko – CRP – Wystawa „Spod znaku geometrii”
- 2005 Oriońsko – CRP – Plener pt. „Artysta a krytyk”
- 2005 Łódź – Galeria Miejska Sztuki, Wystawa „Azymut rzeźby” (zbiory CRP)
- 2005 Wiedeń – Austria – Center Vienna, Międzynarodowa Wystawa pt. „Motiva” (zbiory J. Bluma)
- 2006 „Inne media” – Związek Polskich Artystów Plastyków – Galeria Awangarda, Wrocław
- 2006 „Poprzez światło” – Galeria Grodzka – Lublin
- 2007 Wystawa plenerowa – plener – Oriońsko – C.R.P.
- 2008 „Puławy 66” – Zamek Ujazdowski – Warszawa
- 2008 „Kontynuacja i sprzeciw” – Galeria Działań, Warszawa
- 2008 Wznowienie instalacji H. Stażewskiego „9 promieni świetlnych”, Muzeum Mönchengladbach
- 2008 Wznowienie instalacji H. Stażewskiego „9 promieni świetlnych” – Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Warszawa
- 2009 „Hommage a Matuszewski” – Galeria AT, Poznań
- „Kontynuacja i sprzeciw” – Galeria EL, Elbląg
- Muzeum Miasta Wrocławia – prezentacja zbiorów, Zamek Królewski

Prace w zbiorach: / Works in collections:

Muzeum Narodowe: Warszawa, Kraków, Wrocław, Poznań, Katowice, Szczecin, Bydgoszcz
Muzeum Architektury: Wrocław
Muzeum Pomorza Środkowego: Słupsk
Muzeum Ziemi Lubuskiej: Zielona Góra
Muzeum Okręgowe: Lublin
Muzeum Okręgowe: Koszalin
Muzeum Okręgowe: Chełm
Muzeum Okręgowe: Białystok, Sanok
Pałac Filharmonii Bydgoskiej: Ostromecko
Muzeum Archidiecezji Warszawskiej
Muzeum Miedzi: Legnica
Museo Vosteu: Malpartida
Konstmuseet: Norrköping
Länmuseet Västernorrland, Härnösand
Kunststation – Kleinsassen
Museum „Modern Art” – Hünfeld
Fundacja Gerarda (na rzecz sztuki współczesnej) – Świeradów
Mondriaanhuis (Archive) – Amersfoort
Microhall Art Center – Edewecht
Foundation „Pro” – Dordrecht
Kolekcja T. Mysłowskiego – New York
Centrum Rzeźby Polskiej – Oronsko
Staatliche Kunstsammlungen – Dresden
Kunsthaus Rehau – Institut für Konstruktive Kunst und Konkrete Poesie,
Archiw, prof. Eugen Gomringer
Muzeum „Zachęta” – Wrocław
Guggenheim Museum – Nowy Jork
Ars Nova Galleri – Göteborg
Konstmuseet – Ystad

Nagrody: / Awards: Krzyż Zasługi, medale, odznaczenia

DOKUMENTACJA NIEKTÓRYCH DOKONAŃ

DOCUMENTATION
OF CHOSEN ACHIEVEMENTS

PRZEDSTAWIONA DOKUMENTACJA DOTYCZY REALIZACJI, W KTÓRYCH ŚWIATŁO SPEŁNIA ROLĘ
GŁÓWNEGO KREATORA BARW.

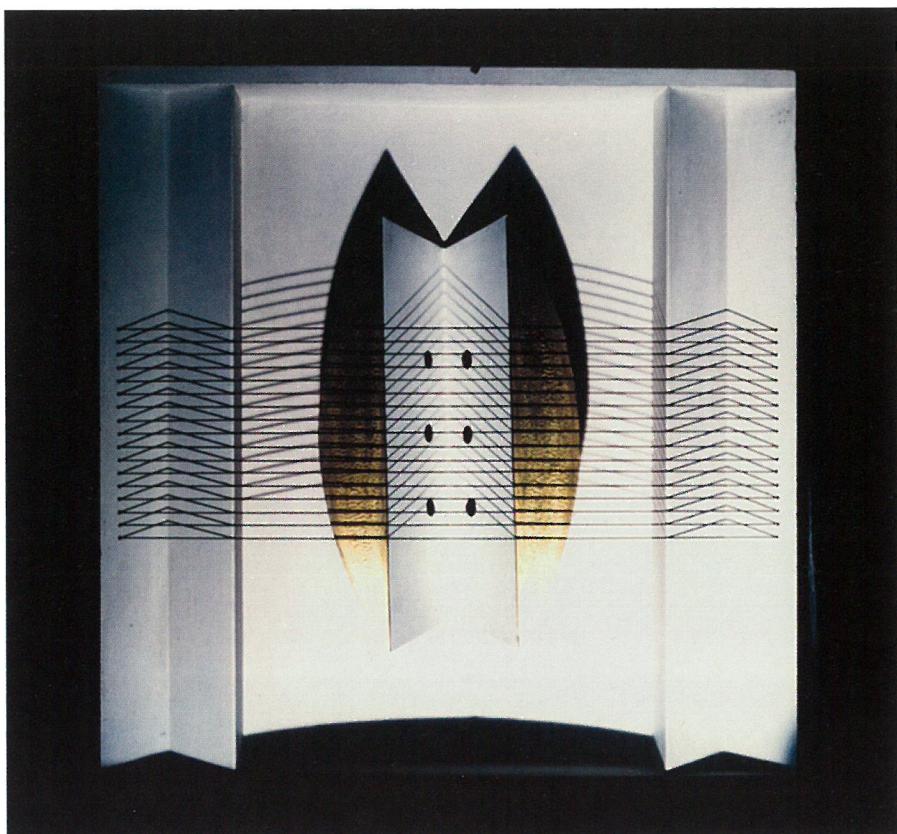
OBIEKTY DLA ŚWIATŁA DZIENNEGO, DAJĄ OBRAZ ZMIENNYCH NASYCEŃ I TEMPERATURY BARW.
BOWIEM SIŁA ŚWIATŁA I JEGO KOLOR SĄ ZMIENNE.

