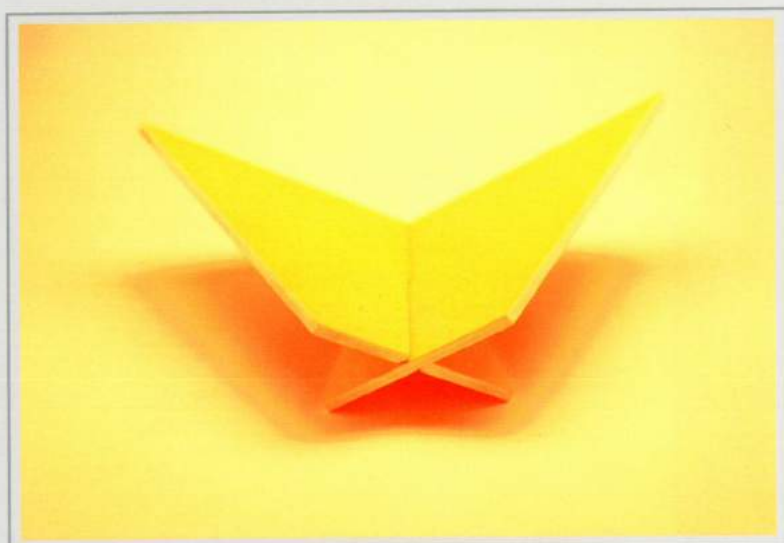


JAN CHWAŁCZYK

POZNAWANIE NIEWIDZIALNEGO



BWA WROCŁAW • GALERIE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
2002

JAN CHWAŁCZYK

POSZUKIWANIE NIEWIDZIALNEGO

BWA WROCŁAW • GALERIE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

2002

AUTO-REFLEKSYJNY SZKIC KSZTAŁTOWANIA SIĘ MOJEJ BIOGRAFII TWÓRCZEJ

W okresie przemocy sztuki socrealistycznej zdobyłem umiejętność konstruowania własnych idei. Tekst teoretyczny prof. Eugeniusza Gepperta „Zagadnienia formalne i nieformalne w malarstwie polskim” (1947 rok ¹⁾) spowodował możliwość przeciwstawiania się i indywidualnych refleksji.

W następnych latach poszukiwałem **neutralnych środków tworzenia**, takich jak: napięcia powierzchniowe w lawowanych rysunkach, lub światło-barwa w „Reproduktorach” i „Autoportretach”. Na kształtowanie się własnego obrazu sztuki miały wpływ awangardowe wydarzenia: Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Plenery Osieckie, Sympozjum „Wrocław 70”, wystawy „Złotego Grona”, plenery pod hasłem „Geometrii”. Powstały bliskie kontakty z galeriami: „Od Nowa” - Andrzeja Matuszewskiego, „Współczesna” - Janusza Boguckiego, „EL” - Gerarda Kwiatkowskiego, czy krakowskie „Krzysztofory”. Zaistniały wówczas możliwości kontaktów z wybitnymi twórcami myśli, w nauce i sztuce. Nie zapomnę spotkania z Henrykiem Stażewskim, który okazał mi zaufanie, przekazując do realizacji projekt „Kompozycji pionowej nieograniczonej”. Wydarzenie to miało miejsce w ramach Sympozjum „Wrocław 70” (9 maja 1970).

Duże napięcia emocjonalne wprowadzały w dyskusjach prezentacje autorskie: Kajetana Sosnowskiego, Mariana Bogusza, Tadeusza Kantora, Andrzeja Pawłowskiego, krytyków: Janusza Boguckiego, Bożeny Kowalskiej, Alicji Kępińskiej, Jerzego Ludwińskiego, Stefana Morawskiego.

Moją twórczość różnie oceniano, w zależności od upodobań piszących; określano ją jako: formalistyczną, młodo-polską, abstrakcyjną, conceptualną, niemożliwą, scjentystyczną. Kwalifikacja moich prac dotyczyła problemów wynikających ze zderzenia barwy i światła. Każda z tych ocen jest interesująca, świadczy bowiem o osobowości autorów, a pojęcie sztuki jest własnością indywidualną. Natomiast konwencje i style wpisały się w historię wiedzy.

Innym, nowym doświadczeniem była (od roku 1962) wymiana informacji artystycznej z pismami: „Art and artist”, „Art and ideology”, „Artist's cooperation”, „Endlich was neues”, oraz artystami (Klaus Groh, Janos Urban, Jiří Valoch, Jochen Gerz, Beke László, Richard Demarco i in.).

Rezultatem tej współpracy było wydanie antologii (Jan Chwałczyk „Kontrapunkt”, 1972 ²⁾) oraz powstanie Galerii „Informacji kreatywnej” (1972-1975).

Obecnie, w dobie agresji fizycznej i mentalnej, obiektem moich zainteresowań stała się sztuka neutralna, obca wszelkiej przemocy, mieszcząca się w zagadnieniach filozofii sztuki.

POZNAWANIE NIEWIDZIALNEGO

W POSZUKIWANIU NIESKOMPROMITOWANYCH ŚRODKÓW PRZEKAZU

„Od zawsze” zastanawiałem się „JAK”, stawiając na drugim miejscu „CO”, czyli temat, treść, opowiadanie. Prawdopodobnie stało się to powodem do określania mojej twórczości terminem formalizmu. W czasie studiów, a potem w okresie socrealizmu, nie przynosiło to chwały, wręcz odwrotnie, często narażało na poważne przykrości.

Odpowiedź na pytanie „JAK” bywała nieraz bardzo trudna.

Moja wielka miłość i fascynacja krajobrazem Tatr oraz chęć ich wizualnego udokumentowania, stała się moją obsesją. Pragnąłem znaleźć nowe, nie będące stereotypem, środki wyrazu.

W tej sytuacji - napięcia powierzchniowe (adhezja³), spełniły pokładane w nich nadzieje i pozwoliły na powstanie cyklu: „Legenda Tatr”, „Stwory”. Malowanie tuszem na wodzie, odbijanie na bejcowanym papierze, określało **malarską, samo konstruującą materię**.

Istnieje pewna analogia do dalszych realizacji, w których posługiwałem się **żywicami, zmieniającymi barwne wartości światła oraz samo-kreującymi kolorami**, w pracach „Reproduktry” czy „Autoportrety”.

Moje konstrukcje przestrzenne są jedynie elementem pełniącym funkcję podobną do roli pióra, pędzla lub innego narzędzia, służącego do kształtowania wyrazu ekspresji.

Cały ciężar kreacji przeniesiony zostaje na rolę, jaką spełnia światło.

Fenomen ten, zaproponowany przeze mnie w 1969 roku nie był znany w praktyce artystycznej.

Dotychczas nikt nie powierzył procesowi kreacji twórczej niewidzialnym i stale zmiennym środkom przekazu.

Powstaje sytuacja, w której nie artysta, a jedynie sposoby wypowiedzi swoją zmiennością kreują dzieło. Fotografia, malarstwo pozostawiają ślad zatrzymania niewidzialnego zjawiska, jakie stwarza światło.

Moje barwne informacje wskazują jedynie na nieuchwytność przekazu, niestabilność i ciągłą zmienność niewidzialnego, ale zarazem istniejącego światła.

Porównywanie moich prac do rzeźb, czy obrazów jest nieuzasadnione, ponieważ „Autoportrety” i „Reproduktry” wymagają własnej przestrzeni światła, które determinuje ich istnienie. Wszystkie następne moje realizacje są dalszym ciągiem poprzednich i tworzą jeden problem niewidzialnego środka przekazu.

Tym istotnym, niewidzialnym elementem ekspresji jest światło, istniejące realnie i kreujące bogactwo naszych wrażeń i myśli. Ciągła zmienność w budowaniu innego obrazu rzeczywistości burzy dotychczasowe stereotypy wizualne (np.: niebo jest zawsze jednakowo niebieskie, a trawa zielona).

Niebo, czy trawa w każdej chwili są podobne, ale jednak inne, tak jak nasza struktura biologiczna. Każda sytuacja wizualna jest „nowa”, o innym ładunku energetycznym.

Pragnę zwrócić uwagę na właściwości barw, z których każda posiada możliwość istnienia w nieskończoności odcieni. Kolory w ruchu tworzą szarość - biel; są wtedy niewidoczne, ale istnieją nadal. Światło ukryte pozostawia jedynie ślad wizualny swojej obecności. Jego skomplikowana struktura posiada wiele twarzy. Wersja dzienna, tworząca barwy, jest nieprzewidywalna, jak pogoda zmienna - konstruuje ciągle inne obrazy rzeczywistości, stale żyje. Natomiast sztuczne światło daje przewidywalny, określony, zaplanowany obraz. Tego rodzaju sytuacje tworzą komfortową pozycję wyjściową dla mojej indywidualnej twórczości.

W specjalnie konstruowanych instalacjach - formach przestrzennych - postanowiłem wykorzystać właściwości naturalnego, barwnego medium przestrzeni - do rysowania i malowania własnego świata sztuki.

Włączenie takiego właśnie wyabstrahowanego środka wypowiedzi w zbiór sztuki jest sposobem na „zmintologizowanie” informacji formalnych.

Oczywiście, odczytywanie tych właściwości jest uwarunkowane sprawnością intelektualną i wizualną - jest sprzężeniem zwrotnym, w poznawaniu „niewidzialnego”.

„Reproduktor widma słonecznego”, praca zgłoszona w 1970 rok, na sympozjum „Wrocław 70”, oparta została - w dużej mierze - na myśli naukowej i jej poświęcona. Natomiast futurologiczna ekspozycja barwna w przestrzeni kosmicznej „Barwny układ transformacji światła” (1970 r.) - jest wyłącznie przygodą myśli, opartej w pewnym stopniu o parametry optyki. „(...) Tymi cyklami prac i działań manifestacyjnie dokonał Chwałczyk przekreślenia granicy między sztuką a nauką (...)”.⁴

Sądziłem, że ten rodzaj realizacji konceptualnej wzbudzi wśród moich odbiorców ciekawość i chęć podjęcia trudu zrozumienia przedstawionych propozycji. Byłem jednak zbyt optymistą. Znalazłem niewielu koneserów tego rodzaju sztuki, jedynie wśród intelektualistów, matematyków, fizyków, astronomów. Był to sygnał do postawienia pytania, dotyczącego kondycji sztuki.

Pierwszą próbę odpowiedzi, zawarłem w „Portrecie sztuki” (1972), dotyczącą krążenia idei artystycznych w społeczeństwie - uznałem za zbyt ogólnikową. Alicja Kępińska pisze: „(...) J. Chwałczyk w lingwistycznym opisie „Portretu sztuki” demaskuje natomiast powtarzający się cyklicznie mechanizm tworzenia się stereotypów w sztuce, niezbywalny przy każdej materialnej realizacji idei (...)”.⁵

Zwróciłem się więc do teoretyków sztuki, krytyków, artystów z ankietą, zawierającą pytania, dotyczące rzeczywistości artystyczno-twórczej. Z uzyskanych odpowiedzi powstała antologia pt. „Kontrapunkt” (1972-74). Bożena Kowalska ocenia, że „(...) zawartość owego wydawnictwa każe widzieć w nim jedno z podstawowych źródeł informacji o stanie świadomości artystycznej na początku lat siedemdziesiątych - jest to publikacja bardziej dla sprawy reprezentatywna od innych, pokrewnych, sygnowanych np. przez ugrupowania wrocławsko-warszawskie (...)”.⁶

„Światło było i jest wpisane w mój żywot artystyczny, jest głównym aktorem wszelkich wizualizacji plastycznych. Sposoby ujawniania tego aktorstwa są wielostronne: od statycznego, realistycznego obrazu światła, do instalacji, w której zachodzące zmiany świetlno-kolorystyczne są sprzężone i tworzą kinetykę wzajemnej zależności. W moich założeniach nie szukam, ani też nie usiłuję znajdować (jak Picasso) rozwiązania estetycznego. Realizacje są po prostu rozważaniami o wzajemnej relacji trzech elementów: ŚWIATŁA, BARWY, FORMY i wszystko jest temu podporządkowane. Nieistotna też jest strona estetyczna obrazu, formy przestrzennej, czy instalacji, lecz to istotne, co one wnoszą nowego, innego, do całościowego spojrzenia na funkcję ŚWIATŁO-BARWY w sztuce. Wszystkie moje realizacje, pod względem formalnym, są równoprawne. Jedyne stosunek emocjonalny i pojęciowy pozwala na ich wartościowanie”.⁷

Fascynacja światłem doprowadziła mnie do zanegowania obowiązujących (w okresie socrealizmu) środków wyrazu artystycznego. Dzisiaj odnoszę wrażenie, że do tego zauroczenia przyczyniły się woda, jej rozmowa ze światłem oraz góry, a szczególnie Tatry, gdzie zapisana jest ich prawda geologiczna, także skały, w których pigment cienia staje się walorem światła. Popularne wówczas konwencje artystyczne służyły do ilustrowania zjawisk, nie tworzyły jeszcze malarskiej materii **samo-konstruującej**.

W cyklach: „Legenda Tatr” (1955), „Stwory” (1960), „Magia Ziemi” (1962) wykorzystałem szczególny przypadek spójności ciał jednakowych - adhezję⁸. Zastosowanie napięć powierzchniowych do wypowiedzi artystycznych pozwoliło mi na zrealizowanie kompozycji, w których tworzyły się naturalne struktury materii. Sposób oraz ilość położonego barwnika decydowały o kolorze i dynamice formy. „Legendę Tatr” malowałem czarnym tuszem na nie zawsze gładkiej powierzchni wody. Ograniczenie do jednego pigmentu, pozwoliło w odbitej kompozycji (na bejcowanym papierze), osiągać gorące, wielowarstwowe laserunki oraz zimne, kryjące czernie. W wyniku napięć powierzchniowych uzyskałem przewidywaną, ukształtowaną formę i świetlistość barw, a papier spełniał funkcję światła. Hanna Ptaszkowska, w katalogu do mojej wystawy⁹ pisze: „(...) Cykl rysunków „Legenda Tatr”, powstały w latach 50-tych, trzeba uznać w ówczesnej panoramie malarstwa polskiego za zjawisko dość wyjątkowe. Te rysunki były o krok od „informelu”. Można powiedzieć, że Chwałczyk dysponował już wówczas technicznymi sekretami materii malarskiej - materii ożywionej (...)”.

Laserunki, powstające w napięciach powierzchniowych, zwróciły moją uwagę na rolę, jaką spełnia w nich wewnętrzne odbicie światła. Zachodzi tutaj mechanizm, zbliżony do mieszaniny substratywnej, gdzie światło przy powrotnym pasażu zmienia swoją wartość. Chcąc wykorzystać w laserunku fazę drogi światła, musiałem znaleźć przejrzyste tworzywo - spoiwo (elastyczne w czasie pracy), pozwalające na dowolne kształtowanie formy i faktury. Materiałem, spełniającym moje założenia, okazały się żywice.

Tak więc, w warstwach pigmentu żywic, barwa światła budowała głębię koloru. Natomiast zmiany reliefowe, zachodzące na powierzchni, wymuszały rezygnację z prostokątnych obrazów. Zaistniały zależności i powiązania formalne, które składały się na całość obrazu-obiektu.

W latach 1960-64 znaleziska naturalnie ukształtowane, przyjmowałem jako cytaty i ich wizualnej wartości podporządkowana była dalsza realizacja obiektu. Hanna Ptaszkowska wyjaśnia: „Jan Chwałczyk robi obrazy, które są świadectwem dążenia do przedmiotu. Przejawia się ono w różny sposób. W różnych okresach jego twórczości przedmiot jest punktem wyjścia, bądź punktem dojścia. Po tej linii ewoluuje jego twórczość. Przedmiot jako inspiracja i jako główny powód realizacji dawnych rysunków, obrazów - obecnie zajął pozycję odwrotną, teraz sam obraz dąży do tego, żeby stać się przedmiotem (...)”.¹⁰

W latach sześćdziesiątych powstały następujące obrazy-przedmioty, oto niektóre z nich:

Kompozycja „W”	tech. miesz.	57 x 78	1961
Trofeum III	tech. miesz.	42 x 100	1961
Drewnojad bursztynowy	tech. miesz.	35 x 24	1961
Polip	tech. miesz.	35 x 64	1962
Kleniozwierz	tech. miesz.	48 x 80	1963
Zębotwór	tech. miesz.	51 x 47	1963
Liszkowiec ziarnisty	tech. miesz.	22 x 55	1963
Przeciniak miodowy	tech. miesz.	40 x 54	1963
Rubiniak	tech. żywice	36 x 22	1964
Próchniak	tech. miesz.	50 x 40	1964
Kościomiecz	tech. miesz.	98 x 59	1964
Miecznik herbowy	tech. miesz.	50 x 58	1964
Magicznik	tech. miesz.	47 x 58	1964
Drewnoróg	tech. miesz.	38 x 55	1964
Ikoniak	tech. miesz.	20 x 23	1964
Płaszczka rubinowa	tech. miesz.	62 x 79	1964 (w zbiorach Muzeum Narod. we Wrocławiu)
Twardogryz	tech. miesz.	33 x 25	1964
Tarczonóg	tech. miesz.	42 x 74	1964

Praca pt. „Tarczonóg” zrealizowana w 1964 r. (bas-relief) na desce, której cała powierzchnia została pokryta jednolitą czarną, błyszczącą farbą. W ten prosty sposób tylko światło swoim blaskiem opisywało relief (ten niepozorny obiekt był istotny dla mojej twórczości w następnych latach).

„(...) Zupełnie przeciwnym zagadnieniem są formy przestrzenne, w których światło ujawnia swoją dominantę kontrastu walorowego i opisuje kształt cieniem. Konstrukcja uwarunkowana jest zjawiskiem cienia. Wzajemne relacje cienia własnego i rzuconego stwarzają konieczne „sfumato” i kontrast. Mnożąc lub zmieniając usytuowanie punktów świetlnych, multiplikujemy rysunek cienia i wówczas powstają całe serie pierwszego obrazu”¹¹ jak np. w pracach pt.: Reprodukacja „400-440” (w gamie fioletów), czy Reprodukacja „500-700” (zielone tło, czerwona, stylonowa struna).

„Natomiast wprowadzenie przeciwnych, ażurowych powierzchni, może w sprzyjających warunkach stworzyć barwne cienie (...)”¹²

Obiekty, nazwane w skrócie „PO-3” (1966), „PO-4” (1967), (PO = przestrzeń otwarta) były realizacją tych założeń.

„(...) Chciałem stworzyć sytuację, w której światło i barwa staną się jednością, kolor będzie światłem, światło barwą, a cień przestanie istnieć (...) W tym przypadku należało zbudować formę aktywną (nie formę bierną) taką, która wytworzy, skonstruuje wymaganą przestrzeń dla zaistnienia światło-barwy”¹³

W realizowanych instalacjach światło, napotykając na swojej drodze barwne ekrany, zmienia jakość kolorystyczną, następnie rysuje i maluje na białym tle zaprogramowane auto-portrety.

W systemie ekranów, spełniających rolę filtrów, gdzie barwa staje się światłem, a światło barwą, powstaje samosterujący mikro-klimat kolorystyczny. W tego rodzaju formach przestrzennych, instalacjach, następuje także blokada fałszywych informacji kolorystycznych.

Lata 1965-66 były bogate w artystyczno-twórcze wydarzenia: **I Międzynarodowe Biennale Form Przestrzennych w Elblągu**, organizowane przez Mariana Bogusza i Gerarda Kwiatkowskiego, poprzedzone było wystawą „Konfrontacje 65”, w Galerii „EL”. Do udziału w tej ekspozycji przekazałem obraz, sygnowany II/III-65, o wymiarach 30 x 68 x 5 cm. W płaszczyźnie obrazu umieszczona była kula szklana, która dzięki koncentracji światła, spełniała rolę potęgowania barwy.

W czasie trwania sympozjum Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, zrealizowałem w metalu formę przestrzenną, nazwaną „Wiatrakiem”, usytuowaną w parku, na wzgórzu. „Wiatrak” to dwie formy w kształcie kół, wirujące na

pionowym wsporniku, o wysokości 380 cm (tarcze: 180 i 90 cm). Powstający ruch wymuszał na obydwu tarczach zmianę waloru i barwy.

Kinetyczna instalacja wizualno-akustyczna została zrealizowana w czasie **I Sympozjum Plastyków i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach, w 1966 roku.**

W trakcie trwania sympozjum nastąpiło zderzenie postaw naukowców, teoretyków sztuki, krytyków i artystów. Konflikt powstał między technokratami, pracownikami „Azotów” a biologami z Instytutu Rolnictwa w Puławach, dotyczył ochrony środowiska, wśród którego zbudowano „AZOTY”. Trzeba dzisiaj stwierdzić, że sprawdziły się najczarniejsze przewidywania biologów.

Natomiast spór o autorstwo „TEORII MIEJSCA” pomiędzy Tadeuszem Kantorem i młodymi wówczas krytykami (M. Thorek, H. Ptaszkowska, W. Borowski, J. Ludwiński), zostanie nadal nie rozstrzygnięty.

W czasie sympozjum, w tym kotle nie kończących się kontrowersji, powstawały nowe, twórcze propozycje.

Zrealizowałem wówczas instalację wizualno-dźwiękową.

Opis elementów składowych, znajdujących się w zaciemnionym wnętrzu, na powierzchni o wymiarach 210 x 180 cm:

- A. Forma kinetyczna w kształcie bębna, o wymiarach: średnica: 80 cm, wysokość: 37 cm. Wykonana z blachy, pomalowana na kolor czarny, matowy z zewnątrz i biały od strony wewnętrznej; czerwone podniebienie pokrywy. Na białym wirującym ekranie została namalowana żółta replika ażurowej pokrywy.¹⁴
- B. Forma emitująca wibrujący dźwięk, o stałym natężeniu. Mechanizm pobudzający, umieszczony w drewnianej skrzynce o wymiarach: 25 x 25 x 25 cm.
- C. Dwa reflektory punktowe, o sile światła 0,5 KW.

Opis działania:

Światło reflektorów ustawionych pod różnymi kątami do wirującego ekranu, rysuje na nim podwójny, pulsujący cień ażurowej pokrywy, o barwie ciemno-czerwonej. Nasycenie barwy **cienia rzuconego**, jak również jego forma w czasie obrotu - są zmienne. Wobec tego powstaje wrażenie rytmicznego skurczu i rozkurczu. Działaniu formy z wirującym ekranem towarzyszy przejmujący dźwięk, o stałym natężeniu, będący wynikiem wibrującej membrany.

Zrealizowana przeze mnie INSTALACJA była **zdarzeniem artystycznym, rozgrywającym się w sferze działań wizualno-dźwiękowych**. Tego rodzaju twórczość, apelująca do wyobraźni, plastyczno-dźwiękową konstrukcją - nie mogła się przebić przez modne wówczas dzieła, wynikające ze zderzeń przeciwstawnych materiałów rzeźbiarskich (guma, metal, kamień, drewno itp.) oraz pierwszych w naszym kraju happeningów.

Obecnie każda instalacja bazuje na zjawiskach wizualno-dźwiękowych. Przykładem na powolne dojrzewanie nowych tendencji sztuki w świadomości elity kulturalno-twórczej, może być zdarzenie, które chciałbym na marginesie przytoczyć. Otóż wówczas jeden z krytyków zaproponował transakcję zakupu do muzeum fragmentu mojej instalacji (traktując ją jako rzeźbę).

W następnych latach kontynuuję i rozwijam zagadnienia odbicia światła; jest to okres **konstruowania obiektów, emitujących przestrzenie cienia barwnego**. Np. „Forma P-5” (103 x 100 x 15 cm, drewno, blacha, akryl, eksponowana na wystawie „Przestrzeń · Ruch · Światło” w Muzeum Architektury (wł. Muzeum Architektury, Wrocław)).

W 1968 roku powstają **przestrzenne reprodukcje barwy addytywnej** - obiekty, które biorą udział w wystawie „Jan Chwałczyk - Roman Opalka”, w Galerii Współczesnej w Warszawie (prowadzonej przez Janusza Boguckiego).

Spotkania na sympozjach, plenerach („Złote Grono” - Zielona Góra, Osieki) z wybitnymi artystami, krytykami, literatami i naukowcami, powodowały liczne kontrowersje i zagęszczały atmosferę intelektualną wokół sztuki.

W takim właśnie klimacie powstała (w grudniu 1967), we Wrocławiu Galeria „Mona Lisa”, prowadzona przez teoretyka sztuki, Jerzego Ludwińskiego. W tekście pt. „Sytuacja”¹⁵ Jerzy Ludwiński pisze: *„Wciągnąć artystów w pułapkę, żeby zaczęli pisać o sztuce, nie jest łatwo (...)”* - i dalej - *„(...) zawsze jednak wypowiedzi wiążą się z podwyższeniem temperatury, w której odbywa się proces twórczy, a już na pewno z przyspieszeniem różnego typu badań nad sztuką.”*

W ten sposób zostałem zobligowany do określenia swojego artystycznego „Credo”, w miesięczniku „Odra” (styczeń 1969). W tekście-kolażu, pt. „Portret zbiorowy”, zderzyłem między sobą, wypowiedzi kilkunastu luminarzy: socjologii, fizyki, biologii, humanistyki. Cytaty dotyczyły zagadnień kultury, a ściślej sztuki, wykazując, że z indywidualnego obcowania ze sztuką, wynika relatywność jej wartości. Integralną częścią ogłoszonego „Portretu zbiorowego” była wystawa pt. „Portrety i autoportrety”. Eksponowane prace nosiły tytuły „reprodukcji”. O ile „Portret zbiorowy” dotyczył relatywnego wartościowania kultury i sztuki, to realizacja wystawy była skoncentrowana na „realnym istnieniu niewidzialnego”, czyli funkcji światła w obiekcie plastycznym.

Ewenementem ekspozycyjnym była instalacja **barwnego układu przestrzennego**.

„(...) Białe światło staje się barwą i następuje likwidacja cienia, na korzyść powierzchni malowanej światłem. Podstawowym elementem tej instalacji był reflektor; jego silne światło skierowane na formę spełniało rolę likwidatora, powstających tam kolorów. Osoby oglądające formę z bliska, przesłaniając światło reflektora - wyzwalały barwy. (...)”¹⁶

W „Portrecie syntetycznym”¹⁷ Jerzy Ludwiński 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 „Reprodukcjami”. 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. Nie trudno dostrzec, że nazwa „Reprodukcja” deprecjonuje znaczenie obrazu, jako gotowego towaru 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 (...)”.

Dzieło, czy inna forma artystycznego przekazu, wymagają specyficznego języka oraz jego organizacji. Język artystyczny, jak każdy język, jest tylko środkiem informacyjnym. **Światło, będące moim medium artystycznym, wchodząc w formę niewidocznie, ujawnia się siłą barwy. Zastosowałem pewne prawa gramatyki barwy, jako elementu budowania kształtu bryły.**

Kolory czerwony, zielony, niebieski, będące lustrzanymi ekranami światła białego, wymagają właściwych dla siebie warunków.

Znaczy to, że taka sama forma-bryła, jeżeli ma spełniać identyczną funkcję w stosunku do światła - musi być indywidualnie odształtowana dla każdej z tych barw. Energia światła, w zderzeniu z kolorem, stwarza określoną sytuację harmoniczną, która niesie w sobie właściwy ładunek energetyczny, zmieniający wartość istniejącego koloru oraz „image” bryły.

„Portret zbiorowy” oraz towarzysząca wystawa skoncentrowały moją uwagę na roli myśli naukowej, związanej z zagadnieniami sztuki. Sztuka, będąc ewidentnym wynikiem twórczości, jest pojęciową i materialną realizacją idei artystycznej. Wrażliwość i wiedza, to elementy konieczne do zrozumienia istoty sztuki i fenomenu światła. Przypuszczam, że technikę malarstwa czeka w bliskiej przyszłości podobny szok, jaki poprzednio stworzył impresjonizm, ponieważ nagminnie stosowanie spójnego światła musi zostać oczyszczone z estetycznego stereotypu i włączone jako czysty substrat, do techniki malarstwa.

Wiedza o świetle stanie się konieczna dla następnego kroku w rozwoju techniki sztuki malarskiej. W 1967 roku w audycji radiowej, prowadzonej przez redaktora Kazimierza Koszutskiego, wstępnie mówiłem o tych sprawach.

Bożena Kowalska, omawiając ten okres mojej twórczości, pisze: „(...) Ten moment podważenia ufności w sprawność i jednoznaczność odbioru zmysłowego ma niebagatelne znaczenie, pobudza bowiem do daleko sięgających refleksji. Do kręgu analogicznych świetlnokolorystycznych doświadczeń Chwałczyka należał jego projekt dla Wrocławia - monumentalnego „Reproduktora widma słonecznego” z 1970 roku, czy pokazy świetlne, które nazwał „Barwnym układem przestrzennej transformacji światła” z 1970 r. 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 (...)”.¹⁸ (Instalacja zrealizowana w Osiekach, w 1970 r.)

Analogiczny problem, związany z kontrastem równoczesnym, został zrealizowany w mikro-klimacie formy przestrzennej, eksponowanej na wystawie „Zjawiska świetlne i akustyczne w sztuce i otoczeniu człowieka” (1970 r.) w Warszawie, w „Galerii 10” prowadzonej przez krytyka sztuki, Andrzeja Ekwińskiego.

Bożena Kowalska pisze dalej: „(...) Wszystkie działania Chwałczyka, oparte na zasadach optyki, nie tylko wyzbyły się czynnika subiektywizmu i emocji, ale także odrzucona w nich została wszelka estetyzacja, a w końcu świadome zdeprecjonowane pojęcie sztuki, w jej tradycyjnym znaczeniu. Programowemu oparciu jego działań na prawach nauki towarzyszył swego rodzaju komentarz, zawarty w ironicznych tytułach „Portrety” czy „Autoportrety” - sugerujący nie tyle twórczy, co pomocniczy tylko udział artysty w samokreacji zjawisk światła. Temu samemu celowi deprecjacji tych dzieł, jako aktu artystycznego, służyło nazwanie ich „reproduktorami”. W wyniku tych przemyśleń - tymi cyklami prac i działań manifestacyjnie dokonał Chwałczyk przekreślenia granicy między sztuką a nauką.”¹⁹

Instalacja - pokaz „barwnego układu przestrzennego transformacji światła” - była swego rodzaju symulacyjną ilustracją do tekstu, ogłoszonego po raz pierwszy w sierpniu, na międzynarodowym plenerze, w Osiekach (1970 r.).

W pracy tej następuje definitywne przekroczenie granicy realizacyjnej, bowiem przestrzenna transformacja światła toczy się w kosmosie, czyli w sferze pojęciowej, będąc w kręgu sztuki niemożliwej. Przesłania naukowe użyte jako składniki języka sztuki są konstrukcją pełniącą rolę tekstu mentalnego. „**Barwny układ transformacji światła**”, jak również „**reproduktor widma słonecznego**” wymagają interaktywności intelektualnej, gdyż ich obszar artystyczny stanowi przestrzeń wirtualną.

Cały świat widzialny, dzięki światłu, jest mądrze zorganizowanym malarstwem, czego nie można zawsze powiedzieć o niektórych realizacjach artystycznych.

W pewnych okresach czasu następuje w sztuce zasadnicze przesunięcie uwagi, z treści przedstawiających na same środki wyrazu. Znaczy to, że punktem głównego ataku artystów awangardy staje się sama formalna konstrukcja wypowiedzi artystycznej.

Środki wyrazu stają się elementem podstawowym - są tematem.

Twórcze myślenie, za pomocą środków wypowiedzi, prowadzi do wyzwolenia języka sztuki spod presji ilustracyjności i jednoznaczności. Następuje okres badania możliwości przystosowania nowego, a również dotychczasowego języka sztuki, do innych znaczeń. Mieszają się więc istniejące tendencje, kierunki sztuki, powstają nowe. Obowiązuje jednak logiczna konstrukcja wypowiedzi formalnej. Konsekwencja tej struktury decyduje o jakości realizacyjnej dzieła; zaczynamy rozumieć, że **sztuka istnieje pomiędzy przekazem artystycznym i naszym emocjonalno-logicznym odbiorem**.

W katalogu pleneru „Ziemia Zgorzelecka” w moim tekście „Obiekt materialny świadomego działania człowieka”, do zbioru sztuki włączyłem (w dniu 21.07.1971) **funkcję obiektów przemysłowych**. Określiłem czas eksploatacji od 21.07.1971 r. - do 2011 r., kiedy nastąpi uruchomienie systemów światłowodowych, ukazujących obraz zatopionego i zdewastowanego terenu przez świadomą działalność człowieka, w Kopalni Turów. **W zamkniętym okresie, czterdziestu lat pracy obiektów przemysłowych, istotę kreacji spełnia czas**. W proponowanym działaniu, w naturalnym środowisku, momentem wyjścia i dojścia jest świadomość następujących zmian.

W czasie pleneru „Interwencje” w Pawłowicach, który organizowany był przez artystę Andrzeja Matuszewskiego, zrealizowałem akcję i pokaz „**Czas - jako forma twórcza**”. W pierwszej części mojego wystąpienia odbył się pokaz slajdów, dokumentujących różne działania artystyczne z ubiegłego pleneru „Turów”. Wygłoszony przeze mnie komentarz określał przemijanie czasu, jako elementu, kształtującego naszą wiedzę i nasze wyobrażenia. Drugą częścią wystąpienia były nagrania dźwiękowe, dokonane poprzedniego dnia, na koleżeńskim wieczorze. O ile pierwsza część - pokaz slajdów i komentarz - zostały przyjęte pozytywnie, to część druga (nagrania z wieczoru „artystycznego”) wywołała protest, jeszcze przed odtworzeniem nagrania. Pozytywnym zaskoczeniem były nagrane dźwięki i niezidentyfikowany szum. Tego rodzaju zachowanie było dla mnie potwierdzeniem tezy, że czas i wyobrażenia kształtują nasze reakcje.

Relatywizm zawsze był tym elementem w twórczości, który utrudniał decyzję realizacyjną i jednocześnie powodował moment zatrzymania, powtórnego przeanalizowania systemu pracy twórczej. Podobnie przedstawia się sytuacja w czasie odczytywania (odbioru) przekazu artystycznego.

Moje wątpliwości spowodowały opisanie tekstem sytuacji artystycznej o powstawaniu stereotypów ideału sztuki w „Portrecie sztuki” (listopad 1972), a także zebranie informacji na temat rzeczywistości artystyczno-twórczej, celem opracowania i wydania antologii „Kontrapunkt” (1972).

W lipcu 1972 r. do szeregu artystów, krytyków i naukowców w kraju i za granicą skierowałem list o następującej treści:

„W ostatnich latach obraz sztuki współczesnej bardzo się skomplikował, a zatem zbliżył się do rzeczywistości. Różne tradycje kulturowe stworzyły różne możliwości KREACJI ARTYSTYCZNEJ. Sztuka stała się sposobem - formą kreowania człowieka. Postawione pytania są więc retoryczne:

- *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?*

Istnieje szereg pytań, na które może być co najmniej dwukrotnie więcej odpowiedzi - równie prawdziwych, jak wymienione pytania.

W tej sytuacji koniecznością staje się strategia, obejmująca możliwie szeroki krąg kreacji artystycznych. Jedną z wielu np. taktyka kreatywna, polegająca na zwiększaniu obszaru pytań - jest w stanie dać odpowiedź.

Mnożące się pytania, eliminując kolejno siebie, zbliżają nas do ODPOWIEDZI - PYTANIA.

Taktyka informacji kreatywnej w chwili powstawania META - SZTUKI stała się więc koniecznością”.

Zbiór nadesłanych materiałów-odpowiedzi dotyczył bardzo istotnych zagadnień, współcześnie związanych z problemami twórczości oraz rozumienia sztuki. Formą odpowiedzi i wypowiedzi były teksty, rysunki, collage, fotografie, listy. Artyści często przysyłali dokumentację swojej twórczości, biorąc w ten sposób udział, w zaproponowanej dyskusji. Zebrane materiały posiadają cechy autentyzmu. Są niejednokrotnie przykładem wejścia w krąg sztuki konceptualnej, penetrującej rejony zarówno definicji filozoficznych, jak i dokumentacji rzeczywistości. Cytuję fragmenty wypowiedzi krytyka sztuki, Alicji Kępińskiej: „(...) Sztuka natomiast umożliwia człowiekowi uczestniczenie w wielu rzeczywistościach: jeżeli nas przed czymś chroni, to przed skazaniem się na mono-model rzeczywistości. Sztuka jest tą rzeczywistością, która umożliwia człowiekowi zachowanie kreatywne - więcej - zmusza do nich. W tym jest bezwzględna: sztuka nie jest sferą wolności, jest sferą konieczności. Przez zaniechanie lub niemożność utrzymania postawy kreatywnej, człowiek doznaje natychmiastowej utraty rzeczywistości sztuki (...) Sprzężenie Artysta - Odbiorca jest powszechnie w świadomości praktykowane i całkowicie podejrzane. Nie ma pełnego porozumienia między Innym a Mną! Psyche jednego człowieka nie jest matrycą dla struktur wyobraźniowych drugiego (...)”.²⁰

Bożena Kowalska stwierdziła, że: „Na żadne ontologiczno-eschatologiczne pytanie o sztukę - pełnej odpowiedzi nie ma i być nie może. „Meta”-problemy sztuki, czy też problemy „meta”-sztuki są zdeterminowane aktualną sytuacją ludzką. Toteż wszelkie wypowiedzi o sztuce sprowadzać się muszą do funkcji jej czasu i kształtu (...)”.²¹

Natomiast Jerzy Ludwiński prognozuje, rysując „**etapy ewolucji sztuki**” (ilustr. str. 11): od etapu obrazu-przedmiotu, przez etap przestrzeni, czasu, koncepcji, etap totalny, do etapu 0-, cyrkulacji, układów anonimowych i sztuki neutralnej. Do tego teoretycznego konceptu sztuki Jerzy Ludwiński powracał w swoich późniejszych wypowiedziach, artykułach: „Sfera wolna od konwencji” - Projekt 1/1972, w katalogu I Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra 1985. W tekście „Sztuka Po” Jerzy Ludwiński kontynuuje temat, rozbudowując i wzbogacając go syntetycznym komentarzem. Wśród propozycji niektórych autorów pojawiły się teksty, wkraczające w nurt sztuki niemożliwej, pojęciowej, trudnej, wymagającej w odbiorze dużej interaktywności.

Hervé Fischer (Higiena sztuki - kampania profilaktyczna, 1972 - Sygnalizacja artystyczna): „Proponuję zastosowanie artystycznych tablic sygnalizacyjnych na wzór znaków, jakie Zarząd Dróg i Mostów stawia wzdłuż szlaków komunikacyjnych, wskazując niebezpieczeństwo, oznaczając zakazy i nakazy dla automobilistów. (...) „Pytanie: Sztuko! Czy masz coś do powiedzenia?” - wypisane na tablicy sygnalizacyjnej sprawi, że widz przyjmie postawę intelektualną, podejmie analizę myśli, jaką ma wyrażać dzieło. Ten dystans apeluje do widza, do jego umiejętności trzeźwego rozpoznania, na przekór jego ulegającej mistyfikacji psychice (...)”.²²

Klaus Groh, złożył oświadczenie:

- „1. Tradycyjne kategorie estetyczne nie są w stanie objąć całego zakresu twórczego widzenia, myślenia i działania.
2. Obrazy i rzeźby dokumentują jedynie częściowe zakresy twórczego sposobu widzenia, myślenia i działania.
3. Uważam, że zadanie moje, jako twórcy, polega na tym, by prace moje pobudzały do twórczego sposobu widzenia, myślenia i działania, które jest oswobodzone od norm estetycznych”.²³

Wśród przysyłanych odpowiedzi dokumentujących fakty artystyczne, akcje, działania oraz rejestrację rzeczywistości Andrzej Matuszewski podaje foto-dokumentację gestu, funkcji i czasu²⁴; Jerzy Rosołowicz²⁵ nieskończoną fotograficzną anty-dokumentację sfery widzialnej; Gabor Attalai²⁶ dokumentację akcji: „Lewo - Prawo, Góra - Dół”; Beke László²⁷ ogłasza wstrzymanie swojej działalności artystycznej; Ludmiła Popiel²⁸ dokumentuje rejestracje małżeństw, zawartych w Rzymie między 15.III.1972 r. - 31.III. 1973 r.

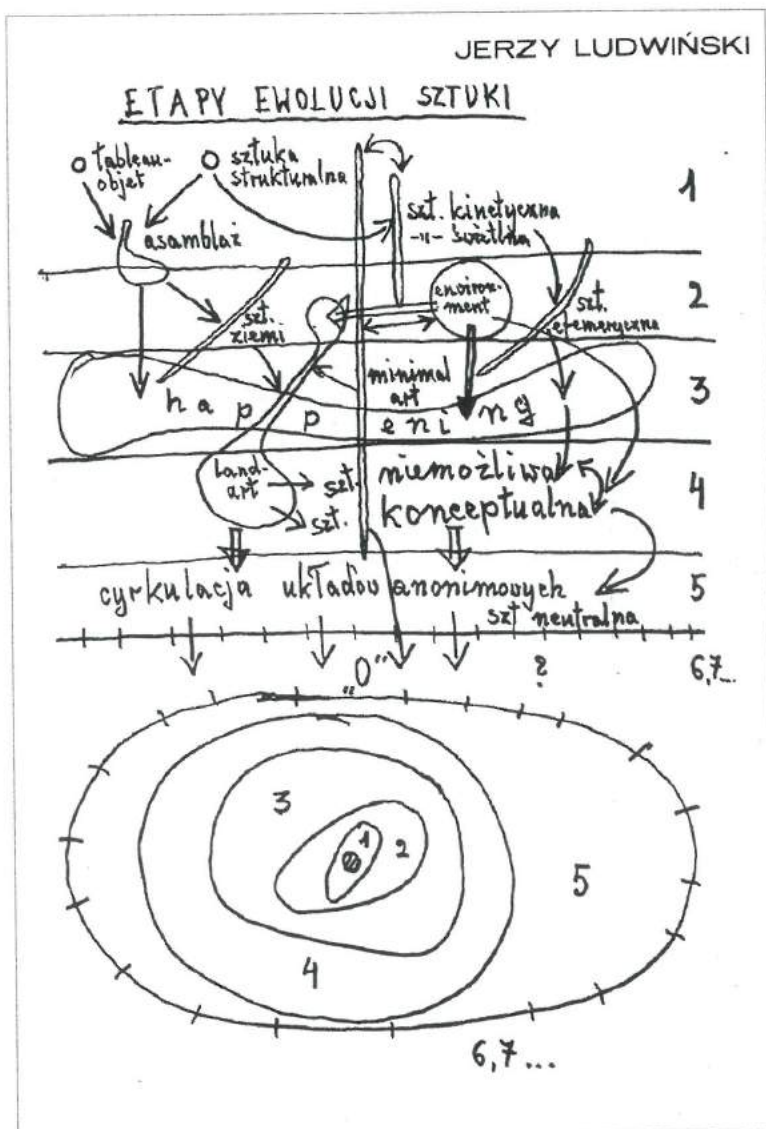
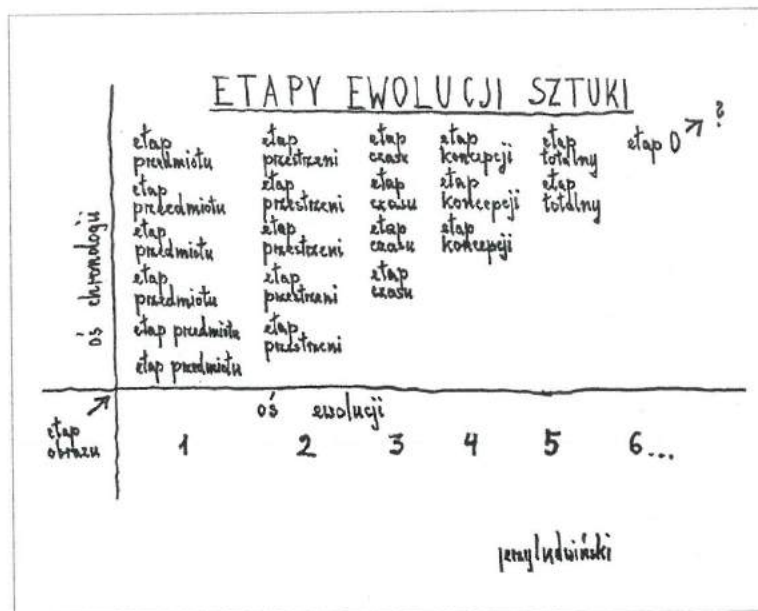
Wypowiedzi w charakterze poezji konkretnej przysłali: Mieko Shiomi²⁹ („Spatial Poem No. - 6”), Clemente Padin³⁰ (poezja znaku), Ruth Rehfeldt³¹, Ugo Carrera³².

Autorami rozważań teoretycznych są również: Zdzisław Jurkiewicz³³, Zbigniew Makarewicz³⁴, Paul Woodrow³⁵ („Istnieją inne możliwości”), Stefan Müller³⁶ („Terra X”), Ryszard Krasnodębski³⁷, David Mayor³⁸, Maurice Roquet³⁹ (Contrat d'identification), Miroljub Todorović⁴⁰, Felipe Ehrenberg⁴¹.

„(...) Być może jedyne sensowne Pytania, jakimi można się zajmować zostały już postawione: proces powstawania i rozpowszechniania się sztuki (...)”.⁴²

Prezentowane wypowiedzi w „Kontrapunkcie” (rok 1972), myśli o sztuce, teoretyczne oświadczenia artystów, naukowców, filozofów, krytyków sztuki były świadectwem potrzeby wymiany myśli twórczej, a równocześnie ukazały ówczesną aktualność spostrzeżeń, ich dalekowzroczność oraz futurologiczną przewidywalność. „(...) „Kontrapunkt” mówi, że mniej więcej wiemy już, co czai się w powietrzu i w jakim kierunku patrzy dziś artysta (...)”.⁴³

Po wielu latach dochodzę do wniosku, że **twórczość neutralna jest możliwa jedynie jako indywidualna kreacja poznawcza i realizacyjna jednocześnie.**



Jerzy Ludwiński: „Etapy ewolucji sztuki”

Wydawnictwo „Kontrapunkt” - antologia wypowiedzi 68 autorów (jego dyskusyjna forma, przeprowadzona za pomocą „Mail-art’u”, sztuki poczty) - było w latach 70-tych czymś nowym, wyjątkowym. Sposób komunikowania się ze sobą wybranej grupy artystów, naukowców, krytyków (z kraju i zagranicy) - dokumentacja stanu świadomości artystycznej - tworzy obecnie ważny materiał do badań teoretycznych, historyczno-porównawczych. „Kontrapunkt”, jako pozycja wydawnicza, oraz wystawa nadesłanych materiałów napotykały na duże opory, ówczesnego prezesa Z. O. ZPAP (przedstawiciela PZPR) i tylko dzięki energicznemu wsparciu krytyka sztuki, Andrzeja Ekwińskiego, możliwa była realizacja.

W 1972 roku miała miejsce akcja symultaniczna: Edinburgh - Osieki, na którą złożyły się wystawy „Atelier 72” w Galerii Richarda Demarco (Edinburgh) oraz w Pałacyku, na plenerze w Osiekach. W akcji pt. „W obronie sfery psychicznej”, składającej się z dwóch równoczesnych ekspozycji, udział wzięli: Jan Chwałczyk (autor akcji), Krzysztof Coriolan, Richard Demarco, Jerzy Fedorowicz, Jan Hamilton Finlay, Wanda Gołkowska, John Knox, Jerzy Ludwiński, Cambel Macphail, Stefan Morawski, Paul Neagu, Ludmiła Popiel. Otwarcie wystaw nastąpiło równocześnie, 20 sierpnia 1972 roku. Natomiast do zaplanowanej rozmowy telefonicznej, o godz. 15-tej w czasie otwarcia nie doszło „z przyczyn technicznych”. Dokumentacja akcji współpracy pomiędzy szkockimi i polskimi artystami pod hasłem „W obronie sfery psychicznej” była eksponowana w lutym 1973 roku w Galerii „Piwnica Świdnicka” we Wrocławiu.

