

## **Tomasz Ciecierski**

To jest moja kolekcja. Od wielu, wielu lat zbieram pocztówki. Niektóre pocztówki są jeszcze z końca lat 70. Na ogół zbierałem zdjęcia moich ulubionych artystów, reprodukcje ich obrazów, a oprócz tego różne inne z wakacji. W każdym razie, równoległe z malowaniem, powstawały kolaże.

To na przykład jest kolaż dedykowany Gonczarowej. Następny to jest jeden z moich ulubionych artystów, nieżyjący Blinky Palermo. Tu narysowałem takie schematy. On malował szalenie proste obrazy. Czasami kolorowe, ale bardzo często czarno-białe, z tylko takimi kierunkami zaznaczonymi dla budowy obrazu. Zrobiłem tu właśnie takie, inspirowane jego obrazami, rysunki. Tu bardzo często są zdjęcia. Nie są to moje zdjęcia, ale zdjęcia robione przez różnych znanych fotografików, właśnie tychże artystów.

Tutaj dałem dwóch: Magritte'a i Yves'a Kleina. Bardzo znane zdjęcie jak on, Yves Klein, skacze z jakiejś kamienicy. Teraz może to: to jest Georgia O'Keeffe i dlatego ona jest, między innymi, razem z Brâncușim, ponieważ ja tego Brâncușiego zrobiłem w 2012 roku i po jakimś czasie, z 10 lat temu, przeglądałem stare rysunki i nagle zobaczyłem, że to mi daje możliwość robienia kolejnych. Ten z Georgią O'Keeffe to już jest inny papier, bo takiego już pewno nie ma. Zrobiłem identyczny na podobnej zasadzie. Tu są te jej rogi z pustyni.

To jest Marcel Broodthaers. To jest poeta, albo był, ja nie jestem pewien czy on żyje. W każdym razie, szalenie go zawsze ceniłem. Często oglądałem jego prace w Stedelijk i w Brukseli w muzeum. To jest poeta, który czasami zamiast pisać, zamiast używać słów, używał rzeczy albo przedmiotów, a czasami nawet rzeźbił i powstawały bardzo, bardzo ciekawe obiekty. Dalej, z kolei to jest Claes Oldenburg. Ja szalenie lubię pop-art. Mam jakiś wielki sentyment do niego, do Toma Wesselmana, do Lichtensteinów i do wszystkich innych. W każdym razie, tutaj, poza jego zdjęciem, porobiłem rysunki kredkami takich rzeczy, rzeźb, które on kiedyś zrobił. Tu jest pomadka, potem jest łopatką. On zrobił też krzesło i fruujące żelazko. Cudne, wspaniałe rzeczy, tak. Następnie, Cy Twombly. To jest również mój ulubiony artysta. Ja malarzom to zawsze doklejam pędzelek. Pędzelek albo paletę, to będzie widać. Na przykład Louise Bourgeois nie ma pędzelka, ale ma różne rzeczy, które wyrzeźbiła albo utkała. Natomiast, wracając do Twombly'ego to on tutaj jest dwa razy młody, raz jest stary tyłem i potem dwa razy naprzeciwko wspaniałego obrazu, który jest w kolekcji the Menil, tak, który jest w kolekcji the Menil. To co było wspaniałe, to jest to, że to najpierw kupiono obrazy od Twombly'ego, a dopiero potem do tych obrazów zbudowano muzeum, także każdy ten obraz tutaj wisi na ścianie, której proporcje są dobrane do proporcji obrazu i tak jest zbudowane całe muzeum. Teraz jest Beckmann. Malarz, bardzo fajny, wspaniały malarz. Jak mówiłem, jak jest malarz to czasami daję tubki farb. Tutaj dałem, bo wydawało mi się, że jak on maluje, zresztą tak jak większość malarzy, u Twombly'ego pewno też, to leje się na podłogę, więc tutaj sfotografowałem swoją podłogę w pracowni i zrobiłem z tego kolażu jego pamięci. To jest Kokoszka, Oskar Kokoschka, gdzie widać z kolei taki bałagan, który mają... ja w każdym razie mam taki bałagan i takie stosy tych farb i pędzli... te brudy,