OBIEKTY KREUJĄCE OBRAZ BARW I KSZTAŁTÓW W ŚWIETLE SZTUCZNYM, SA NATOMIAST STAŁE.
MOŻNA WIĘC ŚLADEM TEGO ŚWIATŁA TWORZYĆ W MIARĘ DOWOLNE KSZTAŁTY,
MNOŻYĆ ICH ILOŚĆ I BARwy.
ZWIELOKROTNIAJĄC ILOŚĆ PUNKTÓW ŚWIECENIA MNOŻYMY ECHA KSZTAŁTÓW, ŚLADY CIENIA.

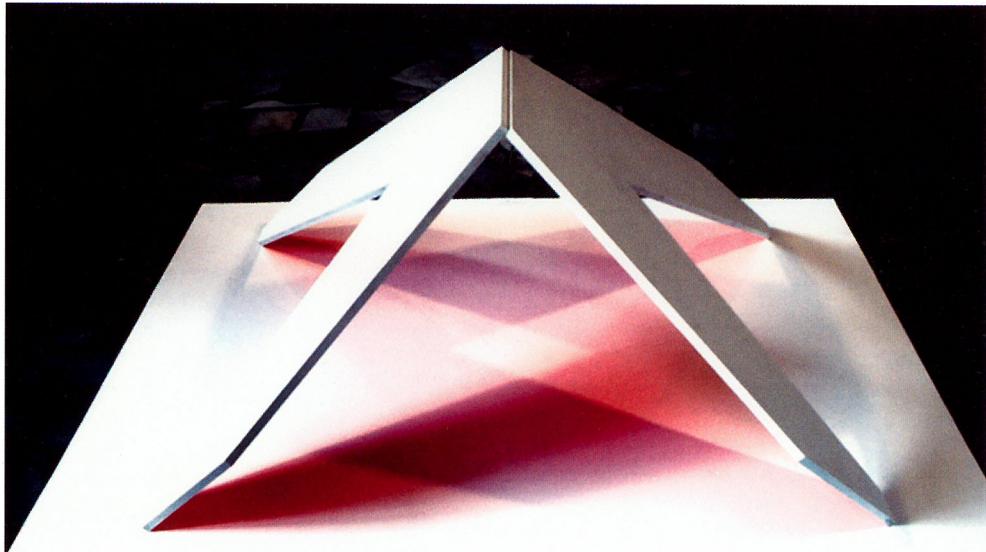
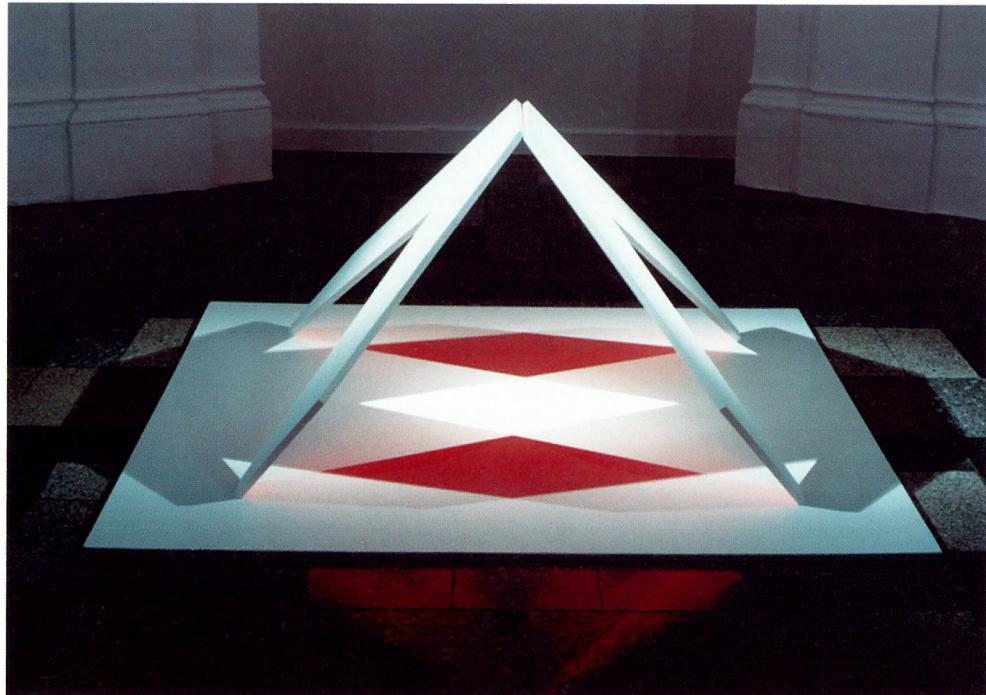
THE DOCUMENTATION PRESENTED HERE REFERS TO PRODUCTIONS IN WHICH LIGHT
PLAYED THE ROLE OF **THE MAIN CREATOR OF COLOURS**

OBJECTS FOR DAYLIGHT DEMONSTRATE THE VARIABLE VIVIDNESS AND TEMPERATURE
OF COLOURS. BECAUSE THE STRENGTH AND COLOUR OF THE LIGHT ARE VARIABLE.

HOWEVER, OBJECTS CREATING PICTURES OF COLOURS AND SHAPES IN ARTIFICIAL LIGHT
ARE CONSTANT. THUS, FOLLOWING THIS LIGHT ONE CAN CREATE RELATIVELY FREE SHAPES
AND MULTIPLY THEIR NUMBER AND COLOUR.
MULTIPLYING THE NUMBER OF LIGHT POINTS WE MULTIPLY THE ECHOES OF SHAPES
AND THE MARKS OF SHADOW.