WIRTUALNE PORTRETY ŚWIATŁA

Przyczyna, tworzenie, realizacja - to ten sam obszar działania artystycznego, równoważny w swoim znaczeniu. Przyczyna, tworzenie realizacja - są procesem artystycznym w trakcie materializacji, to zapis okresu tworzenia. Moją zmaterializowaną notacją są prace:

I „Reproduktor widma słonecznego” stworzony dla Sympozjum „Wrocław 70” - 1970 r.

II „Barwny układ transformacji światła” ogłoszony na plenerze w Osiekach - 1970 r.

Tekstowi towarzyszyła instalacja-pokaz, będąca swego rodzaju symulacyjną ⁴⁴ instalacją.

Ad I Światło w „Reproduktorze widma słonecznego” występuje jako komunikat, sam w sobie, w tautologicznej strukturze, kształtowane astronomiczną regularnością oraz akcydentalnymi zmianami atmosferycznymi.

Ad II „Barwny układ transformacji światła” wymaga interaktywności intelektualnej, gdyż jego obszar artystyczny stanowi przestrzeń wirtualną. Przesłania naukowe użyte jako składnik języka sztuki są konstrukcją pełniącą rolę testu mentalnego.

Pracę tę poświęcam myśli naukowej

REPRODUKTOR WIDMA SŁONECZNEGO

Proponowany obiekt do realizacji w czasie sympozjum Wrocław 70, pod nazwą Reproduktor Widma Słonecznego, jest formą-przyrządem emitującym na białym ekranie światło słoneczne w swojej widmowej szacie.

Integralną całość stanowią:

1. Model pojęciowy

2. Model realizacyjny

a) wstępne opracowanie układów optycznych

b) wstępne propozycje ekranów ekspozycyjnych.

Model pojęciowy (założony a priori):

- Stworzyć przyrząd chwytający ciągle zmieniające się światło słoneczne i przekształcający światło w widmowy zmienny jego obraz, zakładając cykliczność zmian, a zarazem ich teoretyczną niepowtarzalność.

- Dokonać WYBORU geometrycznego punktu na ziemi, który zdeterminuje system koniecznych ustaleń fizycznych. Wyniknie z tego, że zmiana miejsca w sensie przeniesienia desygnatu w inny punkt na kuli ziemskiej zniekształci, względnie wręcz zlikwiduje istnienie zaprogramowanego zjawiska barwno-przestrzennego. Zatem REPRODUKTOR WIDMA SŁONECZNEGO jest ściśle przypisany miejscu i sytuacji, zależny od azymutu, długości i szerokości geograficznej.

- Światło dające obraz widma w „R. W. S.” jest własnością planety słonecznej, obowiązuje więc jej odniesienie przy rozpatrywaniu kinetycznych układów barw.

- Przyrząd nazwany Reprojektorem Widma Słonecznego nie może być rozpatrywany jako dzieło sztuki, gdyż jest tylko narzędziem do uzyskania zjawiska przestrzenno-barwnego, które BĘDZIE ZJAWISKIEM EFEMERYCZNYM.

UWAGA

Ze względu na możliwość występowania całego szeregu zakłóceń świetlnych w obrazie barwno-przestrzennym, jak również w przyrządach optycznych, model pojęciowy należy rozpatrywać a priori.

Model realizacyjny (Wrocław)

- REPRODUKTOR WIDMA SŁONECZNEGO musi być wykonany empirycznie, bowiem jego model pojęciowy jest tylko ideogramem. Każda realizacja ideogramu deprecjonuje jego założenia pojęciowe. Praktycznie więc załączone dane w cyfrach są szkieletem obliczeniowym funkcji przyrządu, nie zjawiska barwno-przestrzennego, gdyż jego DZIANIE SIĘ jest w zasadzie niezależne w swojej nieskończonej zmienności.
- Naturalnie, teoretyczny punkt obliczeniowy kąta padania światła słonecznego w praktyce jest na tyle relatywny, że może odnosić się do całego Wrocławia. Zatem o wyborze miejsca, w którym należy usytuować reproduktor widma słonecznego, mogą decydować specjaliści, powołani z urzędu do tej czynności.
- Kształt, wielkość form i przestrzeni określającej POLE GRY jest wynikową funkcji REPRODUKTORA WIDMA SŁONECZNEGO.

Wrocław, luty - marzec 1970 r.

Kalendarium konfrontacji:

Marzec 1970 - praca eksponowana na wystawie sympozjum plastycznego „Wrocław 70”.

Kwiecień 1970 - ekspozycja w Galerii „Pod Moną Lisą” (prezentacja propozycji zgłoszonych na Sympozjum).

Czerwiec 1970 - RWS bierze udział w wystawie indywidualnej w Lublinie.

Sierpień 1970 - RWS eksponowany na wystawie „Propozycje 1” - Świdwin.

Październik 1970 - do RWS zostają dołączone nowe rozwiązania: technologiczne usytuowania ekranów.

Wstępne propozycje ekranów ekspozycyjnych zostały złożone na wystawę Sympozjum „Wrocław 70”, następnie przekazane wraz z odpisem RWS nowo powstającemu we Wrocławiu Centrum Sztuki.

WSTĘPNE OPRACOWANIE

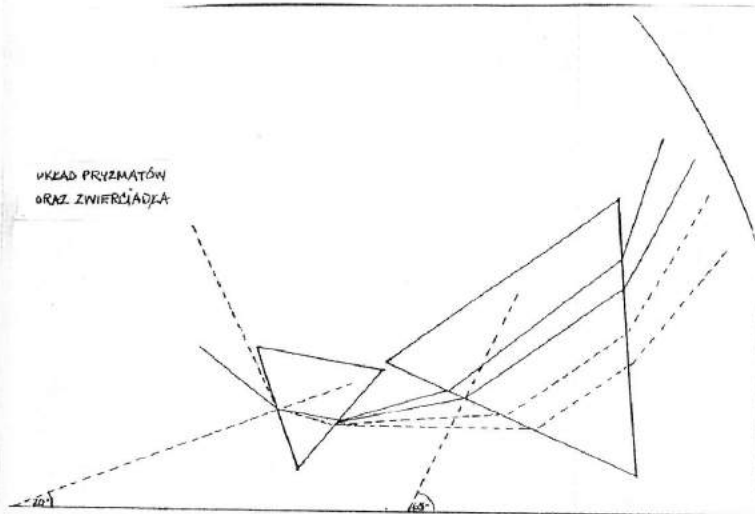
(układów optycznych dających efekt widm słonecznych w okresie letnim

do propozycji formy przestrzennej reproduktora widma słonecznego prof ZBIGNIEW KORDYLEWSKI)

Barwną wstęgę widma słonecznego na ekranie możemy uzyskać, rozkładając światło słoneczne z pomocą pryzmatów, a następnie skupiając je wklęsłym zwierciadłem. W okresie letnim (od równo nocy wiosennej do jesiennej) w południe wysokość Słońca nad horyzontem we Wrocławiu zmienia się w przybliżeniu, w granicach 40° – 65° . Przeprowadzono rachunki układu słonecznego dla tych nachyleń. Rozszczepienie światła słonecznego możemy uzyskać na dwóch pryzmatach z ciężkiego flintu o kątach łamiących 60° . Pierwszy pryzmat, o bokach około 20 cm umieścić należy granicą łamiącą poziomo, nachylając normalną pierwszej ściany pod kątem 20° do poziomu, drugi pryzmat o bokach 40 cm i długości 50 cm, nachylając normalną pod kątem 65° . Układ takich dwóch pryzmatów daje dyspersję kątową w zakresie 4000-7000 Å, w granicznych położeniach Słońca w południe wiosną i jesienią około 12° , latem około 8° . Na pionowym ekranie w odległości 4 m, położonym na południe od układu pryzmatów, pozwoli to na uzyskanie widm w zakresie od czerwieni do fioletu, długości około 80 cm i 60 cm. Światło wychodzące z układu pryzmatów należy na ekran skierować wklęsłym zwierciadłem, o średnicy około 65 cm. Oś zwierciadła należy nachylić pod kątem około 25° od poziomu. Zwierciadło powinno mieć promień krzywizny w płaszczyźnie pionowej 8 m, zaś w płaszczyźnie poziomej około 20 m. Uzyskane widma będą miały wówczas dobrze rozdzielone poszczególne barwy, a szerokość wstęgi przebiegającej pionowo wyniesie około 10 cm. Proponowane rozmiary pryzmatów oraz zwierciadeł powinny zapewnić dostateczny kontrast obrazu na północnej stronie ekranu, którego wysokość nie powinna przekraczać 3 m. Przy dwumetrowej szerokości ekranu widmo będzie utrzymywać się przez okres ± 1 godziny około południa. Podobne dwa układy optyczne o płaszczyznach głównych pryzmatów, skierowanych w azymutach 40° i 320° pozwolą na uzyskanie na tym samym ekranie obrazów widm, przez łączny okres około 8 godzin, w przybliżeniu od godziny 8 do 16-tej.

W dobie komputerów oraz podróży kosmicznych niezbędną sprawą jest włączenie artystów w grę o kosmos (zagospodarowanie wyobraźni i świadomości sztuką, nie tylko ilustracyjno-komiksową). Jan Chwałczyk

WZGLĘD PRYZMATÓW
ORAZ ZINIERIAJĄCĄ



Sposoby zapewnienia równowagi trwałej, przedmiotowi
mającemu kształt symetrycznego pryzmatu, stającego się
ekranem reproduktora widza słonecznego, w prostokątnym
do podłoża usytuowaniu jego osi symetrii.

2. Spis treści

1. Strona tytułowa
2. Spis treści
3. Przedmiot opracowania
4. Założenia i dane wyjściowe
5. Wstęp
6. Analiza
7. Wnioski i uwagi końcowe

Opracował: inż. Bolesław Gierman

Wrocław, październik 1970r.

$$W = V \cdot \gamma_{\text{pow-rod}} = \frac{2 \cdot 10^{-3}}{2} \cdot 1,2928 = 0,009872 \text{ N}$$

$$= 3 \cdot 1,20293 = 3,60879$$

$$\text{stad } W_0 = 3,60879 \cdot 2 \sin \beta = 7,21758 \sin \beta$$

Zakładając, że dla zapewnienia by przedmiot nie odrywał się od
podłoża, jego ciężar winien być np. dwukrotnie większy od wyporu
anejdrującego:

$$W_0 = 3 W_d \text{ czyli } W_0 = 3 \cdot 6 \cdot W_d \sin \beta$$

$$7,21758 \sin \beta = 3 \cdot 7,2158 \cdot W_d \sin \beta$$

$$W_d = \frac{1}{3}$$

Z powyższego wynika, że dla stanu równowagi wartość momentów u/wo-
si zero. W całym zakresie możliwych wychyleń, wartości ich zolig-
wane są z kątem wychyleń, proporcjonalnie do sinusa tego
kąta. Znalaziono wysłuchanie usytuowanie środka ciężkości, wynoszące
około 33 cm, wydaje się możliwe do zrealizowania, przy odpowiednim
konstrukcyjnym rozwiązaniu przedmiotu.

5.3. Sposób trzeci

Przy stanie równowagi oraz zapewnieniu, że przepływ jest symetrycz-
ny i ustalony wzdłuż, że strumienie na obydwu ścianach docierają
tych samych odchyleń. Początkowe prędkości obu strumieni, równe
 V_2 docierają przyspieszających ich wartości, odpowiednio na
równie V_3 i V_4 . Zauważając należy, że moduły prędkości V_3 i V_4 są
równe.

We wszystkich przypadkach zmian prędkości konieczne jest pojawie-
nie się przyspieszeń wywołujących siły.

Powinno równocześnie być z wywołaniem przez siły przedmiotu
pewnych sił na przepływające powietrze. Siły te są proporcjonalne
do masy powietrza /w konsekwencji/ do wydługu strumienia/ i do
przyspieszenia zależnego od kąta nachylenia ściany względem
strumienia. Wobec powyższego, z wieloboku sił anejdrującego:

$$\begin{aligned} V_2 / &= V_4 / = V_3 / \\ / \Delta V_2 / &= / 2V_2 \sin \alpha / 2 = / 2V_2 \sin \alpha / 2 \\ / V_2 / &= / V_2 \sqrt{2} \sin \alpha / 2 \end{aligned}$$

Związki te uwidaczniają równość modułów przyspieszeń sił oraz
reakcji na obu ścianach dla stanu równowagi.

Przy wychyleniu przedmiotu mamy:

A/ dla ściany odchylonej od osi pionowej o kąt β

całkowity kąt wychyleń ściany $\beta = \alpha + \beta$

$$/ V_2 / = / V_2 /$$

$$/ V_2 / = / 2V_2 \sin \frac{\alpha}{2} / = / V_2 \sin \frac{\alpha}{2} /$$

B/ dla ściany odchylonej ku osi pionowej o kąt

$$/ V_2 / = / V_2 /$$

całkowity kąt wychyleń ściany =

$$/ V_2 / = / V_2 \sin \frac{\alpha}{2} / = / V_2 \sin \frac{\alpha}{2} /$$

Ponieważ wychylenie może mieć miejsce w zakresie kątów $0 - /90 - /$
to oraz $/V_2 \sin \frac{\alpha}{2} /$ $/V_2 \sin \frac{\alpha}{2} /$

Wniosek: na ścianie odchylonej od osi pionowej pojawi się reakcja
większa niż na ścianie przeciwnej.

Dodatkowa reakcja na tej ścianie ulegnie zmniejszeniu, w stosunku
do wartości posiadanej przy stanie równowagi. Przy odpowiednim
rozwiązaniu konstrukcyjnym reakcja pojawiająca się na ścianie
odchylonej od osi pionowej może zapewnić wystarczająco skuteczny
moment nastawczający.

7. Wnioski i uwagi końcowe

Z uwagi, że opracowanie niniejsze nie jest pomyślane jako projekt
wykonawczy, w rozwiązaniu zadania ograniczono się do dyskusji oraz
analizy związków między wielkościami występującymi w zadaniu.
Brak szerszego omówienia pierwszego sposobu uzasadniony jest
znikającym prawdopodobieństwem realizacji zadania wg. tej metody,
ze względu na ekonomiczne.

Zauważyć należy możliwość połączenia obu ostatnich sposobów
rozwiązania.

Dodatkowo celowym wydaje się, by w celu wyeliminowania mogących
pojawić się sił stykowych do podłoża w m. podparcia, ukształtować
podłoże w przekroju wg. skicu:



Nie spełnia to założonych warunków podparcia, a stanowiłoby przy
ewentualnej realizacji konstrukcyjne usprawnienie.

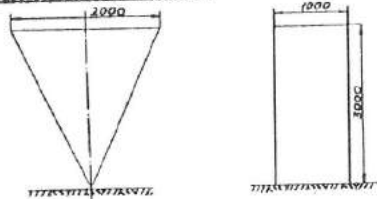
W każdym przypadku, przy realizacji, należy dążyć do osiągnięcia
minimalnego ciężaru przedmiotu i jaknajniższego usytuowania nad
podłożem środka ciężkości.

W tym przypadku dodatkowo koniecznym jest uwzględnienie wpływu
innych czynników destabilizujących np. podmuchy wiatru gdyby
miejsce ustawienia przedmiotu był otwarty teren.

3. Przedmiot opracowania

Przedmiotem opracowania jest zbadanie warunków technicznych, dla spełnienia równowagi trwałej, przedmiotów o kształcie symetrycznego pryzmatu, podpartemu na jednej z krawędzi na poziomej podłożu, o wymiarach podanych w załącznikach.

4. Założenia i dane wyjściowe.

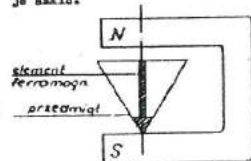


5. Wstęp

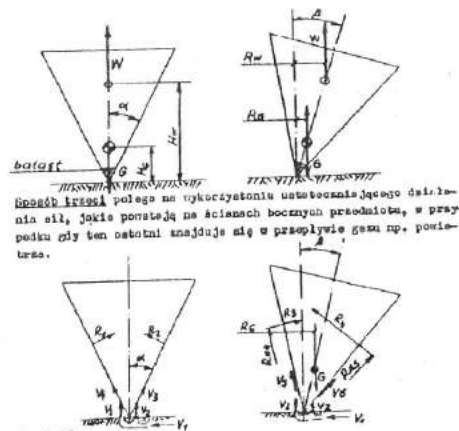
Rozważania myślowe pozwalają stwierdzić rozwiązalność postawionego zadania. Znalaziono trzy sposoby spełniające warunki założone, tam, samoczynne uścislenie wychodzi ze stanu równowagi bez zastosowania wiązań, określających zadany kształt przedmiotu.

Sposób pierwszy polega na zastosowaniu pola magnetycznego, odpowiednio ukierunkowanego i o odpowiednim natężeniu.

Wykorzystano tu zjawisko ustawiania się przedmiotu wykonanego z metalu ferro-magnetycznego, w umiarkowanym polu magnetycznym, zgodnie z kierunkiem linii sił pola. Istotę sposobu ilustruje szkic.



Sposób drugi polega na wykorzystaniu ośrodka, w konkretnym przypadku - powietrza, do wytworzenia momentu przywracającego szkloną równowagę.



6. Analiza

Z powodów wymienionych w p. "Zmieszk i uwagi końcowe" analizowano będą jedynie dwa ostatnie sposoby.

6.1. Sposób drugi

Z warunków zadania oraz szkicu wynika następujące wnioski i związki.

Zakładając, że destabilizującym czynnikiem jest ciężar własny przedmiotu możemy określić moment destabilizujący jako równy:

$$M_d = G \cdot R_G \text{ o poziomie}$$

$$R_G = R_G \sin \beta \text{ to}$$

$$M_d = G \cdot R_G \sin \beta$$

Moment ustabilizujący, pochodzący od wyporu ośrodka możemy określić jako równy:

$$M_u = W \cdot R_W \text{ gdzie}$$

$$R_W = R_W \sin \beta \text{ oraz } R_W \approx 2$$

$$\text{stąd:}$$

$$M_u = W \cdot 2 \sin \beta$$

Wielkość wyporu netto można wyrazić jako różnicę ciężaru powietrza i gazu wypełniającego przedmiot np. wody, dla objętości równej objętości przedmiotu, czyli:

Pomocnicze wyliczenia

I pryzmat $\alpha = 60^\circ$

i_1	60°	85°		
h_1	40°	65°		
m	1,64	1,69	1,64	1,69
$\sin i_1$	0,8660		0,9962	
$\sin r_2 = \sin i_1 / m$				
r_1	0,5280	0,5124	0,6074	0,5095
$r_2 = \alpha - r_1$	31°52'	30°50'	37°24'	36°07'
$\sin r_2$	0,4715	0,4874	0,3843	0,4049
$\sin i_2 = m \cdot \sin r_2$				
i_2	0,7733	0,8237	0,6303	0,6043
$i_1 + i_2$	50°39'	55°27'	39°04'	43°11'
$\xi = i_1 + i_2 - \alpha$	110°39'	115°27'	124°04'	128°11'
$h_2 = \xi - h_1$	50°39'	55°27'	64°04'	68°11'
h_2	10°39'	15°27'	0°56'	3°11'

II pryzmat $\alpha = 60^\circ$

$i_1 = 65^\circ - h_2$	54°21'	49°33'	65°56'	61°49'
$\sin i_1$	0,8126	0,7610	0,9131	0,8815
$\sin r_1$	0,4955	0,4503	0,5568	0,5216
r_1	29°42'	26°46'	33°50'	31°25'
r_2	30°18'	33°14'	26°10'	28°34'
$\sin r_2$	0,5045	0,5481	0,4410	0,4782
$\sin i_2$	0,8274	0,9263	0,7232	0,8032
i_2	55°50'	67°52'	46°19'	53°55'
$i_1 + i_2$	110°11'	117°25'	112°15'	115°44'
ξ	50°11'	57°25'	52°15'	55°44'
$h_2 = \xi - h_1$	60°50'	72°52'	51°19'	58°55'

Pryzmaty i wyliczenia pomocnicze: prof. Z. Kordylewski.

Usytuowanie ekranów: inż. B. Sierżan

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 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 podstawą 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 fal świetlnych, emitowanych w nieograniczonej nieskończoności, które z olbrzymią szybkością deformują proponowaną przestrzeń, równocześnie zakrzywiają jej równoległe linie oraz zmiękczają 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). Zakładam, że wszelkie przeszkody mogące zaistnieć na drodze światła w wyodrębnionym stożku przestrzennym posiadają barwę doskonale białą.

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

Rzutuując 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 dzieło sztuki - jest w miarę dowolnym zbiorem, opartym na pewnych twierdzeniach naukowych, którego zadaniem jest stworzenie określonych sytuacji poznawczych, emocjonalno-pojęciowych.

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

Kalendarium konfrontacji:

Barwny Układ Przestrzenny Transformacji Światła, 1970

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

PROPOZYCJA ZGŁOSZONA NA KONKURS
ESTETYZACJI ELEKTROWNI TURÓW W 1970 r. (listopad)

Opis techniczny uzyskania

ZMIENNEGO UKŁADU KOLORYSTYCZNEGO NA PIONOWYM EKRANIE SIECI STRUMIENI WODNYCH

BARWNĄ WSTĘGĘ WIDMA SŁONECZNEGO na ekranie rozpylonej wody możemy uzyskać rozkładając światło słoneczne przy pomocy kropel wody. Ściana rozpylonej wody wysokości ± 8 m, składająca się z szeregu strumieni i usytuowana na linii wschód-zachód, jest wynikiem trzech wachlarzy wodnych, o wymiarach: $0,50 \times 8 \times 7,5$ m. Woda wytryskuje z metalowych kul posiadających powierzchnie wodoodporne. Średnica kuli wynosi $0,70$ cm, odległość między kulami $7,5$ m. Każda z nich umieszczona jest na styku z powierzchnią wody, jeżeli ekran (sieci strumieni wodnych) usytuowany będzie nad zbiornikiem. Ze względu na ciągle zapylenie popiołem przez elektrownię umieszczenie ekranu wodnego wśród roślinności ułatwi fotosyntezę, a okresowe splukiwanie wodą - opadającą z ekranu wodnego - umożliwi lepszą vegetację. Pragnąc uzyskać jak najintensywniejsze barwy należy stworzyć możliwie dużą ilość strumieni wodnych, o jak najmniejszym przekroju, co jest uwarunkowane wysokością strumieni oraz ciśnieniem wody. Przyjmując wysokość słońca w południe nad horyzontem w granicach $40^\circ - 60^\circ$ w okresie letnim (od równo-nocy wiosennej do jesiennej), ustalam kąt padania dla barwy żółtej.

O WŁAŚCIWOŚCI SZTUKI

Moją działalność artystyczną dzielę na równoprawne segmenty: realizacje plastyczne oraz rozważania w kręgu sztuki. Dotychczasowy całokształt pracy twórczej opieram na stawianiu pytań o symbiozę twórczości i sztuki. Praktyka wykazuje, że realizacje plastyczne są dialogiem z zastanymi cytatami (zbioru sztuki) dosłownie i w przenośni, a rozważania dotyczące sztuki są autentyczne wówczas, kiedy czynią to artyści.

Kreując nowe dzieła, twórcy występują przeciw zastanej konwencji. Powstający „prototyp” dzieła sztuki jest wynikiem obnażenia osobowości artysty i jego ideologii.

Twórczość ma charakter autorefleksyjny.

Sztuka jest zaprzeczeniem „sensownej całości”, jest jej negacją, ponieważ w swojej strukturze posiada informacje zmienne-przeciwstawne.

Istniejące dwie główne tendencje: sprzeciwu (eksperymentu, nowości) oraz kontynuacji - są komplementarne i uzupełniające. Sprzeciw jest próbą uwalniania się od uwarunkowań, wynikających ze stagnacji estetycznych, które obowiązują w konstrukcjach formalnych dzieła oraz we wszystkich opcjach ideowych. Sprzeciw jest również formą reakcji nowego oblicza sztuki, jaka może zaistnieć w dowolnej postaci.

Dotychczasowy brak definicji sztuki jest najlepszą jej definicją.

Zależności między informacjami zmiennymi są funkcją struktury przekazu asymetrycznego. Współczesnej sztuce stawiane są różne pytania, wśród których, być może, najistotniejszym jest zagadnienie jej poznawczej kondycji. Fakt twórczy jest podstawowym elementem w dzisiejszej sztuce. W trakcie kreacji przekazu informacyjnego formuje się jego indywidualna „mitologia”. Powstające dzieło sztuki jest więc procesem autokreacji.

Czy możliwa jest obiektywizacja tego procesu?

Dramat teatralny, jako dzieło literackie, zostaje zinterpretowany przez reżysera, a aktorzy naginają swoją realizację do jego wizji, określając kształt czasowy i wizualny sztuki. Widzowie otrzymują zweryfikowaną wersję dzieła.

Podobnie przedstawia się sytuacja z odtwarzanym utworem symfonicznym. Każde kolejne przedstawienie teatralne, każdy następny koncert symfoniczny, jest trochę inny od pierwszego, ze względu na nową jakość mentalną i emocjonalną uczestniczących wykonawców i publiczności. Dramat teatralny, koncert symfoniczny, rozpatrywane jako dzieła sztuki, rodzą się z różnych twórczo-odtwórczych dokonań. Poprzez wielość indywidualizacji, składających się na sumę dzieła, obiektywizuje się fakt twórczy.

Powstaje sytuacja informacyjna, w której komunikatem jest „samo dzieło”, „tu i teraz”.

W poezji, literowe znaki tekstu pozwalają na ich zamianę w pojęcie. Muzyka, będąc wizualnym zapisem realizacji, staje się dźwiękiem - i odwrotnie - głos możemy określić graficznie.

Kompozytor tworzy dzieła muzyczne nutami, adresowane do innego zmysłu, zmysłu słuchu. Sens tworzenia mieści się więc między pomysłem, realizacją i odbiorem, który powinien być własną, bogatszą interpretacją przekazu.

Być może, iż trudność odbioru sztuki pojęciowej, polega na przyzwyczajeniu do realizacji stereotypowej.

Moim tworzywem artystycznym jest światło, ponieważ jest **hegemonem świata widzialnego**. Barwa światła zmienia formy i kolory. Istniejące zależności między tymi trzema elementami budują realny obraz naszego otoczenia.

Malarstwo, rzeźba, grafika - to w miarę konkretny przekaz z rzeczywistości. W przekazie plastycznym można zrezygnować z dosłowności sytuacji wizualnych, opierając się na innej formie zapisu pojęciowego. Przykładem może służyć: „Reproduktor widma słonecznego”, prezentowany przeze mnie na Sympozjum „Wrocław 70” (1970), lub „Barwny układ transformacji światła” (1970). Jak się okazało możliwość interpretacji kreatywnej dostępna była jedynie dla osób, posiadających specjalistyczną wiedzę i dużą elastyczność intelektualną, aby w zaproponowanym zapisie artystycznym umieścić swoje własne odczytanie.

Dlaczego więc obecnie konstruuje formy, które są pewną kontynuacją „Portretów” czy „Autoportretów”? Ponieważ światło, jak każde tworzywo artystyczne, w swojej istocie, jest **poza-ideowe**. Moje formy, umieszczone w przestrzeni geometrii światła, są twórczością z zakresu sztuki obojętnej, lub neutralnej, pozwalając na dowolną ich interpretację.

REFLEKSJA NAD ISTOTĄ ŚWIATŁA ORAZ PRÓBA ZDEFINIOWANIA JEGO STRUKTURY W MOJEJ TWÓRCZOŚCI

Światło związane jest z metafizyką, ponieważ dopiero otoczenie ujawnia nam obecne, lecz niewidoczne jego istnienie.

Światło dzienne w procesie ciągłego tworzenia zmiennych wizualizacji, jest w swojej akcji zbliżone do powstawania sztuki, stale innej, nowej.

Sztuka i światło mają znaczenia magiczne, symboliczne i pojęciowe. Istnieją więc między nimi pewne analogie:

- **Światło i sztuka** - to media, które w całej historii ludzkości spełniały rolę użytkową, jak również kulturową.
- **Światło i sztuka** - uciekają od przedmiotowości w naszą sferę mentalną.
- **Sztuka i światło** - mają właściwości tworzenia, ale zarazem burzenia naszych mitów i symboli.
- **Światło** nie posiada stałego nośnika wizualnego i tak, jak sztuka, jest zmienne.
- **Sztuka** - inspiruje naszą świadomość - w momencie wizualizacji światło staje się również naszą realnością.
- **Światło** - to medium, o którym można myśleć, ale jest nie-do zobaczenia, czy pokazania - natomiast jego brak natychmiast zauważamy.
- **Światło** wyczyszczone z obcych kontekstów - staje się moim tekstem dla nowej filozoficznej spekulacji, nazywanej sztuką.

Wizualizacja światła zapoczątkowuje swoją historię jako medium, którego akcja toczy się w tym, co pomyślane, nie zapowiedziane, nie wypowiedziane, nie sformułowane.

Zaistniałe przypadki wizualizacji pozostawiają miejsce na interpretację i odkrycia. Istniejąca idea permanentnego spektrum światła dziennego, żyje ruchem zmienności i jest jednocześnie przeciwstawieniem statycznej barwy i formy. Nieobecna - obecność światła jest doskonałym medium. Rozpatruję więc jego możliwości w procesie formowania idei artystycznych i ich ukonstytuowania się w sztuce.

Światło ma stać się celem samym w sobie. Jest bytem w przestrzeni cywilizacyjnej, kulturowej i posiada swój własny sens rzeczywisty, metafizyczny. Będąc pograniczem percepcji jest elementem zasadniczym, podstawowym, w końcu decydującym o istnieniu sztuk wizualnych.

Kolor i forma są jedynie echem barwnym światła, które w swojej istocie, jak każde tworzywo, jest obiektywne i neutralne. Informuję nim mój wybór z rzeczywistości. Są to formy, instalacje, przestrzenie, skonstruowane według norm, charakterystycznych dla światła.

Do zrealizowania „dzieła” należało sprowokować sztukę powołując niewidoczną rzeczywistość jako niezależne medium. To znaczy: istniejący mit sztuki nałożyć na funkcję samego światła.

„(...) Mit jest zapisem symultanicznej percepcji skutków i przyczyn, połączonych w komplementarnym procesie”.⁴⁵

Być może, w ten sposób powstaje swoista tautologia. Światło musi kreować siebie, w miarę swoich własnych możliwości, według praw, którym podlega.

II

SZKIC DO ROZWAŻAŃ O STEREOTYPIE I ASYMETRII W SZTUCE

Wybór z tekstów pisanych w latach 1972-96

Referat wygłoszony na plenerze „Okuninka 97”,
który odbywał się pod hasłem: „Między wielką narracją, a rzeczywistością”.

INTER - ANALIZA SZTUKI

Myślimy słowem, dźwiękiem, obrazem, zapachem, kolorem, formą. Cały rozwój sztuki odbywał się poprzez rozbudowę środków wypowiedzi.

Nastąpiło przesunięcie głównego ciężaru nośnika informacji na inne środki działania np.: z treści obrazu - na **przedmiot** (objet d'art), z sali ekspozycyjnej - na jej **przestrzeń**, z czasokresu pracy twórczej - na **proces dziania się sztuki** (happening), z ekspozycji kameralnej - na obiekt gigantyczny, nie do ogarnięcia spojrzeniem (sztuka ziemi). Wreszcie, ekspansja terytorialna ogarnia cały zewnętrzny świat materialny. Następuje więc wchłonięcie sztuki przez siebie. Gra o jej istnienie zaczęła się toczyć wewnątrz jej własnego systemu. Sztuka coraz bardziej odrywa się od swojego **znaczenia tradycyjnego**. Zaczyna być czymś innym, od dotychczas uformowanego pojęcia.

Wobec coraz luźniejszego powiązania z tradycyjnym rozumieniem jej wartości, ciężar funkcji sztuki przenosi się na odbiór. Następuje rezygnacja z ogromu istniejących, atakujących środków wypowiedzi, na rzecz intelektualnej formy wzbogacania osobowości odbiorcy.

Studiując siebie badamy rzeczywistość natury. Możliwości intelektualne zostają sprawdzone jakością percepcji i umiejętnością syntezy. Fakt artystyczny staje się istotny jeżeli jest częścią naszej osobowości, będąc także **subiektywną** strukturą obiektywnej rzeczywistości.

Każdy odbiór sztuki jest „konsumpcją” umysłową, intelektualną. Jeżeli nauka jest formą, narzędziem naszego umysłu, określającym świat materialny, to sztuka - rozumiana jako ciągłość kwestionowania swej istoty - jest wentylem bezpieczeństwa.

Jeżeli wszystko może być sztuką, to ciężar odpowiedzialności za jakość odbioru „pobieranej” (przyjmowanej) sztuki, spada na indywiduum, na odbiorcę. Istnieją więc odbiorcy pop-kultury i koneserzy.

TEMAT: **WARTOŚCIOWANIE SZTUKI** podzieliłem na trzy następujące części:

I Przedmiot wartościowania

II Miara wartości

III **Negocjacje** - dyskusja (rozmowa o sztuce jest formą negocjacji różnych postaw, moje komentarze są formą dialogu z autorami cytatów).

WARTOŚCIOWANIE SZTUKI

Oko intelektu postrzega we wszystkich przedmiotach to, co samo w nie wkłada - sposób postrzegania.

Thomas Carlyle (1795-1881)

I Przedmiot wartościowania - fakt artystyczny, dzieło

Joseph Kosuth: „Bez względu na to, co ktoś mógłby powiedzieć o zainicjowaniu blisko trzydzieści lat temu projektu, zwanego sztuką konceptualną, jasnym wydaje się teraz, że zamiar nasz **oparty był na sprzeczności**. I niczego nie zmienia tu fakt, że sprzeczność ta była w pewnym sensie usprawiedliwiona. Pragnęliśmy, aby **akt** sztuki cechowała integralność (opisywałem ją w owym czasie w kategoriach „tautologii”) i chcieliśmy jednocześnie uwolnić go z pęt programowej, **formalistycznej autorefleksji**. (...) Ten sposób myślenia nie prowadził nas do skonstruowania teorii sztuki, będącej statystycznym opisem (teorii będącej mapą wewnętrznego świata, stanowiącego ilustrację), lecz teorii traktującej artystę jako aktywny czynnik zainteresowany znaczeniem, to jest opisującej dzieło sztuki jako test.

Tym, co współcześnie obowiązuje, jest owo pojęcie sztuki jako testu, a nie jako ilustracji. Na czym polega zatem wspomniana sprzeczność? Myślę, że problem przedstawia się tak: w jaki sposób sztuka może stanowić „test” i zarazem wciąż zachowywać swą tożsamość, to znaczy utrzymywać związek ze swą historią, bez którego oderwana jest od nadającej jej ludzki sens społeczności jej „wyznawców”? Jest to zasadnicza trudność naszego przedsięwzięcia, stanowiąca źródło jego porażki, o czym tak trafnie pisał Terry Atkinson, a także decydująca o związku naszego projektu z aktualną produkcją artystyczną. Trudno byłoby zaprzeczyć temu, że to właśnie „porażka” sztuki konceptualnej zainspirowała przeformułowanie koncepcji praktyki artystycznej (...).⁴⁶

Uważam, że problem tych dwóch sprzecznych informacji, z których pierwsza to kontynuacja historyczna, natomiast druga to przeciwstawienie się stereotypom⁴⁷, jest **asymetrycznym**⁴⁸ **modułem sztuki**.

Dotychczasowy brak definicji sztuki jest jej definicją.

II Miara wartościowania

Model asymetrycznych informacji sztuki - to najbardziej istotny element wartościujący jej kreowanie. Należy założyć, że im bardziej sprzeczne są informacje, tym trudniej będzie im wpisać się w istniejący stereotyp sztuki, wymagając bowiem będą większego wysiłku emocjonalnego, intelektualnego, opartego o dużą wrażliwość, wiedzę i kulturę. Powstający „prototyp dzieła”, uzyskując akceptację społeczną, będzie zaliczany do sztuki trudnej, lub nawet bardzo trudnej. Na przykładzie literatury można prześledzić, jak duża jest rozpiętość wartości intelektualno-emocjonalnych np. pomiędzy „Ulisesem” Jamesa Joyce’a, a jakąkolwiek powieścią wydawnictwa Harlequin. Oczywiście, krąg odbioru społecznego jest różny - zakładam, że jest odwrotnie proporcjonalny do wartości intelektualno-emocjonalnych dzieła, zależny od analizy myślowej („**Analiza myślowa**” - czynności umysłu ludzkiego polegające na rozkładaniu danego obiektu na elementy składowe (części, cechy, relacje) i wyodrębnianiu poszczególnych elementów za pomocą abstrakcji; **a. m.** występuje w ścisłym związku z syntezą i warunkuje inne operacje myślowe, jak porównywanie, uogólnienie, elementarna analiza polega na różnicowaniu przez system nerwowy bodźców ze względu na ich znaczenie dla organizmu; wyższe formy analizy związane są z rozwojem świadomości i myślenia abstrakcyjnego”).⁴⁹

Jerzy Ludwiński w tekście „Sztuka Po” pisze:

„(...) Teraz sztuka stała się naprawdę otwarta. Przede wszystkim do wewnątrz.

Zawsze mówiło się o eksplozjach. Jeżeli już - to niech to będzie także implozja.

Mogło by powstać teraz takie pojęcie jak WIECZNOŚĆ SZTUKI.

Co by tu jeszcze przekreślić? Można by, ale epoka przekreślania zachodzi za horyzont. Bardziej interesujące jest pytanie, jaki będzie człowiek przyszłości? (Pomijam szczególną sytuację, kiedy go nie będzie).

Pewnie także Każdy.

Można by jeszcze zastanowić się, czy będzie to człowiek BEZKIERUNKOWY.

Może to oznaczać koniec świetlistej drogi, koniec dążenia do powszechnej szczęśliwości, koniec epoki ideologii i koniec przemocy. Po to, żeby wyjść poza kwadratowy nawias.

Będzie to człowiek BEZ (to nie przyimek, tylko rzeczownik).⁵⁰

Alicja Kępińska na pytania zawarte w „Kontrapunkcie”, odpowiada:

„(...) Sprzężenie Artysta - Odbiorca jest powszechnie w świadomości praktykowane i całkowicie podejrzone.

Nie ma pełnego porozumienia pomiędzy Innym a Mną! Psyche jednego człowieka nie jest matrycą dla struktur wyobraźniowych drugiego. Jedynie prawidłowe są relacje:

Ja - Ja

Ty - Ty

On (-a, -o) - ten sam On (-a, -o)

czyli funkcjonowanie przekazu po linii obwodu zamkniętego. Nawet jeżeli to smutne, to przynajmniej prawdziwe”.⁵¹

Istotny wniosek dotyczący stereotypu sztuki, w którym kreowanie „dzieła” równa się w jakimś stopniu wartościowaniu, jest zawsze ten sam tzn. indywidualny - osobisty.

Przedmiot sztuki, jak również kreacja, są w swojej strukturze niestabilne, zatem niemożliwa jest jakakolwiek stała forma oceny.

III Dyskusja - negocjacje (rozmowa o sztuce, to negocjacje różnych postaw)

Indywidualna twórczość artystyczna uwikłana w istniejący stereotyp sztuki, proponując nowe rozwiązania, zawsze w jakimś stopniu jest uwarunkowana pozycją wyjściową. Przeprowadzam analizę formalną struktury sztuki, ponieważ pragnę zbudować pewien system zrozumienia jej działań, wolnych od wszelkich ideologizacji.

Sztuka, od swojego zarania do dnia dzisiejszego, jest mocno przesiąknięta ideowością, która bywa motorem zmian, istniejących stereotypów. Nie wydaje mi się możliwe do wytłumaczenia działanie sztuki poprzez jakąkolwiek ideologię - byłaby to tautologia.

Twórczość jest elementem powstawania sztuki.

Sztuka nie kreuje samej siebie; aby zaistnieć, musi być tworzona:

1. Artysta dokonuje materializacji koncepcji, którą mianuje „dziełem”.
2. Odbiorca dokonuje wyboru „dzieła” z otoczenia, tworząc mentalnie własną wizję.

Za każdym razem konstruowanie oraz odbiór „dzieła” zależne są od indywidualności kreującego, np. ktoś materializuje swoją koncepcję, a ktoś inny ją przyjmuje - tworzy w swojej sferze psychicznej. Na pewno wartości będą różne, mogą być nawet przeciwstawne.

Blizsze porozumienie między artystą i odbiorcą jest wówczas, kiedy obydwaj będą uznawać ten sam stereotyp. Bogactwem estetycznym są wszystkie rodzaje sztuki, łącznie z popularną. Często dodatkową funkcją stereotypów jest ich rola usługowa (np. religijna, polityczna, reklamowa itp.). W miarę zbliżania się do kiczu, funkcja kreacji staje się coraz bardziej uboga.

Czytelność stereotypu nie wymaga już żadnego wysiłku mentalnego, ponieważ następuje kalka wyobraźni. Właśnie powszechność stereotypów jest dla sztuki niezmiernie ważna i spełnia rolę sygnalizacyjną dla nowych, twórczych przewartościowań.

Stereotypy, cieszące się powszechną aprobatą, posiadające poza tym właściwość wnikania w różne kultury, są przypuszczalnie powodem powstawania nowych, podobnych propozycji twórczych, w tym samym czasie, w różnych miejscach.

Sztuka jest również rozumiana jako zbiór; ogarnia wszelkie dokonania i realizacje, dotyczące języka sztuki. Zbiór sztuki, to wielowarstwowość stereotypów, które są materiałem, powodującym eksplozję nowej sytuacji twórczej.

Sztuka jest również dokumentem czasu, w którym powstała. Tworzenie nowych segmentów „dzieł” sztuki staje się równoznaczne z powstawaniem następnego stereotypu. W samym stwierdzeniu, **że sztuka jest kontynuacją, a także sprzeciwem wobec istniejącej kontynuacji - tkwi zakotwiczona informacja asymetryczna**, która istnieje w całym zbiorze sztuki. W obrębie tej sprzeczności - kształtuje się pozytywny nurt twórczej myśli dotyczącej sztuki.

W roku 1972 opublikowałem tekst, zatytułowany „Portret sztuki”, w którym określiłem swoje zdanie, dotyczące krążeń, multiplikacji i zmienności obrazu sztuki: „Każda materialna realizacja idei (w czasie indywidualnego przyswajania), będzie początkiem jej multiplikacji, będzie tworzeniem nowego stereotypu, będzie dążeniem do innej, malej moralno-intelektualnej stabilizacji”.⁵²



Pojęciowy horyzont sztuki określa triada:

artysta, dzieło, odbiorca

Artysta, to pierwszy odbiorca swojej realizacji. Każdy odbiorca, to również potencjalny artysta. **Dzieło?** - właściwie każda rzeczywistość nosi w sobie szansę potencjalnego dzieła sztuki.

Czy wszystkie elementy tej triady są równoważne?

Artysta jest odbiorcą. Odbiorca jest potencjalnym twórcą.

Aby jednak obydwaj mogli się ukonstytuować musi powstać „dzieło” (przekaz artystyczny) - jest to warunek sine qua non.

Media mają swoją autonomię, oczywiście będąc ograniczone w sposobie komunikowania, wytworzyły pewną specjalizację. Zawsze są przekazem materialnym, obiektywizującym pomysł, koncepcję twórczą. Sam wybór koncepcji jest początkiem ideologizacji twórczości.

Środki przekazu, stając się narzędziem realizacji obiektywizują osobistą, niepowtarzalną cechę koncepcji. Tak więc medium - środek informacji artystycznej - gdy staje się formą przekazu, bywa skażony ideologią. Artysta jest wpłątany w zależności kulturowe, w których żyje i tworzy. Wiemy już, że sens sztuki polega na jej kontynuacji, a zarazem na proteście przeciw niej.

Wobec takiej alternatywy, każdy dokonany wybór jest aktem ideowym, zarówno dla twórcy, jak również dla odbiorcy sztuki.

„Dzieło sztuki” zawsze zadaje wielowarstwowe pytania. Nasza odpowiedź, powstająca w sferze mentalnej, również jest wielowarstwowa. Obszary mentalne: wiedza, wrażliwość, oraz elastyczna sprawność intelektu - są **indywidualnym polem kreowania sztuki**.

Otoczający nas świat, aby zaistnieć w ramach sztuki, powinien posiadać specjalną informację. Przedmioty, akcje, względnie osobowość, muszą uzyskać nadinterpretację, stwarzając tym samym **artystyczną asymetrię informacyjną**.

Powstawanie, transformacja faktu twórczego, jak również odczytywanie nadinterpretacji („wniosłości” Lyotarda), zaistniałej już w „dziele”, polegają także na **artystycznej asymetrii informacyjnej**.

- Czy artysta i odbiorca są takimi samymi partnerami?

- Oczywiście różnymi.

Subiektywna, artystyczna informacja twórcy zderza się z subiektywizmem odbiorcy. Inny zasób informacji emocjonalno-intelektualnej towarzyszył koncepcji tworzenia, inny realizacji i odbiorowi. Przekaz posiadający dwie formy istnienia: w przestrzeni realnej rzeczywistości i w warstwie sfery mentalnej, dodatkowo komplikuje odbiór.

W każdym z tych przypadków o wartości sygnałów decydują: wrażliwość, wiedza oraz kultura artysty i odbiorcy. Ważnym elementem dla sztuki wydaje się być **artystyczna asymetria informacyjna**. Znamy przykłady w historii sztuki, że dzieła o rzekomo małej pojemności przekazu artystycznego, w późniejszych okresach, lub innej kulturze, wielokrotnie powiększały swoją pojemność.

Sztuka, będąc układem otwartym i pojęciem abstrakcyjnym, jest zbiorem wielu konwencji, wyrażanych za pomocą środków wyrazu-informacji. Łączy w sobie różne estetyki, zapisy i inne materialne przekazy; będąc kształtowaną myśleniem zbiorowym, tworzy **konwencje-stereotypy**, natomiast estetyka jest formą ideologizacji.

Rzeźba, grafika, malarstwo to stereotypy warsztatowo-techniczne. Materialny zapis „dzieła” posiada dwie formy istnienia: w przestrzeni realnej rzeczywistości i strefie mentalnego odbioru. Nowe informacje artystyczne muszą być skonstruowane z istniejących kodów treści lub formy.

Sztuka jest faktem, twórczość jest procesem.

Wiemy, jaki jest dzisiejszy obszar sztuki - natomiast na pewno nie wiemy, jaki będzie. Zdecyduje o tym przyszłość - a więc **twórczość**. Sztuka mówi o tym, co istnieje - twórczość o tym, co czynić. **Twórczość** jest wartością abstrakcyjną naszego intelektu, pozwalającą na konstruowanie informacji przekazu lub odbioru.

Różne języki sztuki, ich złożoność, umożliwiają zarówno tworzenie jak i odbiór, w wielu ich warstwach. Decydują o tym obszary mentalne twórcy i odbiorcy. Prawda, że sztuka będąc kontynuacją, jest równocześnie przeciw istniejącej konwencji, zawiera dwie informacje w intencjach **sprzeczne-asymetryczne**.

Twórczość przeciwstawiając się stereotypom wprowadza do zbioru sztuki informację asymetryczną.