paskudztwo. To jest René Magritte i Ernst. Tutaj jest Matisse. Tu pomyślałem sobie, że on bardzo lubił kolory, więc tutaj wkleiłem te zdjęcia różnokolorowych, takich moich zlewów z dawnej pracy. Tu z kolei jest Karel Appel i tu jest wiązka tych pędzli. Tu jest Mapplethorpe, który nie malował, no więc nie ma żadnego pędzla. Tutaj jest Ellsworth Kelly. Tu jest Arp i porobiłem tu takie rysunki tych jego miękkich, delikatnych form, które się łączą, przenikają i tak dalej. Tu z kolei jest Yves Klein z tym jego takim performance'em ze światłem i dodałem mu do tego psa. Nie wiem czy to jego, ale pomyślałem, że może miał. Frida Kahlo. Mondrian. Tu jest rzeźbiarz David Smith, amerykański rzeźbiarz. Sam Francis. Mój ulubiony Willem de Kooning, zresztą jego ostatnie obrazy też mi się podobają. Niektórzy mówią, że są dużo gorsze. One są po prostu inne! Poza tym, jak długo można w kółko malować żonę? To z kolei jest Otto Dix. Jest Picabia. Jeszcze są dwa albo trzy, które powstaną. Są niedokończone. Jest Kurt Schwitters i tam jeszcze kogoś mam.

W każdym razie, jak zobaczyłem ten pierwszy kolaż z dwa-tysiące-któregoś roku, jedenastego czy coś tam, to nagle nabrałem rozpędu i zacząłem je robić i robić i robić i ciągle sprawia mi to przyjemność.

## **Natalia Brandt**

Powstały dwie serie prac, które bezpośrednio odnoszą się do twórczości Kurta Schwittersa. Pierwsza z nich to cykl dziesięciu kolaży, asamblaży, pod tytułem *Spóźnione rozmowy z Kurtem Schwittersem*. Te rozmowy odbywają się tu przez gry kolorów, układy płaszczyzn, zastosowane przedmioty gotowe, czy też ich fragmenty zaczerpnięte z otaczającej rzeczywistości i w pewien sposób są rodzajem opowiadań malarskich, które w racji do wybranych kolaży, prac Kurta Schwittersa. W praktyce wygląda to tak, że każdemu z obrazów, każdemu z asamblaży, towarzyszy wybrany, tak jak tutaj, wybrana reprodukcja dzieła artysty. Powstała seria prac, rysunków, która ukazuje całe spektrum figur niemożliwych, czy też przestrzeni niemożliwych. Tak jak tutaj można zobaczyć.

Podczas studiów zaczytywałam się w lekturach Stefana Themersona i okazało się, że pośród książek, które napisał, powstała też taka realizacja, która jest jakby też dedykacją w stosunku do Schwittersa i jest tam ukazane całe spektrum twórczości Schwittersa, również tej związanej z ideą *Merzbau*, czyli takiego tworu architektoniczno-rzeźbiarsko-instalacyjnego, który trzykrotnie powstawał od nowa. To znaczy najpierw w Niemczech, w wielkiej kamienicy, w budynku zamieszkiwanym przez Schwittersa, powstawała idea właśnie łączenia możliwie wszystkich rzeczy, które odnalazł, które w jakimś sensie były dla niego atrakcyjne wizualnie, ale też wynikało to też z jego takiego założenia, by łączyć, czy też nawiązywać relacje możliwie ze wszystkimi rzeczami w rzeczywistości. I ta architektura wchłaniała

właśnie przedmioty znalezione, kartony, deski. Powstały swoistego rodzaju jaskinie, które były też często dedykowane artystom zaprzyjaźnionym, między innymi Arpowi.

To co mnie również zafascynowało, to taki rodzaj uniwersalności w tej idei, czyli każdorazowo gdy był zmuszony opuścić przestrzeń, w której mieszkał i tworzył ten obiekt, który wchłaniał jakby całą architekturę, każdorazowo był w stanie powoływać to dzieło od nowa. Poza tym to co było dla mnie frapujące, to fakt, że można malować za pomocą zastanych rzeczy. I kolejnym takim aspektem, który skłonił mnie do... to znaczy spowodował, że bardzo naturalnie podjęłam taki rodzaj ekspresji artystycznej, to fakt, że mam skłonność do zbieractwa, do kolekcjonowania różnorodnych rzeczy pozyskiwanych z antykwariatu. Są to czasopisma, książki, ryciny, czcionki różnego rodzaju, ale też pochylenie się nad takimi jakościami, które zazwyczaj są pomijane i traktowane jako śmieci, jako coś zdegradowanego. I wydaje mi się, że tutaj też bardzo mi to przypasowało, by móc z tych różnych pudełek i zapełnianych szuflad tymi przedmiotami i różnymi skrawkami, móc budować po prostu malarski świat.