REPRODUKTOR ŚWIATŁA / REPRODUCER OF LIGHT
praca oświetlona reflektorem punktowym / work illuminated with spotlight
1967, drewno, metal, nylon, 100x100x12 cm / 1967, wood, metal, nylon, 100x100x12 cm

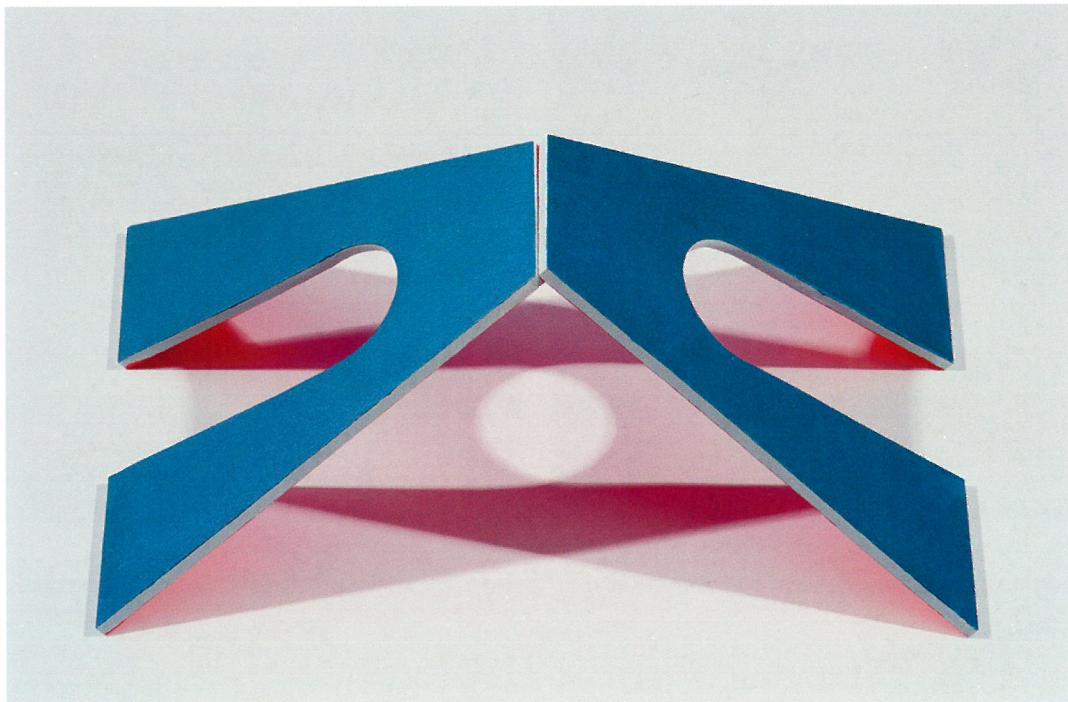


OBRAZ ROMBÓW MAŁOWANYCH CIENIEM / PICTURE OF RHOMBI PAINTED WITH A SHADOW

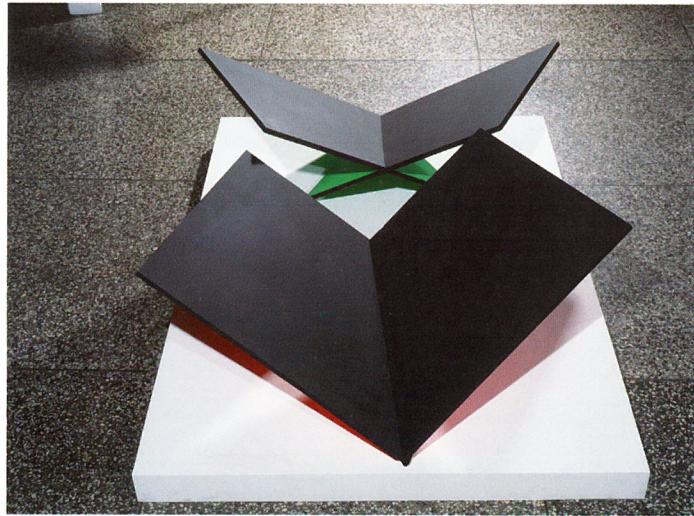
2001, płyta MDF, akryl, 115x140x85 cm / 2001, MDF board, acrylic, 115x140x85 cm

u góry dwa punkty światła cieplego, poniżej dwa punkty światła cieplego oraz chłodne dzienne

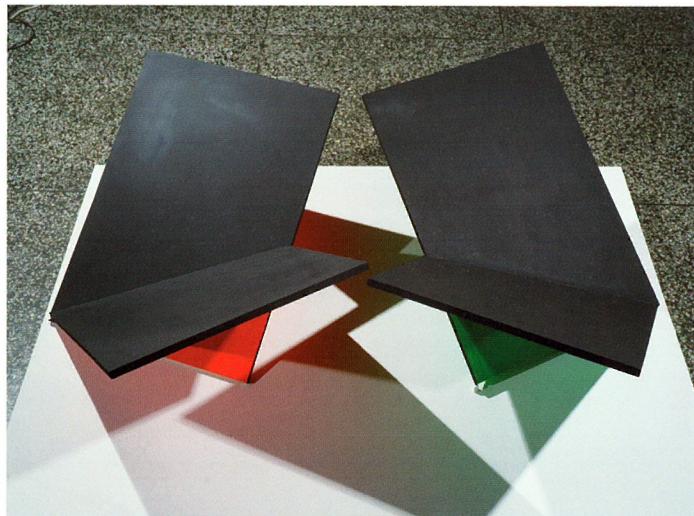
top: two warm spotlights; down: two warm spotlights and cool daylight



OBRAM KOŁA MAŁOWANY CZERWENIĄ / PICTURE OF A WHEEL PAINTED WITH THE REDNESS OF A SHADOW
2000, płyta MDF, akryl / 2000, MDF board, acrylic