Można domniemywać, że im bardziej przeciwstawne informacje zostaną włączone do zbioru sztuki, tym ostrzejsza i trudniejsza będzie asymilacja powstającego „dzieła”.

Sztuka - to dokonania w formie **materialnych zapisów** (różnych faktów artystycznych, dzieł) oraz ich **funkcji**

kreacyjnych w sferze mentalnej. A zatem, obydwa te elementy - zapis i funkcja - łączą w sobie pojęcie sztuki. Dzieło bez funkcji nie jest dziełem tylko faktem, przedmiotem materialnym. Funkcja z powodu braku „dzieła”, zapisu, nie ma powodu do zaistnienia - traci swój sens.

Istotą funkcji ⁵³ są zależności między informacjami zmiennymi.

Twórczość - to czynności wynikające ze spotkania, nakładania się różnych informacji, które wynikają z przekazu materialnego i emocjonalno-intelektualnej osobowości uwikłanej w pojęcie sztuki.

Tworzenie jest funkcją analogiczną do kreacyjnego odbioru „dzieła”, a obydwie formy adaptacji dotyczą zderzenia osobowości z konkretną rzeczywistością. Artysta, tworząc materialny zapis (dzieło), wprowadza własną informację do zbioru sztuki.

Odbiorca czyta zapis informacyjny poprzez własną **osobowość emocjonalno-intelektualną**.

Rzeczywistość jest **zbiorem informacji asymetrycznych** w stosunku do informacji symetrycznych zbioru sztuki. Uważam więc, że na zbiorze dowolnej rzeczywistości, lub na jej elemencie, określona jest **funkcja przybierająca wartość ze zbioru stereotypu sztuki**, lub jego elementu. W ten sposób odbywa się niejako mianowanie nowej wartości (faktu artystycznego, innego dzieła) na bazie stereotypu sztuki.

Powtórzmy to jeszcze raz: na zbiorze dowolnych elementów z rzeczywistości określona jest funkcja przybierająca wartość z dowolnych elementów zbioru sztuki.

Taki rodzaj funkcji jest twórczością artystyczną, powstaje bowiem nowa wartość zmienna, niezależna, będąca własnością sztuki. W ten sposób pojawia się „prototyp” dzieła, którego społeczna akceptacja jest początkiem stereotypu sztuki.

Wielowarstwowość mieszcząca się w stereotypach sztuki - od kiczu do sztuki trudnej - pozwala na pewien rodzaj edukacji, w twórczym rozumieniu tej złożoności.

Wszelkie komunikaty, „dzieła”, środki przekazu, fakty artystyczne, dla czytelności i zrozumienia są budowane z powtarzalnych kodów treści i formy.

Sztuka jest kształtowana opinią zbiorową, co potwierdza powstawanie stereotypów.

„(...) *Prawda jest w ruchu, w różnicach. Oto jedyna myśl, która pozwala nie kłamać (mentir), a nieustannie zaprzeczać (dementir)*” ⁵⁴

ŚWIATŁO - PODSTAWOWY ELEMENT KOLORU

„Rozważania o kolorze” - referat wygłoszony w czasie pleneru „Rola barwy”

Orońsko 2001

Arystoteles twierdził, że światło jest nieodzownym warunkiem istnienia barwy, która wynika z „zarażenia” się jasnością światła, a przedmioty materialne „narzucają ciemność”. Początki ścisłej nauki o zagadnieniach barwy dały badania Newtona (1642-1727) natomiast wcześniejsza wiedza opierała się na przesłankach metafizycznych.

W polskim języku potocznym słowa KOLOR, BARWA, FARBA bywają używane wymiennie. Czy ich znaczenie jest rzeczywiście jednakowe? W „Encyklopedii Powszechnej” (PWN, 1974) nie istnieje słowo KOLOR, natomiast w „Słowniku języka polskiego” (PWN, 1978) KOLOR to: „(...) *postrzegana wzrokowo właściwość przedmiotu zależna od stopnia pochłaniania, rozpraszania lub przepuszczania promieni świetlnych; barwa: ciemny, jasny, mocny, żywy, intensywny, jaskrawy kolor. (...)*” ⁵⁵

W tym samym „Słowniku języka polskiego” BARWA to: „*właściwość ciała zależna od stopnia pochłaniania, rozpraszania (...)*” ⁵⁶ itd., czyli BARWA = KOLOR. W „Encyklopedii Powszechnej” (PWN, 1974) BARWA: „*Wrażenie wzrokowe wywołane przez światło; jest właściwością zmysłu wzroku, którą objaśnia się z punktu widzenia fizyki, biologii i psychologii; b. charakteryzują: ton (barwność, chromatyczność), jasność, nasycenie i czystość. Ton stanowi o różnicy jakościowej barwy; np. w widmie światła białego (widmo optyczne) wyróżnia się 7 b. (bez pośrednich odcieni): czerwoną, pomarańczową, żółtą, zieloną, niebieską, błękitną i fioletową. (...)*” ⁵⁷. To samo znaczenie BARWY podaje „Leksykon” (PWN, 1972) natomiast nie uwzględnia słowa KOLOR. „Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych” (PWN, 1969) podaje encyklopedyczne znaczenie BARWY, a słowo KOLOR odsyła do barwy. „Ilustrowana Encyklopedia Powszechna” (Warszawa, 1973) podaje hasło BARWA w brzmieniu wykorzystanym przez „Encyklopedię Powszechną” - w 1974 r.; KOLOR odsyła do słowa BARWA. W „Słowniku Języka Polskiego” hasło FARBA to: „*mieszanina barwników i pigmentów ze spoiwami tworząca barwną substancję używaną do malowania lub barwienia (...)*” ⁵⁸

W słownikach języka niemieckiego zarówno hasło BARWA, jak i KOLOR tłumaczone są *die Farbe*, w języku

francuskim KOLOR, BARWA, FARBA to **couleur**, w języku angielskim podobnie: **colour** oznacza KOLOR, BARWĘ, FARBĘ.

Adam Zausznica w wydawnictwie PWN „Nauka o barwie”⁵⁹ podaje określenie na barwę, analogicznie jak występujące w „Encyklopedii Powszechnej”, natomiast, omawiając wrażenia nazwane barwami chromatycznymi, stwierdza że: „(...) w języku polskim określa się je niekiedy niezbyt szczęśliwie jako „kolorowe” (...)”⁶⁰. Przedstawiciele nauk ścisłych, opisując zagadnienia związane ze światłem, używają określenia BARWA, natomiast artyści i humaniści przeważnie posługują się słowem: KOLOR.

W katalogu Galerii Mona Lisa (II/1968) Henryk Stażewski wypowiada się o kolorze: „(...) Wiemy jeszcze ciągle bardzo mało, mimo poważnych badań naukowych prowadzonych w Ameryce, głównie przez Ittena i Albersa. W dziedzinie tej dominuje chaos emocjonalny. Wprowadzenie matematyki może ten chaos uporządkować. (...) Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych (...) Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu, z takim ciągiem, który oko ludzkie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic niż przypuszczamy (...)”⁶¹

W rozważaniach na temat światła (Jan Chwałczyk, Katalog Wystawy, Wrocław, Zielona Góra, 1989-1990) pisze: „(...) Światło jest głównym aktorem wszelkich wizualizacji plastycznych. Sposoby ujawniania tego aktorstwa są wielostronne: od statycznego, realistycznego obrazu światła, do instalacji, w której zachodzące zmiany świetlnokolorystyczne są sprzężone i tworzą kinetykę wzajemnych zależności (...) Światło w swojej istocie jest niewidoczne, istnieje w zderzeniu z formą, określając ją swoim błyskiem i cieniem. Antynomia światła białego i barwy, to dwa elementy wizualizacji, znajdujące się w nieustannym konflikcie, gdzie światło białe w większości przypadków zdominowuje lokalną barwę (...)”⁶²

Wasył Kandynski pisał⁶³, że liczba kolorów i form jest nieskończenie wielka, nieskończenie wielkie są również możliwości zastosowań, a jednocześnie różne są ich oddziaływania. Światło i barwa są nieodłącznymi partnerami percepcji świata widzianego, którego naśladowanie czy interpretację proponuje malarstwo, za pomocą kolorów.

Znaleziska w jaskiniach i grotach, zamieszkałych przez człowieka przed 150-200 tysięcy laty wykazują stosowanie procedury malarstwa. Były to sporządzone na bazie glinę czerwonej i ochry, różne rodzaje maści, służące do pokrywania ciała. Zachowały się również późniejsze, wielobarwne rysunki „malarstwa jaskiniowego”.

Adam Zausznica w „Nauce o barwie” pisze: „(...) Od lat dwudziestotysięcznych przed naszą erą, do okresu muru chińskiego i piramid egipskich (około 3500 lat przed narodzeniem Chrystusa), człowiek posługiwał się w odtwarzaniu świata zewnętrznego kilkoma prostymi barwami; nie więcej niż czterema - pięcioma (...)”⁶⁴

W takiej oto skrótovej, szkicowej formie można przedstawić stosowanie barwy w kształtowaniu początków sztuki malowania.

Paul Gauguin pisał, że „(...) sztuka jest abstrakcją, wydobądź tę abstrakcję z natury, kiedy ją kontemplujesz i myśl więcej o kreacji niż o naturze.”⁶⁵

Białe światło zmienia strukturę swojej fali, krążąc po wnętrzu, czy pośród barwnych przestrzeni pejzażu.

Malarstwo utożsamiamy z kolorami, których rdzeniem, funkcją, rodzicielem jest światło, więc każdy fragment widzianej rzeczywistości musi spłacać barwne lenno ŚWIATŁU, swojemu rodzicielowi. Tak więc w barwie mierzymy kolory, natomiast kolorem opowiadamy metafizycznie o otaczającym nas świecie.

Van Doesburg twierdził, że „malarstwo może być wyjaśnione tylko przez malarstwo.”

ROZWAŻANIA O ŚWIETLE

Malarstwo - to formalnie zakomponowane barwy lub opowiadanie interpretacyjne o świecie. Rozróżniając konstruowanie od opisywania, pragnę zwrócić uwagę na dwa różne sposoby stosowania kolorów.

W pierwszym przypadku elementem zasadniczym jest budowanie modelu przestrzennego barw, w drugim opisywanie świata zewnętrznego, na jego podobieństwo. Ten segment naśladowczy nie będzie tematem dalszych rozważań.

Malarstwo struktury barwy jest, samo w sobie, realną, konkretną rzeczywistością.

„(...) Wydaje się, że farbę od obrazu dzieli niewielka odległość. Jest tak tylko w słowach i dźwiękach. Naprawdę jest inaczej, bo oznacza to przejście od barwnika do barwy. Weźmy na przykład czysty kolor

zielony. Tak długo, jak przedstawia się on nam jako zielony, pozostaje barwnikiem, to znaczy farbą. Jak tylko staje się kwestią wątpliwą, czy jest on czystym kolorem, czy też ma jakiś odcień, czy jest pomieszany z innymi kolorami; jak tylko wydaje się, że nie znajduje się tam, gdzie powinien być, przestaje być farbą i staje się kolorem. Zmiana ta jest wynikiem relatywności. W malarstwie ma to miejsce wtedy, kiedy kolor wzajemnej relacji „Daj i bierz”, z innymi kolorami (lub innymi elementami, tworzącymi obraz), czyni więcej lub mniej niż chce to robić sam niezależnie; mianowicie wtedy, kiedy w wyniku wzajemnego oddziaływania na siebie powstaje kontrast lub zbliżenie, z których obydwie mogą przekroczyć granicę całej tej tak zwanej harmonii (...).⁶⁶

Sztuka malarstwa istnieje dzięki właściwości światła, które sprawia, że użyte farby zaczynają tworzyć relatywność kolorów, w układach przestrzennych. Stosowane barwy są oczywiście wynikiem rozszczepienia światła białego. **Farby, aby zaistnieć jako kolory, podlegają więc specyficznemu rygorowi białego światła.** Tak więc kolor, to kinetyczna zależność barwy od światła.

Stosowane w malarstwie barwy są częścią promieniowania światła białego. Zatem ich świetlistość powstaje wówczas, kiedy zastosowane farby mieszczą się w kręgu barw chromatycznych - nienasyconych. Barwa światła białego rządzi i decyduje o wartościach koloru w malarskich konstrukcjach przestrzennych oraz w innych przygodach farb. Jakakolwiek zmiana wartości (kolorymetrycznych) barwy światła definitywnie przekształca kolory farb.

Tak więc, kiedy farba staje się „inną materią”, mamy do czynienia z pojęciem sztuki malarskiej. Artyści budując kolorystyczną konstrukcję dzieła stosowali różne zasady, np. „egalitarną”: **Tycjan** - używał czterech pigmentów: bieli, ugru, czerwieni, czerni, **Rembrandt** - ugru jasnego, ugru ciemnego, żółci neapolitańskiej, sieny palonej, umbry palonej, czerni. W baroku używane było określenie: „wariacje na temat jednego koloru”.

O użyciu czerni w malarstwie pisze Maria Rzepińska w „Historii koloru”, przytaczając słowa Hokusai'a: „(...) Jest czerń antyczna i czerń świeża, czerń lśniąca i czerń matowa, czerń w świetle i w cieniu. Aby uzyskać czerń antyczną trzeba domieszać do niej czerwieni; do czerni świeżej - błękitu; do czerni matowej - bieli, do czerni lśniącej trzeba kleju; czerń oświetloną trzeba zreflektować szarościami”.⁶⁷

Seurat i Signac stosowali kontrast symultaniczny (teoria dywizjonizmu).

Wymienione przykłady ilustrują różne możliwości stosowania pigmentów. Obecnie wiadomo, że obiektywne pomiary barwy i nasz odbiór wizualny to dwie różne wartości, np. w mieszaniu spektroskopowej nie istnieje grupa barw brązowych.

Adam Zausznica w „Nauce o barwie” pisze: „(...) Pod tym względem farby i pigmenty przedstawiają bardzo trudny problem, ale efekty, jakie mogą być uzyskane z artystycznego punktu widzenia przekraczają wszystko, co może być wytworzone przez inne środki barwiące (...) Gdy artysta maluje swoje dzieło, widzi on nanoszone przez siebie farby z właściwym im **odbiciem powierzchniowym, zależnym od warunków oświetlenia (oczywiście i od jego składu widmowego, zależnego z kolei zarówno od źródeł światła, jak i odbicia tego światła od otaczających miejsce pracy artysty przedmiotów)**, które istnieje na jego stanowisku pracy (...) W odmiennych niż te, które miały miejsce przy tworzeniu, warunkach, jego **obraz nie jest tym samym obrazem, w każdym razie nie jest tym obrazem, jaki artysta zamierzał stworzyć.**”⁶⁸ Wynika z tego stwierdzenia, że światło i jego parametry są hegemonem przestrzeni wizualnej.

Kąty padania światła i jego odbicia zmieniają barwy i tworzą wspólną grę. Wartość kolorymetryczna zmusza do współbrzmienia całą materię oświetlonych powierzchni.

Biorąc pod uwagę naszą wrażliwość wzrokową, w której powstaje nierównoczesny kontrast następczy („powidok”), tworzy się sytuacja kiedy widziany świat barw jest w stałym ruchu. Każdy kolor materii jest inny, nigdy nie powtarza się taka sama relacja. Mieszanie barw addytywnej i substratywnej stwarza dodatkową komplikację.

Otoczająca nas barwa światła wraz z elementami przestrzeni, które posiadają własny pigment koloru, przenikają się, istniejąc równocześnie.

„(...) Okoliczność, iż światło może być odbijane wewnątrz i że wiązka przechodząca może mieć odmienny od niego charakter nadaje każdej farbie swoiste piętno indywidualne, dzięki któremu może ona być użyta tylko do ograniczonego kręgu celów i środków wyrazu artystycznego (...)”.⁶⁹

Zjawisko to, w pewnym sensie, dotyczy odbicia zewnętrznego, w którym światło wzbogaca pigment materii o tej samej barwie. Natomiast kolory, będące w opozycji do światła, tracą świetlistość i zmieniają wartość wizualną w sposób podobny do mieszania barw substratywnych.

Pisarze, zajmujący się sztuką Rembrandta, przewagę ciepłych pigmentów w jego obrazach tłumaczą istniejącym wówczas sztucznym oświetleniem.

„(...) Mimo oszałamiających sukcesów optyki, wątpliwa jest nasza wiedza o istocie światła. Wystrzeli ono z atomów w postaci kwantów, jakowyś pocisków energii świetlnej, a przecież nie rozchodzi się w przestrzeni tak, jak rozchodzi się fala elektromagnetyczna, w której pola elektryczne i magnetyczne powstają i znikają, coraz dalej i dalej, obejmując sobą całą przestrzeń wszechświata. A gdy fale świetlne znajdują się wśród jakiegoś zbiorowiska atomów, ulegają pochłanianiu, ale nie dlatego, że atomy osłabiły fale świetlne, lecz dlatego, że atomy trafione zostały pociskami świetlnymi (znów pociskami), czy kwantami określonej energii. W rezultacie kwanty energii tracą, a atomy zostają wzbudzone na wyższe poziomy energetyczne(...)”.⁷⁰

Albert Einstein pisał podobno kiedyś do przyjaciela: „Pięćdziesiąt lat myślę, co to jest światło i nadal nic nie wiem”.

Tekst napisany w związku z wystawą „Festiwal fotografii - Spektrum” Wrocław 1997

Fotografia - to dokument zapisany światłem i czasem. Jednocześnie jest odtworzeniem fragmentu rzeczywistości. Podwójna rola światła polega na **ujawnianiu** jakiegoś środowiska, a następnie za pomocą materiałów światłoczułych pozwala na jego utrwalanie. Wzajemne uzupełnianie się światła i czasu pozwoliło na osiągnięcie realistycznego stereotypu obrazu rzeczywistości. Automatyzacja techniki fotografii wprowadziła schematyczny, mechaniczny stereotyp estetyczny.

W ten sposób uwolniła amatora zdjęć od myślenia, a **stereotyp estetyczny** został pozbawiony **myśli twórczej**.

„(...) Nie trzeba chyba lepszego przykładu na to, jak zwariowana i wyalienowana stała się nasza kultura, nad popularność foto-realizmu. Foto-realizm uwewnętrznia w pełni ironię kultury masowej. Jego zimna, trzeźwa akceptacja amerykańskiego społeczeństwa obrazuje banalność konsumenta. Być może to, co widzi kamera fotograficzna, jest owym upragnionym naukowo-technicznym widzeniem „obiektywności” świata. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że kamera stanowi mechaniczne przybliżenie tego, jak widzi świat jakieś kolegium urzędowe: jest to doskonale biurokratyczna wizja „obiektywności”.⁷¹

Negatywy i pozytywy fotograficzne są **określeniem stosunków wizualnych, między światłem i otaczającą rzeczywistością**. Można więc stworzyć **nieskończoną ilość wersji z tego samego obrazu** i każda z wersji, będąc inną, byłaby jednak **równoważnym dokumentem rejestracji światła**, na wybranej rzeczywistości. W tym przypadku nieistotna jest dokumentacja otoczenia, ale gra światła z otoczeniem. Otrzymane obrazy, dzięki zastosowaniu różnych wartości nasycenia światłem, wzbogacają percepcję o świecie wizualnym.

Przewartościowując barwy na walor, czarno-biała fotografia zatracza ich wartości kolorometryczne.

Fotografia weszła do zbioru sztuki w chwili, gdy z formuły usługowej, ilustrującej obiektywny wizerunek świata, stała się indywidualnym środkiem wypowiedzi.

W mojej twórczości fotografia była i jest instrumentem pozwalającym na stosunkowo precyzyjne i szybkie notowanie koncepcji wizualnych. W fotografii czarno-białej rozróżniam bardzo istotne trzy etapy:

- I cienie, konstruujące przestrzeń,
- II światło, głównym aktorem,
- III dwie estetyki.

Ad I Cienie, konstruujące przestrzeń:

- a) światło, opisujące cieniem własnym rzeczywistość - bryłę lub przestrzeń,
- b) światło, określające cieniem rzuconym - współzależności napotykaných przestrzeni.

Okres mojej fascynacji światłem cechuje logika. Światło kształtuje cieniem współzależności przestrzenne w naturze. Przykładem może być: **cień własny**, budujący bryłę i **cień rzucony**, który jest spoiwem tej bryły z otaczającą przestrzenią.

Efektom tych spostrzeżeń jest konstruowanie moich form i przestrzeni dla gry światła. (Fotogramy z lat 1950-1960, wystawa „Poszukiwania formy i koloru” - 1957, formy przestrzenne - od 1965 roku).

Ad II Światło, głównym aktorem

Nigdy nie interesowała mnie fotografia, zwana obiektywną. Sądzę, że sprowadzenie światła do roli statysty jest zaprzeczeniem funkcji, jaką spełnia światło w rysowaniu rzeczywistości. (Oświetlenie w naturze jest zawsze zmienne).

Wartość obrazu i elastyczność czasu są elementami stwarzającymi nieskończone możliwości kreacji artystycznej.

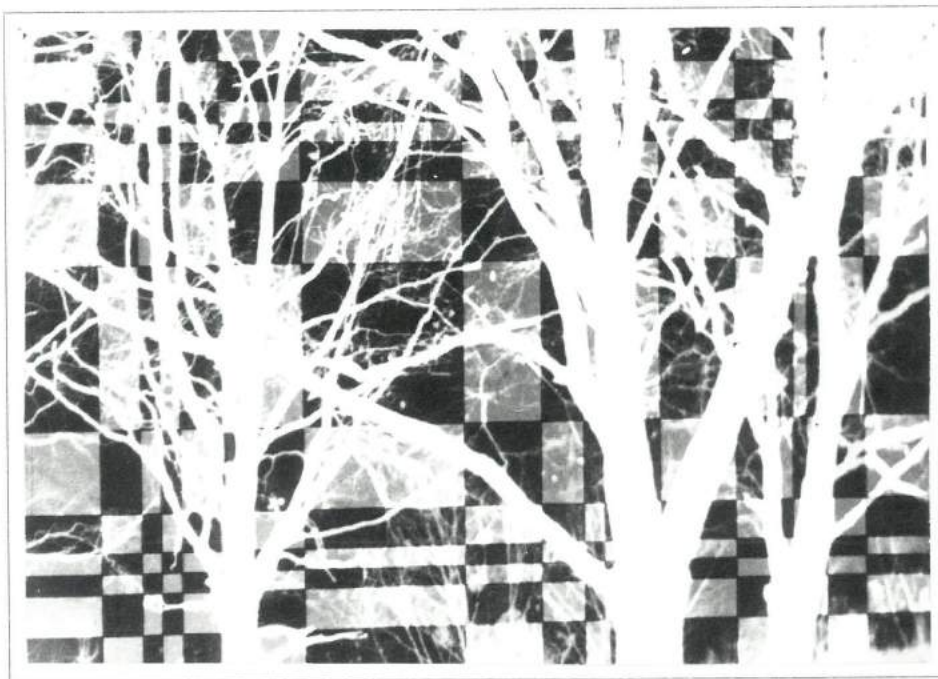
W 1973 roku podczas wystawy i w wydawnictwie „Portret Robina Crozier” (Sunderland, Wielka Brytania) eksponowałem pracę opartą na zasadzie elastyczności światła.

W 1983 roku w trakcie „Seminar on independent and open art” (Norrköping, Sweden) prezentowałem cztery fotogramy „OO - 2,3,5,7”. Była to fotograficzna realizacja, jako wyraz dezaprobaty wobec istniejącego stereotypu „prawdy obiektywnej”. Stwierdziłem wówczas możliwość powstawania nieskończonej ilości równoważnych pozytywów z jednego negatywu, od zupełnie białego do czerni. Informacje zawarte w każdym z tych fotograficznych pozytywów są uwarunkowane od kontekstu emocjonalno-intelektualnego odbiorcy.

Ilość i jakość przekazu mieszczącego się na kartce papieru zawiera tyle informacji, ile wkłada się w jej postrzeganie.

Ad III Dwie estetyki

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych dokonuję synchronizacji dwóch różnych obszarów rzeczywistości: natury, prezentowanej fotografią realistyczną oraz kompozycji z kręgu sztuki, nazywanej abstrakcją zimną. Symbioza tych dwóch estetyk, o odmiennych formalnie walorach, stworzyła możliwość uzyskania nowej wartości estetycznej, nie będącej jeszcze stereotypem sztuki. Dokonanie powyższej synchronizacji za pomocą fotografii realistycznej, w kontraście do kompozycji abstrakcyjnej, ujawnia i potwierdza moją teorię istnienia informacji asymetrycznej w zbiorze sztuki. (W 1981 roku na wystawie „Terra X” dokonałem pierwszej prezentacji tego rodzaju **fotografii synchronicznej**).



„Terra 2”, 1981 r.

„List otwarty” skierowany do prof. Stefana Morawskiego był odpowiedzią na propozycję uczestnictwa w dyskusji na łamach czasopisma „Sztuka” (4/5/78)

Drogi Profesorze!

Sytuacja I

Przyjmując za sztukę wszystko, co tworzą i określają sztuką artyści, jak również to, co prezentują instytucje związane z życiem artystycznym - będziemy mieli **społeczny a zarazem statystyczny portret sztuki**.

Oczywiście, jeżeli ma być prawdziwy, należy włączyć w ten układ istnienie kiczu, jako fragmentu sztuki; może on spełniać rolę dzieła sztuki, będąc jednocześnie jego przeciwstawieniem. W świadomości społecznej kicz funkcjonuje jako określenie antydziała, jest rodzajem zaprzeczenia, zakwestionowania wartości humanistycznych i technicznych, związanych z dziełem sztuki. Uformowana idea artystyczna w chwili zmiany obszaru istnienia, z indywidualnego na społeczny (w pewnych określonych układach) ulega relatywizacji i w miarę narastania popularności staje się kiczem, tracąc ostrość działania.

W roku 1972, w tekście zatytułowanym „Portret sztuki”⁷², określiłem swoje zdanie, dotyczące krążenia, multiplikacji i zmienności obrazu sztuki.

Sytuacja II

Zakładam, że każdy normalny człowiek jest potencjalnym artystą, tylko o różnej aktywności twórczej, uwarunkowanej zdolnościami, wiedzą i kulturą. W tym rozumieniu ilość twórców byłaby równa ilości odbiorców. Agresywność twórcza zacydowałaby w ostatecznym rozrachunku o istnieniu awangardy.

Sztuka, a przynajmniej ta awangardowa, znajduje się obecnie w punkcie, w którym została zagubiona forma, nazwana dziełem sztuki - zastąpiona innym rodzajem przekładu informacji, który już nie pretenduje do rangi dzieła.

W ostatnim dwudziestoleciu następuje nobilitacja wszelkich możliwych środków wypowiedzi, jako działalności twórczo-artystycznej, co praktycznie przekreśla przyjęte do tego czasu granice sztuki. W skrajnych wypadkach dochodzi do sytuacji, w której utożsamia się dokumentację, nie tylko z dziełami sztuki ale i z samą sztuką.

Zilustrowałem tę myśl w wydawnictwie Galerii Sztuki Informacji Kreatywnej, w 1975 roku pt. „Przekształcenia zachodzące w wyniku technologicznego formowania się idei artystycznej”, oraz „Euhemeryzm dokumentacji artystycznej”.⁷³

Natomiast cała uwaga awangardy zostaje skupiona na roli twórczej i odtwórczej sztuki i najistotniejszym wydaje się kontakt: artysta - odbiorca, inaczej stan twórczo-odbiorczy. To stanowisko potwierdza cały szereg wypowiedzi, które otrzymałem na postawione pytanie: „Czy dwuczłonowe sprzężenie: artysta - odbiorca, jest już tym ostatnim, najprostszym?” - „Kontrapunkt”, antologia, zbiór wypowiedzi na postawione pytania dotyczące zakresu funkcjonowania sztuki, została wydana przez Galerię Sztuki Informacji Kreatywnej we Wrocławiu.

Właściwie całe nasze środowisko zostało już przez artystów włączone w krąg sztuki jako jej rzeczywistość materialna czy intelektualna. Sposób życia i jego kres, również w niektórych wypadkach, stały się własnością sztuki.

W takim stanie rzeczy podejmowanie arbitralnych decyzji, czy dokonywanie wyboru obiektów, miejsca-sytuacji, czasu, celem włączenia w działanie sztuki, jest zabiegiem epigońskim. Cały ten system krążenia dzieł i informacji z kręgu sztuki, wraz z jego ekologią, wyzwala procesy, które kształtują humanistyczną przestrzeń społeczną, stwarzając jednocześnie uwarunkowania, wyzwajające sferę emocjonalno-motoryczną.

Reasumując: Rzeczywistość artystyczno-estetyczno-moralna zawiera w sobie zaprogramowane informacje następnej samokreacji.

Sztuka jest bieżącą sytuacją artystyczno-estetyczno-moralną na mapie psychicznej i społecznej człowieka - ludzkości. Każdy człowiek jest więc potencjalnym artystą - tylko o różnej agresywności twórczej.

Mnogość postaw artystyczno-twórczych stanowi układ relatywny, wzajemnie koordynujący swoje ideowe struktury.

Układ relatywnej koordynacji jest między innymi zasygnalizowaniem twórczo-artystycznej sytuacji (będącej swego rodzaju perpetuum mobile), która każdorazowo kreuje samą siebie i twórczo się odradza.

Wydaje się, że właściwość ta jest podstawowym składnikiem sztuki. Tekst pt. „Układ relatywnej koordynacji” został opublikowany w katalogu „Gang”⁷⁴. Układ relatywnej koordynacji obejmuje człowieka-artystę, sytuację artystyczno-estetyczno-moralną, różne ślady, sygnały lub nowe propozycje, nie tylko istniejących funkcji sztuki, ale również tych jeszcze nie istniejących a mogących powstać; formę kodu-przekazu, którego ekspresja ulega przekształceniom.

Ten zbiór zostaje włączony w krwiobieg kultury społecznej dzięki relatywności odbioru sztuki i określa ramy strategiczne i historyczne sztuki.

Łączę wyrazy szacunku

Jan Chwałczyk

Wrocław, dnia 18.V.1978

III

MENTALNA GALERIA SZTUKI

Sztuka bez terytorium

O galerii „Mona Lisa” czyli „Moje rozważania w kręgu sztuki” (fragmenty większej całości)

TOTALNY SCENARIUSZ JERZEGO

W realizowanym przez Jerzego Ludwińskiego galeryjnym collage'u intermedialnym rolę środków wypowiedzi spełniały; artykuły, ekspozycje, dowolne formy prezentacji oraz finalne dyskusje „7-ego dnia”. Opinie prawidłowe i błędne, emocjonalne i intelektualne były istotne i równie ważne. Zderzenia te nakładające się na siebie, nie były izolowane – jedno było częścią drugich i tworzyły dynamiczną konstrukcję rzeczywistości sztuki. W ten sposób sztuka stawała się częścią rzeczywistości, a nie informacją o niej.

Jerzy Ludwiński, artysta – twórca, który pisał o sztuce – stosował wówczas (jak się wydaje) technikę aleatoryczną, próbując odkryć granice powstania faktów artystycznych sztuki. W swojej galeryjnej działalności dobierał artystów (swoje założenia programowe nazywał „dziwactwami”), „których sztuka wnosi nowe, oryginalne wartości; galeria pokazuje twórczość artystów w momencie zmian”⁷⁵, to znaczy w czasie przekraczania konwencji twórczych. W podtekście było to oczywiście kwestionowanie istniejących granic sztuki. Ważny to moment wychwycić czas, w którym rodzi się nowe, być może istotne dla innych przestrzeni sztuki.⁷⁶

Teksty towarzyszące każdorazowo wystawie, drukowane w „Odrze”, były zderzeniem mentalności artysty – praktyka i teoretyka – krytyka sztuki. Wypowiedzi Jerzego Ludwińskiego, w samej rzeczy, obiektywizowały fakty artystyczne. Artyści będący praktykami sztuki używali słowa stwarzając nowe struktury językowe, które stawały się częścią ich wypowiedzi twórczych. Inni pisali komentarze do zaistniałej ekspozycji lub tekstem określali własną postawę. Pod określeniem „stwarzali własne struktury słowne” rozumiem takie wypowiedzi, które były częścią praktyki twórczej, a w wielu wypadkach stawały się **faktem artystycznym i spełniały rolę dzieła sztuki**.

Fenomen galerii „Mona Lisa” polegał na tworzeniu sytuacji, w której pytanie o kondycję sztuki, z morfologicznego sensu, przesunęło się na formę funkcji sztuki. Analizując działalność tej galerii uważam, że twórczy wkład Jerzego Ludwińskiego jest nie do przecenienia. W trudnych latach 1967-1974 stworzył **mentalną galerię sztuki!** Wykształcony teoretyk i historyk sztuki penetrując środowisko artystów, na swoje teoretyczne pole gry, przewrotnie wprowadzał kolejnych autorów wystaw. Żądając pisemnych wypowiedzi odczytuje indywidualne i grupowe oblicza sztuki. W żelaznym schemacie każdej prezentacji końcowym elementem była dyskusja, zawsze ostra, kontrowersyjna, czasem nawet skandalizująca.

Interpretacja funkcji sztuki pozwoliła na swego rodzaju refleksję autotematyczną. Suma tych zdarzeń złożyła się, być może, na określenie **cech sztuki w epoce postartystycznej**. Stawiając hipotezy analityczne sztuce niemożliwej, Jerzy Ludwiński wyróżnia jej osiem cech, które określają żywotność sztuki, przewidywane kierunki ekspansji oraz zakres terenu, opanowanego już przez twórczość. Pisał: „*sztuka niemożliwa, jest jak dotychczas, najbardziej radykalnym wyrazem rewolucji, jaka dokonała się w latach sześćdziesiątych.*”⁷⁷

Oczywiście autor był rewolucjonistą w swoich ówczesnych, ideowych przewidywaniach. Występował wielokrotnie przeciw tradycyjnemu pojmowaniu sztuki. W tekście „Sztuka w epoce post-artystycznej”, podając osiem cech rewolucji sztuki z lat sześćdziesiątych, mówi: „*W tej chwili pojęcie procesu, którego nie można zrekonstruować, dla którego proponowałbym nazwę sztuki nieobecnej, jest nam potrzebne dla uświadomienia sobie pewnej sytuacji granicznej, podobnej do pojęcia granicy w matematyce. W momencie jednak, kiedy procesy te zostałyby rozszyfrowane i sztuka nieobecna stałaby się systemem artystycznym, wtedy moglibyśmy już na pewno postawić znak równości między sztuką a rzeczywistością (...).*”⁷⁸

W istocie, jak twierdzi Joseph Kosuth, „*funkcja sztuki – rozumiana jako nośnik refleksji auto-tematycznej*” oraz kształt sztuki i jej istnienie jest zawsze związane z częścią jakiejś innej sztuki⁷⁹. Świadczyłoby to o pewnej ciągłości, ale i zarazem całości, którą obejmuje pojęcie „sztuka”.

„Sztuka w epoce postartystycznej”

Podając próbę uporządkowania rewolucji, zaistniałej w sztuce, Ludwiński wyróżnił jej osiem cech:

I „(...) Pierwszą cechą, której genezy trzeba się doszukiwać jeszcze w czasach międzywojennych i to wśród różnych artystów, zarówno takich jak Marcel Duchamp, z kręgu Dada, jak i innych artystów z kręgu abstrakcji geometrycznej, była **kompletna dewaluacja oryginału oraz dewaluacja własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę** (...)”

II „Druga cecha (...) to **wyeliminowanie przedmiotu materialnego** w ogóle, z czym wiąże się często degradacja wszelkich elementów wizualnych (...)”

III „Trzecią cechą, którą można wyodrębnić, to zupełnie inny **zapis dzieła sztuki**. (...)”

IV „Czwarta cecha (...) to **wzbogacenie dzieła sztuki o akcję w czasie**.”

V „Następną piątą z kolei cechą przełomu jest **skomplikowanie relacji artysta - dzieło sztuki - publiczność** do tego stopnia, że ta tradycyjnie nienaruszalna segmentacja trójczłonowa przestała mieć jakkolwiek sens (...) „Zasadniczy przełom dokonał się jednak w różnych typach działań, szczególnie w happeningach, których uczestnicy byli jednocześnie obserwatorami zdarzeń (...)”

VI „Szósta cecha, być może najbardziej radykalna ze wszystkich tu wymienionych, to **kompletny rozkład struktury dzieła sztuki, zarówno przestrzennej jak i czasowej** (...)”

VII „Wreszcie siódmą cechą jest **przeniesienie punktu ciężkości ze sfery strukturalnej - przestrzennej lub czasowej dzieła sztuki na sferę pojęciową, na koncepcję oraz na ideę**, którą należy rozumieć jako zespół koncepcji, dających w sumie nowy obraz rzeczywistości. (...)”

VIII „Ostatnią, ósmą już cechą rewolucji, którą staram się tu określić, jest **próba wyjścia artystów z układu tradycyjnie określanego jako układ artystyczny**. (...)”. Być może, że cały ten układ artystyczny jest tworem sztucznym wobec faktu, że uległa zatarciu granica pomiędzy sztuką a rzeczywistością. **Sztuka została wchłonięta przez rzeczywistość a równocześnie rzeczywistość została zaanektowana przez sztukę**. (...)

Sztuka niemożliwa - konglomerat wszystkich znanych i nieznanymi jeszcze możliwości, postawiła tę granicę pod znakiem zapytania. (...)”⁸⁰

Rozważania o sztuce epoki postartystycznej Jerzy Ludwiński zamyka takimi zdaniem: „Być może jednak, że już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to czym zajmujemy się dzisiaj posiada większe możliwości.”⁸¹

W lutym 1974 r., w katalogu wydanym przez Galerię Sztuki Informacji Kreatywnej⁸², Jerzy Ludwiński publikuje krótką wypowiedź: „**Sztuka niezidentyfikowana**.” Jest to swego rodzaju **art-antycypacja**. Propozycja światowej prezentacji sztuki niezidentyfikowanej, składającej się z wystawy dzieł sztuki polskiej i międzynarodowej to próba ujawnienia dialogu sztuki z innymi dziedzinami cywilizacji oraz ukazanie „(...) struktury rewolucji artystycznej, która dokonała się w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych (...)”⁸³ W tym krótkim tekście została również określona „**metoda organizacji artystycznej pokazu**” oraz „**próba uporządkowania ewolucji sztuki przez podział na etapy rozwoju**”⁸⁴

I etap przedmiotu (...)

II etap przestrzeni (...)

III etap czasu (...)

IV etap wyobraźni (...)

V etap totalny (...)

VI etap zerowy (...)

Interesujące są prognozy etapu totalnego, w którym „(...) dotychczasowe pojęcia związane ze sztuką zostają przekreślone, nawet moment autorstwa. **Ważne są napięcia tworzone poprzez zbiorowy wysiłek wielu ludzi, składające się w sumie na układ pulsujący własnym życiem, jak gigantyczny twór przyrody. Sztuka = rzeczywistość.**”⁸⁵

Wobec powyższego stwierdzenia, że sztuka równa się rzeczywistości, wypada mi przytoczyć w całości „Etap zerowy”:

„Istnieją procesy rozgrywane się w świadomości wielu ludzi, które nie są ujawniane przy pomocy żadnych znanych mi środków przekazu. Być może, że nowa cywilizacja będzie mogła je odbierać drogą zbliżoną do telepatii. Byłby to rodzaj sztuki idealnie powszechnej, a jednocześnie idealnie neutralnej. Etapu tego nie da się pokazać na

wystawie, można go jednak zasugerować. Byłby on najlepszym zamknięciem tej konstrukcji etapów ewolucji. Wystawa „Sztuka niezidentyfikowana” ma charakter wybitnie specyficzny i problemowy. Jej program powinien w sposób zdecydowany różnić się od założeń innych wystaw, zważywszy, że w tym samym czasie w Polsce i na całym świecie odbędzie się cały szereg ekspozycji o charakterze powszechnie sprawdzonym”.⁸⁶

Być może wystawa „Sztuka niezidentyfikowana” mogłaby materialnie powstać, ale nie jest to konieczne, ponieważ zaistniała ona w naszej świadomości intelektualnej dzięki tekstowi Jerzego Ludwińskiego - może uboższa, na pewno inna, mniej szczegółowa, ale już nasza, własna.

W latach sześćdziesiątych, po przełomie wystawy „Arsenał - 1955”, zaktywizowały się nowe środowiska artystyczne, organizujące spotkania artystów, krytyków, naukowców na różnych sympozjach, plenerach, wystawach o określonych założeniach twórczych. Trzeba tu wymienić Międzynarodowe Biennale Form przestrzennych - Elbląg (1965), wystawy „Złotego Grona” (1963-1971), Sympozjum Plastyków i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie” - Puławy, Lublin (1966), Plenery Koszalińskie - Osieki (1964-1981). Były to imprezy o kontrowersyjnych założeniach twórczych w stosunku do ogólnopolskich oficjalnych wystaw i zjazdów. Równocześnie powstawały galerie preferujące wówczas nową sztukę, będącą w opozycji do oficjalnych tendencji.

W grudniu 1967 roku otwarto we Wrocławiu (przy klubie MPiK) galerię „Mona Lisa”. We wstępie do pierwszej wystawy Jerzy Ludwiński, pisał: „(...) W galerii nie będzie więc wystaw oficjalnych, jubileuszowych, retrospektywnych, ukazujących dorobek, osiągnięcia, wysoki poziom prac etc. (...)”⁸⁷

Organizowanym wystawom Ludwiński stawia, między innymi, następujące wymagania: „(...) że - o ile to jest możliwe - stanowią przedłużenie procesu twórczego, który po zamknięciu ceremonii będzie rozwijał się dalej. Nie są one wówczas prezentacją dorobku minionego okresu, tylko propozycją nowych rozwiązań w sztuce (...)”.⁸⁸

Celem moim jest zwrócenie uwagi na artystów uczestniczących w działalności galerii, którzy w latach 1967-1971, w swojej postawie ideowej i twórczej odstawali lub wręcz oprostowali oficjalny wówczas stereotyp sztuki. **Jedynie pokazy indywidualne pozwalają na precyzyjniejsze odczytanie ideowego przesłania artysty.** W swoich rozważaniach dokonałem wyboru takich faktów artystycznych, które wówczas jako pierwsze, miały później ciąg dalszy.

Zdarza się, że w tym samym czasie, w różnych miejscach i środowiskach twórczych, dojrzewa protest przeciwko obowiązującemu stereotypowi i poszukiwanie nowego oblicza sztuki bywa przybliżone. Właśnie z taką sytuacją mamy do czynienia w działalności galerii „Mona Lisa”.

Przykładami są:

- wypowiedź i wystawa Zdzisława Jurkiewicza (XII 1967)
- „Układy otwarte”, „Kinestezjon” Wandy Gołkowskiej (I 1968)
- „Kompozycja pionowa nieograniczona” Henryka Stażewskiego (II 1968)
- wypowiedź i wystawa Antoniego Styki (V 1968)
- „Wieża radości” Andrzeja Wojciechowskiego, Mieczysława Zdanowicza (VI 1968)
- „Sztuka neutralna” Jerzego Rosołowicza (X 1968)
- wypowiedź i wystawa Jarosława Kozłowskiego (XI 1968)
- „Pięciokształty” Stanisława Dróżdza oraz instalacja Zbigniewa Makarewicza (XII 1968)
- „Barwny układ transformacji światła” Jana Chwałczyka (I 1969)
- „Antyhappening” Włodzimierza Borowskiego (VI 1969)
- działania i realizacje Anastazego Wiśniewskiego (II 1971)
- „Mutanty” Zbigniewa Dłubaka, Natalii Lach-Lachowicz, Andrzeja Lachowicza (III 1971)

Wymieniłem tylko niektóre fakty artystyczne z pośród ponad 20 wystaw galerii „Mona Lisa”. Powstawały one w Polsce równolegle, czasami nawet trochę wcześniej od światowego tygla sztuki. Nie przytaczam innych, równie interesujących działań twórczych, które zaistniały na Wystawie „Sztuki Pojęciowej”, Sympozjum „Wrocław 70”, czy Plenerze „Ziemia Zgorzelecka” - 1971.

Jerzy Ludwiński widział konieczność przeformułowania dotychczasowego pojęcia sztuki, wobec rozpadu jednolitej wizji świata. Zwracam uwagę na następujący tekst: „(...) sztuka niemożliwa nie ma zatem żadnych wspólnych cech stylistycznych, jest mozaiką szalenie różnorodnych zjawisk, nie mających ze sobą często nic wspólnego, ani w sensie ogólnie pojętej ideologii artystycznej, ani w sensie ich wyglądu, tym bardziej, że konkretyzuje się

ona dopiero w wyobraźni obserwatora (...).⁸⁹ Tak więc już w latach siedemdziesiątych Jerzy Ludwiński określał ramy sztuki, którą ponad dziesięć lat później J. F. Lyotard nazywał **postmodernizmem**.

Artyści związani z galerią „Mona Lisa”, drażąc ówczesny stereotyp sztuki, widzieli rozpad „struktury dzieła”. W wielu przypadkach w swojej twórczości przenoszą punkt ciężkości z „dzieła” na **kreatora sztuki - człowieka**. W latach 1967-1971 czynią w ten sposób:

- Zdzisław Jurkiewicz pisząc „*dajmy samą twórczość, samą esencję...*”,
- Wanda Gołkowska w interaktywnym „Układzie otwartym”,
- Jerzy Rosołowicz pisząc, że modulem jego działalności „*byłby człowiek twórczy*”,
- Jan Chwałczyk: „Portret zbiorowy, portrety i autoportrety”,
- Jarosław Kozłowski w swoim pokazie „Collages”,
- Włodzimierz Borowski: w „Antyhappeningu - fubki tarb”,
- Anasztazy Wiśniewski, A. Kostolowski: „Podłączenia”,
- Antoni Dzieduszycki: „Układ zamknięty, czyli dramat kontestatora”.

W 1974 roku w tekście „Sztuka niezidentyfikowana” Jerzy Ludwiński, opisując metodę organizacji artystycznej pokazu, w punktach C i E twierdzi, że powstaje „(...) proces rozszerzania pojęcia dzieła sztuki i coraz większego **utożsamiania** jej z innymi dziedzinami twórczości, a **nawet całą rzeczywistością**. (...) Proces stopniowego **utożsamiania się dzieła sztuki z procesem twórczym, dążącym do autonomii** (...)”.⁹⁰

Wymienione przeze mnie procesy twórcze były grą, która wymagała aktywnego zabiegu mentalnego, a więc indywidualny proces twórczy otwierał drogę do emocjonalno-intelektualnej interaktywności człowieka - kreatora sztuki. **A były to lata siedemdziesiąte.**

Zdzisław Jurkiewicz w tekście (z marca 1967 r.) do swojej wystawy w galerii „Mona Lisa”, w grudniu 1967 r., pod tytułem „Wysoko - intensywnie (...) Totalne ostrzeżenie” pisze: „(...) Przedmioty pozostają, mimo świadomego wyboru, tym czym są: poddanie ich zabiegom kamuflującym czy niszczącym wydaje się tyleż sztuczną, co równie estetyczną zabawą. *Dajmy samą twórczość, samą esencję, samą intuicję wyzwoloną z gnuśnego i stabilnego trwania, na które są skazani ci niemi świadkowie. W tym trudnym i tak fascynującym dla plastyki okresie zdobądźmy się na akt twórczy, spontaniczny, jawny, czysty, jasny - ale zarazem zdecydowany, absolutny, bezwzględny, aż apodyktyczny!* (...)”⁹¹

W manifestie Zdzisława Jurkiewicza z dnia 10 IX 1967 r. czytamy: „(...) Nie pomnażać dóbr. Jeśli mamy do wyboru: rzecz - dzieło i „samo” dzieło, wybieramy „mniej” - samo dzieło, to znaczy, wybieramy samą **POSTAWĘ**. (...)”⁹² Zwracam uwagę na stwierdzenia Zdzisława Jurkiewicza, zacytowane powyżej: „*dajmy samą twórczość, samą esencję*” oraz „*wyberamy samą postawę*”. Jurkiewicz wybierając „samą postawę”, „samą twórczość” czyni znak równania, dotyczący **dzieła - postawy - twórczości**. Jest to zbieżne ze stwierdzeniem Donalda Judd'a przytoczonym przez Josepha Kosuth'a w „Sztuka po filozofii - funkcja sztuki” (1969 r.): „(...) *jeśli ktoś nazywa coś sztuką - to jest sztuką*”.⁹³

Konceptualizm Josepha Kosuth'a zamyka się w sztuce indywidualnej, jednostkowej, wydzielonej z całego zbioru sztuki i dotyczy wyłączności osobowej w konstytuowaniu wartości estetycznych. W stwierdzeniu „(...) *idea artystyczna (lub dzieło sztuki) jest tożsama* (...)”⁹⁴, łączy ideę z dziełem.