## **Ryszard Waśko**

Rzeczywiście, te obrazy z tej serii są dedykowane Strzemińskiemu. Całej tej jego koncepcji unistycznej, w której założeniem jego obrazów było to, żeby wszystkie elementy, takie jak kolor i forma, po prostu stanowiły jedność, żeby były ze sobą powiązane. Dla mnie, jest to koncepcja trochę statyczna. Ja lubię bardziej dynamiczne działania. Strzemiński przypomina trochę takiego amerykańskiego artystę minimal artu Carla Andre, który miał taką koncepcję w swoich rzeźbach, że odwoływał się do pojęcia amerykańskiej road – drogi, gdzie wszystkie elementy są statyczne. Idzie się drogą i nic się nie dzieje. Czy się przejdzie dziesięć metrów, czy jeden metr, czy dwadzieścia, to wszystko jest takie samo. Wszystko jest ze sobą zespolone.

W moich obrazach przyjąłem inną, bardziej odpowiadającą mi, koncepcję, którą można nazwać koncepcją ulicy. Na ulicy są różne wydarzenia. Wszystko się zmienia, nie ma nic statycznego. Jest cały czas dynamika i w tym sensie do tych dwóch artystów, przede wszystkim do Strzemińskiego bo tu chodzi o obrazy, w pewnym sensie jest to opozycja, albo inny sposób budowania obrazu. Przede wszystkim, tak jak u Strzemińskiego: w malarstwie kolor jest ważny. Tak więc ja chciałem stworzyć jednolitą płaszczyznę, nazwijmy to, tło, która, wraz z kolorem, była punktem wyjścia do dalszego rozwijania obrazu. Użyłem tutaj takich wężykowych form. Tak i Strzemiński zrobił jeden obraz, który też miał takie wężykowe formy równomiernie rozłożone na tym obrazie. U mnie też to jest wyważone, rozłożone równomiernie. Tyle, że u Strzemińskiego jeszcze ważną rolę grał sposób nakładania farby. On to robił od ręki i tę rękę widać. U mnie chodziło o to, tak jak na ulicy, że ulica jest skonstruowana dosyć precyzyjnie. Każda ulica, praktycznie. Dlatego forma rozwijania się tej ulicy jest zbudowana właśnie na takim precyzyjnym nakładaniu farby. To jest nakładana

warstwami, wielokrotnie nakładana farba od niczego, od tła. Z każdą taką linią nakładałem więcej farby i tworzył się przez to taki relief, to była jedna idea. Zaczynałem to w różnych miejscach. Tak jak na ulicy, jedna zaczyna się tu, druga tam i tak dalej. I jednocześnie, jak stoimy na ulicy to ta ulica się zagęszcza, elementy się zagęszczają. Na końcu jest praktycznie tylko światło. Drugą cechą rozwijania się tej ulicy, tej formy, było to, że z każdą linią rozjaśniałem kolor. W związku z tym, wywiązała się pewna dynamika pomiędzy tymi poszczególnymi ulicami. Wszystko się w ten sposób rozwijało i to jest taka generalna zasada budowania tych obrazów. Jeszcze ważne jest to, że u Strzebińskiego w jakimkolwiek punkcie się stanie i ogląda się obraz to on jest ten sam. Jest statyczny. U mnie wystarczy, tak jak na ulicy, odchylić się trochę w bok i już coś innego się dzieje. Różne rzeczy się dzieją na ulicy: ktoś przechodzi, tam cień pada, tu wyjdzie słońce i tak dalej. Tu jest podobnie. Jeżeli staniamiy z tej strony to widzimy relief, prawda? Widać jak ten relief się tworzy warstwami. A jak stoimy na wprost to wydaje się, że to jest płaskie. To jest taka generalna koncepcja tych obrazów.