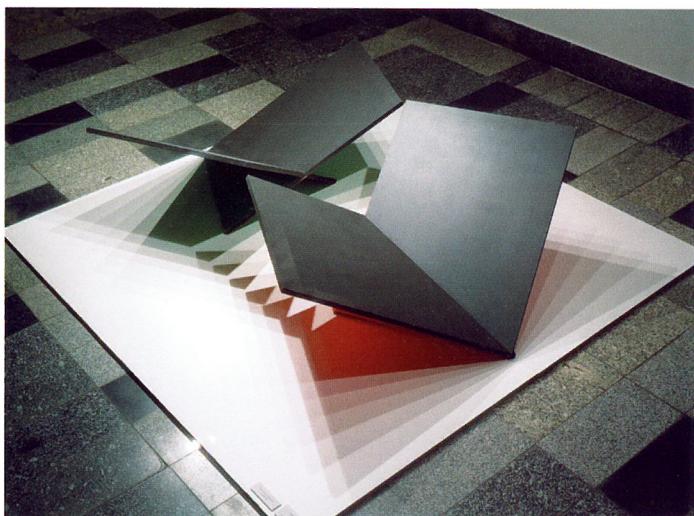
DOMINANTA JEDNEGO PUNKTU ŚWIATŁA / DOMINATION OF ONE SPOTLIGHT



DWA PUNKTY ŚWIATŁA / TWO SPOTLIGHTS



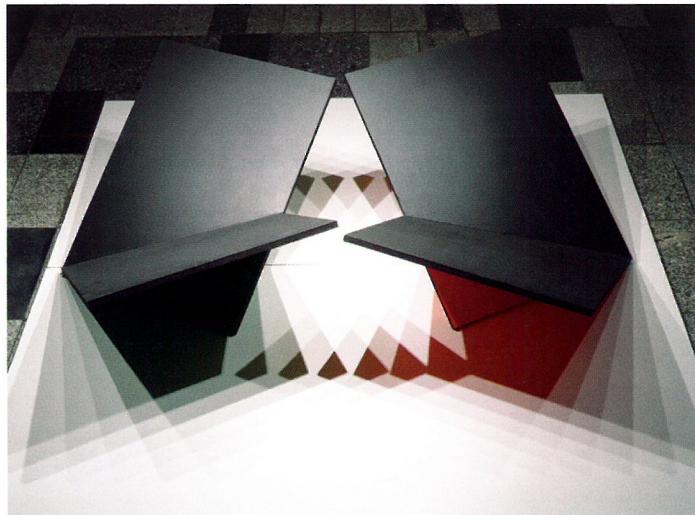
TRZY PUNKTY ŚWIATŁA / THREE SPOTLIGHTS



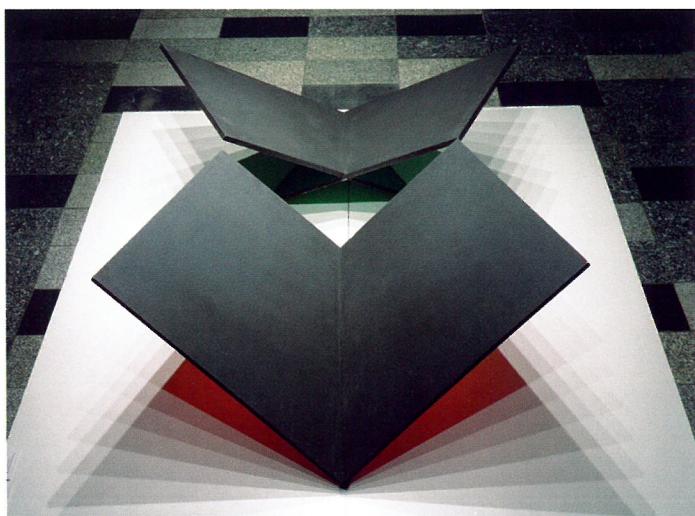
SIEDEM PUNKTÓW ŚWIATŁA / SEVEN SPOTLIGHTS

KOMPOZYCJA Z DWÓCH FORM PRZESTRZENNYCH, REPRODUKUJĄCYCH CIENIEM SYSTEM WSPÓŁZALEŻNOŚCI BARW
COMPOSITION OF TWO SPATIAL FORMS REPRODUCING BY A SHADOW THE SYSTEM OF THE INTERDEPENDENCE OF COLOURS

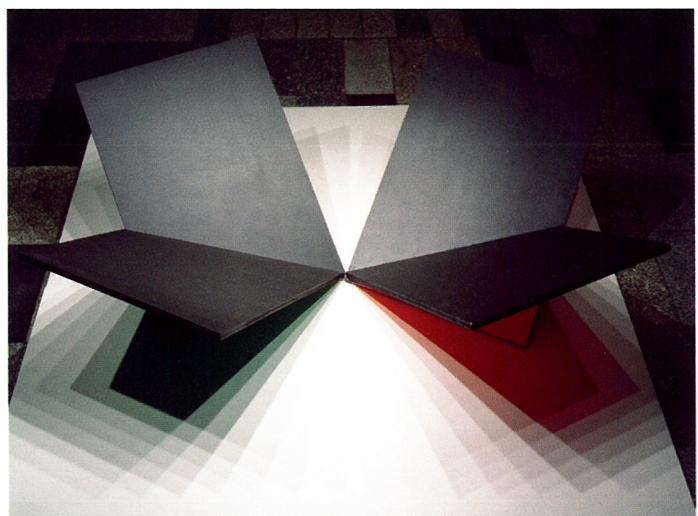
2001, płyta MDF, akryl / 2000, MDF board, acrylic