W odróżnieniu od amerykańskiego, tautologicznego konceptualizmu, w polskiej sztuce pojęciowej uwaga była skupiona na relatywności środków przekazu oraz interaktywności odbiorcy.

Wypowiedź Wandy Gołkowskiej w katalogu wystawy galerii „Mona Lisa” (styczeń 1968) nosi tytuł „**Układ otwarty**”: „(...) *Jest przeciwieństwem idealistycznej koncepcji sztuki - dążenia do jednego absolutnego, idealnego rozwiązania, przeciwieństwem tradycyjnego pojęcia stabilności dzieła. Zakłada, że istnieje matematycznie określona, nieograniczona ilość zmian, wynikająca z przesunięć mechanicznych, ruchu widza, wprowadzenia ruchu fizycznego, wprowadzenia ruchu światła. Daje odbiorcy możliwość aktywnego włączenia się w akcję* (...)”.⁹⁵

Na wystawie prezentowane były obiekty, zbudowane z ruchomych elementów, które aktywizowały zwiedzających do ingerencji. Od wyobraźni i inwencji widza zależało wprowadzenie pewnych zmian w układzie barwnym kompozycji przestrzennej, przekonstruowanie formy, czy nadanie ruchu eksponowanym „bujakom”. Sposób organizacji całej ekspozycji, szczególnie takie realizacje jak „Szesnaście sześciątów”, „Kompozycja z elementów ruchomych”, „Zmienność układów sześciątów na czerwonej płycie” oraz przytoczony tekst autorki „Układ otwarty”, świadczą o powstaniu w 1967 roku sztuki, którą obecnie nazywamy interaktywną.

Ryszard Kluszczyński w artykule pt. „Modernizm - postmodernizm - destrukcja” pisze: „(...) *zadaniem artysty staje się stworzenie układu-kontekstu, w którym odbiorca konstruuje przedmiot swego doświadczenia oraz jego znaczenie. Odbiorca ten nie jest więc już jedynie interpretatorem gotowego, czekającego na zrozumienie sensu,*

ani też podmiotem percepcji skończonego dzieła. Od jego aktywności i twórczej wyobraźni zależy bowiem struktura doświadczanego przeżycia (estetycznego); zarówno więc forma dzieła, jak i ewokowane przez nie znaczenia, są (współ) kreowane przez odbiorcę, który przestaje w ten sposób być jedynie odbiorcą, a zaczyna być (współ) twórcą (...)" ⁹⁶

W lutym 1968 roku Henryk Stażewski w wypowiedzi do swojej wystawy pisze: "(...) W sztuce interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się identycznych elementów. Są to **formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory** (...) Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych (...) **Powstaje układ otwarty, zupełnie neutralny, który może stanowić punkt wyjścia dla wszystkich możliwych zmian**, przesunięć, prowadzących do zbadania i pomiaru tej przestrzeni. (...) " ⁹⁷. Henryk Stażewski konstruując zbiory elementów niezindywidualizowanych, anonimowych - tworzył układy otwarte - neutralne. "(...) W skrajnym przypadku nie waham się przed nagromadzeniem takiej ilości elementów powtarzalnych, że tworzą one jednolitą, monotonną strukturę (...)" ⁹⁸. Z tych stwierdzeń, jak również z realizacji twórczych wynika, że artysta eliminuje **obowiązujące dotychczas formalne zasady budowy dzieła, celem stworzenia reliefu o zerowej ekspresji.**"

Wówczas, kiedy metal stał się podstawowym materiałem w konstrukcji reliefów, Henryk Stażewski stwierdzał: "(...) daje on większą czystość w obserwowaniu **ruchu form, powstającego w reliefie, wskutek ruchu widza**. Równocześnie metal ostrzej reaguje **na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów** (...)" ⁹⁹

"Kompozycja Pionowa Nieograniczona" Henryka Stażewskiego przedstawiona na Sympozjum „Wrocław 70” została urzeczywistniona w maju 1970 roku, staraniem galerii „Mona Lisa”, a nadzór realizacyjny, na życzenie Henryka Stażewskiego, spełnił Jan Chwałczyk. Efemeryczne wydarzenie widoczne było na niebie, w promieniu 30 km od Wrocławia. Świetlny pokaz, składający się z dziewięciu kolorowych strumieni światła, stworzony został za pomocą dziewięciu reflektorów lotniczych, zaopatrzonych w kolorowe filtry.

Mojej wystawie w galerii „Mona Lisa” towarzyszył tekst pt. „Portret zbiorowy” (z cyklu „Portrety i autoportrety”); drukowany w „Odrze” w styczniu 1969 roku, był swego rodzaju kolażem-dyskusją, skonstruowaną z wypowiedzi intelektualistów.

„Właściwością języka - jak dobitnie określił Ferdinand de Saussure - jest to, że stanowi on system znaków, bez odniesienia materialnego do tego, co mają one za zadanie oznaczać. Gdyby sztuka była całkowitą imitacją przedmiotu, nie miałaby już charakteru znaku. Toteż, jak mi się wydaje, możemy uznawać sztukę za system znaczący lub zbiór systemów znaczących, pozostających jednak zawsze w połowie drogi między językiem a przedmiotem (...)" ¹⁰⁰

Zwrócenie uwagi na relatywność w pojmowaniu sztuki było moim zamiarem ponieważ człowiek (artysta = odbiorca) jest przyczyną, skutkiem twórczości i jej ogniskiem.

Integralną częścią ekspozycji świetlnej „Portrety i autoportrety” w galerii „Mona Lisa” był tekst „Portret zbiorowy”, a toczący się w nim dialog między autorami cytatów, formą rozmowy, dotyczącą aktualnej sytuacji w sztuce i kulturze. Jerzy Ludwiński w „Portrecie syntetycznym” relacjonuje: „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. Najlepiej byłoby, gdyby to było wykonanie fabryczne. Jeszcze lepiej, gdyby artysta skonstruował sobie taki rodzaj taśmy, który przy określonej możliwości przesunięć produkuje obrazy seryjnie, wyczerpując przy tym skalę postawionych problemów matematyczno-wizualnych. Ale wówczas rozwój tej sztuki odbywałby się w sposób automatyczny i nawet autor straciłby nad nim kontrolę. I w ten sposób pojawia się paradoks o wiele głębszy od tego, który polega na niewspółmierności znaczenia samego obrazu, w porównaniu z precyzją jego wykonania. Tu mielibyśmy do czynienia ze sprawami wręcz niemożliwymi do pogodzenia, takimi jak waga samej koncepcji i automatyzm wykonania, jak nieważność obrazu i produkcja całych serii (...)" ¹⁰¹. I dalej: „(...) Mimo, że problemy światła były już w sztuce tyle razy przez różnych artystów stawiane i rozwiązywane, to jednak Chwałczyk zaproponował jeszcze inną koncepcję i zrealizował ją w sposób do tej pory nie stosowany, a na terenie Polski był autorem pierwszych projekcji świetlnych.” ¹⁰²

Ideowym założeniem Jerzego Rosołowicza było tworzenie maksymalnie neutralnych realizacji artystycznych. We wstępie do swojej wystawy Jerzy Rosołowicz twierdzi: „(...) wyzwolona myśl i wyobraźnia twórcza ma szansę odnaleźć się po raz pierwszy w dziejach - w realizacjach o niespotykanej dotąd rozległości i zakresie oddziaływania poprzez konstrukcję neutrdomów. (...) A modulem tej działalności, jej adresatem i odnośnikiem byłby człowiek twórczy - nie człowiek konsument, użytkownik (...)" ¹⁰³. Jerzy Ludwiński konkluduje: „(...) Neutralna postawa Rosołowicza zbliża się choćby do teorii unizmu Władysława Strzemińskiego, który wszystkie wrażenia, jakie chwyta oko

ludzkie pragnął doprowadzić do białej, nieantagonistycznej i jak najbardziej jednolitej syntezy na płaskim płótnie. (...) Artysta wydrąży rzeczywistość, zostaje w jego wyobraźni tylko negatyw, to, czego nie odrzucił i to, czego nie wybrał: zostaje tylko to, co najmniej rzuciło się w oczy, co w naturze najmniej interesujące: jej ramy, swego rodzaju konstrukcja szkieletowa świata przyrody. I teraz Rosołowicz zrobi tak, jak nie uczyni żaden inny artysta: upodobni swoje obrazy nie do mięszu, istoty rzeczywistości, tylko do jej niedostrzegalnych ram. Upodobni je w celach ochronnych, żeby tym bardziej zachować ich neutralność, i żeby nic nie psuć, i nic nie sugerować ich odbiorcy. Zjawisko takie biologowie określają mimetyzmem. Mimetyzm twórcy „neutrdromu” jest przynajmniej w samej swojej postawie bardziej radykalny niż większość znanych mi „minimalizmów” (...).¹⁰⁴ I dalej Jerzy Ludwiński pisze: „(...) tak sobie wyobrażam „neutrdrom”: tak wielki, że go już trudno dostrzec i tak bardzo w swej funkcji doskonały, że zupełnie bezinteresowny. Naczynie do łowienia nie wiadomo już czego. Obraz-pomnik, który nic nie sugeruje, tylko jest.”¹⁰⁵

Sformułowanie Jerzego Rosołowicza: „człowiek twórczy - nie człowiek konsument, użytkownik” stawia Jerzy Ludwiński jako problem w tekście „PO”: „(...) bardziej interesujące jest pytanie, jaki będzie człowiek przyszłości? (pomijam szczególną sytuację, kiedy go nie będzie). Pewnie także **KAŻDY**. Można by jeszcze zastanowić się, czy będzie to człowiek **BEZKIERUNKOWY**. Może to oznaczać koniec świetlistej drogi, koniec dążenia do powszechnej szczęśliwości, koniec epoki ideologii i koniec przemocy. Po to, żeby wyjść poza kwadratowy nawias. Będzie to człowiek **BEZ** (to nie przymimek, tylko rzeczownik)”.¹⁰⁶

Każda kreacja sztuki powstaje w świadomości artysty, a także odbiorcy i wymaga czasu. Jarosław Kozłowski i Jerzy Ludwiński podjęli taką grę relatywności czasu kreacji z przemianą osobowości. W wypowiedzi „Collages”, zawartej w katalogu do wystawy galerii „Mona Lisa” (listopad 1968 r.), Jarosław Kozłowski cytuje Samuela Becketta: „która godzina? Ta sama co zawsze.” Po tym wprowadzeniu następują różne relacje uwarunkowań, np.: „Obecność. Obecność podwójna. Obecność potrójna. Obecność zwielokrotniona. Obecność - nieobecność.” Lub: „Bezokolicznik: być, czas teraźniejszy: jestem, czas przeszły: byłem, czas przyszły: będę, tryb orzekający: jestem, tryb przypuszczający: byłbym, czas teraźniejszy. Czas przeszły. Czas przyszły.(...)”¹⁰⁷

W swoim „Collages” Jarosław Kozłowski wprowadza alfabet, jako prąródło konstrukcji słów - „znaczeń”, oraz liczby od 1 do 9 będące porządkiem ilościowym. Włączenie różnych cytatów i przedruków jest elementem tworzącym konteksty. Tekst rozpoczyna cytat z Beceatta („Która godzina?”) i kończy się pytaniem: „Która godzina?”. Katalog zawiera uwagę: „Wszystkie zamieszczone tu zdjęcia stanowią fotograficzny odpowiednik pokazu Jarosława Kozłowskiego, nie są natomiast reportażem z pokazu, ponieważ powstały wcześniej. Tekst autora jest literackim odpowiednikiem pokazu.”¹⁰⁸

Tekst Jarosława Kozłowskiego przez wprowadzenie elementów przypadkowych do zamkniętej, logicznej konstrukcji, sygnalizuje happening, a zarazem posiada cechy konceptualizmu. W dialogu z Jarosławem Kozłowskim - Jerzy Ludwiński stwierdza: „(...) Powstała jeszcze jedna konieczność rewizji granic sztuki, które teraz bardziej niż kiedykolwiek, stały się mgliste i nieokreślone, ale obszar, które one tak niedokładnie określają, powiększa się w tempie przyspieszonym. (...)”¹⁰⁹. W dalszym ciągu Jerzy Ludwiński konstatuje: „(...) Żaden ślad nie pozostanie natomiast z tego, co będzie się działo w ciągu pierwszych kilkudziesięciu minut pokazu - z samego zdarzenia, którego kształt plastyczny musi się oprzeć trwałemu zmaterializowaniu. **Podstawowym elementem zdarzenia będą przecież wszyscy widzowie i suma ich świadomości, wyrażająca się w ich zachowaniu. Widzowie będą mogli obserwować to, co jest dziełem sztuki, a więc także samych siebie. Będą oni formami przestrzennymi w ruchu odbywającym się w określonej przestrzeni, będą również uczestnikami, a nawet do pewnego stopnia współautorami zdarzenia, będą wreszcie obiektami pewnych doświadczeń, testów psychologicznych, będą tworzyć przestrzeń emocjonalną pokazu.**

Wyobrażam sobie, że tradycyjna relacja: autor - dzieło sztuki - odbiorca, ulegnie w czasie tego pokazu rozmaitym odwróceniom i maksymalnej komplikacji i wyobrażam sobie, że informacje, które autor poprzez swój pokaz przekaże publiczności, w innej formie wrócą do niego z powrotem, tak jakby zostały odbite w lustrze i byłoby tym lepiej, im bardziej okazałoby się ono krzywe. (...)”¹¹⁰

Podjęta przez Jerzego Ludwińskiego gra z czasem i osobowością twórczą, wybiega daleko w przyszłość. Pragnę zwrócić uwagę, że „podstawowym elementem zdarzenia” są widzowie i „będą mogli obserwować to, co jest dziełem sztuki, a więc także samych siebie.”¹¹¹ Widzowie = dzieło sztuki = artyści. Nastąpiło więc odwrócenie triady artysta - dzieło - odbiorca. Zatem nie tylko artysta, ale również odbiorca ma prawo stwierdzić (wg Donalda Judda), że „jeśli ktoś nazywa coś sztuką - to jest sztuką.”¹¹²

Pokaz Jarosława Kozłowskiego, będąc instalacją, wywołał jednocześnie sytuację interaktywną. Wytworzył zamknięty obwód sztuki, w którym znajdowała się rzeczywistość ograniczona jedynie czasem trwania.

W „Odrze” nr 6/1969¹¹³ ukazał się dwugłos Jerzego Ludwińskiego oraz Włodzimierza Borowskiego. Jerzy Ludwiński w reportażu z „Antyhappeningu” pisze: „Dnia 31 stycznia odbyło się w galerii pod „Moną Lisą” dziwne zdarzenie, którego autorem był Włodzimierz Borowski. Zdarzenie to miało nazwę „Fubki tarb” (...) Na ścianach galerii umieszczono następujące napisy: Włodzimierz Borowski - „Fubki tarb”, Tadeusz Rolke - zdjęcia, Zdzisław Jurkiewicz - ekspozycja, Jerzy Ludwiński - czyta tekst. Role trzech ostatnich osób były określone, nie wiadomo było tylko, co robił sam główny autor, nie wykonał on bowiem żadnego akcentu pokazu, nie brał także bezpośredniego udziału w zdarzeniu. (...) Autor wręczył niżej podpisanemu (J. Ludwińskiemu) dużą zalakowaną kopertę, którą trzeba było publicznie otworzyć i przeczytać znajdujący się wewnątrz niej tekst, autor nie pokazał się więcej w galerii, w punkcie kulminacyjnym zdarzenia był nieobecny (...)”¹¹⁴

Włodzimierz Borowski w tekście „Fubki tarb”¹¹⁵ pisze: „W dniu 18 XII 1968 r., późnym wieczorem, stworzyłem koncepcję wydarzenia, którego finał odbywa się teraz tu - w galerii „Pod Moną Lisą”. **Od tej daty bierzecie państwo udział** w formowaniu się tego wydarzenia. Jesteście **współtwórcami i tworzywem**. Jako współtwórcy jesteście dostatecznie świadomi wielkości ryzyka eksperymentu. Jeżeli końcowy efekt tego działania artystycznego będzie nieudany - **część odpowiedzialności spadnie na was**. Podejmując eksperyment nie można oszczędzać tworzywa. Proszę nie uciekać z galerii przed zakończeniem akcji. Decydując się w swojej pracy na użycie jakiegoś materiału - muszę znać jego cechy i właściwości. W tym wypadku, mam absolutną pewność, że tworzywo, które wybrałem - nie tylko nie niszczeje, ale **w miarę używania staje się bardziej szlachetne**, bez względu na końcowy wynik eksperymentu. **Wziąłem was takich - jakimi jesteście - jakimi chcielibyście być, jak sobie was wyobrażam. Wziąłem was w opakowaniu.**” Dalej Włodzimierz Borowski pisze: „(...) Próbuję stworzyć wielki obraz. Odsuwam siebie od was coraz dalej i chyba nigdy nie będzie on dla mnie dostatecznie duży. Wy sami, wychodząc z tej galerii, będziecie ten obraz rozciągać i komplikować. Ale to wszystko jest dla mnie za mało. (...) Czy nie przesadziłem - twierdząc - że tworzywo to nie ulega zniszczeniu? I nawet, jeżeli eksperyment się udał, to czy nie jest przesadną taka bezinteresowność sztuki - gdy twórca nie może już zobaczyć swego dzieła?”¹¹⁶

Jerzy Ludwiński tak komentuje: „(...) Jest rzeczą niewątpliwą, że zdarzenie nie rozpoczęło się o godzinie 11-tej, gdyż wszystkie jego elementy, a więc publiczność, zdjęcia i tekst **istniały już wcześniej obiektywnie**, a ich synteza dokonywała się w świadomości autora. Zdarzenie to **trwało nadal** po zakończeniu czytania tekstu i po wyjściu wszystkich z galerii, teraz już **w świadomości widzów**. Można zatem powiedzieć, że nie miało ono ani początku, ani końca. Niepostrzeżenie wyodrębniło się z rzeczywistości, aby później równie nieuchwytnie się w nią wtopić (...)”¹¹⁷

Mamy więc w zasadzie do czynienia ze zdarzeniem istniejącym w czasie nieokreślonym. Tworzywo - widzowie przychodzą do galerii z „opakowaniem”, swoim bagażem pojęciowym. Wychodząc z galerii będą ten „obraz” zdarzenia „rozciągać” i „komplikować”. Autor boleje, że powstający nowy „obraz” pojęciowy widzów jest dla niego niedostępny, czyni ich (widzów) odpowiedzialnymi za jakość pokazu. Scenariusz, partytura, a raczej jej brak, nieobecność autora - wytworzyły sytuację, w której **sami widzowie tworzą emocjonalno-czasowy przebieg spotkania**. Stają się jednocześnie autorami i artystami w powstawaniu emocjonalno-intelektualnej rzeczywistości pokazu. Ten rodzaj działania ma **cechy sztuki pojęciowej**, jest bowiem intelektualną wartością widza, wymagającą **interaktywności**. „Antyhappening” Włodzimierza Borowskiego tworzy nowe przesłanie twórcze, mieszczące się jeszcze w ramach konwencji i równocześnie ją rozsadzając.

W liście do Antoniego Dzieduszyckiego („Odra” luty 1971 r., katalog „Mona Lisa”) Anastazy Wiśniewski pisze: „Przesyłam ci artykuł Kostołowskiego, o którym wiesz. Poza tym przesyłam ci zdjęcia, które powinny być w „Odrze” zamieszczone (Kostołowski, Waniek, Urbanowicz, mój kolega...). Oprócz tego zbierz zdjęcia od następujących osób (...)”. Anastazy Wiśniewski wymienia tutaj artystów, różne znane osoby oraz dowolnych ludzi. Zdjęciom reprodukowanym w katalogu towarzyszy podpis, stwierdzający tożsamość osób oraz określający je jako „**objet d'art**”.

W artykule pt. „Podłączenie” Andrzej Kostołowski stwierdza: „(...) Prowokacje Wiśniewskiego zawarte są *implicite* w niemożności wyjścia autora poza dialog i mimesis. Naśladuje „źle”, drażni swych poprzedników. Dostrzegając to, potęguje atmosferę sporu poprzez kpinę, sięgającą coraz dalej. Traktuje poważnie te chwytawy awangardy, które są w swej istocie ironiczne. Innym razem kpi ze zbyt uduchowionych programów(...)”¹¹⁸

„(...) Dziś jednak coraz rzadziej wywołuje on burzę” pisze Antoni Dzieduszycki w felietonie pt. „Układ zamknięty, czyli dramat kontestatora”, w katalogu „Mona Lisa”. Oczywiście denerwuje się jeszcze Tadeusz Kantor, zwłaszcza gdy czyta taki tekst (cytuje - niestety z pamięci): „Nie można być na fali, trzeba być falą” (T. Kantor „Współczesność”). Galeria „Tak” proponuje wycieczkę brzegiem morza, w programie oglądanie fal. Pilot wycieczki Anastazy Wiśniewski, Poland pokaże nadprogramowo falochrony. W Osiekach, podczas dyskusji, po wykładzie prof. Stefana Morawskiego,

gdy zapędzono się trochę za daleko, proponując telepatię jako medium dla sztuki pojęciowej, Anastazy poprosił o głos i spokojnie przemilczał pełny kwadrans, nie pozwalając swego milczenia przerwać, słusznie twierdząc, że gdy inni występowali, to on nie przeszkadzał.(...)”¹¹⁹

Przyjmując postawę kontestatora Anastazy Wiśniewski tworzył „mit Anastazego”. Służyły temu galerie „Tak” i galerie „Nie”, które w okresie aktywizującego się „Mail Art’u” pełniły rolę informacyjną o stanowisku Anastazego do określonej sytuacji artystycznej. Nie zawsze jednak kreacje Wiśniewskiego polegają na „przyklejaniu się”, bywają także inne, których przykładem może być prezentacja w galerii „Mona Lisa”. W zamieszczonych w „Odrze” fotografiach i stwierdzeniu „objet d’art” zawarte jest pytanie: czy osoba, czy fotografia tej postaci jest obiektem sztuki? A może autor? Anastazy Wiśniewski zwraca nam uwagę, że każda z tych osób (i nie tylko) może **być sama w sobie kreatorem sztuki**. Nie mogę zgodzić się z koncepcją Antoniego Dzieduszyckiego, że kreacja Anastazego to „układ zamknięty czyli dramat kontestatora.” Sądzę, że jest odwrotnie. Refleksje, mieszczące się w tego rodzaju faktach artystycznych, będąc symbiozą kontynuacji i protestu spełniają rolę oczyszczającego fermentu.

Kontestator w swej działalności przytakiwania czy negacji kpiąco-ironicznej zmusza do nieustającej rewizji działań artystycznych i istniejących kontekstów - **to jest stawianie pytań o sens sztuki obecnej**.

Tomasz Kawiak w katalogu do swojej wystawy w galerii „Mona Lisa”, w kwietniu 1970 roku, przytacza fragment definicji: „(...) *Od pojęcia przestrzeni fizycznej (przestrzeni rzeczywistej), do której odnoszą się powyższe określenia, odróżnić trzeba psychologiczne pojęcie przestrzeni subiektywnej, powstające w umyśle poszczególnych jednostek na podstawie określonych spostrzeżeń i wyobrażeń.* [Podkreślenia: T. Kawiak] Wypunktowanie tego fragmentu pojęcia przestrzeni, podanego z encyklopedii PWN - określa stosunek autora do własnej wystawy, którą kształtuje „spacio-strukturami, detalami przestrzeni.”¹²⁰

Formułując opis swojej realizacji Tomasz Kawiak pisze:

„(...) Spaciostruktury - detale przestrzeni

przestrzeń obiektywna

przestrzeń barwy

przestrzeń utrwalona

przestrzeń ruchu

przestrzeń zwarcia

przestrzeń ciszy

przestrzeń bryły.

Spaciostruktury (detale przestrzeni) to obiekty poruszające się zmiennego układu

Nie są to rzeźby

Nie są to formy przestrzenne

Nie są to kompozycje.

Ich zmienność polega na:

ruchu oraz zmianie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej

na dowolnym zestawianiu układów

na dowolnym rozkładaniu na detale.”¹²¹

W tym samym katalogu Bożena Kowalska omawia jego twórczość. Artykuł nosi tytuł „Tomasz Kawiak - jarmark niespodzianek”: „(...) Tomasz Kawiak dał kółka swoim spaciostrukturalom. **Stworzył im możliwość łatwego przemieszczania się z miejsca na miejsce.** Odseparował je od podłoża trochę symbolicznie i trochę naprawdę. (...) Martwość statyki została jednak rzeczywiście zachwiana, a konstrukcje mogą w każdej chwili rozpocząć ziemski spacer - defiladę przed oczami widzów, nie oczekując, aby widzowie je obchodzili kontemplując. (...) Buntuje się więc Kawiak przeciwko tradycjom, nawykom, kryteriom. Odrywa swoje prace, separuje je nie tylko od ziemi, ale i przyjętych konwencji. Próbuje na nowo postawić problemy już po wielokroć rozwiązywane, żeby je potraktować odmiennie, z odwagą niecierpliwiej przekory. Jego prace nie są rzeźbami, choć wychodzą naprzeciw rzeźbiarskim problemom, nie są malarstwem, choć zawierają pierwiastki malarstwa, nie są architekturą, choć można by się w nich doszukać styków i z tą dziedziną. (...) Łuki rur i przewodów odgrywają metaforyczną rolę przekaźników informacji. Bezcelowe w swej manifestacyjnej niefunkcjonalności, zakończone bywają niemymi tubami, prowadzą znikąd donikąd lub z potężnych kanałów cieniem naraz do grubości sznurków. (...)”¹²²

Zaprogramowana i w ten sposób konstruowana przestrzeń jest **par excellence instalacją**. Spaciostruktury - detale przestrzenne są fragmentami niedookreślonej przestrzeni i obejmują całokształt znaczeniowy, subiektywny

i czasowy. Ruchome detale podkreślają znaczenie przestrzeni subiektywnej, zmuszając widza do **interakcji**.

W felietonie pt. „**Największe pomyłki krytyki**” Jerzy Ludwiński pisze: „(...) W tej chwili chciałbym sformułować stwierdzenie, może dość ryzykowne, że krytyka polska od samego początku jej istnienia miała taką masę pomyłek, że na jej podstawie można by zakwestionować działalność krytyki w ogóle. Na terenie Polski, w środowisku krakowskim, również warszawskim, działał w początku naszego wieku znakomity artysta, którego niektórzy uważają za prekursora sztuki abstrakcyjnej w ogóle. Był to Litwin z pochodzenia, Mikołaj Konstanty Czulionis. O Czulionisie krytyka polska nie napisała ani jednego słowa. (...) Drugi taki przykład to byłby Karol Hiller, który mniej więcej około roku 1928 sformułował, zarówno w swojej plastyce jak i teorii sztuki, którą uprawiał na łamach pisma „Forma”, program sztuki organicznej, który powtórzono dwadzieścia kilka lat później, jako program action painting. Hiller także nie był zauważony. Wprawdzie pisano o nim trochę, ale był to malarz dla pokolenia powojennego zupełnie nieznany, poza specjalistami. (...) Jeszcze jeden przykład. Pod koniec lat pięćdziesiątych działała w Lublinie grupa „Zamek”, proponowała ona pewien program, który moim zdaniem był programem samodzielnym, niezależnym od jakichkolwiek prądów za granicą, od tego co proponowali na przykład Hiszpanie. Program ten w Polsce przeszedł bez żadnego echa. Program ten starano się w Polsce zepchnąć na margines, jako przykład wysoków sztuki prowincjonalnej. W kilka lat po tym zjawisku przez Polskę przewaliła się fala „malarstwa materii”, przeniesiona żywcem z wystaw zagranicznych zachodu. O grupie „Zamek” już nikt nie pamiętał (...)”.¹²³

W marcu 1970 roku, w czasie trwania dyskusji o założeniach Sympozjum „Wrocław 70”, Jerzy Ludwiński podaje przykłady z Wrocławia: „(...) Zdzisław Jurkiewicz napisał taki manifest przy okazji jednej ze swoich wystaw (1967) gdzie określił wyraźnie, że nie jest dla niego ważne dzieło wykonane w materiale, tylko sama postawa. To samo napisał nieco później, prawie w identyczny sposób Julio Le Parc, artysta znany z efektów wizualnych w swojej twórczości. Julio Le Parc także w swoim manifestie w tym roku (1970) napisał, że nie jest ważny obiekt materialny, dzieło sztuki, tylko postawa. Prawda, że ten pierwszy, którego wymieniał utożsamiał postawę, jaką artysta zajmuje w ogóle wobec świata, a więc poszedłby on jakby dalej (...)”.¹²⁴

Jak krytycy współcześnie oceniali działalność Jerzego Ludwińskiego, w galerii „Mona Lisa”?

Janusz Bogucki: „(...) W sporach o sens wewnętrzny dzieła sztuki, odślaniają się te jego właściwości, które pasjonować mogą fizyka, biologa, socjologa, polityka, ekonomistę. Manifestacja artystyczna otwiera tu pole gry dla intelektu i wyobraźni różnych ludzi. Wychodząc z odmiennych stanowisk profesjonalnych, szukają oni w strukturze dzieła sztuki nie tylko jego właściwości estetycznych, ale również tych cech, które są śladem przemian świadomości człowieka współczesnego, znakiem aktualnym jego istnienia wśród ruchomych obszarów natury, historii, cywilizacji (...)”.¹²⁵ Antoni Dzieduszycki: „(...) Przypominając o dobrej pracy szeregu tak zwanych galerii nieoficjalnych (...) można stwierdzić, że były to wystarczająco silne impulsy dla pojawienia się sztuki niemożliwej w Polsce, w formie pełnej manifestacji, co najmniej równoległe do „zachodu”(...)”.¹²⁶

O źródłach naszej sztuki pojęciowej i niemożliwej pisze A. Dzieduszycki: „(...) Bez zrozumienia roli strukturalizmu i tendencji *activité* w sztuce polskiej, nie znajdziemy klucza do wydarzeń aktualnych. Bez prześledzenia ciągów form i faktów artystycznych związanych z tymi właśnie tendencjami, sztukę niemożliwą i sztukę pojęciową znów trzeba by uznać za mechanicznie przeszczepione na nasz grunt z „zachodu” i określić je mianem jeszcze jednych „modnych efemeryd”. (...) Przeoczenie to nie tylko wypacza obraz plastyki polskiej lat 1955-1970, ale również nie pozwala na wyłowienie z całokształtu zjawisk artystycznych tych, które były naszym własnym, oryginalnym dorobkiem w stosunku do sztuki zachodniej. (...)”.¹²⁷ W tym samym artykule A. Dzieduszycki stwierdza: „(...) Kolejnym aktem unicestwienia dotychczasowych tendencji w sztuce była wspomniana już „Wystawa sztuki pojęciowej” w galerii pod „Mona Lisą”, we Wrocławiu. Ukazano na niej w jeszcze szerszym zakresie nowe media sztuki, którymi mogą być dziś dosłownie wszystkie rodzaje zapisu koncepcji. Rolę tego zapisu w stosunku do zawartości przekazanej informacji można by porównać do punktu i opartego na nim wierzchołkiem stożka (...)”.¹²⁸

Dzieduszycki w artykule „Sztuka w procesie samozniszczenia” stosunkowo ostro ocenia polską krytykę: „(...) Brak więc nam krytyki bezpośrednio zaangażowanej w nowe zjawiska artystyczne, zdolne podjąć, wraz z twórcami, ryzyko przeprowadzenia eksperymentów i odważnego głoszenia ich wyników. W naszych pismach przeważnie tylko rozdziela się awangardzie dotkliwe zarzuty „wtrącości i naśladownictwa” wobec mitycznego „zachodu”, a równocześnie dopiero wówczas przybija się pieczętę uznania któremuś z wartościowych faktów artystycznych, gdy ówże „zachód” później dojdzie do podobnych rozwiązań. Jest to zaiste dziwny koktajl prowincjonalnej niewiary we własne siły i zaściankowych kompleksów, snobizmu i lekceważenia autentycznych wartości. (...)”¹²⁹

Antoni Dzieduszycki w artykule „Sztuka w procesie samozniszczenia”, wspominając fakt, jakim była wystawa

Tadeusza Kantora w Krakowie 30.11.1963 r. w galerii „Krzysztofor”, stwierdza: „(...) „Wystawa populama” miała miejsce nim powstał w ogóle termin (*l'arte powera*).(...)”¹³⁰ Przytoczę jeszcze jeden fragment z artykułu A. Dzieduszyckiego: „(...) Szczególną nadzieję wiązano z **możliwością utworzenia we Wrocławiu Muzeum Sztuki Aktualnej. Gdyby przygotowany dla tej placówki w roku 1966 przez Jerzego Ludwińskiego program został w całości zrealizowany, mielibyśmy w Polsce pierwsze na całym świecie „Muzeum Gry”** - gry, opartej na ciągłości akcji artystycznych i popartej gromadzeniem dokumentacji. Podobne do tego programy przyjęły do swej działalności w rok i dwa lata później tak słynne światowe placówki, jak Moderna Musset w Sztokholmie czy Stedelijk Muzeum w Amsterdamie. (...)”¹³¹

Jakże prorocze okazały się przewidywania A. Dzieduszyckiego z lutego 1971 roku. Dopiero kilkanaście lat później tak oceniano działalność galerii „Mona Lisa”.

Aleksander Wojciechowski: „(...) Wrocław jest dziś największym w Polsce poligonem doświadczalnym w zakresie plastyki pojęciowej. W mieście tym kontestacja, konceptualizm, wszelkie przejawy tzw. „sztuki niemożliwej” czy „sztuki nieobecnej” - stały się ruchem o szerokim zasięgu. Uczestniczyli w nim: Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Andrzej i Natalia Lachowiczowie, Zbigniew Makarewicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Zdzisław Sosnowski i wielu innych. Z artystów warszawskich nawiązał z nimi ścisłą współpracę Zbigniew Dłubak. **Właśnie we Wrocławiu zdano sobie sprawę wcześniej niż w innych środowiskach** ze zbyt małej elastyczności dotychczasowego systemu wystawienniczego. Galeria pod „Moną Lisą” od początków swego istnienia (1967 r.) usiłowała stworzyć własny model żywego ośrodka - laboratorium. (...) Wizja instytucji o charakterze dynamicznym, łączącej w sobie cechy stałej galerii i **muzeum wyobraźni**, działającej na zasadzie **laboratorium nowych form i idei twórczych** - przerodziła się w wizję artystyczną. **Sztuka została wchłonięta przez rzeczywistość, a równocześnie rzeczywistość została zaanektowana przez sztukę**” - głosił w 1970 roku założyciel galerii Jerzy Ludwiński. Teoria „Otwartego pola gry”, będąca konsekwencją takiego stanowiska, wyprowadzała sztukę z galerii, ułatwiała jej podejmowanie zadań o niespotykanym dotychczas rozmachu.

Gigantycznym „polem gry” stało się całe miasto w czasie pamiętnego Sympozjum „Wrocław 70”. **Była to największa w Polsce manifestacja twórczości konceptualnej, także z udziałem artystów warszawskich, krakowskich oraz przedstawicieli innych środowisk.** (...)”¹³²

Janusz Bogucki: „Uruchomiona w 1967 roku z inicjatywy krytyka Jerzego Ludwińskiego i prowadzona przezeń wspólnie z malarzem Janem Chwałczykiem „Mona Lisa” nie drukowała własnych katalogów. Współdziałała natomiast z miesięcznikiem „Odra”, w którym na czas otwarcia każdego pokazu ukazywał się dotyczący tego pokazu dwugłos autora wystawianych prac i krytyka. Ten drugi głos najczęściej należał do Ludwińskiego, który ponadto umiejętnie prowadził owe publiczne dyskusje - pełne pryncypialnych i sprzecznych ze sobą opinii. Placówka miała oparcie materialno-organizacyjne we wrocławskim klubie MPiK oraz pomocy tamtejszego Biura Wystaw Artystycznych. Trudno też wyobrazić sobie kilkuletnie istnienie tej „Galerii spotkań i dyskusji” bez udziału w całym przedsięwzięciu zarówno Jana Chwałczyka, jak kierującej klubem Marii Bemy. Jednakże „Mona Lisa” była przede wszystkim wynikiem aktywności Jerzego Ludwińskiego, wczesną - rzecz można - pionierską formą jego działania wśród ludzi, po osiedleniu się we Wrocławiu. Była zapewne świadomym pobudzeniem fermentu społecznego wokół nowej sztuki, bulwersowania jej problematyką opinii różnych środowisk pozaartystycznych. W znacznym stopniu przyczyniła się do tego, że **Wrocław drugiej połowy lat sześćdziesiątych stał się jednym z najżywszych w kraju ognisk nowatorskiej twórczości plastycznej.**(...)”¹³³

Bożena Kowalska: „(...) Sztuka niemożliwa, wykraczając poza granice sztuk plastycznych, staje się wyprawą w nowe rejony wyobraźni. Kieruje spojrzenie na obszary dotąd nie spenetrowane, staje się swoistą wykładnią postawy filozoficznej artysty, momentem dotknięcia myślą rzeczy nie do objęcia widzeniem, czasem - rzeczy niewyobrażalnych. To wydaje się główną jej rolą. Dla jej tworzenia trzeba więc dojrzałości myślenia, a często i głębokiej wiedzy, zawsze zaś świadomości kierunku wyzwalań procesów intelektualno-wyobrażeniowych. (...) W dziejach polskiego ruchu awangardowego rok 1970 zaznaczył się przejściem całej plejady artystów na pozycję sztuki pojęciowej. Jako swego rodzaju katalizator i akcent inicjacyjny tego zjawiska - procesu traktuje się Sympozjum Wrocław 70 (...)”¹³⁴

Alicja Kępińska: „(...) Niebagatelną rolę w procesie zmian jakościowych w organizmie sztuki odegrał klimat eksperymentu twórczego, jaki ukonstytuował się na przełomie lat 1960/70 we Wrocławiu. Zadecydowała o tym aktywność artystów takich jak: Jerzy Rosołowicz, Stanisław Dróżdż, Zdzisław Jurkiewicz, Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk, Maria Michałowska, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz, Zbigniew Makarewicz i inni. Czynnikiem animującym stała się działalność teoretyczna Jerzego Ludwińskiego, autora programów galerii pod „Moną Lisą” i Muzeum Sztuki Aktualnej. Wypowiedzią teoretyczną posługiwało się zresztą także szeregi artystów, traktując ją jako integralną część swego postępowania twórczego.(...)”¹³⁵ „(...) Rok 1970 wydaje się w polskiej sytuacji artystycznej

rokiem granicznym, w którym mnożące się w latach sześćdziesiątych przesłanki nowego myślenia o sztuce ukonstytuowały się w nowe jakości. Był to rok głośnego Sympozjum „Wrocław 70”, ważkich dyskusji teoretycznych na VIII Spotkaniu Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach oraz na wystawie Sztuki Pojęciowej w galerii pod „Moną Lisą”(…).¹³⁶

Kreacyjne działania poszczególnych galerii: „Od nowa”, „Foksal”, „Krzysztofory”, „Mona Lisa” oraz sympozja „Sztuka w zmieniającym się świecie” (Puławy), „Wrocław 70”, „Biennale Form Przestrzennych” (Elbląg), „Plenery Koszalińskie” (Osieki), „Ziemia Zgorzelecka - nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”, czy spotkania „Złotego Grona” kształtowały w ogromnym stopniu profil polskiej sztuki. Pomimo wielu pozytywnych ocen nurtu intelektualnego naszej sztuki, które zaistniały w latach 1960-70, nikt nie zapragnął opracować analitycznego kompendium z tego okresu.

Uważam, że twórczość polskich artystów związana była i jest ze środowiskiem intelektualnym, z którego wyrosła, ale zarazem tkwi w europejskiej kulturze świata zachodniego. Istota przeobrażeń zachodzących w sztuce nie polega na zamazywaniu granic tendencji czy kierunków, lecz wręcz odwrotnie - na wyostrzaniu zachodzących między nimi odmienności. Wydaje mi się, że koniecznością jest analityczne spojrzenie na usytuowanie podobieństw i przeciwieństw, znalezienie cech nowych, odkrywczych w każdej propozycji różniącej się od stereotypu.

Marzy się, aby cenzorzy wartościujący sztukę, zamiast podłączać artystów i ich twórczość do funkcjonujących stereotypów, przeprowadzili krytyczną i rzetelną analizę formalną podkreślając nie tylko zbliżenia, ale i różnice, jakie zachodzą w omawianych kwestiach dotyczących sztuki.

Nadal aktualne jest zdanie Joseph'a Kosuth'a, że „w sztuce ważne jest to, co do niej coś wnosi, nie zaś to, co jest przystosowaniem elementów poprzednio już istniejących (...)”.¹³⁷ Nie wiadomo, czy wynika to z braku aktualnych informacji, a może autorzy kształtujący opinie o sztuce nie są w stanie wyzwolić się z istniejących, popularnych opinii, stereotypów. Wysiłki nad przystosowaniem nowej, innej twórczości do istniejących powszechnych poglądów nie są kreacją, lecz stają się wręcz szkodliwe.

Wrocław, grudzień 1997

HENRYK STAŻEWSKI KOMPOZYCJA PIONOWA NIEOGRANICZONA

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 „Symposium 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”), wespół z jednostką LWP, dysponującą potężnymi reflektorami sprawiła, że jeszcze w maju sposobiący się do święcenia rocznicy wrocławianie ujrzeni na wieczornym niebie 9 barwnych promieni, z których Henryk Stażewski ułożył swą „Kompozycję świetlną pionową nieograniczoną. (...)”¹³⁸

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 przeżrocza jest Michał Diament.

Dane techniczne:

Miejsce realizacji: Wrocław

Sprzęt techniczny: 9 reflektorów łukowych o średnicy lustra 1 metr, każdy sprzężony z agregatem, umieszczonym na osobnym samochodzie, z 3-osobową obsługą;
9 kolorowych filtrów o wymiarach 1 m x 1 m wykonanych z grubej, niepalnej folii angielskiej, oddalonych 50 cm od lustra reflektora ze względu na wysoką temperaturę.
Obliczenia wykazały, że 50 cm oddalenia jest optymalną przestrzenią bezpieczeństwa.
10 krótkofalówek, potrzebnych dla uzyskania możliwie dokładnej synchronizacji zapalania i gaszenia reflektorów.

Czas realizacji: W dniu 9 maja 1970 roku o godz. 21.00 zaświeciło 9 kolorowych reflektorów przeciwlotniczych. Po 30 minutach nastąpiła przerwa 5 minutowa, konieczna dla wymiany węgla w reflektorach.

O godz. 21.35 kolejne 30 minut świecenia i znowu przerwa 5 minut, celem zapalenia strumieni barwy na ostatnie 15 minut.

W sumie: efemeryczna **kompozycja pionowa - nieograniczona**

na wrocławskim niebie trwała 1 godzinę i 15 minut.

Uwaga:

Meteorolodzy zapowiadali w tym dniu pułap chmur na wysokości 3500-4000 m;

w razie braku chmur przewidywano specjalną zasłonę dymną, stworzoną na tej wysokości przy udziale samolotów.

Opis wydarzenia:

W pierwszej fazie świecenia, w czasie 30 minut, kolorowe smugi światła kończyły się na pułapie chmur, tworząc bardzo intensywne, jakby neonowe przestrzenne układy. Każda smuga opierając się o sferę chmury, kończyła swoją drogę, okrągłą plamą, intensywniejszej barwy, w formie dużej kropki.

W drugiej, 30-minutowej fazie, chmury były rzadkie i szybko się przemieszczały. Zaistniał wówczas dodatkowy efekt, zmiennej długości poszczególnych strumieni kolorów.

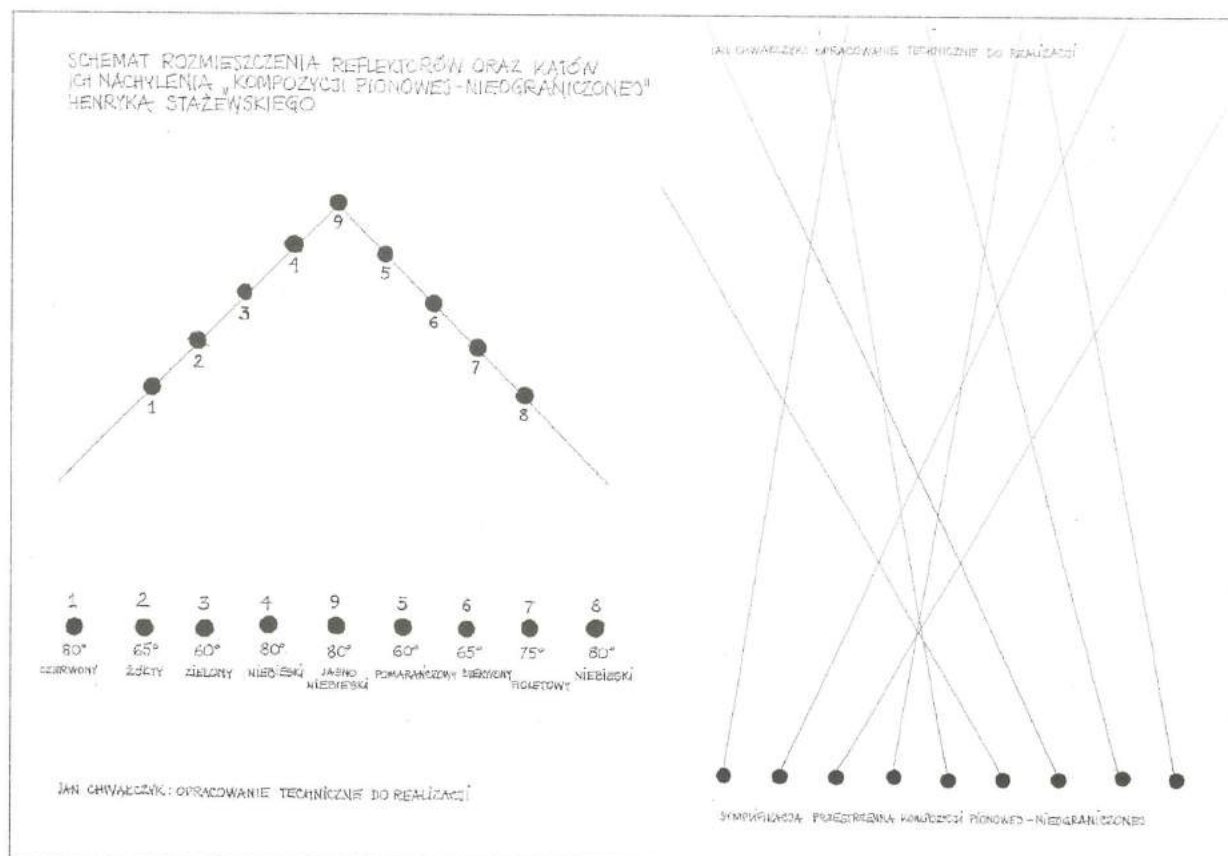
W trzeciej fazie, 15-minutowej, niebo już było czyste, a kolorowe strumienie sprawiały wrażenie igieł barwnych, kłujących przestworza.