## Ewa Partum

*Śniadanie na trawie* to była taka idea z '71 roku. Chodziło o język sztuki konceptualnej i właśnie tam, poszukując tego języka, zaczęłam interesować się wydarzeniami w sztuce, w historii sztuki. Praca *Śniadanie na trawie* stała się dla mnie inspiracją. Uważałam, że to za coś przełomowego w historii sztuki i w związku z tym użyłam jej też do swojej interpretacji sztuki konceptualnej. Stało się to takim kluczem do tego, czym jest właściwie sztuka konceptualna. Normalnie *Śniadanie na trawie* to namalowany obraz, w którym się coś dzieje, są postacie i jest tam też naga kobieta. Później się okazało, że ta naga kobieta to jest jakaś bardzo ważna i istotna historia, bo ona nie jest tylko kobietą, ale też się jakąś sztuką zajmuje. To Gisliind Nabakowski odkryła, że tam jest też taki problem. Natomiast dla mnie było ważne, że to było w jakiś sposób zaskakujące wtedy, w tych czasach kiedy Édouard Manet to namalował, i że to budziło reakcję zaskoczenia, że coś takiego w ogóle może się zdarzyć. Postanowiłam zinterpretować to w sposób konceptualny. Zrezygnowałam z namalowanego obrazu - jak wiadomo; sztuka konceptualna. Postanowiłam przekazać tylko tę całkowicie tautologiczną ideę tej sprawy, czyli zajęłam się tytułem, *Śniadanie na trawie*, i wprowadziłam białe płótno dużej wielkości, które leżało na trawniku i tam było symbolicznie napisane *Śniadanie na trawie wg E. Maneta* a obok, na samej trawie, został odtworzony pomalowany białą czcionką napis *Śniadanie na trawie*. Czyli był to przekład tego, co w zasadzie tam miało się dzieć, ale nie miało to żadnego obrazu wizualnego, tak jak to jest w malarstwie. Dlatego, na przykład, Alicja Kępińska nazwała to kluczem do sztuki konceptualnej, że właśnie był to tylko przekaz jakby tautologiczny i ten właśnie napis był tym co chciało się też i powiedzieć; *Śniadanie na trawie*, jest to forma taka, jaką wypowiedź chciałoby się przekazać, czyli tak zwany *message*. To odbyło się wtedy podczas spotkania w Elblągu na tak zwanym *Zjeździe Marzycieli* i praca znajdowała się w przestrzeni publicznej, także była odwiedzana w parku, na trawniku. Jest ona jedną z pierwszych moich prac konceptualnych w roku '71.

Właśnie tutaj w Elblągu, w parku, została zrealizowana ta instalacja konceptualna *Śniadanie na trawie*. Jest to przykład pracy, dzieła sztuki o sztuce, o dziele z historii sztuki. Sztuka na temat sztuki.

### **Jarosław Kozłowski**

Idea prac zatytułowanych *Ćwiczenia z obrazowania* ma w gruncie rzeczy bardzo długą historię. Sięga lat siedemdziesiątych, do czasu kiedy dyskutowano kwestię sztuki konceptualnej; czym ona jest w gruncie rzeczy. Dla mnie ona była związana z bardzo odległym sporem o uniwersalia. Sporem dotyczącym kwestii na ile uniwersalia, a więc powszechniki, istnieją obiektywnie, a na ile tworzymy je, na ile dajemy im sens.

Wróciłem do tej idei w 2018 roku, stąd ta seria prac. I w jakimś sensie wiązałem ją, tę ideę powtórzenia czy też odwołania się do tych wcześniejszych rozważań... wiązała się z dyskusjami, które przez wiele lat prowadziłem z Jurkiem Ludwińskim gdy uczył w Akademii Poznańskiej. Przychodził do mnie po zajęciach i wówczas przez długie godziny, raz w tygodniu, rozmawialiśmy o sztuce. Kłóciliśmy się, dyskutowaliśmy. Przewrotnie bardzo prowokowaliśmy się wzajemnie. Jedną z tych kwestii która była właśnie dyskutowana była ta bardzo istotna kwestia, na ile oko, na ile widzenie stanowi o tym że wartościujemy jakąś pracę artystyczną. Na ile ona istnieje obiektywnie i wartości, których jest nośnikiem istnieją w obrazie. To była kwestia nadawania sensów, nadawania znaczeń, nadawania treści temu co jest sztuką. Czy odbiorca sztuki stając przed obrazem, czymkolwiek, odbiera z obrazu to, co on proponuje czy też nadaje jemu sensy, które wynikają z jego kompetencji, z jego wrażliwości, z jego ciekawości, z jego myślenia. Jedną z przyczyn, które skłoniły mnie do tego, żeby wrócić do tego tematu była bardzo szczególna rozmowa z Jurkiem Ludwińskim, gdy zaproponowałem jemu by dał mi słowo i dał mi zdanie, które, planowałem, będzie częścią pracy, o której wówczas... było to w roku... w połowie lat dziewięćdziesiątych, o której wówczas myślałem. Jurek dał mi słowo lampa i dał mi zdanie I znowu włożyłem palec w oko. I ten palec w oko... lampa była bardzo interesującym też punktem odniesienia, ale też ten palec w oko w szczególny sposób zainteresował mnie. Wówczas, gdy rozmawialiśmy, byłem, przypuszczam, dosyć roztargniony i nie zapytałem Jurka o to co to znaczy, w jakim sensie daje mi zdanie, które zawiera tego rodzaju działanie. Działanie, które jest agresją wobec samego siebie. Z jednej strony oko przecież stanowi o tym, że odbieramy świat. Odbieramy to, co nas otacza. Odbieramy też sztukę. Z drugiej strony to przykrycie oka palcem stanowi o potrzebie refleksji, o potrzebie włączenia w cały proces odbioru czegokolwiek, w proces myślowy, w proces poznawczy. Nie zapytałem go o to. Minęło kilkanaście lat i ciągle ten problem tego palca w oku intrygował mnie. Wydaje mi się, że on miał na myśli potrzebę autorefleksji, to znaczy odszukania jakichkolwiek treści, czy też jakichkolwiek interpretacji