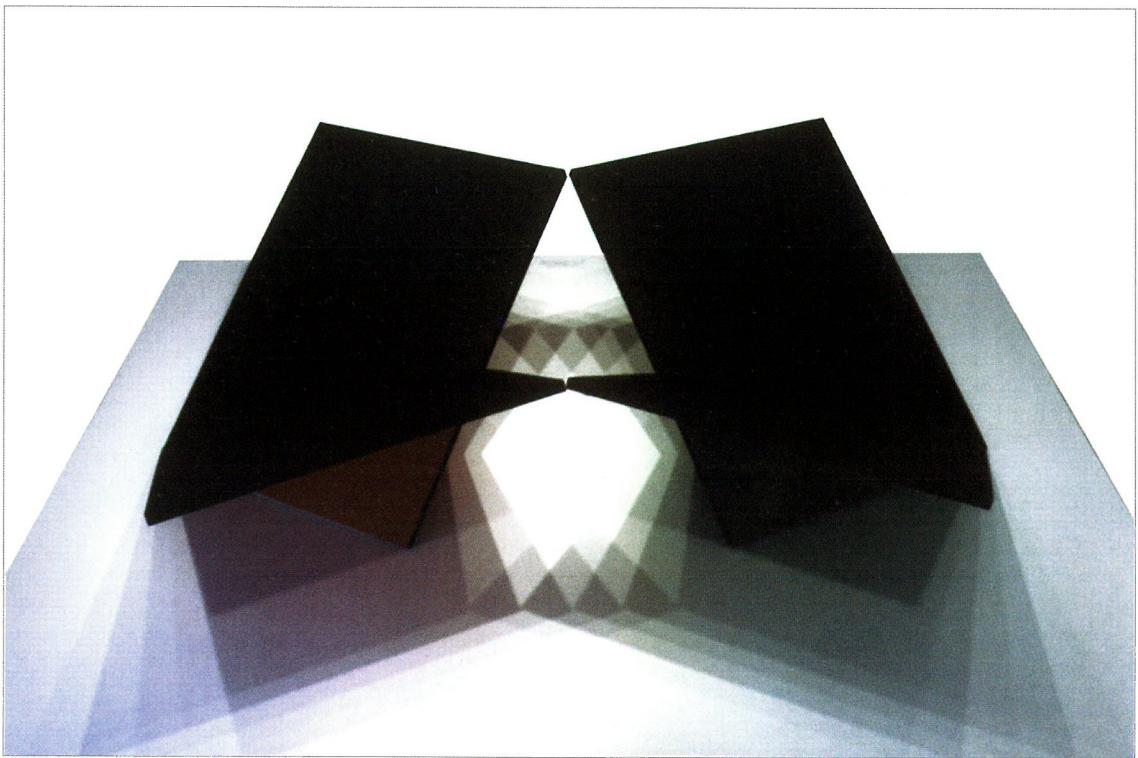
INNY KĄT WIDZENIA / DIFFERENT POINT OF VIEW