Oglądany rysunek kompozycji kolorystycznej z różnych miejsc Wrocławia i okolic był szalenie różnorodny. Każda zmiana miejsca przez oglądającego stwarzała nowe, inne warianty kompozycji.

Istniejąca w tym dniu duża przejrzystość powietrza, pozwalała na oglądanie "Kompozycji pionowej - nieograniczonej" w promieniu 40 km od Pl. Społecznego.

Mieszkańcy Brochowa, Brzegu Dolnego, Oleśnicy, Trzebnicy czy Sobótki byli świadkami tego efemerycznego, kolorystycznego zjawiska.

Ilość widzów była trudna do określenia, według szacunków dziennikarzy, to 50 000 do 60 000 osób.





Henryk Stażewski: „Kompozycja pionowa nieograniczona”, Wrocław, 1970 r.

IV

20 LAT Z „MAIL - ART'EM”

Wybór niektórych realizacji - 1969-1989

Istnieje stały dialog między tym, co nosi cechy uznania społecznego, a tym co osobiste, indywidualne.

Artystyczna, estetyczno-moralna rzeczywistość zawiera w sobie zaprogramowane informacje następnej samokreacji. Struktura sztuki mieści się w paradoksie jej stałości i zmienności. Taki relatywizm twórczo-artystycznej sytuacji jest swego rodzaju perpetuum-mobile. Właściwość ta jest podstawowym składnikiem sztuki.¹³⁹

Jerzy Ludwiński „Sztuka niezidentyfikowana - V „Etap totalny” (1974): „(...) Wszystkie dotychczasowe pojęcia związane ze sztuką zostają przekreślone, nawet moment autorstwa. Ważne są napięcia tworzone poprzez zbiorowy wysiłek wielu ludzi, składające się w sumie na układ pulsujący własnym życiem, jak gigantyczny twór przyrody. Sztuka = Rzeczywistość.”¹⁴⁰

Zakładając, że sztuka żyje sztuką, to znaczy, że każda istnieje w kontekście do innej, a jej wewnętrzna struktura wynika z elementów zaprzeczenia i kontynuacji - SZTUKA POCZTY stwarzała nowe, poznawcze sytuacje.

Kontakty korespondencyjne między artystami, wymiana myśli, penetracja teorii sztuki, zaowocowały powstaniem innych od dotychczasowych relacji, w zrozumieniu i odbiorze sztuki.

W 1969 roku Klaus Groh zaproponował wymianę informacji, dotyczących nowych kreacji sztuki, które umieszczał w wydawnictwach „Art and Ideology”, „Art and Artist”, „Artist's Cooperation”.

W pierwszym okresie do współpracy zostali zaproszeni członkowie-założyciele „INFO” (International Artist's Cooperation): Beke Laszlo, Klaus Kalkmann, Janos Urban, Jiri Valoch, Jan Chwałczyk.

Ukazujące się wydawnictwa - antologie wypowiedzi artystów: Klaus Groh „Aktuelle Kunst in Osteuropa” (1970), Jan Chwałczyk „Kontrapunkt” (1972-1974), Rolf Nörtemann, „Endlich was Neues” (1974), Klaus Groh „Artist's Books - Buchobjekte” (1986), Geza Perneczky „A Halo - The Magazine Network” (1993) - są dokumentami, świadczącymi o postawach artystów.

Wieloletnia wymiana materiałów „Mail-Art'u” oraz uczestniczenie w międzynarodowych akcjach, wystawach, pozwalają stwierdzić, że sztuka poczty, w miarę upływu czasu z elitarniej sztuki - stała się pop-kulturą.

MÓJ UDZIAŁ W WYSTAWACH „MAIL - ART'U” (WYBÓR)

- 1972 - „Plakat” - Galeria Współczesna - Warszawa
- 1972 - 1973 - „W ochronie sfery psychicznej” - Edynburg - Osieki (Akcja autorska J. Ch.)
- 1972 - 1974 - „Kontrapunkt” - BWA - Wrocław (Akcja autorska J. Ch.)
- 1972 - 1975 - Międzynarodowa „Galeria Informacji Kreatywnej”
 - Klub Związków Twórczych - Wrocław (Akcja autorska J. Ch.)
- 1973 - „New Reform” - Aalst (Belgia)
 - „La Benneville Pines” - USA
- 1974 - „Portret Robina Croziera” - Suderland (Wielka Brytania)
- 1975 - „Polish Avangarde” - Zagreb
- 1977 - „Gang” - Wystawa - dokumentacja katalogu - BWA - Wrocław (Akcja autorska J. Ch.)
- 1980 - „Concretissimo - 80” - Sevilla (Hiszpania)
 - „Mail - Art - Exhibition” - Barcelona (Hiszpania)
- 1981 - „Mail - Art” XVI Biennale, Sao Paulo (Brazylia)
 - „Artist's Books” - Metronom, Barcelona (Hiszpania)
- 1982 - „Cristo, Rivoluzione, Involuzione” - Biblioteca - Comunale,
 - Capriolo (Włochy)
- 1982 - 1983 - „Mail - Art - Workshop” - Bergkamen (RFN)
- 1983 - Museo Vostell, - Malpartida da Caceres, Extremadura (Hiszpania)
- 1984 - International Mail - Art „Rok Ptaków” (Akcja autorska - J. Ch.)
 - Wiener Secession - Wiedeń (Austria)
 - „L'objet Culturel” - Centre Culturel des Premontres - (Francja)
 - International Mail - Art Exhibition, New Art Centre - Osaka (Japonia)
- 1984 - Międzynarodowa Wystawa Sztuki Pocztovej,

- 1984 - „Kraków - miasto do życia” - Kraków
 - „Body Prints”, Galerie Berndt Löbach, Weddel (RFN)
- 1985 - „Bookworks - Exhibition”, Universität Oldenburg (RFN)
 - „Imagination”, Miscellaneous International Mail - Art Exhibition, University of Minnesota (USA)
 - „Contrast”, Mail - Art Ausstellung, Cottbus (RFN)
- 1986 - Exposicao Arte Postal „Amadora 86” (Portugalia)
 - „We Wont Open Your Mail”, International Mail - Show University of Minnesota (USA)
- 1986 - „Ommagio a Demos Ronchi”, Della Mail - Art, Museo Civico
 - Rocca Sforzesca (Włochy)
 - „Post Impressions”, International Mail - Art - Show, Junior College of Albany (USA)
- 1987 - Mail - Art Manifest, Art and Action (Norwegia)
 - „Natur” - Mail - Art - Project, Hildesheim (RFN)
 - „Mail - Art - Kalendarium K. Schwittersowi” - Wrocław
 - „Landscape”, Muzeum Garrotxa (Hiszpania)
 - „Mona - Lisa - Show” - Mail - Art, Kłodzko
- 1989-1991 - „Hommage á Henryk Stażewski” - International Mail - Art Show,
 Wrocław (Galeria „Rekwizytornia”), (Grecja, Szwecja)
 Contemporary Art. Workshop - Chicago (USA)
- 1989 - Exposicao International, Manchique 89 (Portugalia)
 1989 - Biental International de Artes, Brusque (Brazylia)

WYBRANE FORMY WYPOWIEDZI ARTYSTÓW DZIAŁAJĄCYCH W SZTUCE „MAIL-ARTU”

- 1971 - Akcja ogłoszona przez Janos'a Urbana (ilustracja poniżej)
 1972 - „Plakat autorski” - Akcja Janusza Boguckiego
 1973 - Akcja „Edynburg - Osieki” - J. Chwałczyka



URGENT!

Dear Mr. Chwalczyk: I hope very much you'll participate in this work. But, please, send your text in NOW. It is very urgent. I'll use it at the exhibition Swiss Contemporary Art, which will be opened soon in Paris. Write in Polish, of course. Best wishes: JANOS

Thursday, the 2nd of December '81
 Lausanne/Switzerland.

Dear Friend:

I hope that this finds you well and prospering. In connection with a work I've started, and in which I'm using pictures taken out from television broadcast and as many languages from around the world I can get, I would like you to participate as it follows:

Please, send to me:

- sheet of paper, white, size A/4, (21 x 30 cm) horizontally,
- type on it in your language, the story of a famous man, leader/political or religious, in a few lines or as many as you may write on the paper. The story should be about some concrete action of the man/or woman, and it may be connected either with some magical outcome or with the benefit it has generated. Or, as it happens rather often, with both. The event itself may be located anywhere in the history of your country.
- Type your text on the sheet horizontally.
- Do not mention any name.
- Do not mention any dates.
- Do not mention any place.
- Do not fold or bend the paper: send it, please in a cardboard envelope.

While looking forward to your response, I thank you for your consideration of this letter. Truly, yours:

JANOS

Janos Urban,
 1, chemin de Pré-Pleuri,
 1006 Lausanne,
 Switzerland.
 T: 021/ 26 99 81.

YOUR
TEXT

Drogi Panie Chwałczyku, mam nadzieję, że zechce Pan uczestniczyć w tej pracy. Ale, proszę, niech Pan nadesłże swój tekst ZARAZ, to jest bardzo pilne. Wykorzystam go na wystawie Szwajcarskiej Sztuki Współczesnej, która wkrótce będzie otwarta w Paryżu. Proszę, oczywiście, pisać po polsku.

Najlepsze życzenia. Janos

Mam nadzieję, że ten list zastanie Pana w dobrym zdrowiu. W związku z pracą, której się podjąłem, i w której używam zdjęć wziętych z programów telewizyjnych i z takiej ilości języków świata jaką mogę uzyskać.

Chciałbym aby Pan uczestniczył w sposób następujący:

Prosiłbym o nadesłanie do mnie:

Kartki papieru, białej, formatu A/4, (21 x 30 cm) w poziomie, napisać na niej na maszynie w Pana języku, historię słynnego człowieka, przywódcy, (politycznego lub religijnego) w kilku wierszach lub tyłu i zmieścić się na stronie.

Historia musi dotyczyć jakiejś określonej akcji danej postaci (mężczyzny lub kobiety), może być związana z jakimś tragicznym wynikiem lub pozytywnym rezultatem, który z tej akcji wynikał. Lub, jak to się często zdarza, z oboma wynikami. Wydarzenie może być zlokalizowane gdzieś w historii Pańskiego kraju.

Proszę napisać swój tekst w poziomie.

Nie wymieniać żadnego nazwiska

Nie wymieniać żadnych dat

Nie wymieniać żadnych miejsc

Proszę nie składać papieru: wysłać w sztywnej kopercie.

Oczekując Pańskiej odpowiedzi dziękuję za rozważenie tego listu.

Oddany Urban

Jan Chwałczyk

Wrocław, Łąka Mazurska 13/5

Drogi przyjacielu, wysyłam tekst, który możesz włączyć w swoją wypowiedź artystyczną.

Styczeń 1972

KOŁO - Część płaszczyzny złożona z wnętrza okręgu wraz z samym okręgiem: Często nazywana okręgiem; koło wielkie, powstałe z przecięcia kuli płaszczyzną przechodzącą przez środek kuli, koło południkowe - przyrząd do wyznaczania położenia ciał na niebie.

Mistrz dał się uwieść wyobrażeniom starożytnych filozofów o doskonałości przyrody, a że figurę KOŁA uważał za szczyt owej doskonałości przyjmował więc bieg ciał niebieskich „Zawsze równy, jednostajny i kulisty”. Najniezbędniejsze narzędzia wystrugał sam sobie z drewna sosnowego, zrobiwszy na nich podziałki: tymi patyczkami mierzył odległość słońca i innych gwiazd naszej planety, aby stworzyć genialną teorię heliocentryczną.

„Komplikacja układu” (zawartego w dziele Almagest) „wydawała mi się niedość doskonałą, niedość zgodna z rozumem. Często przemyślałem, czy nie dałby się odnieść daleko racjonalniejszy PORZĄDEK KÓŁ, od których zależałaby cała pozorna różnorodność, porządek, przy którym wszystko poruszałoby się jednostajnie, jak tego wymaga natura ruchu doskonałego. Gdy do tego bardzo trudnego i prawie nierozwiązalnego zadania przystąpiłem, okazało się w jaki sposób to może być wyjaśnione krócej i daleko odpowiedniej niż dawniej, mianowicie, jeżeli przyjmiemy pewne założenia zasadnicze”. Stworzył więc teorię o owych 34 RUCHACH KOŁOWYCH dla objaśnienia całego układu świata.

Pożegnał się ze światem, gdy dzieło jego wychodziło z druku. Pamiętny ów poranek majowy nazwano wschodem niezachodzącego słońca.

Później ktoś zamienił KOŁO na elipsę, lub inną figurę geometryczną - lecz przecież nie to jest najistotniejsze.

Jan Chwałczyk

W 1972 roku Galeria Współczesna, prowadzona przez krytyka Janusza Boguckiego, zwróciła się do kilkunastu artystów, z propozycją nadesłania plakatu autorskiego. Zareagowałem wysłaniem pocztówki, o wymiarach 75 x 100 cm, z następującym tekstem:

Drogi Januszu!
Nie interesują mnie dzieła sztuki,
Interesuje mnie sztuka.
Nie interesują mnie układy komercyjne,
Interesuje mnie człowiek.
Może to być duża aktywność twórcza,
Lub zupełny jej brak.

Były kłopoty z wysłaniem tak dużej korespondentki, w końcu została wysłana jako pocztówka, z okazji wystawy filatelistów. Praca ta reprodukowana była w piśmie „DOMUS”.

Dokumentacja udziału w wystawach, imprezach i akcjach artystycznych (nie tylko „mail art’u”), zawarta jest w katalogu, wydanym z okazji wystawy 40-lecia pracy twórczej Wandy Gołkowskiej i Jana Chwałczyka, w Muzeum architektury we Wrocławiu, w 1994 roku.

PRZYPISY:

1. E. Geppert, *Zagadnienia formalne i nieformalne w malarstwie polskim*, ZZPAP, Wrocław 1947.
2. J. Chwałczyk, *Kontrapunkt*, BWA - Ośrodek Sztuki we Wrocławiu, Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, 1972.
3. „Adhezia” - por.: Słownik wyrazów obcych, Wrocław 2001, s. 19.
4. B. Kowalska, *Twórcy-Postawy*, Kraków 1981, s. 228.
5. A. Kępińska, *Nowa sztuka polska w latach 1945-1978*, W-wa 1981, s. 218-219.
6. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, W-wa 1988.
7. J. Chwałczyk, Katalog, BWA Wrocław 1989, Muzeum Ziemi Lubuskiej Zielona Góra 1989-1990, s. 7.
8. Por. przypis nr 3.
9. H. Ptaszkowska, *Jan Chwałczyk. Malarstwo i rysunek*, Katalog wystawy, BWA Wrocław 1965, s. 2.
10. H. Ptaszkowska, op. cit., s. 2.
11. Jan Chwałczyk, Wypowiedź autorska /za:/ Katalog, BWA Wrocław 1989, op. cit., s. 7.
12. Ibid., s. 7.
13. j.w.
14. Forma Kinetyczna - własność Muzeum Architektury Wrocław.
15. J. Ludwiński, *Sytuacja* /za:/ Katalog, Galeria Sztuki („Mona Lisa”), Wrocław 1967, s. 3.
16. Jan Chwałczyk, Wypowiedź autorska /za:/ Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk. Katalog wystawy, Muzeum Architektury, Wrocław 1994, s. 25.
17. J. Ludwiński, *Portret syntetyczny* /za:/ Katalog wystawy Galeria „Mona Lisa”, Odra 1/35, 1969, s.75.
18. B. Kowalska, *Twórcy-Postawy*, op. cit., s. 228.
19. Ibid., s. 228.
20. *Kontrapunkt*, op. cit., s. 36.
21. Ibid., s. 38.
22. Ibid., s. 19-21.
23. Ibid., s. 27.
24. Ibid., s. 52.
25. Ibid., s. 73.
26. Ibid., s. 6.
27. Ibid., s. 42.
28. Ibid., s. 67.
29. Ibid., s. 74.
30. Ibid., s. 65.
31. Ibid., s. 70.
32. Ibid., s. 7.
33. Ibid., s. 34.
34. Ibid., s. 48.
35. Ibid., s. 91.
36. Ibid., s. 57.
37. Ibid., s. 39.
38. Ibid., s. 53-54.
39. Ibid., s. 72.
40. Ibid., s. 83.
41. Ibid., s. 15.
42. j.w.
43. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska*, op. cit.
44. „Symulacja - tech. sztuczne odtwarzanie cech określonego przedmiotu, procesu za pomocą jego modelu powstającego w laboratorium” /za:/ Słownik wyrazów obcych, Wrocław 2001, s. 773.
45. Mc Luhan, *Wybór tekstów*, Poznań 2001, s. 521.
46. J. Kosuth, *Między marzeniem sennym a ideologią - cztery luźne uwagi; Uwaga 2: porażka i testowanie* /za:/ Obieg 61/62, 5 VI 1994, s.5.
47. „Stereotyp, psychol., socjol.: skrótowy, uproszczony i zabarwiony wartościująco obraz rzeczywistości funkcjonujący w świadomości człowieka danej grupy społecznej, jako rezultat powtarzanego wielokrotnie kojarzenia określonych symboli z określoną kategorią zjawisk; stereotypy, wpojone przez środowisko społeczne i utrwalone przez tradycję, stają się często przewodnikiem i uzasadnieniem działania członków grupy.” /za:/ Encyklopedia Powszechna PWN 1976, s. 284.
48. „Asymetria: 1. brak lub naruszenie symetrii; 2. cecha relacji polegająca na tym, że jeżeli ta relacja zachodzi między X a Y, to nie zachodzi między Y a X.” /za:/ Słownik Języka Polskiego PWN 1978, s. 92.
49. Encyklopedia Powszechna PWN 1973, s. 87.
50. J. Ludwiński, *Sztuka Po /w:/* Katalog I Biennale Sztuki Nowej, Zielona Góra 1985, s. 80.
51. Cyt. za: *Kontrapunkt*, op. cit., s. 36.
52. Cyt. za: A. Kępińska, *Nowa sztuka...*, op. cit., s. 219.
53. „Funkcja, mat., relacja, która przyporządkowuje elementom danego zbioru dokładnie jeden element innego (lub tego samego) zbioru.” /za:/ Słownik wyrazów obcych, Wrocław 2001, s. 253; „Funkcja, mat. współzależność między wielkościami zmiennymi, odwzorowanie, przekształcenie” /za:/ Słownik wyrazów obcych, W-wa 1968, s. 264.
54. Helene Cixous: „Z definicji, sztuka to gest ratunku” /za:/ *Magazyn Sztuki*, nr 12 (4/96), s. 175.
55. Słownik języka polskiego PWN, W-wa 1978, s. 961.
56. Ibid., s. 217.
57. Encyklopedia Powszechna PWN, W-wa 1974, s. 87.
58. Słownik języka polskiego PWN, W-wa 1978, s. 573.
59. A. Zausznica, *Nauka o barwie*, W-wa 1959, s. 442.
60. Ibid., s. 145.
61. Katalog Galerii „Mona Lisa” II/1968, s. 3.
62. Jan Chwałczyk, Katalog wystawy, BWA Wrocław 1989, op. cit., s. 6.
63. E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce*, Kraków 1965, s. 270-285.
64. A. Zausznica, op. cit., s. 330.
65. M. Rzepińska, *Historia koloru*, Kraków 1983, s. 514.
66. J. Albers, *Formułowanie i artykułowanie* (127 druków, podwójne portfolio) 11:29, 1967.
67. M. Rzepińska, op. cit., s. 62.
68. A. Zausznica, op. cit., s. 536, 560.
69. Ibid., s. 556.
70. A. Piekara, *Nowe oblicza optyki*, W-wa 1968, s. 29.
71. B. Scholte, *Towards a Reflexive and Critical Anthropology*, New York 1969, s. 3.
72. A. Kępińska, *Nowa sztuka polska*, op. cit., s. 219.
73. Katalog, Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 1975, s. 1.
74. Katalog „Gang”, BWA Wrocław 1972, s. 4.
75. Dokumentowały to katalogi Galerii „Mona Lisa”, Wrocław 1968-1971 oraz teksty drukowane na trzeciej stronie okładki miesięcznika „Odra”.
76. Takie istotne przestrzenie tworzyły wymienione w przyp. 75 miejsca publikacji.
77. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, Galeria „Mona Lisa”, druk, Wrocław 1970, s. 2.
78. Ibid., s. 6.
79. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, W-wa 1978, s. 10.
80. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, op. cit., s. 4-5.
81. Ibid., s. 6.
82. Katalog, Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, op. cit., s. 21-22.
83. Ibid., s. 21.
84. J. Ludwiński, *Sztuka niezidentyfikowana /w:/* Katalog, Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, op. cit., s. 21.
85. Ibid., s. 22.

86. Ibid., s. 21.
87. Katalogi Galerii „Mona Lisa” 1968-1971, op. cit.
88. *Symposium plastyczne Wrocław 70*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983, s. 160.
89. Katalog „Sztuki pojęciowej”, Galeria „Mona Lisa”, XII 1970, s. 2.
90. Katalog, Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej, op. cit., s. 21.
91. Odra, XII 1967.
92. Galeria XXI wieku /w:/ Odra X 1967, s. 91.
93. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, op. cit., s. 10.
94. Ibid., s. 10.
95. Odra, I 1968.
96. *Magazyn Sztuki*, 1/1966, s. 121.
97. Odra, II 1968.
98. Ibid.
99. Ibid.
100. Odra, I 1969.
101. Ibid.
102. Ibid.
103. Odra, X 1968
104. Ibid.
105. Ibid.
106. Katalog I Biennale Sztuki Nowej, op. cit., s. 80.
107. Odra, XI 1968.
108. Ibid.
109. Ibid.
110. Ibid.
111. Ibid.
112. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, op. cit., s. 10.
113. Odra, VI 1969.
114. Ibid.
115. Odra, VI 1969.
116. Ibid.
117. Ibid.
118. Odra, II 1971.
119. Ibid.
120. Odra, I 1970.
121. Ibid.
122. Ibid.
123. *Nadodrze*, nr 23/190, 8-21 XI 1969.
124. Stenogram z obrad Symposium „Wrocław 70”.
125. „Mona Lisa” we Wrocławiu, Projekt 3/1968.
126. *Sztuka w procesie samozniszczenia*, Odra, II 1971.
127. Ibid.
128. Ibid.
129. Ibid.
130. Ibid.
131. Ibid.
132. A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Ossolineum 1983, s. 125.
133. J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, W-wa 1983, s. 128.
134. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970*, op. cit., s. 164, 165.
135. A. Kępińska, *Nowa sztuka...*, op. cit., s. 195.
136. Ibid., s. 201.
137. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, op. cit., s. 19.
138. J. Bogucki, *Wrocław 70 /w:/ Katalog Symposium Plastycznego...*, op. cit., s. 19.
139. Katalog, Galeria Informacji Kreatywnej - Wrocław, 1974, s. 21-22.
140. Ibid.
141. Katalog, Jan Chwałczyk: „Dokumentacja akcji współpracy pomiędzy szkockimi i polskimi artystami pod hasłem W OBRO-
NIE SFERY PSYCHICZNEJ, Piwnica Świdnicka Wrocław, Rynek - Ratusz, luty 1973.

I

The cause, the creation, the execution are the same area of artistic action equivalent in their meaning. The cause, the creation, the execution are the artistic process in progress of materialisation. This is a record of the period of creation.

My materialised notation are the following works:

I - 'Reproducer of the Solar Spectrum' (RSS) performed for the 'Wrocław 70' symposium – in 1970

II - 'Coloured System of Light Transformation' announced on an open-air workshop in 1970 in Osieki. The text was accompanied by an installation show - a kind of a simulative installation.

Re I: Light in the Reproducer of the Solar Spectrum appears as an announcement and in itself - in its tautological structure - is shaped by astronomical regularity and accidental weather changes.

Re II: Coloured System of Light Transformation requires intellectual interactivity because its artistic area becomes virtual space. Scientific premises - used as an ingredient of art language - make up the construction to be read as a mental test.

II

This work is dedicated to a scientific thought

REPRODUCER OF THE SOLAR SPECTRUM

The subject was to be realised during the symposium Wrocław 70 under the name of REPRODUCER OF THE SOLAR SPECTRUM. It is a form – instrument – emitting the sunlight in its spectral image onto a white screen.

It consists of:

1. Conceptual model

2. Actual model

a) initial study of optical systems

b) initial suggestions for presentation screens

Conceptual model (assumed a priori)

- To create an instrument constantly catching the changing sunlight and transforming the light into its spectral image by assuming certain regularity of changes on one hand and potential uniqueness on the other one.

- To choose a geometrical point on Earth. This will determine all the necessary physical assumptions. As a result, any change of place, in the sense of moving our object to a different point on Earth, will disfigure or even ruin a programmed interplay of colour and space. Consequently, the REPRODUCER OF THE SOLAR SPECTRUM is strictly connected with place and situation, dependent on azimuth, latitude and longitude.

- The light producing a spectrum in the PRODUCER OF THE SOLAR SPECTRUM is owned by a solar planet, so it has to be taken into account while regarding kinetic colour systems.

- The instrument called the REPRODUCER OF THE SOLAR SPECTRUM must not be regarded as an artwork as it is only a tool used to obtain the ephemeral phenomenon of the interplay of colour and space.

Notice!

Because there might appear numerous light distortions in the interplay of colour and space, as well as in the optical instruments, the conceptual model is to be regarded a priori.

Actual model – Wrocław

- THE PRODUCER OF THE SOLAR SPECTRUM has to be created

physically (empirically) because its conceptual model is only an ideogram. Any execution of an ideogram depreciates its notional assumptions. In practice, included figures constitute a framework to calculate a function of the instrument, not the interplay of colour and space, as its HAPPENING is basically independent of its infinite changeability.

- Obviously, a theoretical point to calculate an angle of incidence of the sunlight is so relative that in practice it can mean the whole city of Wrocław. Thus, the place to locate the REPRODUCER OF THE SOLAR SPECTRUM is to be chosen by specialists appointed for this purpose by an office.

Wrocław, February – March 1970.

The schedule of confrontations 1970:

March - work displayed at the exhibition of the visual arts symposium 'Wrocław 70'.

April - show in the Pod Mona Lisa Gallery (display of proposals put forward at the Symposium)

June - RSS takes part in one-man exhibition in Lublin

August - RSS displayed at the Proposal 1 exhibition – Świdwin

October - RSS includes new developments: technological placement of screens

Preliminary proposals for display screens were put forward for the exhibition Symposium 'Wrocław 70', then turned over together with the copy of RSS to new emerging Art Centre in Wrocław.

III

In these times of computers and space travels, it is necessary to draw artists into this game for cosmos (in order to stock imagination and awareness with art of not only a comic strip nature).

Coloured Spatial System of Light Transformation

or a kinetic-and-spatial portrait of light in specified wavelengths

The principle:

By taking white light of high coherence for a source and simultaneously remembering about its fragility, one should originate two inertial systems of two different light waves. A colour of light of optional length chosen by a filter creates the first inertial system; the second inertial system is the result of white light. Hence, we get two different phases of light, two different colours. Using light interference (different wavelengths) and putting obstacles on its way, we can receive:

proposed colour by using a filter

its biological complement in our physiological system

their equivalent (and not only) brightness, chromaticity, force all their derivatives.

Naturally adequate proportions of chosen amounts of light for one inertial system (this proposal) have to agree with proportions of the second inertial system.

What is the result?

A. Material execution in the visual sphere.

B. Execution in mind - outside the sphere of visual impressions; this activity will take place basing on:

material execution,

conceptual model,

acquired knowledge and not only visual experiences. Maybe an appearance of artistic phenomena will be the result of this activity.

Conceptual model:

I propose to annex the physical space with the form of an inverted cone whose basis is unlimited while its top consists of a projector's filter. I assume that light filling this shape has two different wavelengths though a visual effect is the result of their mutual relationship. Hence, we will get a flexible scale of colours. Light waves of the cone projected onto unlimited infinity deform the annexed space with enormous speed, simultaneously curve its parallel lines and soften its visual picture. Naturally, colours of the area are invisible; they emerge when light meets some obstacle. Only then it becomes possible to read emerged facts. / e.g. we can read information about an object from its shadow/. Colour values are changeable, dependent on an angle or angles of light incidence (conditioned by the placement of an obstacle and the speed of travelling waves). I assume that any obstacle standing on the way of light in the isolated cone is in perfect white colour.

The whole proposed system experiences continuous changes of speed, i.e. kinetic energy, and in the case of an obstacle, the change of potential energy. There can appear phenomena of light interference like wave bending (diffraction).

Projecting the proposed system onto unlimited space – whose only beginnings we know /I mean the source of light and the filter/ - we do not know the length of its way and its circling in the matter. Given situations are a starting point for further pondering only and nothing more.

The proposed text is not a research paper and I am not treating it like an artwork. This is a fairly optional collection based on certain science theorems and its task is to create particular cognitive situations of emotional-and-notional character.

Since 30 August, 1970 the Reproducer of the Solar Spectrum, as well as Coloured Spatial System of Light Transformation have been completed with the schedule of confrontations describing time phases: it is a time meter and social consciousness.

The schedule of confrontations

Coloured Spatial System of Light Transformation 1970:

1. August - confronted, Osieki 70
2. September - exhibited Propositions 2
3. September - proposed and rejected at the regional exhibition in Wrocław
4. September - put on the exhibition Light and Sound in Art and Human Surroundings – Warszawa

IV

A REFLECTION UPON THE ESSENCE OF LIGHT – AN ATTEMPT TO DEFINE ITS STRUCTURE IN MY WORK

Light is connected with metaphysics because it is the only environment that exposes its present but invisible existence.

Through visualisation and continuous creation of its variables, daylight and its activity verge on the creation of art that is always different, always new.

Art and light have magic, symbolic and notional meanings. Hence, there are certain similarities between them:

light and art – media which have served both utilitarian and cultural purposes during the whole human history

light and art – escape from materiality into the sphere of our mind

art and light – have abilities to create and simultaneously dispel our myths and symbols

light does not have a constant visual carrier and is changeable like art

art – inspires our mind; at the moment of visualisation light becomes our reality too light – is a medium which can be considered but not seen or shown – yet, when it is lacking, we notice it at onelight clarified of alien contexts; it becomes my text for a new philosophical consideration called art.

The history of light visualisation starts with a medium whose activities take place inside something that is considered, non-announced, unspoken, unformulated.

Appeared cases of visualisation leave place for interpretation and developments.

The idea of a permanent daylight spectrum lives on movement of variability and is simultaneously the juxtaposition of a static colour and the form.

The absent presence of light is a perfect medium. Therefore, I explore its possibilities in a process of formulation of artistic ideas and their absorption into art.

Light alone is to become an aim. Within an area of civilisation and culture, it is a being and has its own actual and metaphysical sense. Being the boundary of perception, it is a crucial element that is the basis and ultimately decides about the existence of visual arts.

Colour and the form is a chromatic echo of light only which - in its essence - is objective and neutral like any material.

By it I inform my choice from reality.

These are forms, installations or space works constructed in accordance with norms characteristic for light.

In order to make 'an art work', art has had to be provoked by calling upon invisible reality as an independent medium, i.e.: to overlap an existing myth of art with the function of light itself.

The result might be specific tautology. Light has to create itself to the best of its abilities and according to the rules to which it is submitted.

V

THE DRAFT FOR REFLECTIONS ON STEREOTYPE AND ASYMMETRY IN ART

Selection of texts written in the years 1972-96

INTER-ANALYSIS OF ART

We think with a word, sound, image, smell, colour or form. All development of art has been happening through the extension of expressive agents.

Their main burden as an information vehicle has moved to other means of action, e.g.: from picture contents – to an object (object d'art), from a showroom – to its space, from the period of creative activity – to the process of art happening (happening), from a chamber exhibit – to a gigantic object not to be swept with eyes (Land Art). In the end this territory expansion has swept through the whole outside material world. Art hence absorbs itself. The game for its being has started to proceed inside its own system. And more and more art tears itself away from its traditional meaning.

Art starts to look different from established notions.

Facing looser and looser connections with traditional understanding of art's values, the burden of its functions is transferred to reception. Abundant assaulting expressive agents leave place for intellectual form whose task is to enrich receiver's personality.

By studying ourselves, we research the reality of nature. The quality of perception and the ability to make a synthesis

examine our intellectual aptitude. If an artistic fact is a part of our personality, it becomes important, as it is also the subjective construction of the objective real.

Each reception of art signifies mental, intellectual consumption. If science is form: the tool of our mind to define the material world, so art - perceived as the continuity of questioning of its essence - becomes a safety valve.

If anything might be art, the burden of responsibility falls upon an individual, a receiver. Hence there are receivers of Pop culture and connoisseurs.

The topic ART VALUATION is divided into the three following parts:

- I Subject of valuation
- II Measure of valuation
- III Negotiations - a discussion (conversation about art is the form of a negotiation with different attitudes, my commentaries are the form of a dialogue with authors of quotations).

ART VALUATION

The eye of intellect perceives in any object the thing, it put there itself - the way of perception
Thomas Carlyle (1795 - 1881)

- I Subject of valuation - artistic fact, artwork

Joseph Kosuth: 'No matter what anyone might say about the project named *Conceptual Art* initiated about thirty years ago, now it seems obvious that our intention was based on contradiction. And the fact that this contradiction was somehow justified does not change anything. We wanted the act of art to have integrity as a feature (I described this in terms of 'tautology' in those days) and simultaneously desired to release it from shackles of programmatic formalistic self-reflection. (...) Our way of thinking was not directing us towards formulating the theory of art in the form of a statistic description (the theory which would be a map of the internal world treated as an illustration) - but the theory which would treat the artist as an active factor interested in meaning, in other words, would describe an artwork as a test. Nowadays this notion of art as the test, and not the illustration is the obligatory thing. So what does this above-mentioned contradiction consist in? I think the problem looks as follows: art somehow can become 'the test' while simultaneously keeping its identity, I mean, maintaining the relationship with its history without which art would be separated from the community of its 'believers' who equip it with human dimension? It is the basic problem of our endeavour and a source of its failures - Terry Atkinson so relevantly wrote about it - and decides about the relationship of our project with present artistic production. It would be difficult to deny that exactly this 'failure' of *Conceptual Art* inspired us to reformulate the concept of art practice (...)'¹

I consider the problem of two contradictory pieces of information with the former one as historical continuation, and the latter as opposing the stereotypes² to be an asymmetric³ module of art.

Hitherto existing lack of definition of art is its definition.

- II Measure of valuation

The model of asymmetric pieces of art information is the most essential element valuing art's creating.

We have to assume that the more contradictory information, the more difficult it is for this to enter an existing stereotype of art. This process requires more emotional and intellectual effort

based on high sensitivity, knowledge, and culture.

By gaining public acceptance, an emergent 'prototype of an artwork' will join the spheres of difficult art or even very difficult one.

A very wide spread of intellectual values can be watched on the example of literature, e.g. between James Joyce's *Ulysses* and any paperback published by Harlequin.

Of course, the circle of public reception is manifold - I assume that it is inversely proportional to intellectual-and-emotional values of an artwork and dependent on mental analysis: *Mental analysis - activities of human mind consisting in dividing a given object into component elements (parts, features, relations), and separating individual elements with the application of analysis; m.a. appears in strict connection with a synthesis and conditions other mental operations like comparison, generalisation; an elementary analysis consists in differentiation of stimuli by the nervous system due to their meaning for an organism; higher forms of analysis are connected with development of consciousness and abstract thinking*.⁴

Jerzy Ludwiński in his text 'Art After' says:

'(...) Art has now become really open. First of all towards inside. The story has always gone about explosions. If yes - so let it be implosion too. Such a notion as ETERNITY OF ART might be coined. What else could we cross off? We might but the epoch of crossing off is setting behind the horizon. The more interesting thing is the question what man of the future will be like? (I am not thinking about this particular situation when he will not be here at all).

Probably Everybody else either.

We could wonder more whether he would be NONDIRECTIONAL MAN. It might mean the end of the luminous way, the end of striving after common happiness, the end of the epoch of ideology and the end of violence. In order to go beyond the square bracket.

It will be the man of NON (this is not a preposition but a noun).⁵

Alicja Kępińska answers the questions in 'Counterpoint':

'The Artist - The Receiver feedback is commonly practised on mind, and it is utterly suspicious. There is no full communication between the Other and the Me. The psyche of one man is not a stencil for imaginary constructions of the another. The only proper relations look as:

Me - Me

You - You

He (She, It) - the same He (She, It)

or as the message functioning along the lines of a closed circuit. Even if sad, at least it is true'.⁶

An essential conclusion about the art stereotype which says that creation of an 'artwork' to some degree equals valuation, is always the same, i.e. individual - personal.

An art subject in its construction - and so creation - is unstable, hence any constant form of assessment is not possible.

- III Discussion - negotiations (conversation about art is the negotiation with different attitudes)

Personal work entangled in an established stereotype of art if proposes new developments, it always finds itself to some degree conditioned by a starting position.

Because I want to build a system to understand art activities independent of any ideology I have been running a formal

analysis of its structure.

From its dawn up today, art is strongly infused with ideas that happen to be driving forces for changes in established stereotypes. To explain art influence through any ideology does not seem possible to me – it would be tautology.

Creative activity is an element of art appearance.

Art does not create itself; to be born it has to be made:

1. The artist performs materialisation of the concept, which he calls an artwork

2. The receiver chooses *the artwork* from the surroundings, creating his own vision in mind.

Constructing and reception of the artwork each time depend on individuality of a creating person, e.g. somebody materialises his own concept but somebody else takes it over – creates in his psychological sphere. Values will surely be different; they might even be contradictory.

When the artist and the receiver share the same stereotype, closer reference takes place.

Aesthetic richness means any kind of art including the popular one.

The social position of stereotypes (e.g. religious, political, advertising) is often their additional function.

The closer creation gets to kitsch, the poorer its function becomes.

The legibility of a stereotype does not any longer require any mental effort because a calque of imagination appears. Exactly this commonness of stereotypes is extremely important for art as a signal for new creative revaluation.

Being commonly accepted and having this attribute to penetrate into different cultures, stereotypes are probably the cause of development of new similar creative proposals in different places at the same time.

Art is also understood as a set – this includes all achievements and executions concerning the language of art. The set of art is the multi-layering of stereotypes that are raw material causing explosion of new creative situations.

Art is also a record of the time it was born. Creation of new segments of art 'works' means the appearance of a new stereotype. The very statement that art is the continuation and also objection towards established continuation includes the asymmetric information, a member of the whole set of art.

As part of this contradiction there is born a positive course of a creative thought on art.

In 1972 I published the text entitled 'The Portrait of Art' giving my opinion about circulation, multiplication and mutability of an image of art: *'Any material execution of an idea (at the moment of personal assimilation) will be the beginning of its multiplication, will be the creation of a new stereotype, will be striving after other petty moral-and-intellectual stabilisation'.⁷*

The artist is the first receiver of his execution. Each receiver is the potential artist too. The artwork? – each reality anyway carries in itself a chance for the potential artwork.

Are all the elements of the triad equivalent?

The artist is the receiver.

The receiver is a potential creator.

However to have both constituted, the 'artwork' has to appear (artistic message) – it is a *sine qua non*.

Media have their autonomy; of course being limited in their way of communication, they have produced certain specialisation. They are always a material message that objecti-

fies the idea, creative concept.

The very choice of the concept is the beginning of work ideologising.

A personal unrepeatable feature of the concept is objectified by communications when they become a tool of performance. Hence when a medium – a means of artistic information – becomes a form of the message, it happens to be contaminated with ideology. The artist is entangled in cultural dependencies in which he lives and works.

We already know that the gist of art depends on its continuation and simultaneous objection towards it.

Facing such an alternative, any exercised choice is an ideological act both for the artist and art's receiver.

'The artwork' always asks multifaceted questions. Our answer – born in mental sphere – is multi-layer too. Mental areas – knowledge, sensitivity and flexible sharpness of the intellect – are a personal area of art creation.

If the surrounding world wants to appear as part of art, it should possess specific information.

Objects, actions or personality have to acquire sur-interpretation, thus making the artistic asymmetry of information.

Appearance, transformation of a creative fact as well as reading the sur-interpretation (Lyotard's sublime) – already present in the 'artwork' – consist in the artistic asymmetry of information too.

- Are the artist and the receiver the same partners?

- Of course different.

Subjective artistic information of the artist collides with the receiver's subjectivism.

Other store of emotional-and-intellectual information accompanies the concept of creation – others the execution and the reception. The message possessing two forms of being – in the sphere of actual reality and in mind – additionally confuses the reception.

In each case the value of signals is conditioned by sensitivity, knowledge or the artist's and the receiver's culture.

For art the artistic asymmetry of information seems to be an important element.

We know cases from the history of art when artworks of supposed small volume of artistic message have many times increased their volume in later periods or in different cultures.

Art – as an open system and abstract notion – is a set of many conventions expressed with means of expression-information.

It combines different examples of aesthetics, records and material messages; as shaped by group thinking, it makes conventions – stereotypes while the aesthetics is a form of ideologising.

Sculpture, graphics, painting are stereotypes of workshop and techniques. A material record of the 'artwork' possesses two forms of being: in the area of actual reality and the sphere of mental reception. New artistic information has to be constructed from established codes of contents or form.

Art is the fact.

Work is the process.

We know today's area of art – but surely we do not know what it will be like.

The future will decide about it – thus work.

Art says what it sees – work what to do.

Work is an abstract value of our intellect; it allows to

construct a message or reception information.

Different languages - their complicated nature - enable both to create and receive on many of their levels. The artist's and the receiver's mental areas decide about it.

It is true that art as continuation is simultaneously against established continuation - it has two pieces of information: contradictory-and-asymmetrical ones in view.

Work by being in opposition to stereotypes introduces asymmetric information into the set of art.

Presumably the more contradictory information is entered into the set of art, the more difficult and fiercer assimilation of the emergent 'artwork' will be.

Art means realisations in the form of material records (of different artistic facts, artworks) and of their creative functions in the mental sphere.

Thus both these elements - the record and the function - include the notion of art. The artwork without the function is not an artwork but a fact only, material object. If there is no 'artwork', the function has no basis for existence - it loses its sense.

The essence of the function⁸ are dependencies between variable information.

Work is activities resulting from a meeting - an overlay of various information conceived of the material message or emotional-and-intellectual personality entangled in the notion of art.

Creation is an analogous function to the creative reception of the 'artwork', and both forms of adaptation concern the clash of personality with the concrete real. Performing a material record (the artwork), the artist introduces own information into the set of art.

The receiver reads the record of information with his own emotional-and-intellectual personality.

Reality is the set of asymmetric information in relation to symmetric information in the set of art.

Therefore I consider the set of any reality or its element to be the basis for the function taking on value from the set of art stereotypes or elements.

This way so to say the nomination of a new value (an artistic fact, other artworks) takes place basing on a stereotype of art.

Let us repeat it again: the set of any elements of reality is the basis for the function taking on value from any elements of the set of art.

This kind of art is artistic work because a new variable value is born - an independent one and belonging to art. This way a 'prototype' of the artwork appears whose public acceptance is the beginning for a stereotype of art.

Multi-layeredness which finds enough room in stereotypes of art - from kitsch to high art - allows a kind of education about creative understanding of its complex nature

Any announcements, 'artworks', communications, artistic facts - for the sake of legibility and understanding - are constructed from repeatable codes of contents and form.

Art is shaped by common opinion, and this fact is confirmed by the appearance of stereotypes.

'(...) The truth is in movement, in differences. Here is the only thought that does not allow to lie (*mentir*) but keeps on denying (*dementir*).⁹

VI

LIGHT - A BASIC ELEMENT OF COLOUR

Aristotle called light an indispensable condition for the existence of colour which appears due to 'contamination' with light brightness; material objects 'force darkness'. The beginning of science on colour issues date back to Newton's research studies (1642-1727), while earlier knowledge was based on metaphysical premisses.

In informal Polish the words KOLOR, BARWA, FARBA are used interchangeably. Is their meaning really identical? The encyclopaedia *Encyklopedia Powszechna* (PWN, 1974) does not include the word KOLOR while the dictionary of Polish language (PWN, 1978) describes KOLOR as: '(...) a visually perceived property of an object dependent on absorption, reflectance or transmission of rays of light; *barwa*: dark, fair, strong, vivid, intensive, gaudy colour (...)'

The same dictionary of Polish says that BARWA is 'a property of a body dependent on the level of absorption, reflectance (...)' etc. hence BARWA = KOLOR. The *Encyklopedia Powszechna* (PWN, 1974) calls BARWA 'A visual sensation produced by light; a property of the sense of vision explained from the standpoint of physics, biology and psychology; *barwa* is characterised by tone (colourability, chromaticity), brightness, saturation and purity. The tone decides for the difference in quality of colour; e.g. in the spectrum of white light (optical spectrum) there are distinguished seven colours (without intermediary hues): red, orange, yellow, green, blue, indigo and violet. (...)' The lexicon (PWN, 1972) gives the same meaning of BARWA not mentioning the word KOLOR. The glossary of fine art (PWN, 1969) states an encyclopaedic meaning of BARWA, and refers the word KOLOR to BARWA. An illustrated general encyclopaedia (Warsaw, 1973) gives the entry BARWA reading the entry BARWA used by *Encyklopedia Powszechna* - in 74 edition it refers to the word BARWA. The dictionary of Polish defines FARBA as 'a mixture of dyes, pigments and binders giving a coloured substance applied to paint or stain (...)'.

Dictionaries of German interpret both BARWA and KOLOR as *die Farbe*. In French KOLOR, BARWA, FARBA means *couleur*, in English *colour* similarly means KOLOR, BARWA, FARBA.

Adam Zausznica in *Nauka o barwie* published by PWN presents the description of *barwa* corresponding to the one in *Encyklopedia Powszechna*; however, while describing sensations defined as chromatic colours, he says that '(...) In Polish they are sometimes not very successfully described as colourful (...)'. Representatives of science use the notion BARWA to describe issues connected with light, while artists and humanists mostly employ the word KOLOR.

In the catalogue of the Mona Lisa Gallery (II - 1968), Henryk Stażewski says about colour:

'(...) We still know very little, in spite of serious research studies conducted in America mostly by Itten and Albers. This field is dominated by emotional chaos. The introduction of mathematics might put this chaos in order. (...) It happens however that it is necessary to disturb the monotony of scientific tables (...). Simultaneously the sequence of colours in their mathematical-and physical meaning is incompatible with such a sequence a human eye perceives as harmonious. Because these two scales are even, the mechanical application of laws of mathematics and physics in painting is useful but not satisfying. We are

left with further search for laws governing colour hiding more mysteries that we have supposed (...)'.

In my reflections upon light (Jan Chwalczyk, Exhibition Catalogue, Wrocław, Zielona Góra, 1989-1990) I say:

'(...) Light is the main actor of any fine arts visualisation. The methods to uncover this acting are many-sided: from a static, realistic picture of light to an installation in which performed light-and-colour changes are paired and make the kinetics of mutual dependencies (...). Light in its essence is invisible; light exists while colliding with form by delineating this with its shine and shadow. The antinomy of white light and colour are two elements of visualisation - constantly coming into opposition - with white light in most cases ruling a local colour (...)'.

Wassily Kandinsky wrote that number of colours and forms is infinitely great - so possibilities of their application - but their influences are different. Light and colour are inherent partners of perception of the visible world which the art of painting suggests copying or interpreting with the application of colour.