czegokolwiek, na co patrzymy, poprzez zamknięcie oka, poprzez przysłonienie oka, by nadać temu, na co patrzymy, znaczenie. By nadać temu, na co patrzymy, treść. By to, na co patrzymy, ocenić. W tym sensie, to zdanie wydaje mi się bardzo ważne w kontekście tego, o czym mówiłem na początku. To znaczy w kontekście tej refleksji dotyczącej istnienia uniwersaliów, sposobu istnienia uniwersaliów – czy my dostajemy je, czy my je tworzymy. Te prace właśnie odnoszą się do tego; do kwestii, że coś istnieje. W tym wypadku istnieje w sztuce i patrząc na to, przed czym stoimy nadajemy temu i znaczeniowość, i wartość, i treść. Stąd ten dualizm w pracach z tej serii – gdy coś jest obrazem i niemal to samo nie jest obrazem. W zależności od tego, jaka jest nasza relacja wobec tego, na co patrzymy.

### **Alicja Karska & Aleksandra Went**

Alicja Karska: Nie byliśmy studentkami profesora Duszeńki. Poznałyśmy go w szkole, ale takie największe spotkanie nastąpiło, z jego pracami, w jego pracowni. Niestety już bez niego. Jego pracownią opiekował się Robert Kaja i on nas zaprosił do niej.

Aleksandra Went: On wyczuł, że chciałybyśmy też... może byłybyśmy zainteresowane tym tematem. Może chodziło o to, że profesor Duszeńko w zasadzie nie miał nigdy takiej wystawy swoich prac, indywidualnej wystawy, tylko jego kariera bardziej opierała się na wielkoformatowych przestrzennych realizacjach i może dlatego właśnie...

AK: I na pracy pedagogicznej.

AW: Tak, tak. I były to takie prace schowane gdzieś w jego pracowni, których nigdy nikt wcześniej nie widział w zasadzie.

AK: Tak i z tego, co też słyszałyśmy, że ta jego praktyka artystyczna dla nas była niesamowicie wzruszająca, bo on codziennie w pracowni był i codziennie pracował i były to bardzo małe formy, bo nie miał takich możliwości przestrzennych i pewnie finansowych, i też propozycji, by jakieś wielkoformatowe realizacje powstawały i powstawały takie maleńkie szkice, ale on cały czas był w jakiejś gotowości. Cały czas pracował, mimo braku jakichś konkretnych zleceń.

AW: Powodów.

AK: Tak, mhm. Tak, no takich...

AW: Po prostu robił to z potrzeby jakiejś...

AK: Tak, z własnej potrzeby. I to było bardzo dla nas wzruszające i też bliskie naszemu podejściu i temu, co my robimy.

AW: No i przede wszystkim właśnie ilość i ogrom tych szkiców był taki... no zrobił duże wrażenie na nas wtedy.

AK: Tak, tak.

AW: Były i rysunczki takie małe i większe, i właśnie taka metaloplastyka czy formy malutkie z gipsu, czy drewna. Takie wszystko filigranowe, ładne to było.

AK: Tak. I taka ciągłość pracy. Wyczuwało się taką nieustanną pracę tam. Nieustanną... i co za tym też idzie, bycie jego i jego osobę.

AW: Ta wizyta skłoniła nas do zrobienia mu takiej... wystawy. [śmiejch]

AK: Tak, tak.

AW: Wystawy jego szkiców rzeźbiarskich.