ODWROTNIE USTAWIENIE OBIEKTÓW / POSITIONING THE OBJECTS THE OTHER WAY ROUND

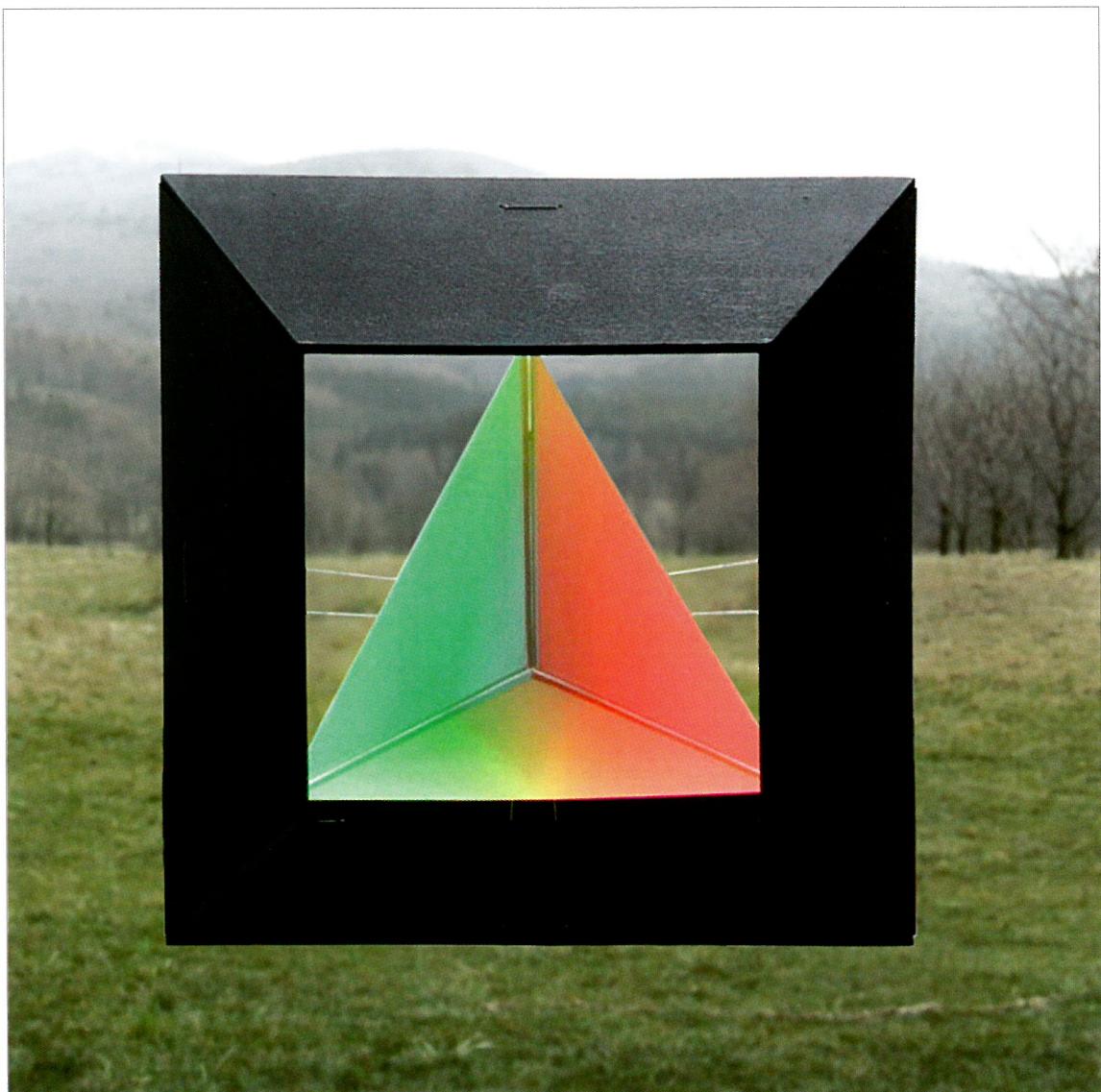


INNE USTAWIENIE OBIEKTÓW / ALTERED SETTING OF OBJECTS



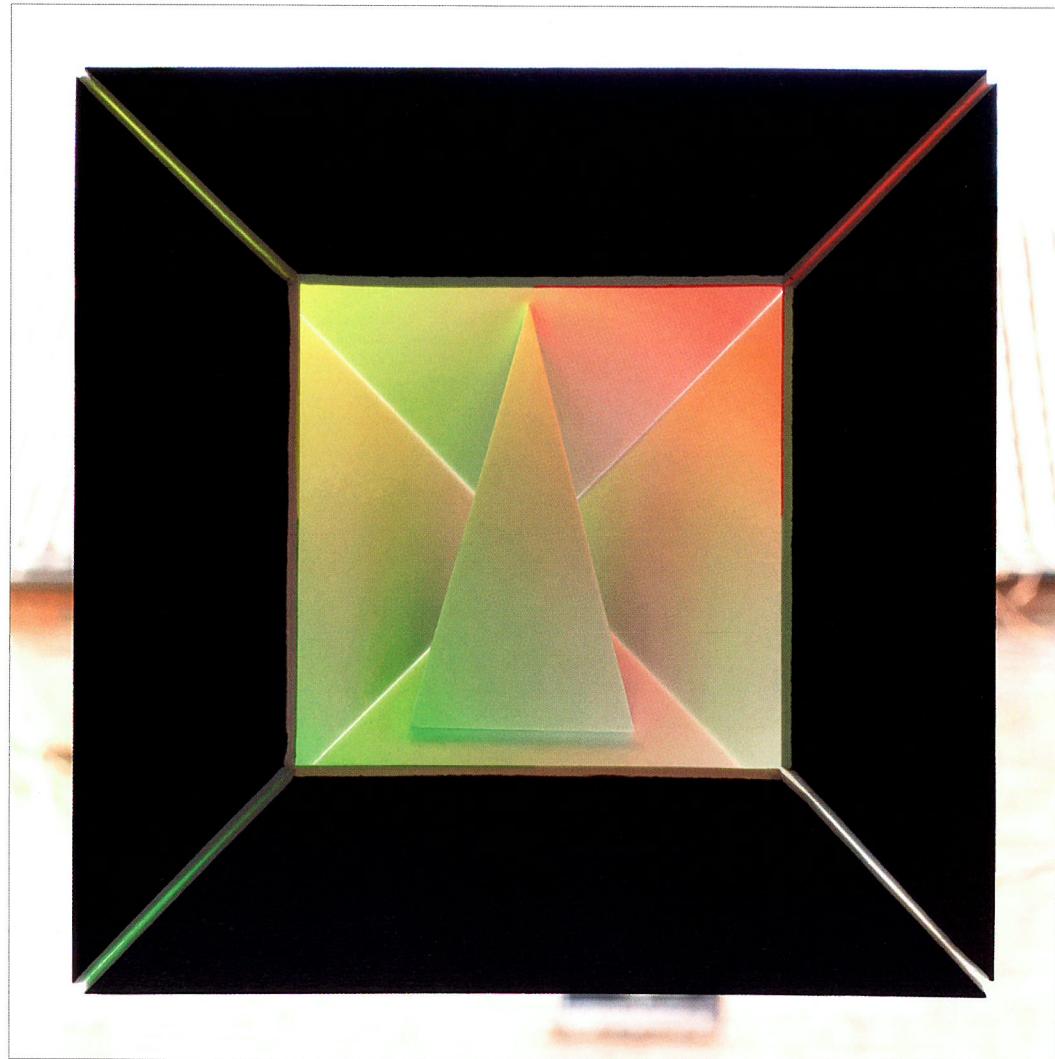
KOMPOZYCJA DWÓCH FORM PRZESTRZENNYCH REPRODUKUJĄCYCH CIENIEM „KRYSZTAŁY ŚWIATŁA”
COMPOSITION OF TWO SPATIAL FORMS REPRODUCING BY A SHADOW THE “CRYSTALS OF LIGHT”