Findings in caves and grottoes inhabited by man 150-200 thousand years ago prove the application of painting procedures. These were different kinds of ointments - based on red clay and ochre - applied to cover the body. There have also survived versicolour drawings of 'cave painting' of later period.

Adam Zausznica says in *Nauka o barwie* that *'(...) Since the years of 20 thousand BC till the period of the Great Wall of China and Egyptian pyramids (about 3.500 BC) man has been using several simple colours to copy the outside world; no more than four, five ones (...)'*

The meaning of colour application in shaping the beginnings of painting might be presented in the following shortened and outlined form.

Paul Gauguin wrote that *'(...) art is abstraction; extract this abstraction out of nature when you are contemplating this and think more about creation than about nature.'*

White light changes the structure of its wave while wandering inside the place or among coloured spaces of the landscape.

Painting is identified with colours whose root, function and parent is light, so each fragment of visible reality has to pay coloured fee to light, its parent. So we measure colours with barwa and use colour to metaphysically talk about the surrounding world.

Van Doesburg said that *'painting can be explained only by painting.'*

Painting is colours formally arranged or a story interpreting the world. By making the difference between constructing and describing, I want to draw attention to two different ways of colour application.

The basic element of the former case is to build a space model of colours, of the latter to describe the outside world true to its appearance. The copying section will not be the subject of any further considerations.

Painting a structure of colour is - itself - the actual defined real.

'(...) It seems that paint and a painting are not a long way from each other. They only sound like that in words and sounds. In fact it is otherwise because it means transfer from a dye to colour. Let us consider pure green colour for example. As long as this is introduced to us as green, it remains a dye, that is paint. As soon as it becomes doubtful whether green is pure colour or

has some hue, or is mixed with some other colours; as soon as it has been found not to be where it should be, it is not paint any longer and becomes colour. This change is the result of relativity (underlined by J. Chwalczyk) It happens in painting when the colour of the 'Give and take' mutual relationship makes with other colours - or other elements constituting a picture - less or more than it intends to do independently; namely when due to mutual influence contrast or rapprochement is born and both partners can cross the border of this whole so-called harmony (...)'.

The art of painting exists because of this property of light, which makes applied paints create relativity of colours in space sets. Applied colours are, of course, the result of white light dispersion. Paints - to appear as colours - are subject to specific rigour of white light. So colour is kinetic dependence of colour on light.

Colours applied in painting are part of white light radiation. Hence their luminosity appears when applied paints range within the circle of chromatic - unsaturated - colours. The colour of white light governs and decides about colour values in painterly space constructions and other adventures of paints. Any change in values (calorimetric) of the colour of light definitely transforms colours of paints.

So when paint becomes 'the different matter', we have to deal with the notion of the art of painting pictures. Artists followed different techniques to build colour construction of an artwork, e.g. 'egalitarian': Titian - applied four pigments: white, ochre, red, black, Rembrandt - weak ochre, dark ochre, antinomy yellow, burnt sienna, burnt umber, black. In Baroque they used to say 'variations on the theme of one colour'.

As the application of black is concerned, Maria Rzepińska says in her *Historia koloru* quoting Hokusai *'There is antique black and fresh black, glossy black and matt black, black in light and in shade. To receive antique black, you have to admix red; fresh black - indigo; matt black - white; for glossy black - you need glue; lighted black has to be reflected with greys.'*

Seurat and Signac applied simultaneous contrast (theory of Divisionism).

Given examples show different possibilities of applying pigments. It is presently known that objective measurements of colours and our visual reception are two different values, e.g. a spectroscopic mixture does not include the mixture of brown colours.

Adam Zausznica writes in *Nauka o barwie*: *'As this is concerned, paints and pigments are a very difficult problem but effects which can be acquired - from an artistic viewpoint - are beyond anything produced by other dyestuff (...). When the artist is painting his artwork, he can see applied paints in their true superficial reflection dependent on conditions of lighting (and on its spectrum content dependent on sources of light and reflection of this light against the objects that surround the artist's workplace) which is present where he works (...). When the conditions are different from those ones present during painting, his picture is not the same picture, anyhow it is no the picture the artist intended to perform.'* Hence, it turns out that light and its parameters are hegemony of visual space.

Angles of light incidence and its reflection change colour and make a common range. A calorimetric value forces the whole matter of lighted areas to consonance.

If we take into account our visual sensitivity in which a non-simultaneous successive contrast (afterimage) appears,

we have the situation when the visible world of colours is in constant movement. Each colour of the matter is different; the same relationship never repeats. Further complications are caused by the mixture of additive and subtractive colours.

The surrounding us colour of light together with elements of space – they possess their own pigment of colour – penetrate one another while simultaneously existing.

*'(...) The facts that light might be reflected inside and a transitive beam might be of character different than light give each paint a specific individual seal. This limits paint application only to some circles of purposes and means of artistic expression (...)'.*¹⁰

This phenomenon – to some extent – concerns external reflection in which light enriches the pigment of the matter of the same colour. However colours – being in opposition to light – lose luminosity and change their visual value in the way similar to the mixture of subtractive colours.

The writers dealing with Rembrandt's art explain this supremacy of warm pigments in his pictures by present at that time artificial lighting.

*'(...) In spite of dazzling successes in optics, our knowledge on the essence of light is slight. Light will shot from atoms in the form of quanta, some missiles of luminous energy. And yet it does not propagate in space like an electromagnetic wave in which electric and magnetic fields appear and disappear further and further taking possession of the whole space of universe. And when light waves meet any gathering of atoms, they are absorbed, but not because the atoms weaken light waves but rather because the atoms were hit with light missiles (missiles again) or quanta of defined energy. As a result quanta of energy lose but the atoms are excited to higher energy levels (...)'.*¹¹

Albert Einstein is said to have written to his friend: *'For fifty years I have been thinking what light is and I still do not know'.*

NOTES

1. 'Between a dream and ideology, four random remarks' Remark
2. Failure and testing
2. **Stereotype**, psych., sociol. an abbreviated and valuating coloured picture of the real which functions in the mind of the man from a given social group, as a result of many times repeated associating defined symbols with defined category of phenomena; stereotypes, infused by social environment and fixed by tradition, often become a guide and explanation for the activities of group members (*Encyklopedia Powszechna PWN*, 1976).
3. **Asymmetry**: 1. lack of disturbance of symmetry; 2. Feature of relation consisting in that if this relation occurs between X and Y, so it does not occur between Y and X (*Słownik Języka Polskiego PWN*, 1978).
4. *Encyklopedia Powszechna PWN*, Warsaw 1973.
5. 1st Biennial of New Art, Zielona Góra, 1985.
6. Jan Chwałczyk, 'Counterpoint', 1972
7. Jan Chwałczyk, Catalogue to the exhibition 'Ideas, work, facts'
8. **Function**, maths. a relation which associates elements of one set with one exactly elements of the second set (or the same set); (*Słownik wyrazów obcych Europa*, 2001); **Function**, maths. Correlation between variables, projection, transform (*Słownik wyrazów obcych*, Wiedza Powszechna, 1968)
9. Helene Cixous, 'By definition, art is the gesture of help'
10. A. Zausznica, 'Nauka o barwie'
11. A. Piekara, 'Nowe oblicze optyki'

I

Ursache, Schaffen und Realisierung bezeichnen denselben Bereich der künstlerischen Wirkung, der in seiner Bedeutung gleichwertig ist. Ursache, Schaffen und Realisierung stellen den künstlerischen Prozeß im Laufe seiner Materialisierung dar, sind eine Niederschrift der Kreationsspanne.

Meine materialisierte Niederschrift umfasst folgende Arbeiten:

I "Sonnenpektrumreproduktionsgerät", entwickelt für das Symposium "Wrocław 70" (1970)

II "Das Farbliche Raumsystem der Lichttransformation", veröffentlicht im Jahr 1970 in einer Werkstatt in Osieki. Den Text begleitete eine Installation - Präsentation, die eine Simulationsinstallation war.

Ad I Das Licht im "Sonnenpektrumreproduktionsgerät" erscheint als Mitteilung an sich, in seiner tautologischen Struktur, gestaltet durch astronomische Regelmäßigkeit sowie durch akzidentielle atmosphärische Änderungen.

Ad II "Das Farbliche System der Lichttransformation" erfordert eine intellektuelle Interaktivität, da sein künstlerischer Bereich einen virtuellen Raum darstellt. Die Botschaften der Forschung, die als Bestandteil der Kunstsprache gebraucht werden, sind ein Konstrukt, dem die Rolle eines mentalen Textes zuschreiben ist.

II

Ich widme meine Arbeit der Forschung

SONNENSPEKTRUMREPRODUKTIONSGERÄT

Das im Rahmen des Symposions Wrocław 70 zu realisierende Objekt, genannt Sonnenpektrumreproduktionsgerät, ist eine Form und zugleich ein Gerät, das das Sonnenlicht in seiner spektralen Gestalt auf eine weiße Projektionsfläche ausstrahlt.

Integrale Bestandteile des Objekts sind:

1. das begriffliche Modell
2. das Realisationsmodell
 - a) vorläufige Bearbeitung der optischen Systeme
 - b) vorläufige Vorschläge der Expositionsflächen

Das begriffliche Modell (a priori angenommen)

- ein Gerät kreieren, das das sich immer ändernde Sonnenlicht absorbiert und das Licht in sein variables spektrales Bild umwandelt. Angenommen wird die Zyklizität der Änderungen und zugleich ihre theoretische Einmaligkeit.

- die WAHL eines geometrischen Punktes auf der Erde, die dann das System von notwendigen physikalischen Festlegungen determinieren wird. Es ergibt sich daraus, daß eine Änderung der Ortung im Sinne von Plazierung des Bezeichneten an einen anderen Punkt auf dem Erdball das programmierte farblich-räumliche Phänomen deformieren oder sogar zerstören wird. Demzufolge ist das SONNENSPEKTRUMREPRODUKTIONSGERÄT eng mit dem Ort und der Situation verbunden. Es hängt vom Azimut ab und von der geographischen Länge und Breite.

- das Licht, das das spektrale Bild im Sonnenpektrumreproduktionsgerät bildet, ist Eigentum des Fixsterns. Bei der Untersuchung der kinetischen Farbsysteme gilt es also, sich auf die Sonne zu beziehen.

- Das Sonnenpektrumreproduktionsgerät kann nicht als ein Kunstwerk betrachtet werden, weil es nur ein Werkzeug zur Erzeugung eines farblich-räumlichen Phänomens ist, das wie-

derum ein EPHEMERISCHES PHÄNOMEN ist.

ACHTUNG:

Unter Berücksichtigung von einer Reihe möglicher Lichtstörungen im farblich-räumlichen Bild sowie in den optischen Geräten sollte das begriffliche Modell a priori betrachtet werden.

Das Realisationsmodell - Wrocław

- Das SONNENSPEKTRUMREPRODUKTIONSGERÄT muß empirisch hergestellt werden, weil sein begriffliches Modell lediglich ein Ideogramm ist. Jede Realisierung eines Ideogramms entwertet seine begrifflichen Annahmen. Die beiliegenden Angaben in Zahlen sind also in der Praxis ein Berechnungsgerüst, das sich auf die Funktion des Geräts bezieht und nicht auf das farblich-räumliche Phänomen, das so gut wie unabhängig in seiner unendlichen Variabilität existiert.

- Selbstverständlich ist der theoretische Berechnungspunkt des Einfallswinkels vom Sonnenlicht in der Praxis so weit relativ, als er sich auf ganz Wrocław beziehen kann. Die Auswahl des Punktes, in dem das Sonnenpektrumreproduktionsgerät zu orten ist, sollte den dazu ernannten Fachleuten überlassen werden.

- die Gestalt, die Größe der Formen und des Raumes, der das SPIELFELD bestimmt, ergeben sich aus der Funktion des SONNENSPEKTRUMREPRODUKTIONSGERÄTES.

Wrocław, Februar - März 1970

Kalendarium der Konfrontationen im Jahr 1970:

März - die Arbeit wird auf der Ausstellung des Plastikersymposions "Wrocław 70" präsentiert.

April - Exposition in der Galerie "Mona Lisa" (Präsentation der Arbeit, die für das Symposium entwickelt wurde)

Juni - das Sonnenpektrumreproduktionsgerät wird auf der individuellen Ausstellung in Lublin vorgeführt.

August - das Sonnenpektrumreproduktionsgerät wird auf der Ausstellung "Propozycje 1" / "Vorschläge 1" in Świdwin ausgestellt.

Oktober - das Sonnenpektrumreproduktionsgerät wird um neue technische Lösungen in bezug auf die Aufstellung der Projektionsflächen ergänzt.

Vorläufige Projekte der Projektionsflächen wurden für die Ausstellung zum Symposium "Wrocław 70" eingereicht und anschließend mit der Abschrift des Sonnenpektrumreproduktionsgerätes dem in Wrocław neu gegründeten Kunstzentrum überreicht.

III

Im Zeitalter der Computer und Raumfahrt ist es unabdinglich, die Künstler ins Spiel um den Weltraum miteinzubeziehen. Nutzung der Phantasie und des Bewußtseins mit der Kunst, nicht nur Abbildungs- und Comickunst!

FARBIGES RAUMSYSTEM DER LICHTTRANSFORMATION

(oder kinetisch-räumliches Porträt des Lichtes von bestimmten Wellenlängen)

REGEL:

Es wird eine Quelle des weißen Lichtes von großer Kohäsion vorausgesetzt. Unter der Berücksichtigung seiner Beugung sollten zwei Inertialsysteme aus zwei verschiedenen Lichtwellen gebildet werden. Eine Lichtfarbe von beliebiger Wellenlänge, die von dem Filter zurückgehalten wird, bildet ein Inertialsystem. Das zweite Inertialsystem ist das Ergebnis des weißen

Lichtes. Wir erhalten also zwei unterschiedliche Lichtphasen, zwei verschiedene Farben. Unter der Anwendung der Lichtinterferenz (verschiedene Wellenlängen) können wir, indem wir auf dem Weg des Lichtes Hindernisse aufbauen, folgendes erreichen:

- a) eine durch die Anwendung des Filters vorgeschlagene Farbe
- b) ihre biologische Ergänzung in unserem physiologischen System
- c) ihre gleichwertige (nicht nur) Helligkeit, Sättigung, Kraft
- d) alle ihre Ableitungen.

Selbstverständlich müssen bestimmte Proportionen von gewählten Lichtmengen für das eine Inertialsystem (in diesem Vorschlag) der Proportion des anderen Inertialsystems entsprechen.

WAS SICH AUS DER REGEL ERGIBT:

- A. materielle Realisierung im visuellen Bereich
- B. Realisierung im psychischen Bewußtsein außerhalb des Bereiches von visuellen Eindrücken. Diese Wirkung wird sich aus folgendem ergeben:

- aus materieller Realisierung
- aus dem begrifflichen Modell
- aus dem vorhandenen Wissen, aus den vorhandenen Erfahrungen,
- (nicht nur visueller Art)

Möglicherweise entstehen infolge jener Wirkung künstlerische Phänomene.

DAS BEGRIFFLICHE MODELL:

Ich schlage eine Annexion des physischen Raumes in Form eines umgedrehten Kegels vor. Die Grundfläche des Kegels bildet die Unbegrenztheit, seinen Scheitelpunkt dagegen stellt der Filter eines Scheinwerfers dar. Ich nehme an, daß das diese Gestalt füllende Licht zwei verschiedene Wellenlängen hat und der visuelle Effekt sich aus dem Verhältnis der Lichtwellen zueinander ergibt. Wir erhalten folglich eine elastische Farbskala. Die Lichtwellen des Kegels werden in der unbegrenzten Unendlichkeit ausgestrahlt. Sie deformieren mit rasender Geschwindigkeit den vorgeschlagenen Raum und krümmen zugleich dessen Parallelen, wodurch das plastische Bild des Raumes eine Erweichung erfährt. Selbstverständlich sind die Farben in diesem Raum nicht sichtbar. Sie werden es erst, wenn das Licht auf irgendein Hindernis trifft. Erst dann wird es möglich, die gegebenen Tatsachen zu erkennen. (Genauso wie wir von dem Schatten auf den Gegenstand schließen können). Die Farbenwerte sind variabel. Sie sind von dem Einfallswinkel oder den Einfallswinkeln der Lichtwellen abhängig (die wiederum von der Ortung des Hindernisses und der Lichtgeschwindigkeit abhängen). Ich nehme an, daß alle Hindernisse, auf die das Licht in dem angenommenen räumlichen Kegel treffen kann, ideal weiß sind.

In dem ganzen vorgeschlagenen System gibt es ununterbrochen Geschwindigkeitsänderungen, also Änderungen kinetischer Energie, und wenn das Licht auf ein Hindernis trifft, auch Änderungen der potentiellen Energie. Es können solche Phänomene der Lichtinterferenz beobachtet werden, wie die Lichtwellenbeugung (Diffraction).

Wenn wir nun das vorgeschlagene Lichtsystem in den unbegrenzten Raum projizieren, kennen wir lediglich den Anfang des Raumes (die Lichtquelle mit dem Filter), wir verfügen dagegen nicht über Angaben bezüglich der Länge seines Weges und bezüglich seiner Zirkulation in der Materie. Die obigen Situationen bilden lediglich den Ausgangspunkt für weitere Überlegungen.

Der vorgeschlagene Text ist keine wissenschaftliche Abhandlung, ich habe auch nicht vor, ihn als ein Kunstwerk zu betrachten. Er ist eine verhältnismäßig beliebige Menge, die sich auf gewisse Behauptungen der Forschung stützt und dessen Aufgabe es ist, bestimmte emotional-begriffliche Erkenntnissituationen zu kreieren.

Seit dem 30. August 1970 werden das Sonnenspektrumreproduktionsgerät und das farbliches Raumsystem der Lichttransformation um ein Kalendarium der Konfrontationen ergänzt. Das Kalendarium bezeichnet die Zeitetappen. Es ist ein Maßstab der Zeit und des gesellschaftlichen Bewußtseins.

Kalendarium der Konfrontationen

Farbliches Raumsystem der Lichttransformation 1970:

- 1. August - konfrontiert "Osieki 70"
- 2. September - ausgestellt "Propozycje 2" / "Vorschläge 2"
- 3. September - vorgeschlagen und abgelehnt auf der Bezirksausstellung in Wrocław
- 4. September - ausgestellt auf der Ausstellung "Licht und Ton in der Kunst und Umgebung des Menschen" - Warschau.

IV

REFLEXION ÜBER DAS WESEN DES LICHTES UND EIN VERSUCH, SEINE STRUKTUR IN MEINEM WERK ZU DEFINIEREN

Das Licht ist mit der Metaphysik verbunden, da erst die Umgebung uns seine unsichtbare Präsenz offenbart.

Das im Prozeß eines ununterbrochenen Schaffens von variablen Visualisierungen befangene Tageslicht ist in seiner Aktion der Entstehung von immer anderer, neuer Kunst ähnlich.

Kunst und Licht haben eine magische, symbolische und begriffliche Bedeutung. Demzufolge bestehen zwischen Kunst und Licht gewisse Analogien:

- Licht und Kunst sind Medien, die in der ganzen Menschheitsgeschichte sowohl Gebrauchs- als auch Kulturfunktion erfüllen
- Licht und Kunst fliehen vor Objektivität in unseren mentalen Bereich.
- Licht und Kunst sind durch die Eigenschaft gekennzeichnet, unsere Mythen und Symbole zu schaffen und zugleich zu zerstören.
- Das Licht besitzt keinen konstanten visuellen Träger und ist - ähnlich wie die Kunst - variabel.
- Die Kunst inspiriert unser Bewußtsein, - im Moment der Visualisierung wird das Licht ebenfalls unsere Realität.
- Das Licht ist ein Medium, woran wir denken können; es ist nicht zu sehen oder zu zeigen, sein Fehlen wird von uns jedoch sofort bemerkt.
- Das von fremden Kontexten befreite Licht wird zu meinem Text für neue philosophische Spekulationen, genannt Kunst.

Die Visualisierung des Lichtes stellt den Anfang seiner Geschichte als Medium dar, deren Handlung darin spielt, was gedacht, nicht angekündigt, nicht ausgesprochen, nicht formuliert ist.

Diese Fälle der Visualisierung hinterlassen einen Raum für Interpretationen und Entdeckungen.

Die bereits bestehende Idee von permanentem Spektrum des Tageslichtes speist sich aus der Variabilität der Bewegung und ist zugleich ein Gegensatz zur statischen Farbe und Form.

Die abwesende Lichtpräsenz ist ein vorzügliches Medium. Ich erwäge also seine Möglichkeiten im Prozeß der künstlerischen Ideenbildung und deren Konstituierung in der Kunst.

Das Licht sollte zum Ziel an sich werden. Es ist eine Daseinsform im zivilisatorischen, kulturellen Raum und verfügt über seinen eigenen wirklichen, metaphysischen Sinn. Da es ein Grenzgebiet der Perzeption darstellt, ist es ein grundlegendes Element, das letztendlich über die Existenz visueller Kunst entscheidet.

Die Farbe und Form sind lediglich ein Farbecho des Lichtes, das in seinem Wesen, wie jeder Stoff, objektiv und neutral ist.

Ich begründe damit meine Auswahl von der Wirklichkeit.

Das sind Formen, Installationen und Räume, die nach den für das Licht charakteristischen Normen konstruiert wurden.

Um ein "Werk" zu realisieren, mußte man die Kunst herausfordern, indem man eine unsichtbare Wirklichkeit als unabhängiges Medium ins Leben ruft.

D.h.: Den bestehenden Mythos der Kunst über die Funktion des Lichtes zu stützen.

Es ist möglich, daß auf diesem Wege eine eigenartige Tautologie entsteht. Das Licht muß sich kreieren, seinen eigenen Möglichkeiten entsprechend, nach Regeln, denen es unterliegt.

V

SKIZZE ZU ÜBERLEGUNGEN ÜBER STEREOTYP UND ASYMMETRIE IN DER KUNST

Texte aus den Jahren 1972-96 - eine Auswahl

Inter-Analyse der Kunst

Wir denken in Wort, Klang, Bild, Geruch, Farbe, Form. Die ganze Entwicklung der Kunst fand durch einen Ausbau der Ausdrucksmittel statt.

Es kam zu einer Verschiebung der Hauptgewichtung vom Informationsträger auf andere Wirkungsmittel, z.B. vom Inhalt des Bildes auf den Gegenstand (object d'art), vom Ausstellungsraum auf seinen Raum, vom Schaffungsprozeß auf den Prozeß des Kunstgeschehens (happening), vom Ausstellungsstück für einen kleineren Rahmen auf ein gigantisches, mit dem Blick nicht zu fassendes Ausstellungsstück (Kunst der Erde). Und schließlich umfaßt die territoriale Expansion die ganze äußere materielle Welt. Es erfolgt also eine Absorption der Kunst durch sich selbst. Das Spiel um ihr Weiterbestehen läuft von nun an innerhalb ihres eigenen Systems. Die Kunst löst sich folglich immer mehr von ihrer traditionellen Bedeutung.

Sie fängt an, etwas anderes als ihr tradierter Begriff zu sein.

Angesichts eines immer lockereren Bezugs der Kunst zu ihrem traditionellem Verständnis, verlagert sich das Gewicht der Funktion der Kunst auf die Aufnahme. Es kommt zu einem Verzicht auf unfäßbar viele existierende, aggressive Ausdrucksmittel zum Vorteil intellektueller Form der Bereicherung des Künstlers.

Uns selbst studierend, ergründen wir die Wirklichkeit der Natur. Die intellektuellen Möglichkeiten werden durch die Qualität der Perzeption und die Fähigkeit zur Synthese unter Beweis gestellt. Der künstlerische Fakt wird zu einem bedeutenden Ereignis, wenn er zugleich zu einem wesentlichen Bestandteil unserer Persönlichkeit und einer subjektiven Struktur objektiver Wirklichkeit wird.

Jede Aufnahme der Kunst ist eine Art der intellektuel-

len, geistigen "Konsumption". Ist Wissenschaft eine Form, ein Werkzeug unseres Geistes und bestimmt die materielle Welt, so ist die Kunst - mit ihrem Verständnis als eine kontinuierliche Verneinung ihres Wesens - ein Sicherheitsventil.

Wenn nun alles Kunst werden kann, verschiebt sich die Last der Verantwortung für die Aufnahmequalität der aufgenommenen Kunst auf ihren individuellen Empfänger. Es gibt folglich Verbraucher der Popkultur und Kenner der Kunst.

Das Thema: WERTUNG DER KUNST habe ich in die folgenden drei Bereiche aufgeteilt

I Gegenstand der Wertung

II Maßstab der Wertung

III Verhandlung - Diskussion (Ein Gespräch über die Kunst ist eine Form der Verhandlung verschiedener Haltungen, meine Kommentare sind eine Art des Dialogs mit den Autoren der angeführten Meinungen).

WERTUNG DER KUNST

"Das Auge des Intellekts nimmt in allen Gegenständen das wahr, was es in sie hineinlegt - die Art der Wahrnehmung."

Thomas Carlyle (1795-1881)

I Gegenstand der Wertung - künstlerischer Fakt, Werk

Joseph Kosuth: *"Ich denke, das Problem stellt sich so dar: Auf welche Art und Weise kann die Kunst ein "Test" sein und zugleich ihre Identität bewahren, d.h. den Zusammenhalt mit ihrer Geschichte aufrechterhalten, ohne den sie von der ihr menschlichen Sinn verleihenden Gemeinschaft ihrer "Bekennenner" losgerissen wäre?"*

Das ist die grundsätzliche Schwierigkeit unseres Unternehmens, die sowohl einen Keim seines Mißlingens in sich trägt, worüber so treffend Terry Atkinson schrieb, als auch den entscheidenden Punkt für den Zusammenhang unseres Projektes mit der aktuellen Kunstproduktion ausmacht.

Es läßt sich nämlich nicht bestreiten, daß gerade das "Mißlingen" der Konzeptkunst es inspiriert hat, die Konzeption der künstlerischen Praxis umzuformulieren. (...)"¹

Ich bin der Meinung, daß das Problem dieser zwei widersprüchlichen Informationen, wovon die erste die "historische Kontinuität" und die andere der "Widerstand den Stereotypen² gegenüber" wären, als asymmetrisches³ Modul der Kunst zu bezeichnen ist.

Die bislang fehlende Definition der Kunst ist eben ihre Definition.

II Maßstab der Wertung

Das Modell asymmetrischer Informationen der Kunst ist das wesentliche Element, das ihre Kreation bewertet.

Unsere Annahme lautet: Je widersprüchlicher die Informationen sind, desto schwieriger wird es für sie sein, sich in ein bereits bestehendes Stereotyp der Kunst einzufügen. Dies würde nämlich ein höheres Maß an emotionaler und intellektueller Anstrengung erfordern, das sich auf großer Sensibilität, Kultur und großem Wissen gründet.

Der entstehende "Prototyp" des Werkes wird, wenn er auf gesellschaftliche Akzeptanz stößt, zu anspruchsvoller oder sogar äußerst anspruchsvoller Kunst gezählt.

Am Beispiel der Literatur kann man verfolgen, wie groß die Spannbreite intellektuell-emotionaler Werte z.B. zwischen "Ulysses" von James Joyce und irgendeinem Harlekin-Roman ist.

Freilich ist die Reichweite der gesellschaftlichen Aufnahme eine sehr unterschiedliche. Ich nehme an, sie ist umgekehrt proportional zu den intellektuell-emotionalen Werten des jeweiligen Werkes, von der intellektuellen Analyse abhängig.

*"Intellektuelle Analyse, Leistung des menschlichen Verstandes, die auf Zerlegung des jeweiligen Objektes in seine Bestandteile (Teile, Merkmale, Relationen) und Unterscheidung der einzelnen Elemente durch Abstraktion beruht; intellektuelle Analyse ist mit der Fähigkeit zur Synthese eng verbunden und bedingt andere geistige Tätigkeiten wie den Vergleich und die Verallgemeinerung; die elementare Analyse beruht auf der Unterscheidung der Reize in bezug auf ihre Bedeutung für den Körper durch das Nervensystem; die höheren Formen der Analyse sind mit der Entwicklung des Bewußtseins und der Fähigkeit zum abstrakten Denken verbunden."*⁴

Jerzy Ludwinski schreibt in seinem Text "Sztuka Po" [Die Kunst danach]:

(...) "Nun wurde die Kunst wirklich offen. Vor allem nach Innen."

Immer wurde über Explosionen gesprochen. Wenn, dann sollte es eben auch eine Implosion geben.

Nun könnte folgender Begriff entstehen:

EWIGKEIT DER KUNST.

Was könnte noch gestrichen werden? Einiges, aber die Epoche der Streichung überlappt den Horizont. Viel interessanter erscheint die Frage, wie der Mensch der Zukunft sein wird. (Ich berücksichtige jene besondere Lage nicht, wenn es ihn gar nicht mehr geben wird).

Sicherlich ein „Jedermann“.

Man könnte sich noch überlegen, ob er RICHTUNGS-LOS sein würde.

Dies kann einen Endpunkt des leuchtenden Weges, einen Endpunkt des Strebens nach allgemeinem Glück, das Ende der Epoche der Ideologie und der Gewalt bedeuten - um außerhalb der eckigen Klammern zu gelangen.

*Das würde der Mensch OHNE (nicht als Präposition sondern als Substantiv gebraucht) sein."*⁵

Alicja Kępińska beantwortete die Fragen, die im "Kontrapunkt" gestellt wurden:

"(...) Die Kopplung Künstler - Empfänger wird im allgemeinen Bewußtsein praktiziert und ist höchst verdächtig. Es gibt kein völliges Verständnis zwischen dem Anderen und dem Eigenen! Die Psyche eines Menschen ist keine Matrize für die Strukturen der Vorstellung eines anderen. Die einzig richtigen sind die Relationen

Ich - Ich

Du - Du

*Er (Sie, Es) - derselbe Er, dieselbe Sie, dasselbe Es, also funktioniert die Übertragung entlang der Linie des geschossenen Kreislaufs. Auch wenn das traurig ist, ist es zumindest wahr."*⁶

Die wesentliche Schlußfolgerung, die sich auf das die Kreation eines "Werkes" gewissermaßen bewertende Stereotyp der Kunst bezieht, ist immer dieselbe, d.h. individuell - persönlich.

Der Gegenstand der Kunst sowie die Kreation sind in ihrer Struktur instabil, jegliche Form der festen Beurteilung ist folglich schier unmöglich.

III Diskussion - Verhandlung

(Ein Gespräch über die Kunst bedeutet Verhandlungen zwi-

schen verschiedenen Haltungen)

Das individuelle künstlerische Schaffen, verwickelt in das bestehende Stereotyp der Kunst, ist immer durch die Ausgangsposition bedingt.

Ich führe eine formale Analyse der Struktur der Kunst durch, weil ich ein System für das Verständnis ihrer Wirkung aufbauen will, einer Wirkung, die von jeglicher Ideologisierung frei ist.

Die Kunst ist von ihrem frühesten Beginn stark vom Ideengehalt durchtränkt, der zur Antriebskraft der Veränderung von bereits bestehenden Stereotypen wird. Es scheint mir nicht möglich zu sein, die Wirkung der Kunst durch irgendeine Ideologie zu erklären - das wäre wohl eine Tautologie.

Schaffen ist ein Element der Entstehung von Kunst.

Die Kunst kreiert sich selbst nicht; um in Erscheinung zu treten, muß sie geschaffen werden:

1. Der Künstler leistet eine Materialisierung seiner Konzeption, die er zum "Werk" ernennt.

2. Der Empfänger wählt ein "Werk" aus der Umgebung, indem er seine eigene mentale Vision des Werkes schafft.

Jedesmal hängt die Konstruktion und die Aufnahme des "Werkes" von der Individualität des Kreierenden ab.

Jemand materialisiert beispielsweise seine Konzeption, und ein anderer Jemand nimmt sie in Empfang - und kreiert sie in seinem psychisch-mental Bereich. Die Wertungen werden sicherlich voneinander abweichen, sie können sogar gegensätzlich sein.

Ein näheres Verständnis zwischen dem Künstler und dem Empfänger kommt dann zustande, wenn beide vom selben Stereotyp ausgehen.

Ästhetischer Reichtum setzt sich aus allen Kunstarten, die populäre Kunst einbegriffen, zusammen.

Häufig haben die Stereotype eine zusätzliche dienstleistende Funktion (z.B. religiöse, politische oder werbende Funktion)

Je mehr sich die Kreation dem Kitsch nähert, desto ärmer wird ihre Funktion.

Die Lesbarkeit des Stereotypes erfordert keine mentale Anstrengung mehr, weil dann die Vorstellung eine Vorlage hat. Es ist eben die Allgemeinheit von Stereotypen, die für die Kunst enorm wichtig ist und ein Signal für neue kreative Umwertungen bietet.

Stereotype, die sich einer breiten Anerkennung erfreuen und darüber hinaus über die Eigenschaft verfügen, in verschiedene Kulturen einzudringen, sind wahrscheinlich auch die Ursache dafür, daß zur selben Zeit an verschiedenen Orten neue kreative Vorschläge entstehen.

Die Kunst wird auch als eine Menge verstanden; sie umfaßt alle Errungenschaften und Realisierungen, die die Sprache der Kunst betreffen. Die Menge "Kunst" bedeutet eine Vielschichtigkeit der Stereotype, die ein Material bilden, das wiederum eine Explosion neuer kreativer Situationen herbeiführt.

Die Kunst ist auch ein Dokument der Zeit, in der sie entstanden ist. Die Kreation neuer Segmente der Kunst-"Werke" kommt dem Entstehen neuer Stereotype der Kunst gleich. Selbst in der Feststellung, die Kunst sei eine Fortsetzung und zugleich Widerstand gegen die existierende Fortsetzung, ist eine asymmetrische Information verankert, die sich auf die ganze Menge "Kunst" bezieht.

Innerhalb dieses Widerspruchs bildet sich eine positi-

ve Strömung der Kreativität, die die Kunst betrifft.

1972 habe ich einen Text mit dem Titel "Portret sztuki" [Kunstporträt] veröffentlicht, in dem ich meine Aufgabe in Bezug auf den Kreislauf, die Multiplikation und Veränderung des Kunstbildes bestimmt habe:

*"Jede materielle Realisierung einer Idee (in der Zeit individueller Perzeption) trägt zum Anfang ihrer Multiplikation, zur Schaffung eines neuen Stereotyps und zum Streben nach einer anderen, kleinen moralisch-intellektuellen Stabilisation bei."*⁷

Der begriffliche Horizont der Kunst gründet sich auf der Trias: Künstler, Werk, Empfänger.

Der Künstler ist der erste Empfänger seiner Realisierung. Jeder Empfänger ist zugleich potentieller Künstler. Das Werk? Eigentlich trägt jede Wirklichkeit ein potentielles Kunstwerk in sich.

Sind alle Elemente der Trias gleichwertig?

Der Künstler ist Empfänger.

Der Empfänger ist ein potentieller Schöpfer.

Jedoch damit beide sich konstituieren können, muß ein "Kunstwerk" (eine künstlerische Botschaft) entstehen - das ist die Bedingung sine qua non.

Die Medien haben ihre Autonomie. Sie sind freilich in der Art der Kommunikation begrenzt und haben deswegen eine Spezialisierung hervorgebracht.

Sie sind immer eine materielle Übertragung, die eine Idee, ein künstlerisches Konzept, objektiviert.

Bereits die Wahl des Konzeptes ist Anfang von Ideologisierung des künstlerischen Schaffens.

Die Ausdrucksmittel objektivieren die persönliche, unwiederholbare Eigenschaft des Konzeptes, indem sie zum Werkzeug der Realisierung werden. So wird ein Medium als Mittel der künstlerischen Information, sobald es zur Ausdrucksform geworden ist, oft mit einer Ideologie infiziert. Der Künstler ist in die kulturellen Bedingungen, unter denen er lebt und schafft, verwickelt.

Wir wissen bereits, daß der Sinn der Kunst einerseits auf ihrer Fortsetzung, andererseits aber auf einem Protest gegen jene Fortsetzung beruht.

Angesichts dieser Alternative ist jede getroffene Wahl als ein ideeller Akt, sowohl für den Schöpfer als auch für den Empfänger der Kunst zu verstehen.

"Das Kunstwerk" stellt immer vielschichtige Fragen. Unsere Antwort - sie entsteht in der mentalen Sphäre - ist ebenfalls vielschichtig. Der mentale Bereich, verstanden als Wissen, Sensibilität und flexible geistige Leistung, ist die individuelle Ebene der Kunstkreation.

Damit unsere Umwelt im Rahmen der Kunst existiert, muß sie eine spezielle Information enthalten.

Gegenstände, Aktionen, bzw. die Persönlichkeit müssen zu einer Über-Interpretation gelangen und damit eine künstlerische Informationsasymmetrie entstehen lassen.

Die Entstehung und Transformation des künstlerischen Faktums sowie das Erkennen der Über-Interpretation ("Erhöhung" Lyotards), die im "Werk" bereits existiert, beruhen ebenfalls auf künstlerischer Informationsasymmetrie.

- Sind Künstler und Empfänger gleiche Partner?

- Selbstverständlich sind sie das nicht.

Eine subjektive, künstlerische Information des Künstlers prallt auf die Subjektivität des Empfängers.

Ein Vorrat subjektiv-künstlerischer Information begleitet das Konzept des Schaffens, ein anderer die Realisierung und Aufnahme. Die Botschaft, die über zwei Existenzformen

verfügt, einmal im realen und einmal im mentalen Raum, verkompliziert zusätzlich die Aufnahme durch den Empfänger.

In jedem dieser Fälle entscheiden Sensibilität, Wissen sowie Kultur des Künstlers und Empfängers über den Wert der Signale.

Ein gewichtiges Element für die Kunst scheint: die künstlerische Asymmetrie der Information zu sein.

Wir kennen Beispiele aus der Kunstgeschichte, aus denen hervorgeht, daß Werke mit scheinbar kleinem künstlerischen Gehalt in den späteren Epochen oder einer anderen Kultur ihren Gehalt vergrößert haben.

Die Kunst, als ein offenes System und ein abstrakter Begriff, ist eine Menge vieler Konventionen, die sich mit Ausdrucksmitteln im Sinne von Information mitteilen.

Sie vereinigt in sich verschiedene Ästhetiken, Fixierungen und andere materielle Übertragungen; sie wird durch kollektives Denken geprägt, deshalb bildet sie Konventionen - Stereotype. Die Ästhetik wiederum ist eine Form der Ideologisierung.

Skulptur, Graphik und Malerei sind Stereotype der Werkstatt und Technik. Die materielle Fixierung des "Werkes" besitzt zwei Daseinsformen: im realen Raum und im Bereich des mentalen Empfangs. Alle Nachrichten müssen sich aus wiederholbaren Inhalts- und Formcodes zusammensetzen, um erkannt und verstanden zu werden.

Die Kunst ist ein Faktum.

Das Schaffen ist ein Prozeß.

Wir wissen, wie der gegenwärtige Kunstbereich ist, wir wissen jedoch nicht, wie er künftig sein wird.

Das wird die Zukunft - also das Schaffen entscheiden.

Die Kunst spricht darüber, was existiert, das Schaffen darüber, was zu tun ist.

Das Schaffen ist ein abstrakter Wert unseres Intellekts und erlaubt uns, Informationen der Übertragung und des Empfangs zu konstruieren.

Die verschiedenen Sprachen der Kunst, ihre Komplexität, ermöglichen sowohl Schaffen als auch Empfang in vielen Sprachschichten. Darüber entscheiden die mentalen Bereiche des Schöpfers und Empfängers.

Es ist wahr, daß die Kunst gleichzeitig Fortsetzung und Antipode der bestehenden Konvention ist. So beinhaltet sie zwei Informationen, die intentional gegensätzlich also asymmetrisch sind.

Das Schaffen, das sich Stereotypen widersetzt, führt in die Menge "Kunst" asymmetrische Information ein.

Je gegensätzlicher die Informationen sind, die in die Menge "Kunst" eingeführt werden, desto schärfer und schwieriger wird die Assimilierung des entstehenden "Werkes" sein.

Die Kunst erscheint einerseits als Errungenschaften in Form materieller Fixierungen (verschiedener künstlerischer Fakten, Werke) und andererseits als kreative Funktion jener Fixierungen im mentalen Bereich.

Demzufolge vereinen die zwei Elemente „Fixierung“ und „Funktion“ den Begriff if Kunst in sich. Ein Werk ohne Funktion ist kein Werk sondern ein Fakt, ein Gegenstand.

Eine Funktion ohne "Werk", ohne Fixierung hat keine Existenzgrundlage; sie verliert ihren Sinn.

Das Wesen der Funktion sind Abhängigkeiten innerhalb variabler Informationen.

Als Schaffen sind die Tätigkeiten zu bezeichnen, die aus dem Zusammentreffen und der Überlappung verschiedener Informationen resultieren. Jene Informationen entspringen wiederum einer materiellen Übertragung und einer emotional-

intellektuellen Persönlichkeit, die in den Begriff der Kunst verwickelt ist.

Kreation ist eine Funktion, die analog zum kreativen Empfang des "Werkes" erscheint, wobei die beiden Formen der Adaptierung sich auf den Zusammenprall einer Persönlichkeit mit der konkreten Wirklichkeit beziehen.

Ein Künstler, der eine materielle Fixierung (ein Werk) bildet, führt seine Information in die Menge "Kunst" ein.

Der Empfänger liest die Fixierung der Information mittels seiner emotional-intellektuellen Persönlichkeit.

Die Wirklichkeit ist eine Menge asymmetrischer Informationen im Verhältnis zu den symmetrischen Informationen in der Menge "Kunst".

Ich bin also der Meinung, daß über die Menge einer beliebigen Wirklichkeit oder über ein Wirklichkeitselement die Funktion bestimmt wird, die einen Wert aus der Menge der Stereotype der Kunst, oder aus einem Element des Stereotyps annimmt.

Auf diese Weise wird anhand der Stereotype der Kunst ein neuer Wert (ein künstlerischer Fakt, ein anderes Werk) ins Leben gerufen.

So wiederholen wir nochmals:

Über die Menge beliebiger Wirklichkeitselemente wird die Funktion bestimmt, die ihren Wert aus beliebigen Elementen in der Menge Kunst bezieht.

Das künstlerische Schaffen ist so eine Funktion; es entsteht nämlich ein neuer variabler, unabhängiger Wert, der im Besitz der Kunst ist.

Auf diese Art und Weise entsteht der "Prototyp" eines Werkes, dessen gesellschaftliche Akzeptanz den Anfang eines Stereotyps der Kunst darstellt.

Die Vielschichtigkeit, die in den Stereotypen der Kunst enthalten ist (von Kitsch bis anspruchsvoller Kunst) fördert angesichts des kreativen Verständnisses dieser Komplexität die Bildung.

Jegliche Mitteilungen, "Werke", Ausdrucksmittel, künstlerische Fakten müssen, um erkannt und verstanden zu werden, aus wiederholbaren Codes des Inhalts und der Form gebaut werden.

Die Kunst wird durch die kollektive Meinung geformt, was das Entstehen der Stereotype bestätigt.

"(...) Die Wahrheit liegt in Bewegung, in Unterschieden. Es ist der einzige Gedanke, der es ermöglicht, nicht zu lügen (mentir), sondern unablässig zu widersprechen (dementir)." ⁸

VI

BETRACHTUNGEN ÜBER LICHT

Aristoteles stellte fest, das daß Licht eine unabdingbare Voraussetzung für die Farbe ist. Er sagte, die Farbe resultiere aus einer "Ansteckung" mit der Helligkeit des Lichts, wohingegen materielle Gegenstände "Finsternis aufzwingen". Die Anfänge naturwissenschaftlicher Reflexion über das Phänomen der Farbe ("barwa") beginnen mit den Forschungen von Newton (1642-1727). Das frühere Wissen stützte sich auf metaphysische Grundlagen.

Im gewöhnlichen Sprachgebrauch werden im Polnischen die Bezeichnungen "KOLOR", "BARWA" und "FARBA" als Synonyme austauschbar gebraucht. Ist ihre Bedeutung aber wirklich identisch?

In der "Encyklopedia Powszechna" (PWN, Warszawa 1974) gibt es keinen Artikel zum Stichwort "KOLOR", im "Słownik języka polskiego" ["Wörterbuch der polnischen Sprache"]

(PWN 1978) wird "KOLOR" dagegen als *"mit dem Gesichtssinn wahrnehmbare Eigenschaft eines Gegenstandes, abhängig vom Grad der Absorption, Streuung oder Durchlässigkeit von Lichtstrahlen"* und "barwa" als *"dunkle, helle, starke, lebendige, intensive, grelle Farbe ("kolor") (...)"* erklärt.

In demselben Wörterbuch lesen wir zu "BARWA", sie sei eine Eigenschaft des Körpers, abhängig vom Grad der Absorption, Streuung (...) usw., also "BARWA" ist gleich "KOLOR". In der "Encyklopedia Powszechna" (PWN, 1974) wird "BARWA" definiert als *"eine durch Licht hervorgerufene Gesichtsempfindung, die physikalisch, physiologisch und psychologisch erklärt wird. Charakteristisch für "barwa"(Farbe) sind: Farbton (bunt, chromatisch), Hell-Dunkel-Wert, Sättigungs- und Vollfarbengehalt. Der Farbton bestimmt den qualitativen Unterschied der Farbe. So unterscheidet man z.B. im Spektrum des weißen Lichts (im optischen Spektrum), ohne die Zwischenstufen, gelb, rot, ultramarinblau, grün, orange, blauviolett (...)"*.

Dieselbe Bedeutung von "BARWA" finden wir im "Leksykon PWN" aus dem Jahre 1972, in dem allerdings das Stichwort "KOLOR" nicht berücksichtigt wird.

Das "Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych" ["Begriffswörterbuch der bildenden Kunst"] (PWN 1969) bringt die enzyklopädische Bedeutung des Wortes "BARWA" und verweist beim Wort "KOLOR" auf das Wort "BARWA".

Die "Ilustrowana Encyklopedia Powszechna" [Illustrierte Allgemeinenzyklopädie] (Warszawa 1937) bringt das Stichwort "BARWA" im selben Wortlaut, auf den die "Encyklopedia Powszechna" aus dem Jahr 1974 zurückgreift und verweist beim Stichwort "KOLOR" auf das Stichwort "BARWA".

Im Wörterbuch der polnischen Sprache wird das Stichwort "MALFARBE" ("farba") als *"farbige Substanz, die durch Mischung von Farbstoffen und Pigmenten mit Bindemitteln entsteht und zum Malen oder Färben gebraucht wird (...)"* erklärt.

Den polnischen Wörtern "BARWA", "KOLOR" und "FARBA" entspricht das deutsche Wort *"die Farbe"*, das englische *"colour"* und das französische *"couleur"*.

Im Buch "Nauka o barwie" ["Farbenlehre"] erklärt A. Zausznica das Wort "barwa" analog zur "Encyklopedia Powszechna". Bei der Besprechung der als chromatische Farben bezeichneten Empfindung stellt der Verfasser fest *"sie würden manchmal in der polnischen Sprache nicht sonderlich glücklich als ,bunt' bezeichnet (...)"*.

Vertreter der exakten Wissenschaften gebrauchen im Zusammenhang mit Licht die Bezeichnung "BARWA", Künstler und Geisteswissenschaftler hingegen greifen auf "KOLOR" zurück.