2005, płyta MDF, akryl / 2005, MDF board, acrylic



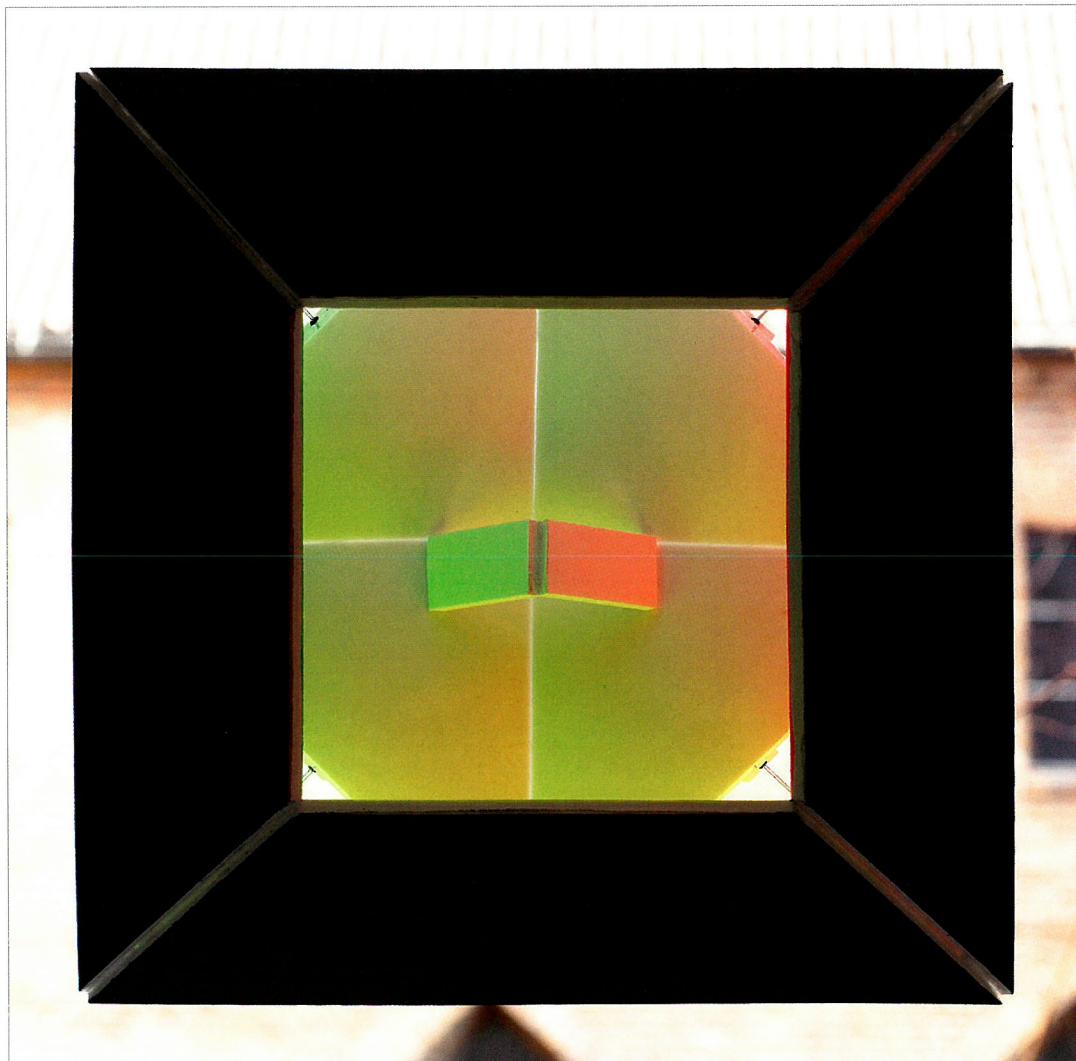
TEN FANTASTYCZNY CIEŃ W BIAŁEJ / THIS MAGNIFICENT SHADOW IN BIAŁA

6.12.2008, PCV, akryl, 55x55 cm, <45° / 6.12.2008, PCV, acrylic, 55x55 cm, <45°



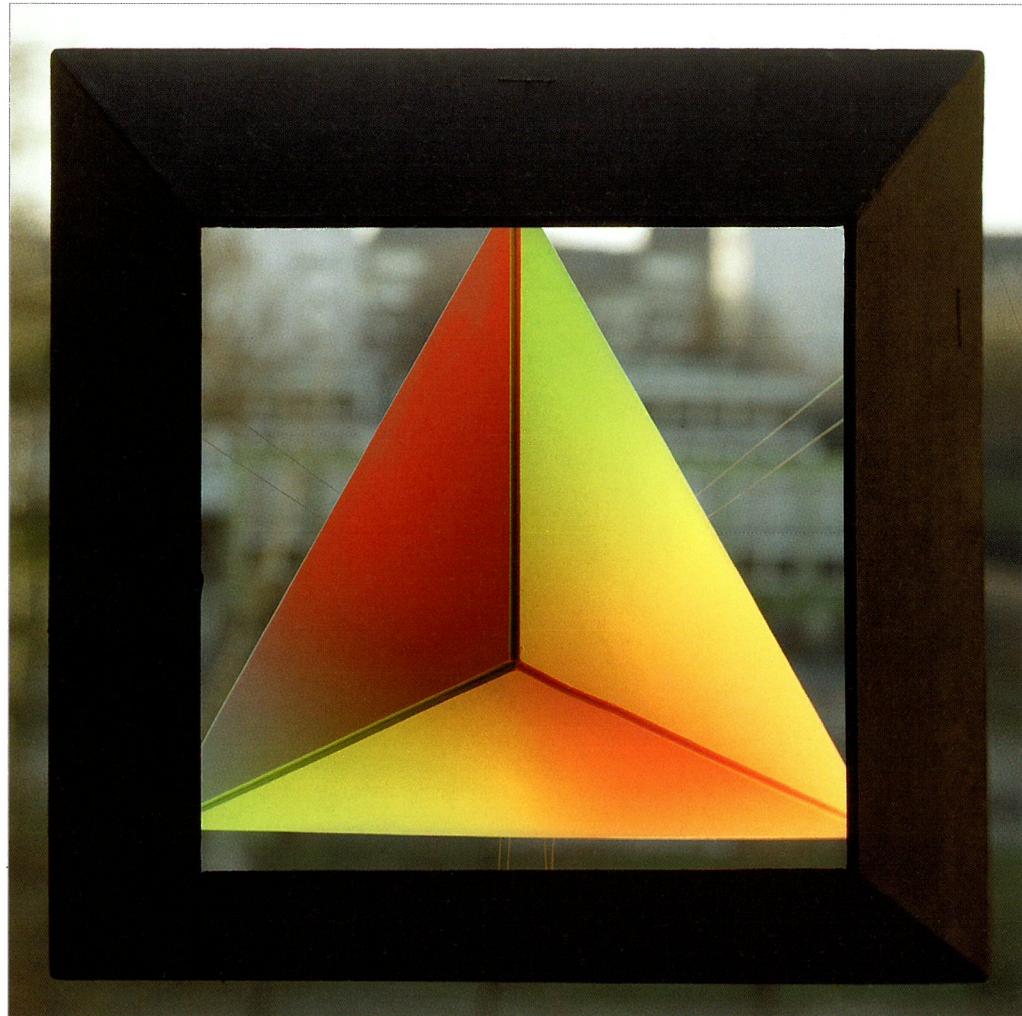
TEN FANTASTYCZNY CIEŃ / THIS MAGNIFICENT SHADOW

10.12.2008, PCV, akryl, 55x55 cm, $\times 45^\circ$ / 10.12.2008, PCV, acrylic, 55x55 cm, $\times 45^\circ$