Im Katalog der Galerie "Mona Lisa" (II 1968) meldet sich Henryk Stażewski zum Phänomen der Farbe zu Wort: *"(...) wir wissen [über Farbe] nach wie vor sehr wenig, trotz ernstzunehmender Forschung in den USA, mit deren Hauptvertretern Itten und Albers. In diesem Bereich herrscht ein emotionales Chaos vor. Die Einführung der Mathematik kann dieses Chaos ordnen (...) es kommt jedoch vor, daß die Monotonie wissenschaftlicher Tafeln gestört werden muß. (...) gleichzeitig besteht eine Unstimmigkeit zwischen dem im mathematisch-physikalischen Sinne zusammengelegten Spektralfarbenband und der Farbeneinordnung, die durch das menschliche Auge als harmonisch empfunden wird. Weil diese zwei Skalen einander nicht gleichen, ist eine mechanische Anwendung mathematischer und physikalischer Regeln im Bild brauchbar, aber nicht ausreichend."*

In den Betrachtungen über Licht (Jan Chwalczyk: Ausstellungskatalog Wrocław, Zielona Góra, 1989, 1990) schreibe ich: "(...) Das Licht ist der Hauptdarsteller in allen künstlerischen Visualisierungen. Die Art und Weise, auf die diese Darstellungskunst offenbart werden kann, ist vielseitig, angefangen mit einem statischen über ein realistisches Bild des Lichtes bis hin zu einer Installation, in der die erfolgreichen Änderungen von Licht und Farbe miteinander verbunden sind und eine Kinetik der gegenseitigen Wechselwirkungen bilden (...) Das Licht ist in seinem Wesen unsichtbar, es besteht lediglich durch einen Zusammenstoß mit der Form, die durch seinen Blitz und Schatten bestimmt werden. Die Antinomie zwischen weißem Licht und Farbe bedingt die Visualisierung: Weißes Licht und Farbe sind im ständigen Spannungsverhältnis begriffen, in dem wiederum in den meisten Fällen weißes Licht über die lokale Farbe ("barwa") dominiert."

Wassily Kandinsky hat geschrieben, daß die Zahl der Farben und Formen unendlich groß sei, unendlich groß seien ebenfalls deren Anwendungsmöglichkeiten, während ihre Wirkung unterschiedlich sei.

Licht und Farbe sind unzertrennliche Partner in der Perception des weißen Lichtes, dessen Nachahmung oder Interpretation mittels der Farbe die Malerei unternimmt.

Die Funde in Höhlen und Grotten, die der Mensch vor 150-200.000 Jahren bewohnte, beweisen die Anwendung von Malerei.

Es handelte sich anfangs um verschiedene Arten von Salben, die auf der Grundlage von roter Erde und Ocker hergestellt wurden und zur Körperbemalung dienten. Erhalten sind auch spätere, mehrfarbige Zeichnungen der "Höhlenmalerei".

Adam Zausznica schreibt in dem Buch "Nauka o kolorze" ["Farbenlehre"]: "Seit etwa 20.000 vor Christi bis zum Zeitalter der chinesischen Mauer und der ägyptischen Pyramiden (ca. 3500 vor Christi) bediente sich der Mensch bei der Darstellung der äußeren Welt einiger einfacher Farben; es waren nicht mehr als 4-5 Farben (...)."

In einer solchen skizzenhaft-abrißähnlichen Form kann die Anwendung der Farbe bei der Herausbildung der Malkunst dargestellt werden.

Paul Gauguin schrieb: "Die Kunst ist eine Abstraktion: Ziehen Sie sie aus der Natur heraus, während Sie von ihr träumen und denken Sie mehr an die Schöpfung als an das Ergebnis (...)." Weißes Licht ändert seine Wellenstruktur, wenn es sich in Innenräumen oder in Farbflächen einer Landschaft ausbreitet.

Die Malerei identifizieren wir mit Farben, deren Kern, deren Funktion und deren Schöpfer das Licht ist. So muß jedes Element der sichtbaren Wirklichkeit sein farbiges Lehen an das LICHT, seinen Schöpfer, zurückzahlen.

So messen wir Farbtöne mit Farbe, und mit Farbtönen erzählen wir metaphysisch von der uns umgebenden Welt.

Van Doesburg meinte, daß die "die Malerei nur mit der Malerei erklärt werden kann."

Malerei ist formale Farbkomposition oder interpretatorisches Erzählen von der Welt. Mit der Unterscheidung zwischen Konstruktion und Beschreibung möchte ich auf zwei unterschiedliche Arten von Farbanwendung hinweisen.

Im ersten Fall beruht die Herausforderung darauf, ein räumliches Modell der Farben aufzubauen, im zweiten, die Welt mimetisch nachzuahmen. Das nachahmende Segment

wird nicht der Gegenstand unserer Überlegungen sein.

Die Malerei der Farbenstruktur ist eine reale, konkrete Wirklichkeit an sich.

"(...) Es scheint, Farbe und Bild seien nicht weit voneinander entfernt. Dies ist aber nur bei Wörtern und Tönen der Fall. In der Wirklichkeit ist die Entfernung [zwischen Farbe und Bild] eine viel größere: Sie bedeutet nämlich den Übergang vom Pigment zur Farbe. Nehmen wir als Beispiel sattes Grün. So lange es uns als grün erscheint, so lange bleibt es Pigment, d.h. Malfarbe. So bald es fragwürdig wird, ob es eine satte Farbe, Schattierung oder aber mit anderen Farben vermischt ist, so bald es einem vorkommt, es befindet sich nicht dort, wo es sich befinden sollte, hört es auf, eine Malfarbe zu sein und wird zu Farbe. Dieser Wechsel ist Ergebnis der Relativität (Hervorhebung Jan Chwalczyk). In der Malerei findet das nur dann statt, wenn die Farbe der gegenseitigen Relation "Gib her und fordere" mit anderen Farben (oder anderen Elementen, die das Bild konstituieren) mehr oder weniger tut, als sie selbständig zu bewirken bereit wäre; d.h. dann, wenn als Ergebnis der gegenseitigen Einwirkung Kontrast oder Annäherung entsteht, wobei die letzteren die Grenze dieser ganzen sogenannten Harmonie überschreiten können (...)"⁹

Die Kunst der Malerei besteht dank der Eigenschaft des Lichtes, das bewirkt, daß die angewandten Malfarben anfangen, in räumlichen Anordnungen die Relativität von Farben zu bilden. Die angewandten Farben sind selbstverständlich Ergebnis der Diffraktion von weißem Licht.

Damit die Malfarben als Farben existieren können, sind sie dem spezifischen Diktat des weißen Lichts untergeordnet. Die lokale Farbe ist somit eine kinetische Abhängigkeit der Farbe ("barwa").

Farben, die in der Malerei angewandt werden, sind ein Teil der Strahlung von weißem Licht. Ihre Leuchtkraft entsteht also dann, wenn die angewandten Malfarben zum Kreis der chromatischen und ungesättigten Farben gehören. Die Farbe von weißem Licht bestimmt und herrscht über Farbenwerte in künstlerischen Raumkompositionen und in anderen Abenteuern der Farben. Ein noch so kleiner farbmetrischer Wertwechsel der Lichtfarbe wandelt definitiv den Farbwert der Malfarben um.

Wenn die Malfarbe zu einer "anderen Materie" wird, dann können wir über die Malkunst reden. Künstler haben beim Aufbau der Farbenkonstruktion ihres Werkes verschiedene Regeln angewandt. So kann die Regel von Tizian als "egalitär" bezeichnet werden: Er gebrauchte die vier Pigmente Weiß, Ocker, Rot und Schwarz. Rembrandt gebrauchte dagegen helle Ockererde, dunkle Ockererde, Neapelgelb, gebranntes Siena, gebrannte Umbererde und Schwarz. Im Barock gab es die Bezeichnung "Variationen zu einer Farbe".

Über die Anwendung der schwarzen Malfarbe in der Malerei schreibt Maria Rzepinska unter Anführung von Worten von Hokusai in "Historia Koloru" ["Geschichte der Farbe"]: "(...) es gibt antikes und frisches, glänzendes und mattes Schwarz, es gibt Schwarz im Licht und im Schatten. Für antikes Schwarz muß Rot, für frisches Schwarz Blau und für mattes Schwarz Weiß untermischt werden, glänzendes Schwarz wird durch Untermischen des Leimes erzeugt, beleuchtetes Schwarz wird mit Grautönen reflektiert."

Seurat und Signat haben Simultankontrast angewandt (Theorie des Divisionismus). Die genannten Beispiele veranschaulichen verschiedene Anwendungsmöglichkeiten der Pigmente.

Gegenwärtig wissen wir, daß die objektive Farbmessung

sung und unsere Farbenempfindung zwei unterschiedliche Werte darstellen. In der stereoskopischen Farbmischung gibt es beispielsweise keine Braunfarbengruppe.

In "Nauka o barwie" ["Farbenlehre"] schreibt Adam Zausznica: "(...) Unter diesem Gesichtspunkt stellen Malfarben und Pigmente ein schwieriges Problem dar, aber die künstlerischen Effekte, die erzielt werden können, übertreffen alles, was andere Farbstoffe hergeben können."

Ich zitiere weiter Adam Zausznica: "Wenn der Künstler sein Werk malt, sieht er die Farben, die er aufträgt, mit der ihnen eigentümlichen spiegelnden Reflexion, die von der Beleuchtung am Arbeitsplatz abhängt (und selbstverständlich von ihrer spektralen Zusammensetzung, die wiederum sowohl von der Lichtquelle als auch von der Lichtspiegelung durch die den Arbeitsplatz umgebenden Gegenstände abhängt)."

"Unter anderen Bedingungen als denjenigen, die den Arbeitsprozeß begleiteten, ist das Bild nicht dasselbe Bild, und auf jeden Fall nicht das Bild, das von dem Künstler beabsichtigt war."

Aus dieser Feststellung folgt, daß Licht und seine Parameter über den visuellen Raum herrschen. Seine Einfallswinkel und Reflexionswinkel ändern die Farben und bilden eine gemeinsame Skala. Der farbmimetrische Wert zwingt die ganze Materie der beleuchteten Flächen zum Gleichklang. Unserer optischen Sensibilität, die eine Bedingung für Sukzessivkontrast (farbige Unstimmung) ist, haben wir die Situation zu verdanken, daß die wahrgenommene Farbenwelt in ständiger Bewegung begriffen ist. Jede Farbe der Materie ist anders, dieselbe Relation wiederholt sich nie. Eine zusätzliche Komplizierung bringt die additive und substrative Farbmischung mit sich.

Die uns umgebende Lichtfarbe und die Elemente des Raumes mit ihrem eigenen Pigment bestehen gleichzeitig, indem sie sich durchdringen.

"Der Umstand, daß das Licht diffus reflektiert werden kann und daß der durchdringende Lichtbündel einen anderen Charakter als Licht haben kann, verleiht jeder Malfarbe ein eigenes individuelles Gepräge, wodurch sie nur in einem bestimmten Ensemble von Zielen und Mitteln des künstlerischen Ausdrucks wirken kann." ¹⁰

Diese Erscheinung betrifft im gewissen Sinne auch die spiegelnde Reflexion, in der das Licht ein Pigment der Materie von derselben Farbe bereichert. Und die Farben, die in der Opposition zu Licht stehen, verlieren ihre Leuchtkraft und ändern ihren visuellen Wert analog zur substrativen Farbmischung. Die Schriftsteller der Rembrandt-Zeit erklärten das Übergewicht an warmen Pigmenten in seinen Bildern mit der damals gebräuchlichen künstlichen Beleuchtung.

"Trotz der schwindelerregenden Erfolge der Optik ist unser Wissen über das Wesen des Lichtes mager. Das Licht explodiert aus Atomen in Form von Quanten, d.h. irgendwelchen Trägern der Lichtenergie, und es breitet sich doch im Raum nicht wie elektromagnetische Wellen aus, deren elektrische und magnetische Felder entstehen und abklingen, immer weiter und weiter, das ganze Weltall erfassend. Und wenn die Lichtwellen sich in einer Ansammlung von Atomen finden, werden sie absorbiert, nicht etwa aus dem Grund, daß die Atome die Lichtwellen schwächen, sondern deswegen, weil die Atome von den Lichtträgern getroffen worden sind (schon wieder die Bezeichnung "Träger"), also mit Quanten einer bestimmten Energie. Im Ergebnis verlieren die Quanten ihre Energie und die Atome werden auf höhere Energiestufen versetzt." ¹¹

Albert Einstein schrieb angeblich einmal einem Freund: "50 Jahre lang denke ich darüber nach, was Licht ist und nach wie vor weiß ich nichts."

ANMERKUNGEN:

1. „Zwischen Traum und Ideologie, vier lose Bemerkungen.“; Bemerkung 2: Mißlingen und Testen.
2. **Stereotyp:** 2) Sozial- und Kommunikationswissenschaft: vereinfachende, verallgemeinernde, schematische Reduzierung einer Erfahrung, Meinung oder Vorstellung auf ein (meist verfestigtes und gefühlsmäßig beladenes) Vorurteil über sich selbst (Auto-S.) oder über andere (Hetero-S.). Nach der in den 1940er Jahren vorgelegten Theorie von W. Lippmann (weiterentwickelt von N. Luhmann) stellt die Bildung von S. ein rationelles Verfahren des Individuums zur Reduktion der Komplexität seiner realen Umwelt dar. Das S. erhält seine Dauer durch selektive Wahrnehmung, es gründet sich auf das (unbewußte) Streben des Menschen nach Vereinfachung, Eindeutigkeit, Stimmigkeit und Stabilität. Dem S. wohnt die Tendenz inne, sich zu verselbstständigen, mit der Gefahr, als umfassende >totalisierende< Erklärung Zuspruch zu finden. Dadurch werden die tatsächlich vorhandenen Differenzierungen verwischt und Konflikte zwischen gesellschaftlichen Gruppen verschärft. S. bilden so eine Voraussetzung für die Diskriminierung von Minderheiten, für die Ausbildung von Feindbildern, Rassenhaß und Sexismus und werden u.a. von einer sozialpsychologisch ausgerichteten Vorurteils-, Friedens- und Konfliktforschung, von Pädagogik, Meinungsforschung und von der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft (>komparatist. Imagologie<) erforscht. Der Begriff S. fand auch Eingang in Elisabeth Noelle-Neumanns Theorie der öffentlichen Meinung. In: Brockhaus Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden.- 19. völlig neu bearb. Aufl.- Mannheim: Brockhaus 1993.
3. **Asymmetrie** [zu griech. a... und Symmetrie]: 1) allg. Ungleichmäßigkeit, Mangel an Symmetrie. In: Brockhaus Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden.- 19. völlig neu bearb. Aufl.- Mannheim: Brockhaus 1993.
4. Encyklopedia Powszechna PWN.[Großes Handlexikon], Warszawa 1973.
5. I Biennale Sztuki Nowej, [1. Biennale neuer Kunst], Zielona Góra, 1985.
6. Jan Chwałczyk „Kontrapunkt“, 1972.
7. Jan Chwałczyk, Ausstellungskatalog: „Idee, twórczość, fakty“ [Ideen, Schaffen, Fakten]
8. Helene Civoux: „Kunst ist per definitionem eine Geste der Rettung“
9. Josef Albers, 1949.
10. A. Zausznica: „Nauka o barwie“ [„Farbenlehre“].
11. A. Piekara: „Nowe oblicza optyki“ [„Neue Gesichter der Optik“].

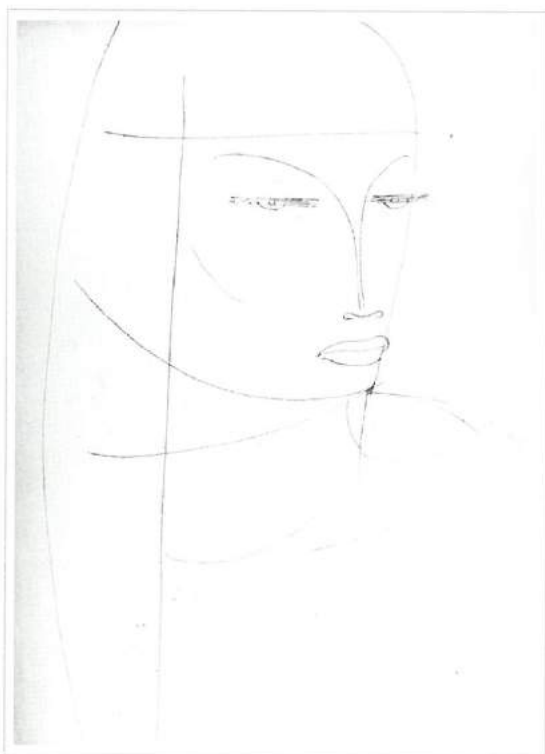
REPRODUKCJE - DOKUMENTACJA PROCESU TWÓRCZEGO
REPRODUCTIONS - DOCUMENTARY OF ART-PROCESS
KUNSTDRUCKEN - DES KUNSTVERFAHREN UNTERLAGE



Autoportret; Rysunek pióro / tusz; 1952

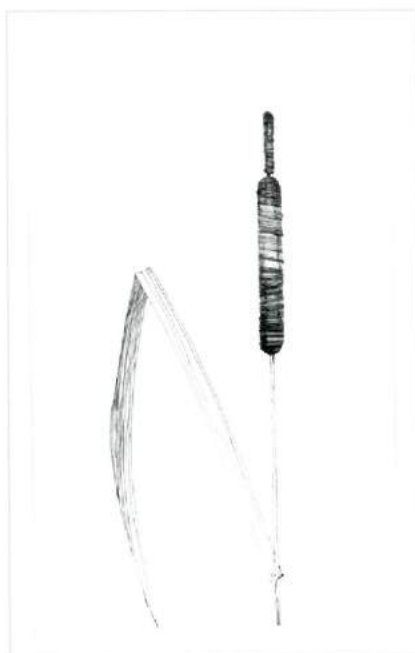
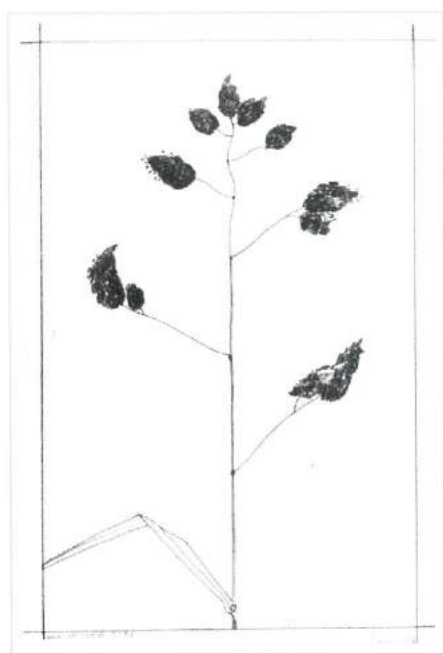
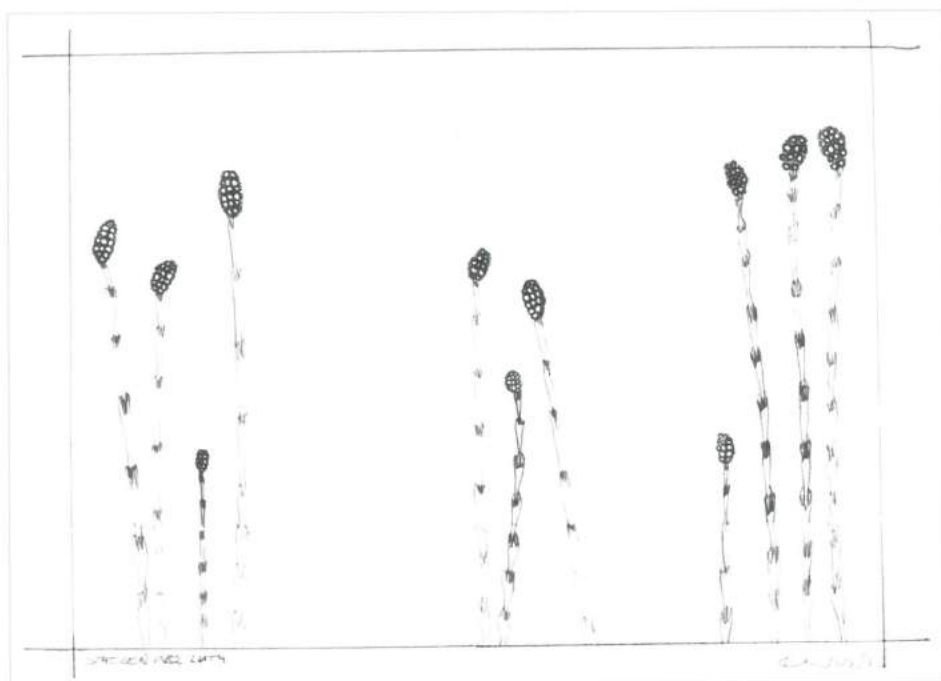


Rysunek; pióro / tusz; 1982



Rysunek pióro / tusz; 1959 •
Rysunek pióro / tusz; 1958 •

• Rysunek pióro / tusz; 1959
• Rysunek pióro / tusz; 1959

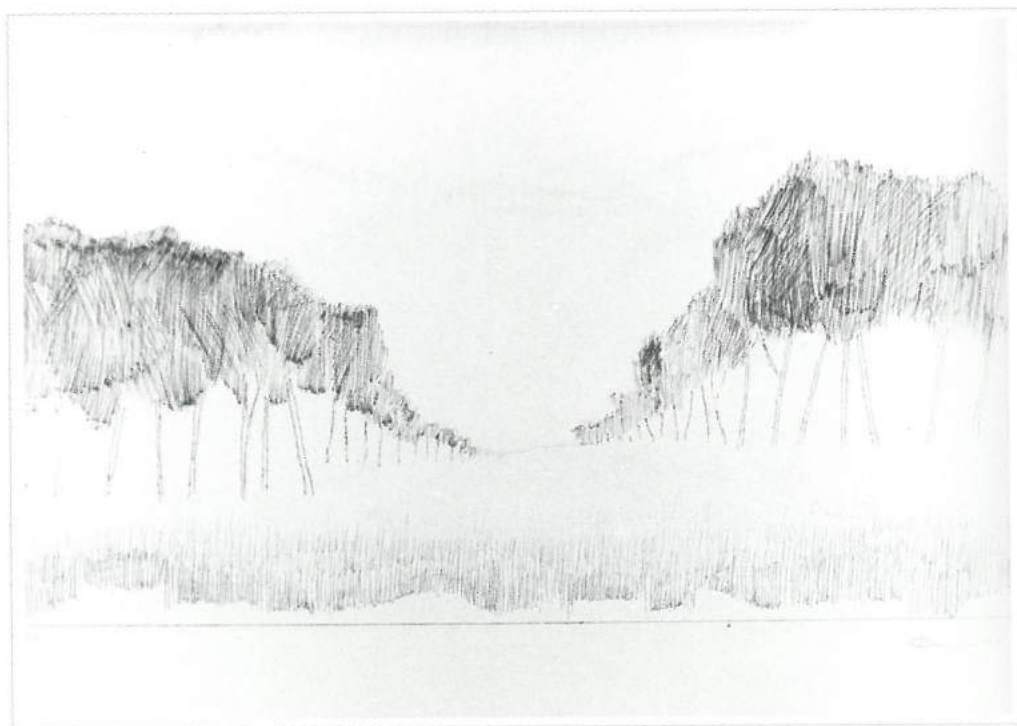


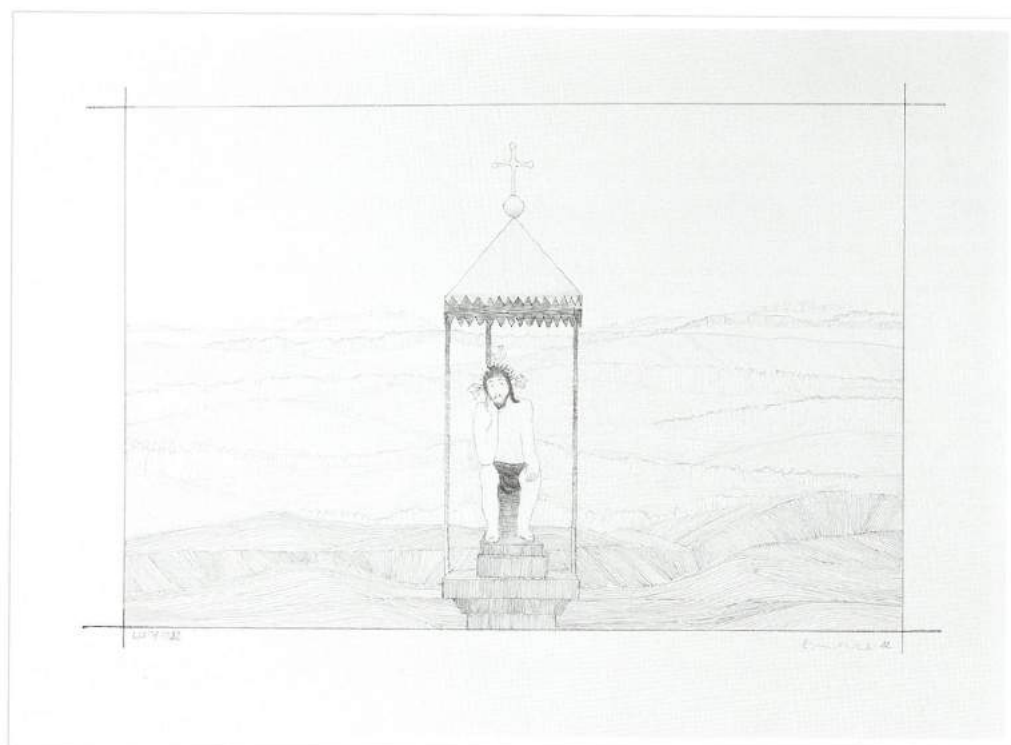
„Zielnik”; w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu

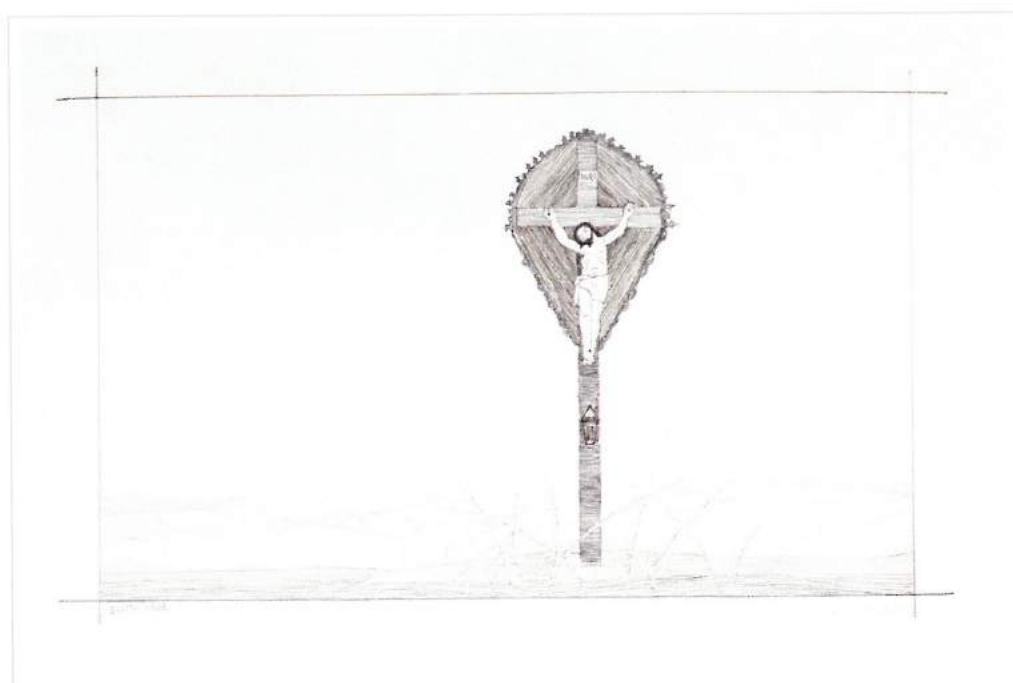
Rysunek pióro / tusz; 1982

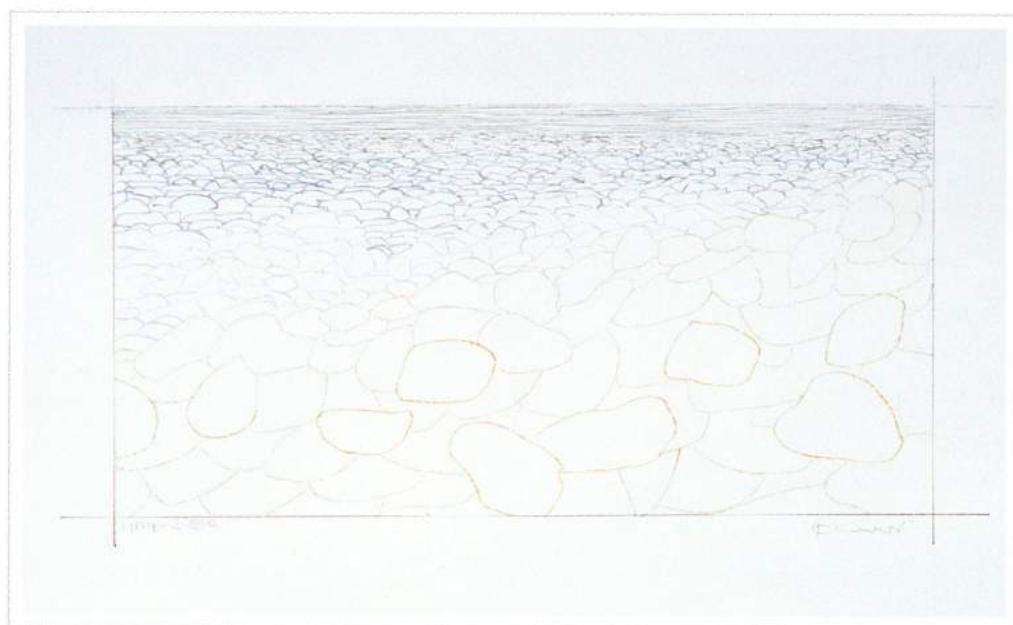
Rysunek pióro / tusz; 1981 • • Rysunek pióro / tusz; 1981





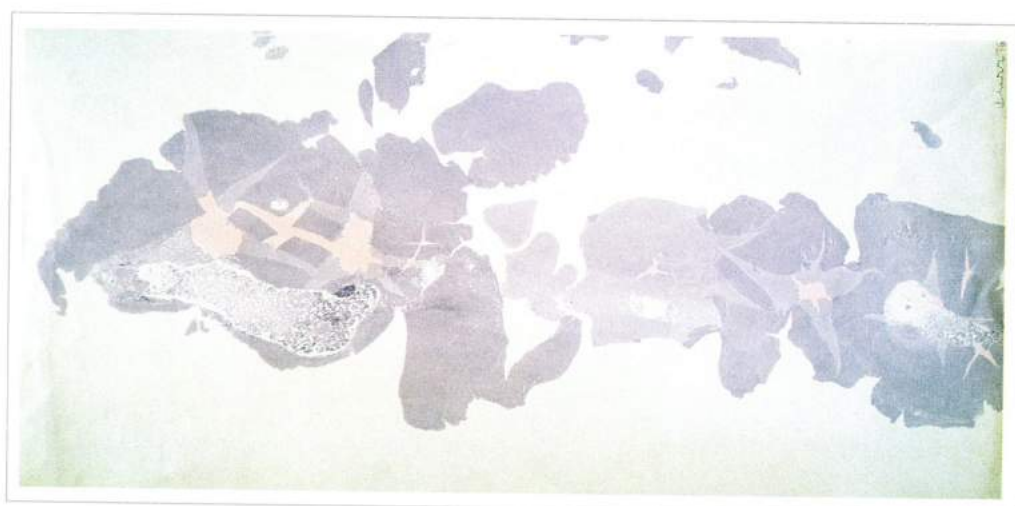




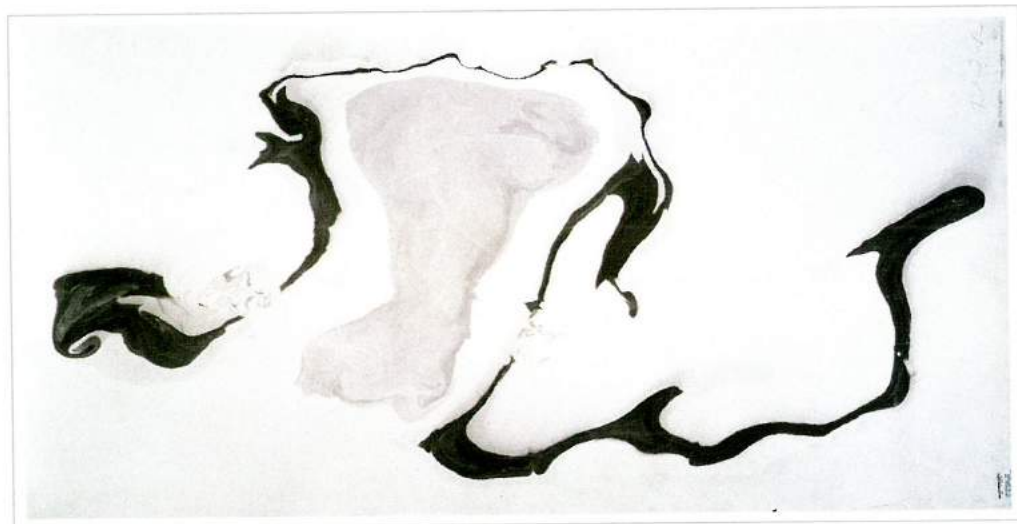


Rysunki: pióro / ekolina; 1982





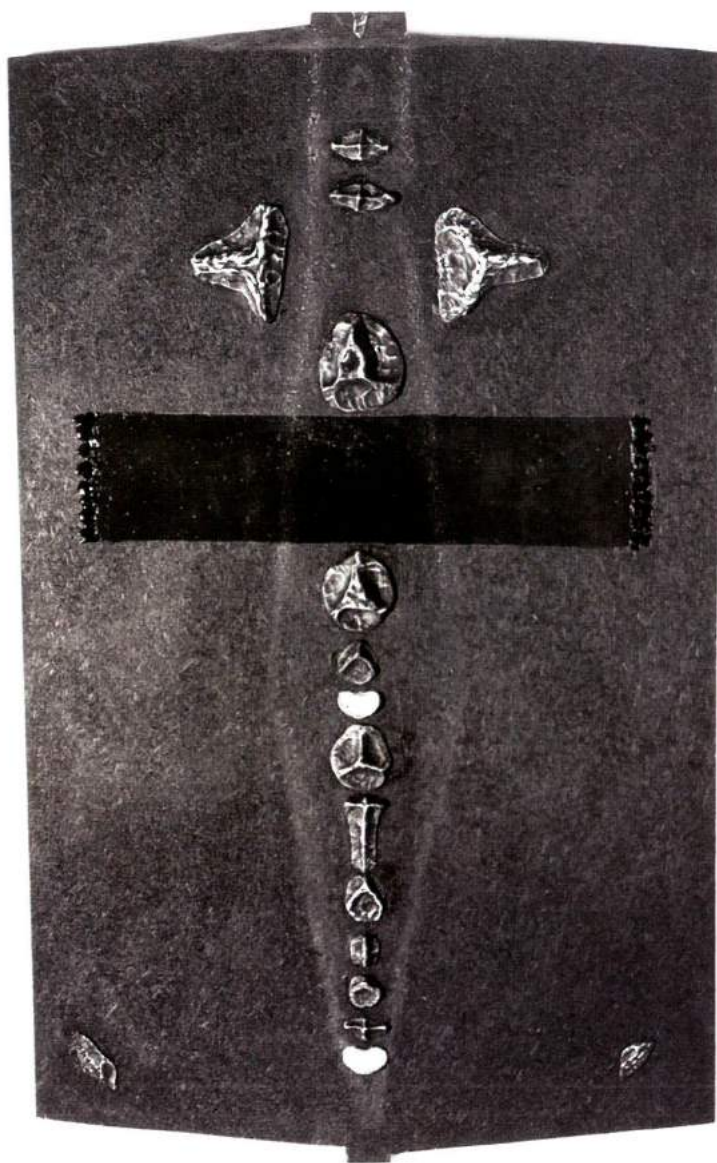
„Żart nr 3”. Zielnik z Czarnekowa.
tusze - techn. adhezja; 1956



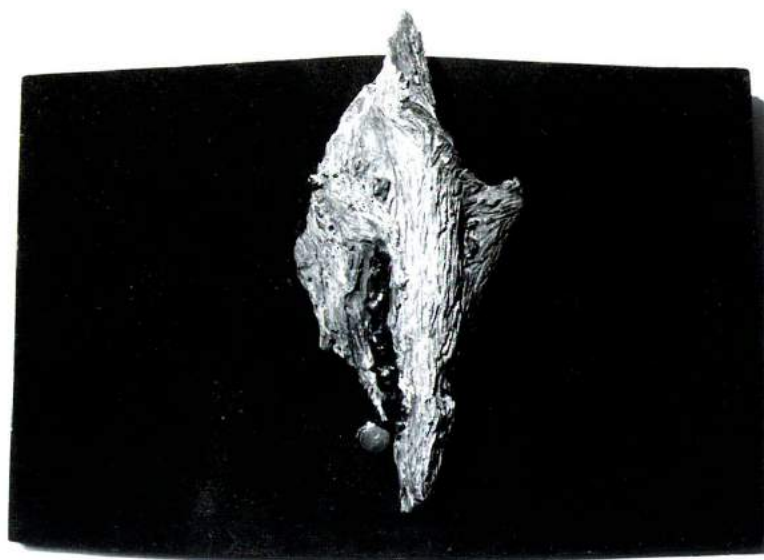
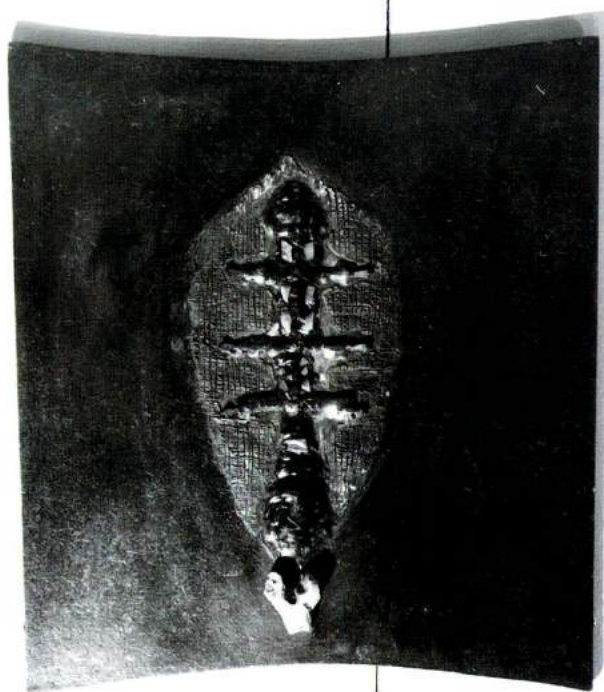
„Zart nr 6”. Zielnik z Czarnkowa.
tusz - techn. adhezja; 1956



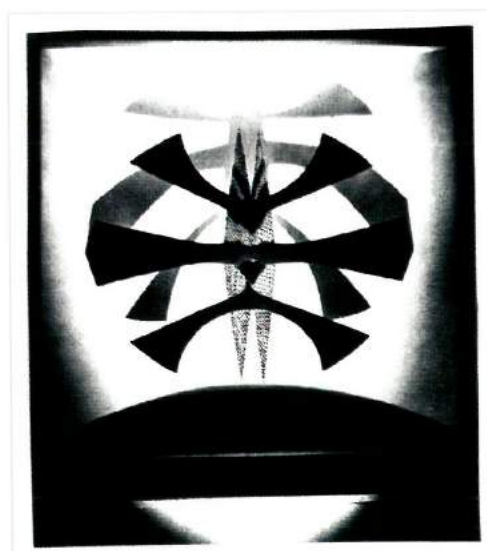
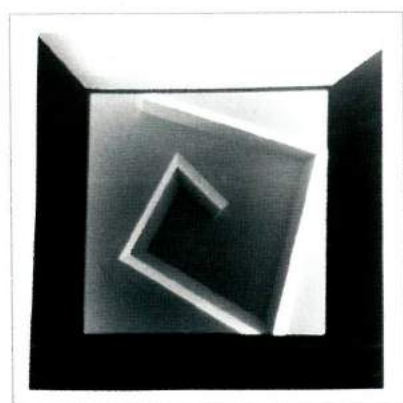
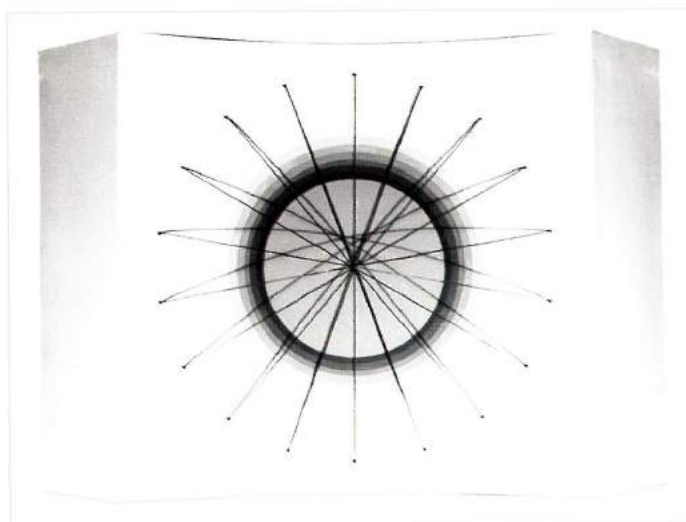
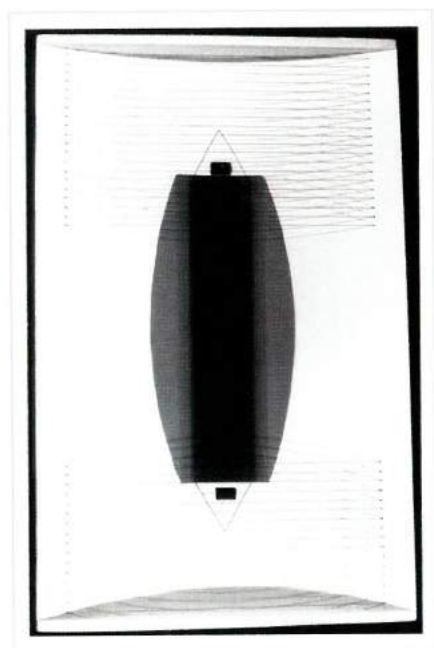
„Legenda Tatr”; tusz - techn. adhezja; 1956



„Kościomiec”; deska, techn. mieszana; 1960



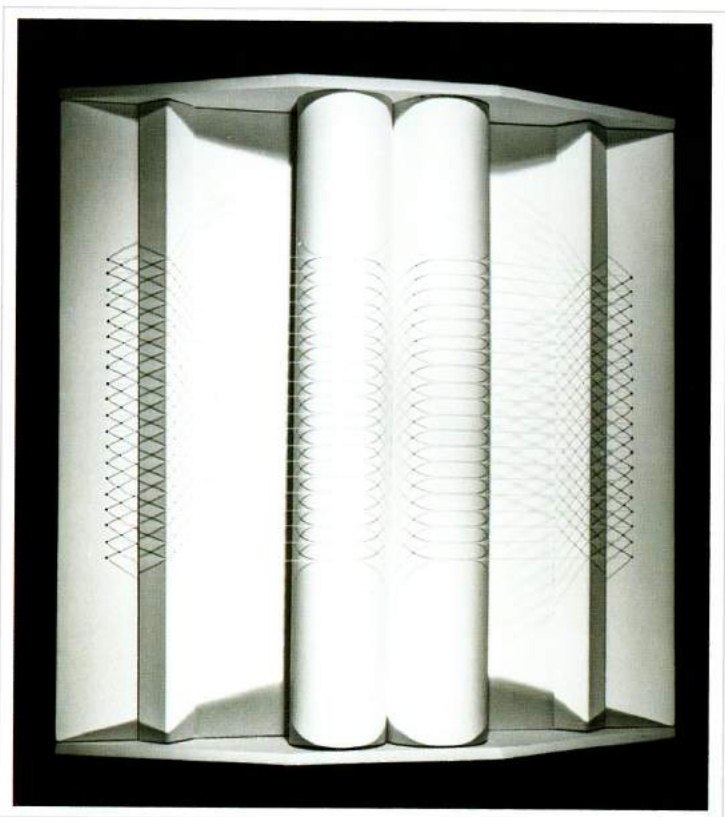
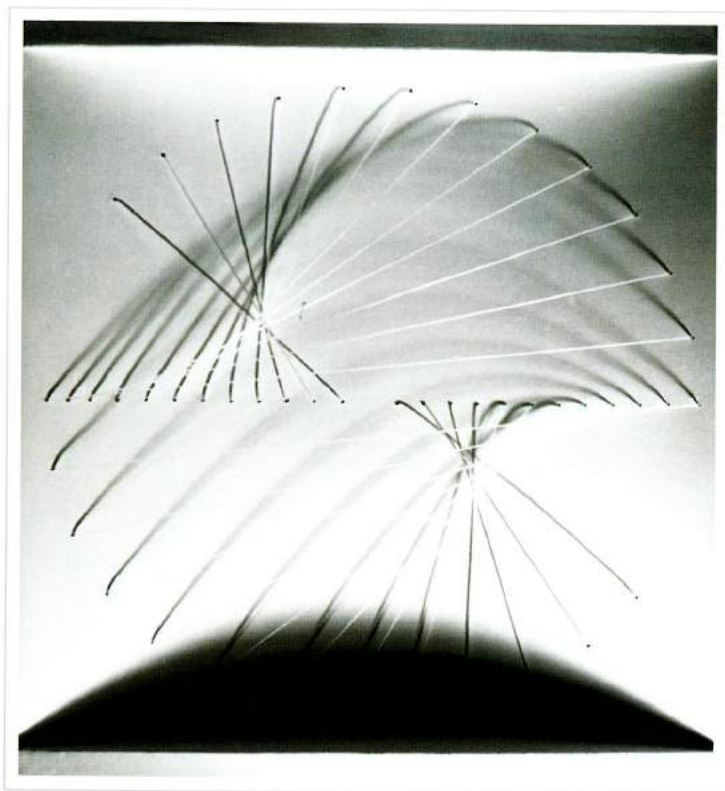
„Miecznik herbowy”, 1964
„Drewnojad bursztynowy”, 1961



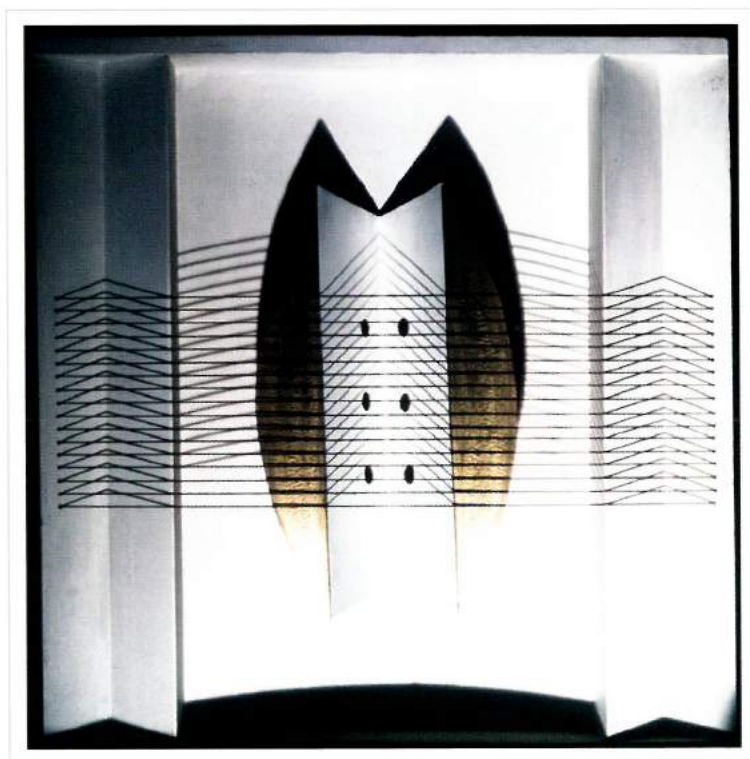
prace w zbiorach

Muzeum Narodowe w Gdańsku
Muzeum „Modern Art” w Hünfeld
Wrocławiu

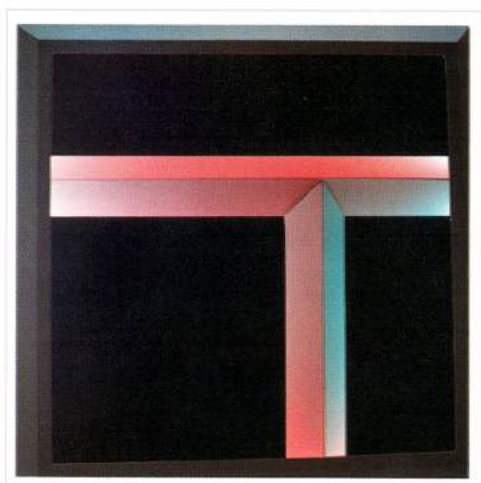
Muzeum Miedzi w Legnicy
Muzeum Architektury we