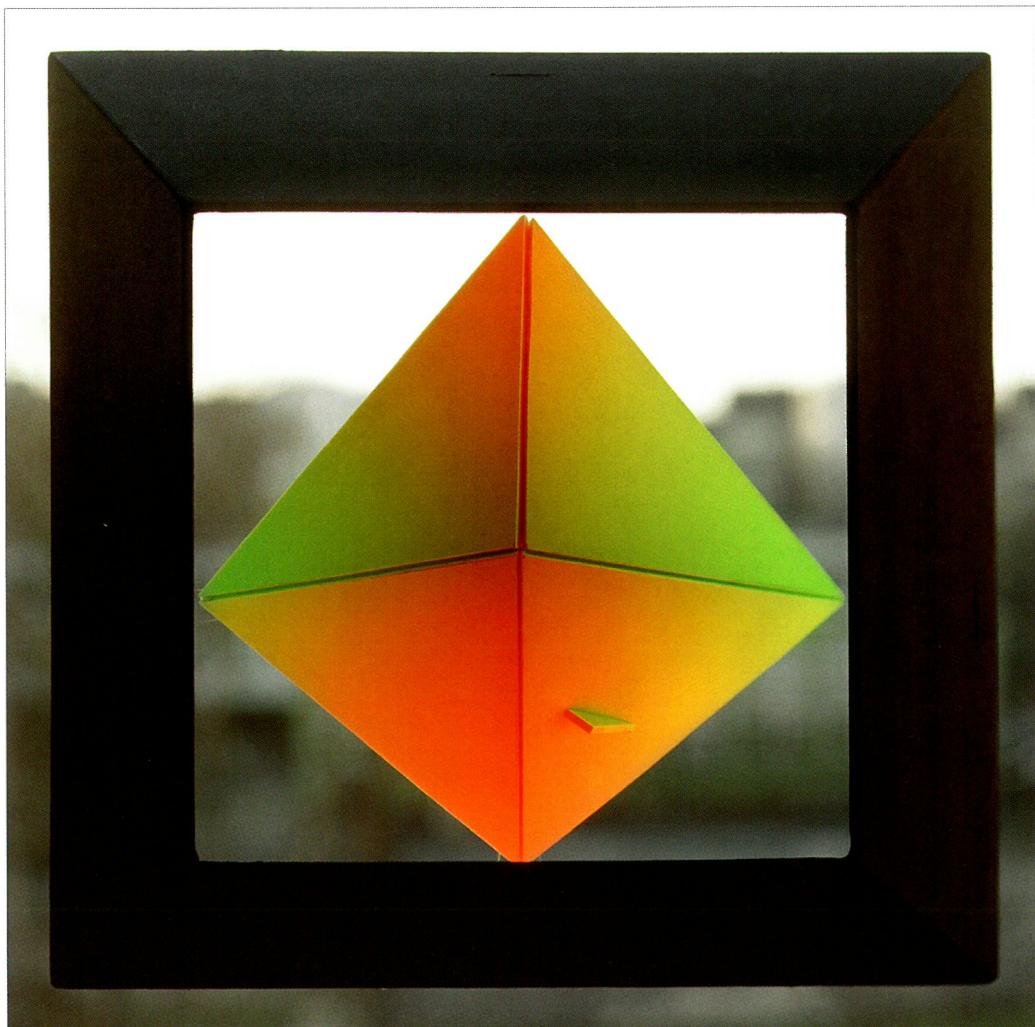
TEN FANTASTYCZNY CIEŃ / THIS MAGNIFICENT SHADOW

16.12.2008, PCV, akryl, 55x55 cm, <45° / 6.12.2008, PCV, acrylic, 55x55 cm, <45°



TEN FANTASTYCZNY CIEŃ / THIS MAGNIFICENT SHADOW

28.12.2008, PCV, akryl, 55x55 cm, $\times 45^\circ$ / 28.12.2008, PCV, acrylic, 55x55 cm, $\times 45^\circ$



TEN FANTASTYCZNY CIĘŃ / THIS MAGNIFICENT SHADOW

6.01.2009, PCV, akryl, 55x55 cm, ✕45° / 6.01.2009, PCV, acrylic, 55x55 cm, ✕45°

Publikacja towarzyszy wystawie: Jan Chwałczyk PORTRETY I AUTOPORTRETY II
Muzeum Architektury we Wrocławiu 2.04 – 14.05.2009
Publication for the exhibition: Jan Chwałczyk PORTRAITS AND SELF-PORTRAITS II
Museum of Architecture in Wrocław 2.04 – 14.05.2009

Autor tekstu: Jan Chwałczyk

Tłumaczenie na język angielski: Maciej Ignaczak

Opracowanie graficzne: Wojciech Głogowski

Druk i współwydawca: JAKS

© Copyright by Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2009

ISBN 978-83-89262-52-3

ISBN 978-83-928209-0-1



MUZEUM ARCHITEKTURY WE WROCŁAWIU
50-156 Wrocław, ul. Bernardyńska 5
tel.: +48 71 344 82 79
fax: +48 71 344 65 77
www.ma.wroc.pl
muzeum@ma.wroc.pl



INSTYTUCJA KULTURY MIASTA WROCŁAWIA