Reproduktor światła, 1968
Portret przestrzenny / addytywny, 1968



Portret sztuki, 1972
 Reprodukator światła, 1967



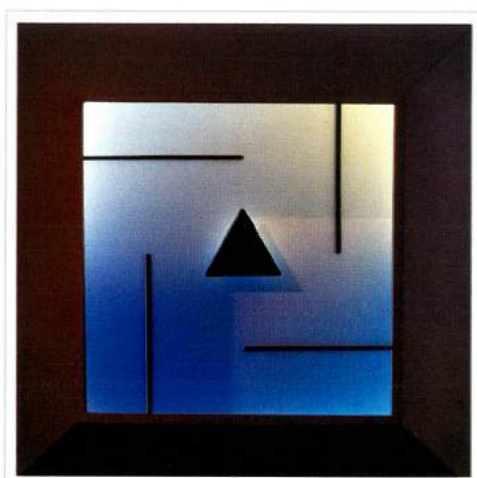
1



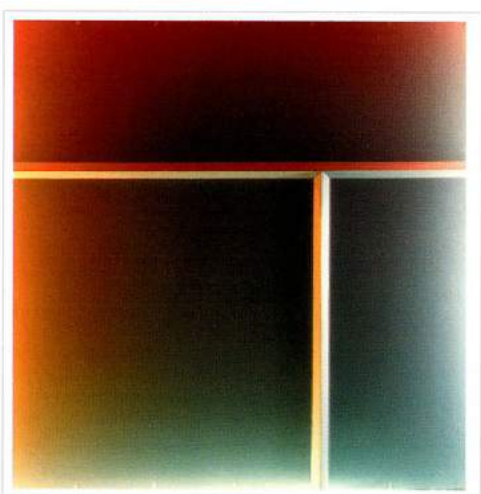
2



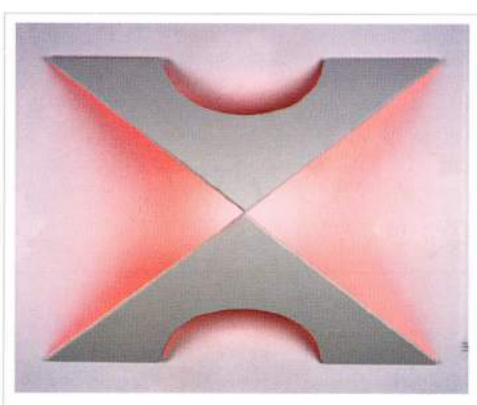
3



4



5



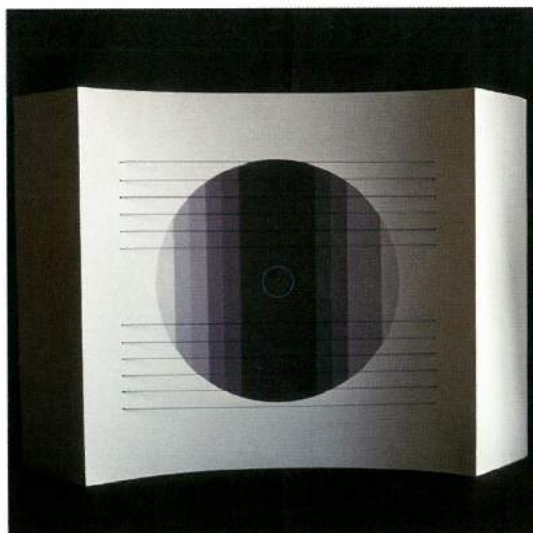
6

Prace w zbiorach:

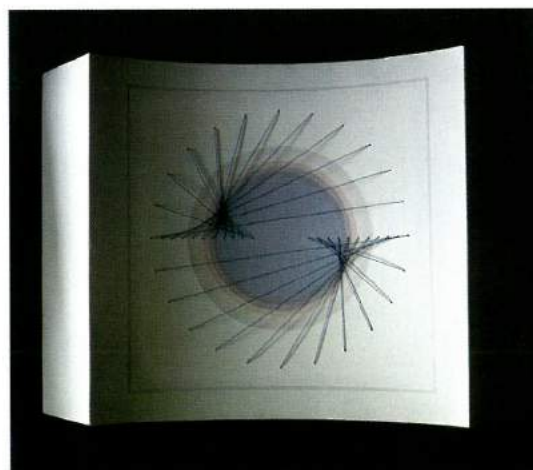
1,2 - Muzeum Okręgowe, Radom; 3 - Modern Art, Hünfeld;

4,5 - Muzeum Ziemi Lubuskiej; 6 - Centrum Rzeźby Polskiej,

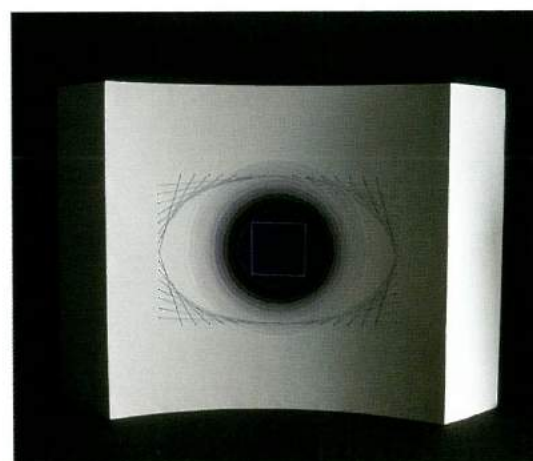
Orońsko;



1



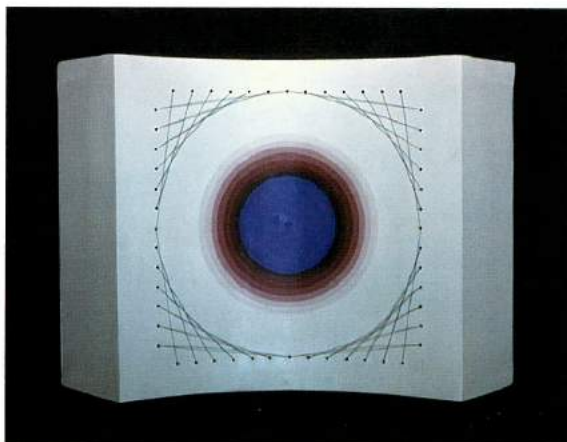
2



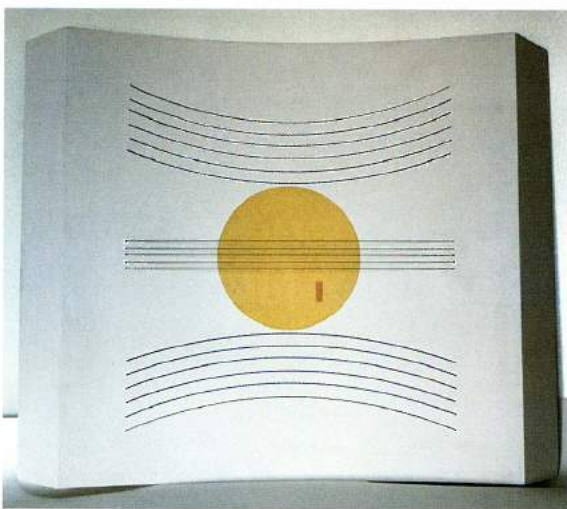
3

Prace w zbiorach:

- 1 - Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz; 2 - Muzeum Narodowe w Katowicach;
3 - Własność autora



1



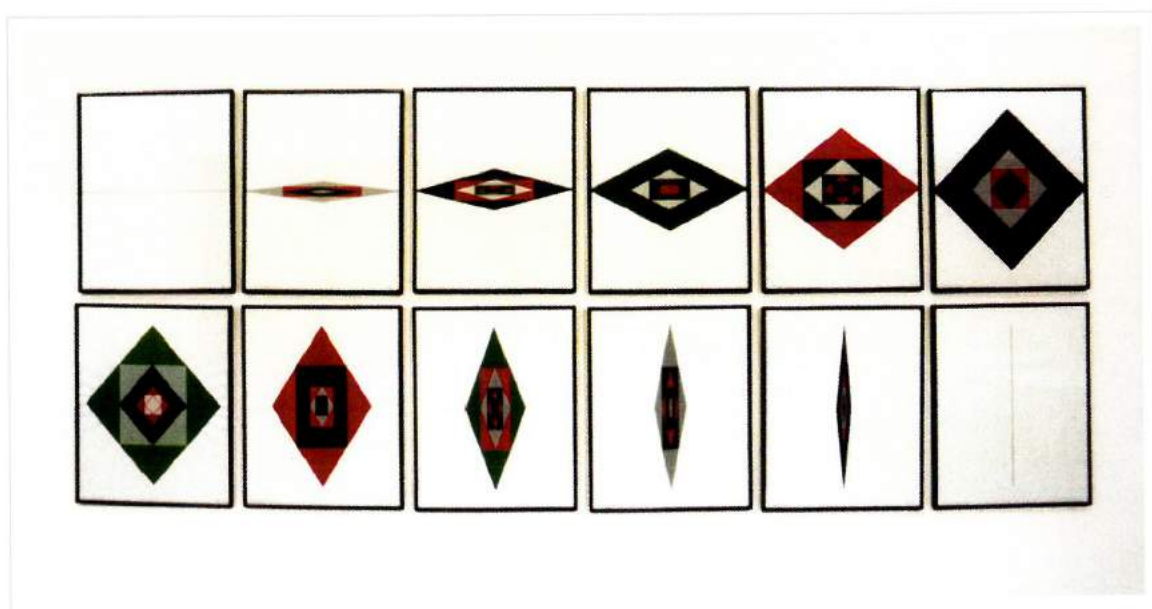
2



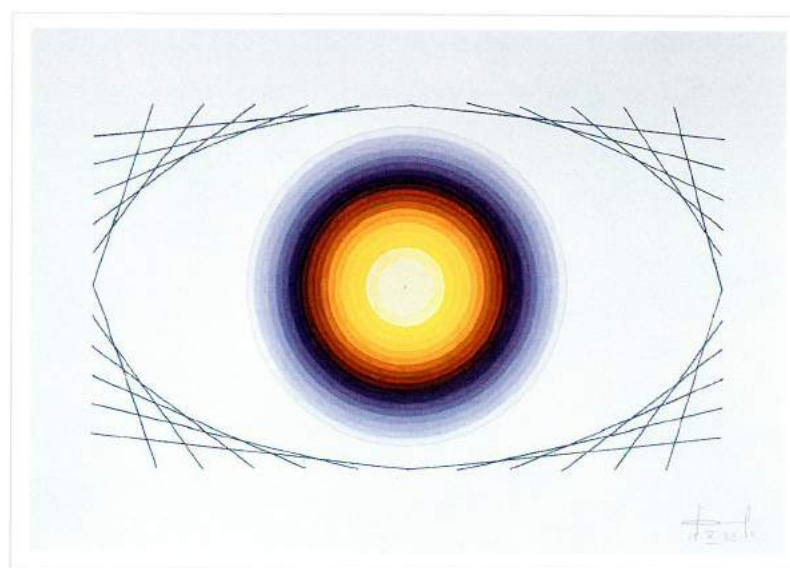
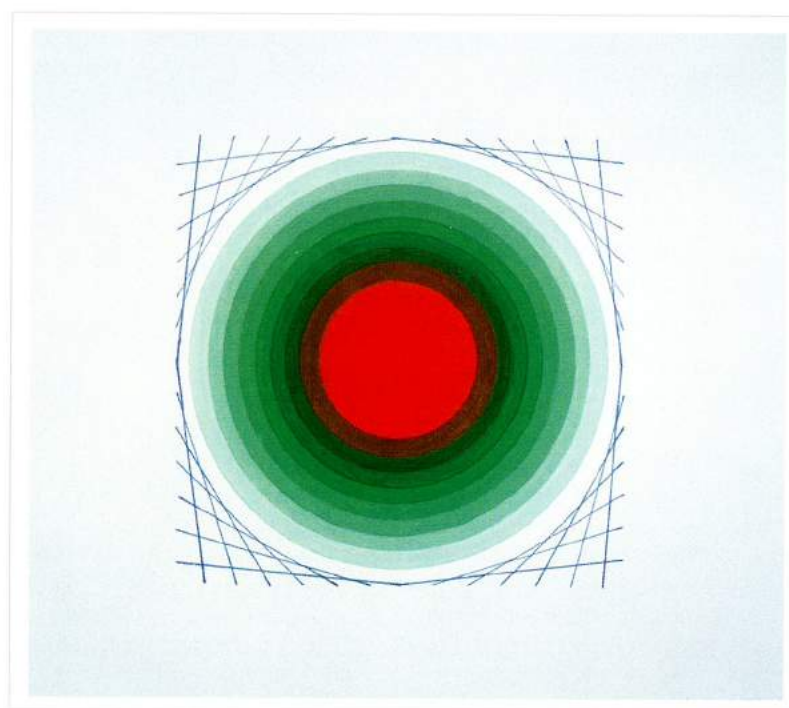
3

Prace w zbiorach:

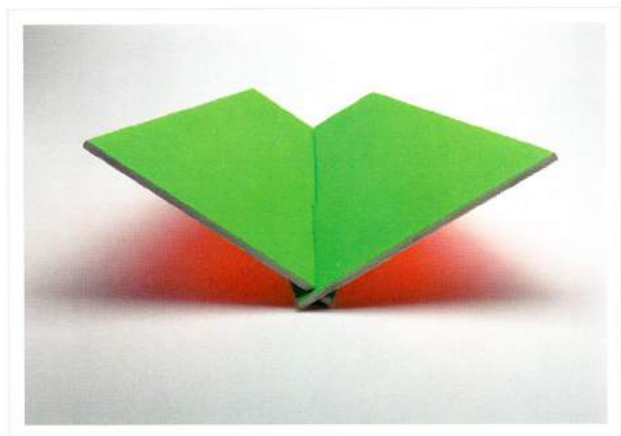
1,3 - Muzeum Okręgowe w Chełmie;
2 - Muzeum Narodowe we Wrocławiu;



„Systemowe przekształcenia - *Zeichen der Zeit*“ - Fulda, 1988



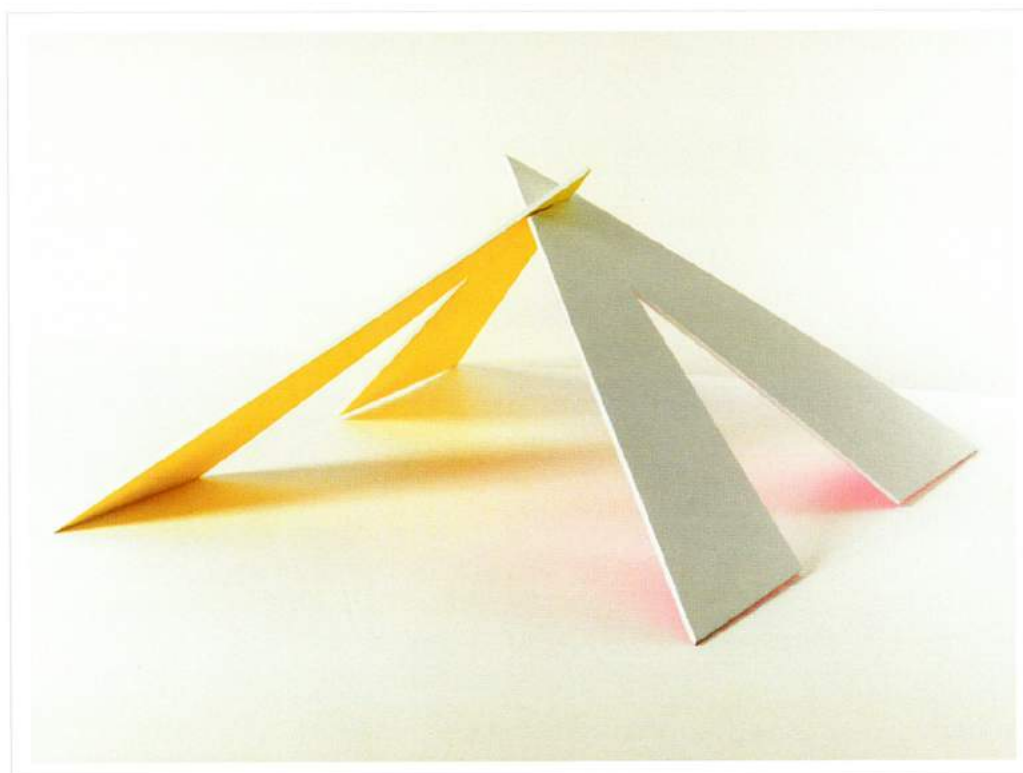
Studium światła, 1988



1

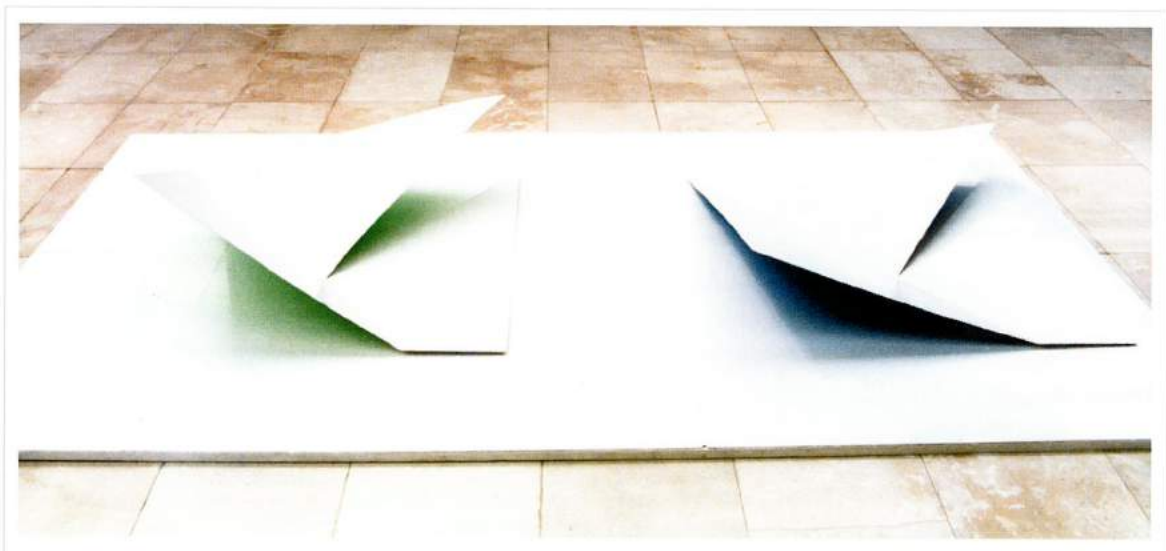


2

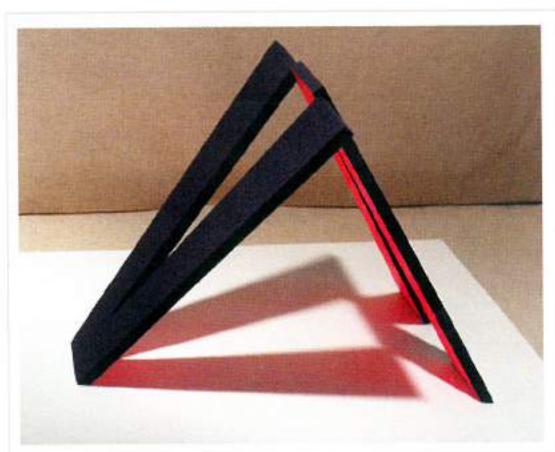
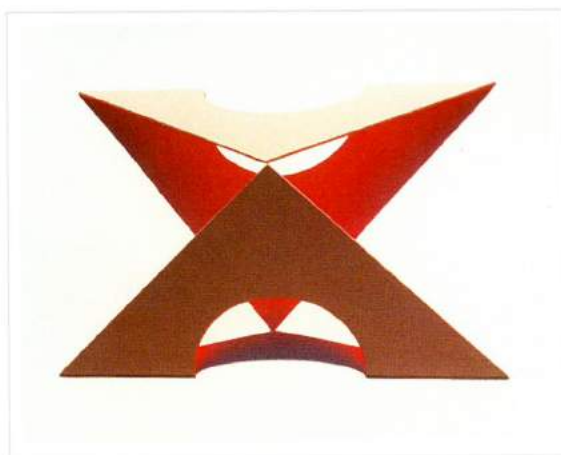


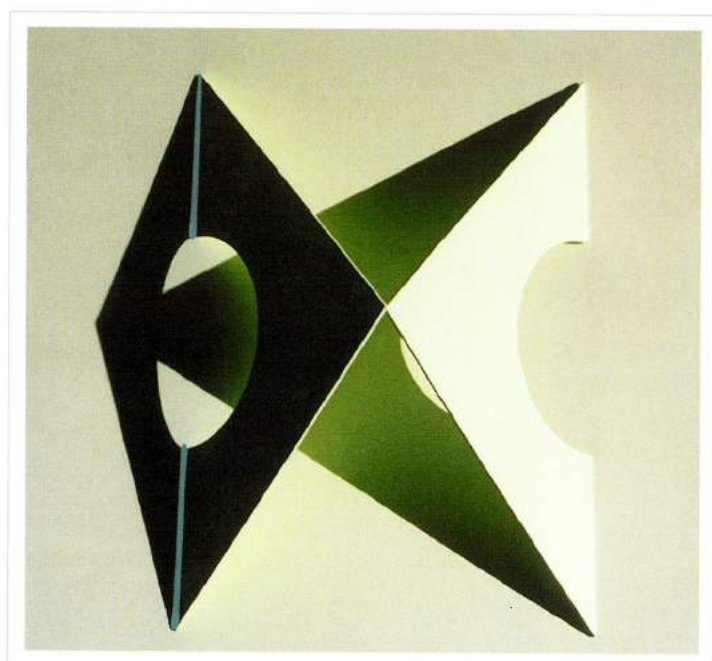
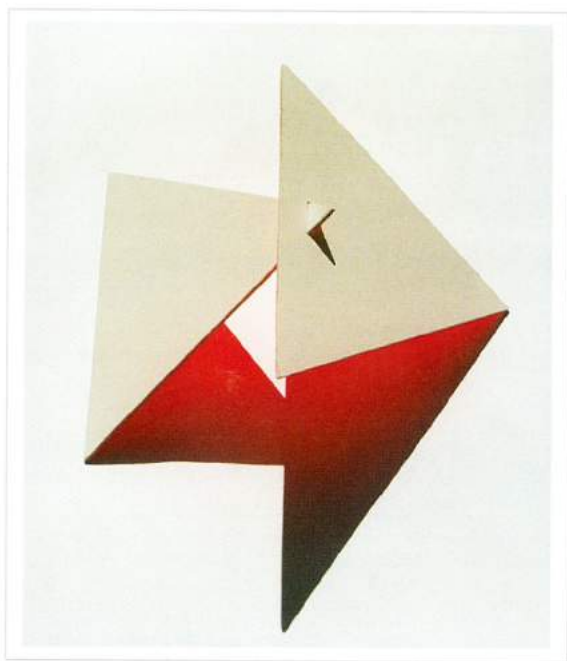
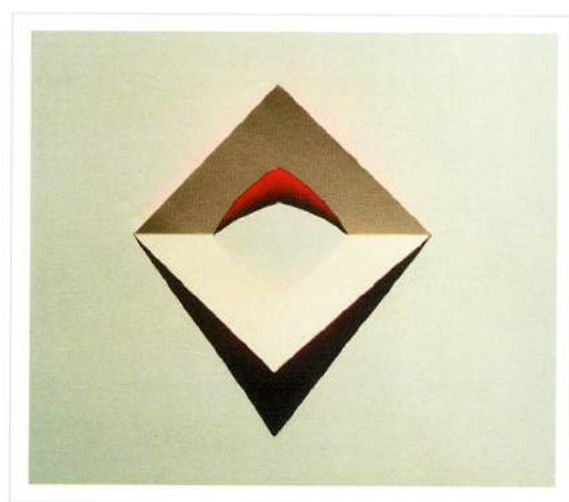
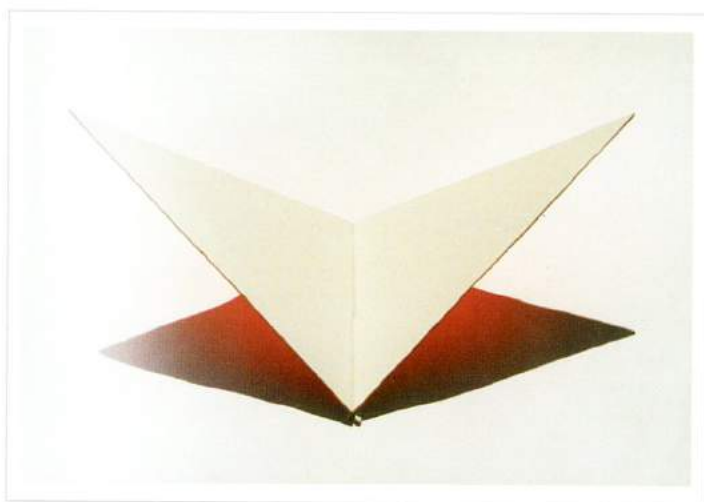
3

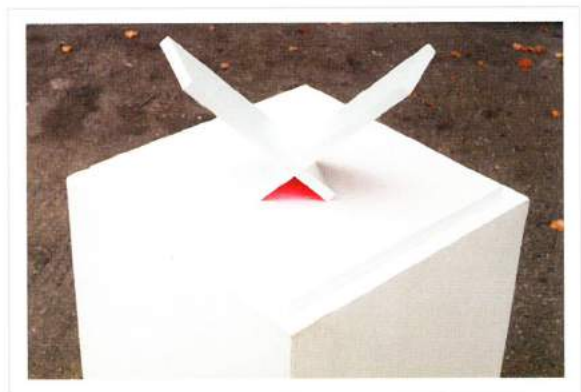
1,2 - Reprodutor cienia czerwieni
3 - Reprodutor cienia (w zbiorach Muzeum Okręgowego w Chłemie)



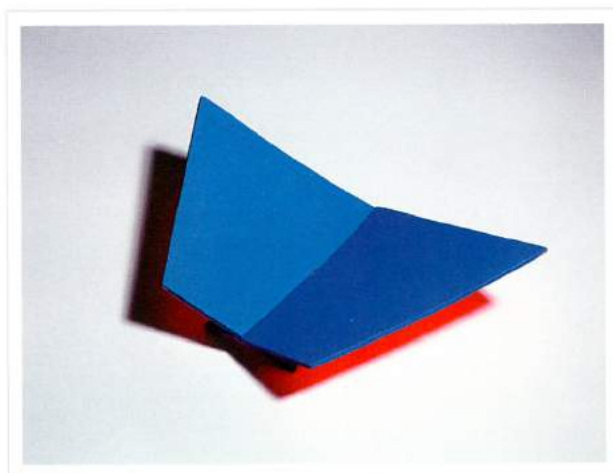
Fragmenty ekspozycji z wystawy indywidualnej w CRP w Orońsku, 1998



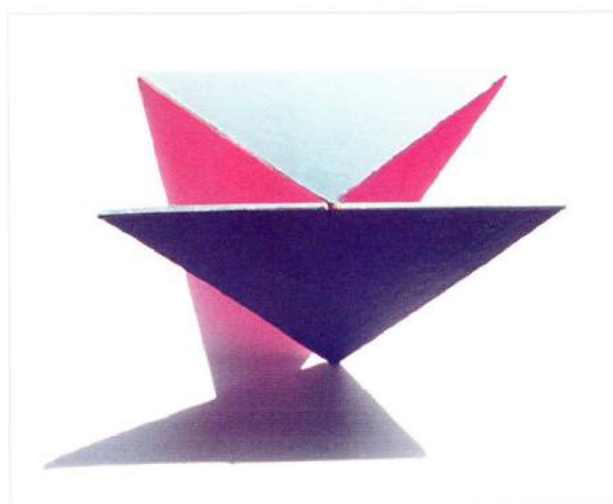




1

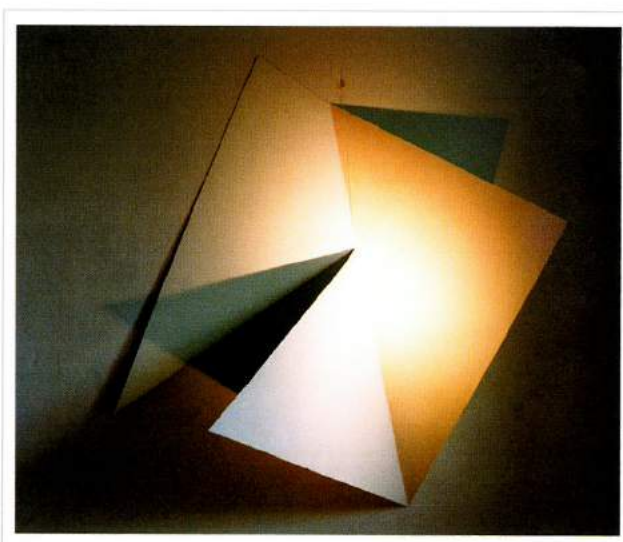
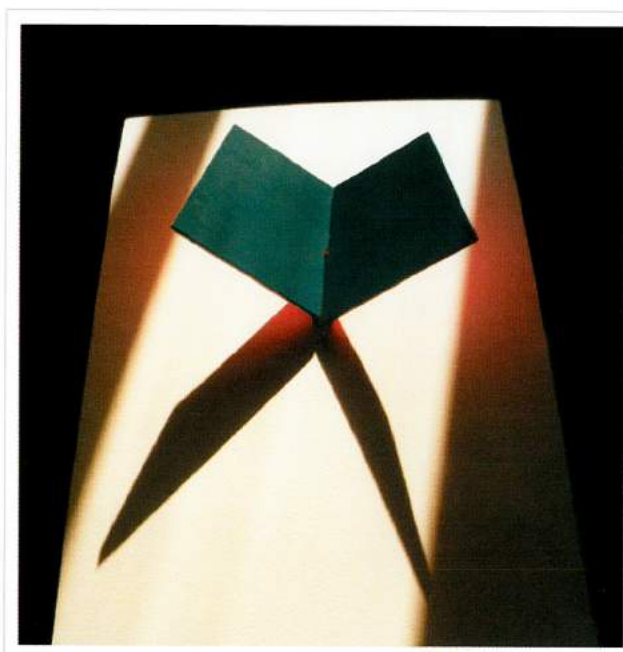
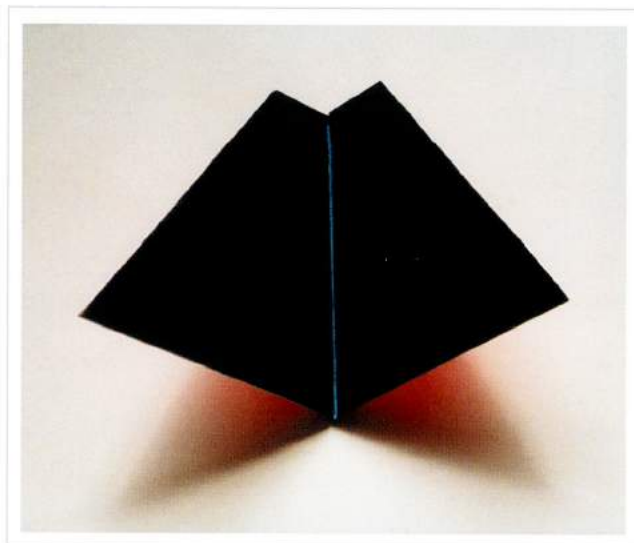


2

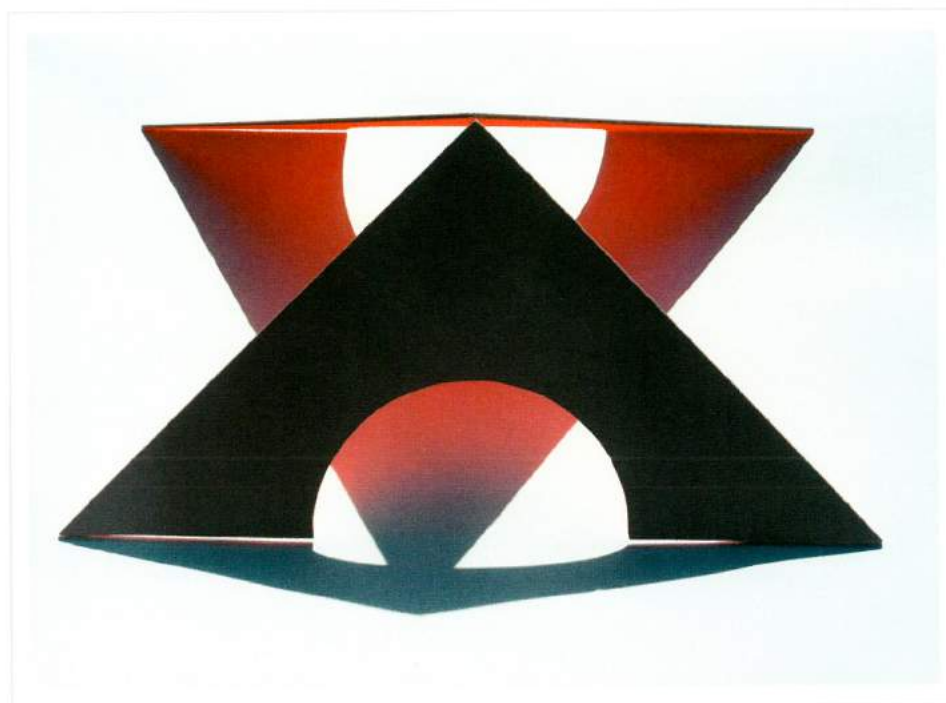
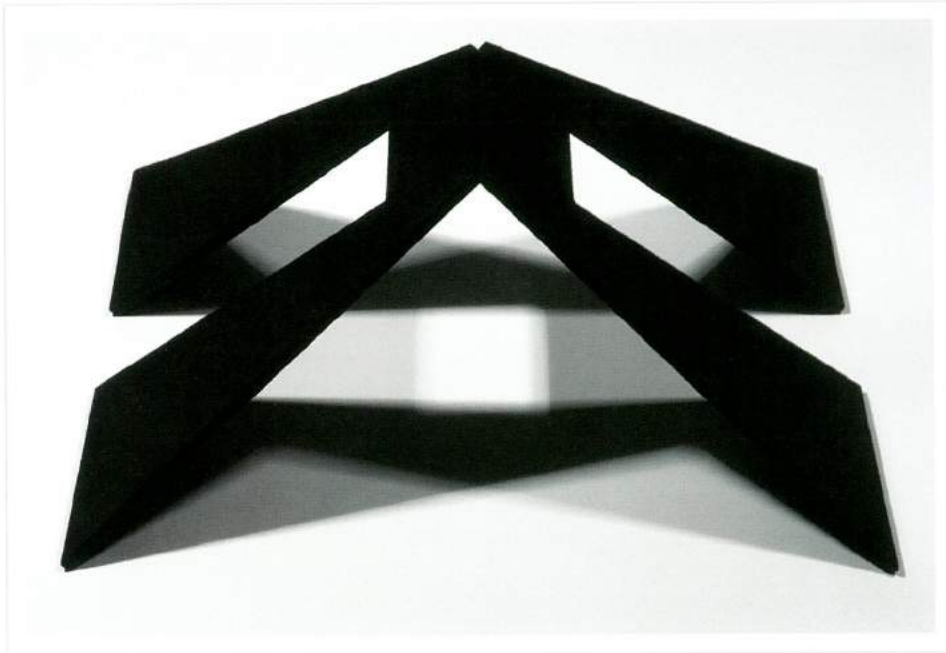


Cykl: Reproduktry cienia.

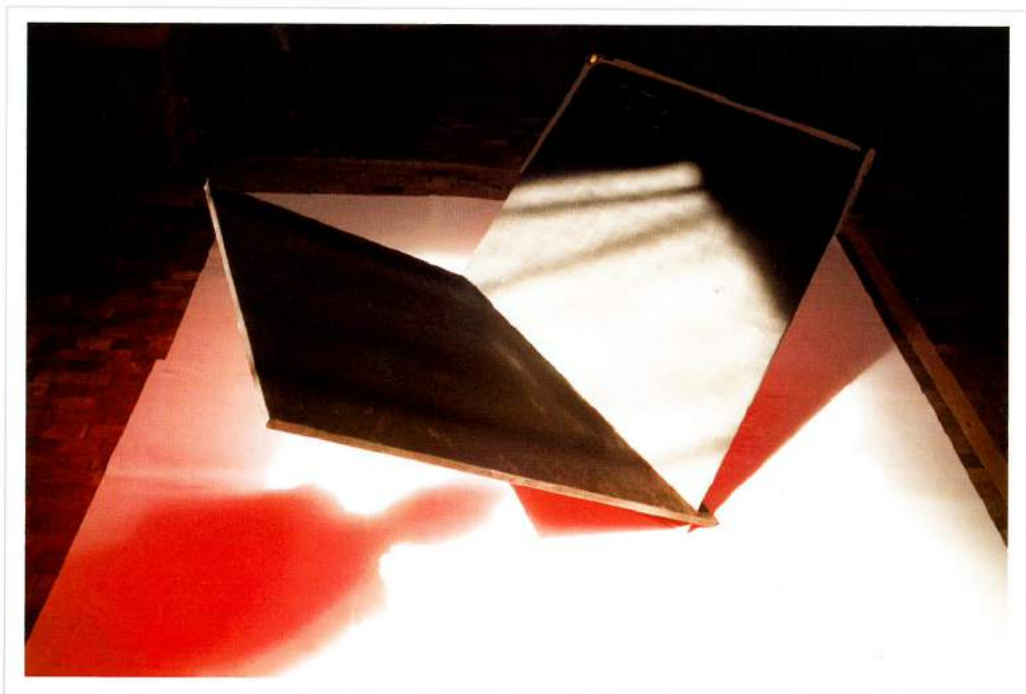
1 - Muzeum Okręgowe w Chelmie; 2 - Länsmuseet Västernorrland
Härnösand



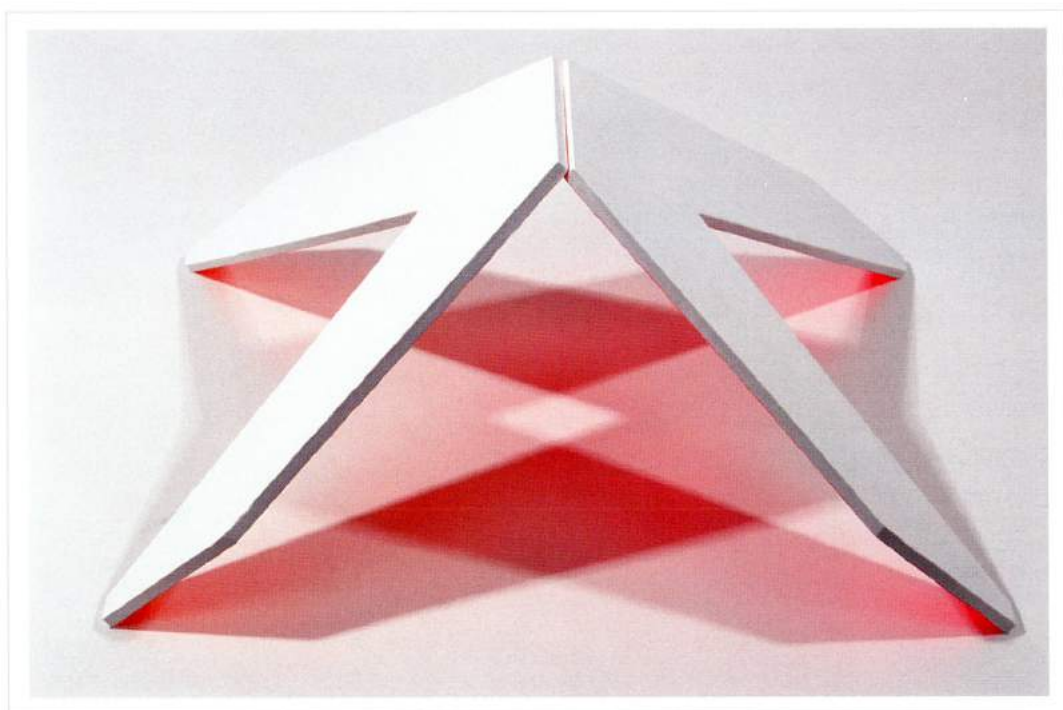
Cykl: Reproduktry cienia



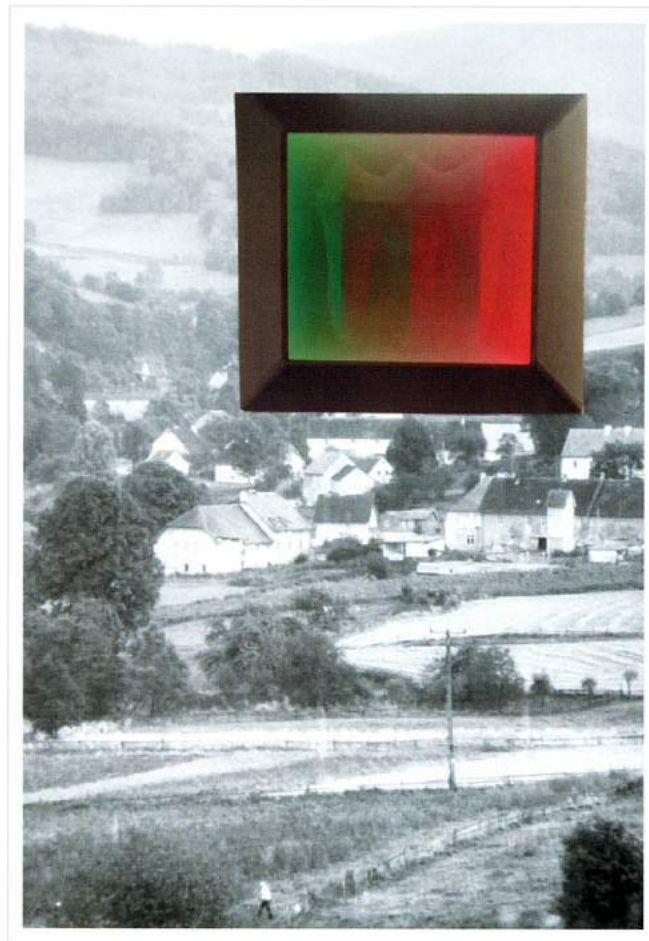
Przestrzenne relacje barwy



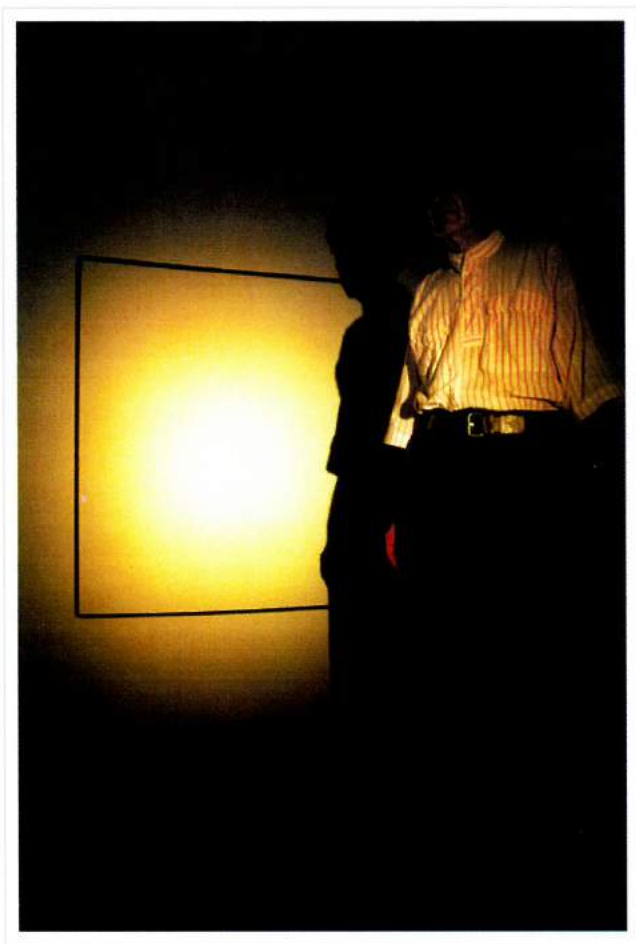
Przestrzenne relacje barwy.



Projekcja kolorów w gamie czerwieni, 2002



„Rzeczywistość, postulująca mit sztuki”, 2000



koncepcja i układ: Jan Chwałczyk
opracowanie graficzne: Marek Otwinowski
zdjęcia i dokumenty: Stanisław Sielicki; archiwum autora

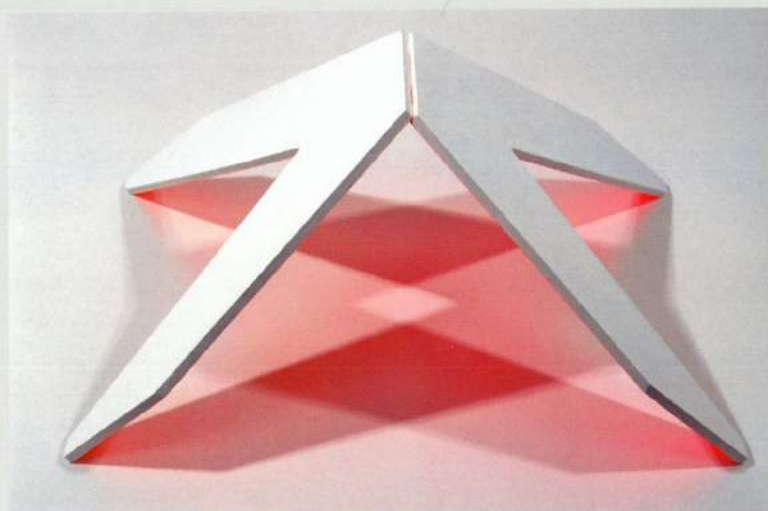
tekst : Jan Chwałczyk
redakcja: Andrzej Jarosz
tłumaczenia: Agnieszka Licznarska, Gabriela Ociepa

Wydawca: BWA Wrocław • Galerie Sztuki Współczesnej
ul. Wita Stwosza 32 50-149 Wrocław
dyrektor: Wojciech Stefanik

druk: JAKS, ul. Bogedaina 8 Wrocław

2002 © BWA Wrocław & authors

ISBN: 83-86983-54-0



ISBN: 83-86983-54-0