AK: Też pamiętam, że dużo rozmawialiśmy o domu, o bezpieczeństwie. I też gdzieś te sytuacje się zbiegły właśnie, bo też to był taki moment, że ta sytuacja jego pracowni była zagrożona, że tak nie wiadomo było po śmierci profesora, co się z tą przestrzenią i co się z tymi rzeczami fizycznie wydarzy, więc też ten moment przejściowy był dla nas i takim bardzo wzruszającym i takim tragicznym momentem, który... oczywiście też odnosiłyśmy to momentalnie do siebie jako artystki i też każdy z nas się zastanawia nad tymi wyprodukowanymi przez siebie rzeczami i tą energią, którą wkładamy w nasze prace.

AW: Że te prace później mogą stać się jakimś problemem nawet. (śmiejch)

AK: Tak, tak.

AW: To takie tragiczne to jest.

AK: I właśnie zamknęłyśmy te nasze rozważania i te nasze emocje w tej pracy. Zbudowałyśmy domy dla każdej z tych rzeźbek, a domem dla rzeźby jest galeria. Ten skrót myślowy poszedł jeszcze dalej i formę domu przybrała... zamknęłyśmy w skrzyni do przewożenia transportu, więc ta metafora tutaj się zamknęła. Z wielką ciekawością oczywiście weszłyśmy do tej pracowni. Trochę onieśmiałe, bo wiedziałyśmy, że było to miejsce niedostępne dla ludzi i też prace, które tam były, nie były pokazywane, ale oczywiście ciekawość zwyciężyła i czerpałyśmy też niesamowitą przyjemność i radość z bycia w tym miejscu, więc te emocje były naprawdę bardzo, bardzo skrajne.

## **Krzysztof Wodiczko**

Linie zaczęły mi się pojawiać wszędzie. W zdjęciach prasowych, w telewizji. Również pojawiały się akustycznie, w tym co słyszeliśmy z głośników radiofonii przewodowej w przemyśle, w fabrykach czy zakładach pracy. W kronikach filmowych. Wszędzie było widać

niezwykle precyzyjną organizację wszystkich tych obrazków, fotografii, reportaży filmowych z tego, co się działo. Wszystko było bardzo precyzyjnie zorganizowane wizualnie, tak żebyśmy nie pomylili się w odczytaniu o co chodzi, ale również żebyśmy się na to nałożyli, w sensie naszych gestów, naszych zachowań, naszego sposobu myślenia.

Stąd ta linia była zdecydowanie wszędzie i była skonstruowana. Była widoczna w kierunku różnych gestów, w sposobie relacji między ludźmi, ich ugrupowaniach, przedstawianiu się jako siła wspólna, jako zbiorowa, harmonijnie działająca społeczność, jak również spotkania i układy, porozumienia, wspólnoty i postępu, ruchu do przodu. Zacząłem widzieć linie ukośne, linie pionowe, linie poziome. W bardziej takich artystycznych, retorycznych obrazach to one były ukośne. W takich moralizujących, nawiązujących do, nie wiem, religii, architektury pionowej, gdzieś tak między Bogiem a ziemią, wyższymi siłami i ziemskimi sprawami, te linie pionowe. A linie poziome wyrysowały się w obrazach właśnie tej wspólnoty społecznej, czy też porozumienia, uścisków dłoni i tak dalej. Ale tak naprawdę, to nie jest ważne czy one były pionowe, poziome czy ukośne. Najważniejsze, że były i że myśmy się nakładali na to. Nieświadomie, a więc one stały się jak gdyby naszym kośćcem psychicznym. Czuliśmy je w nogach, w rękach, w sposobie poruszania się i tak dalej. Oczywiście przesadzam, ale... a może rzeczywiście nie przesadzam. Myśmy sobie nie zdawali sprawy z tego. Trzeba dopiero przesadzić, żeby zdać sobie sprawę, jak naprawdę byliśmy częścią tego całego systemu, który był konstrukcją. A więc odniesienie jest do tego, o czym żeśmy rozmawiali z Andrzejem Turowskim tyle razy, i jego bardzo przekonującej, jasnej książeczce, która się nazywała W kręgu konstruktywizmu. Ja tam zobaczyłem cały ruch konstruktywistyczny i produktywistyczny jako wielkie przedsięwzięcie etyczno-polityczne awangardy w jakimś tam dialogu z marksizmem czy z leninizmem, ale rzeczywiście w rękach utopii awangardowej.

Natomiast, w rzeczywistości, gdy żeśmy dyskutowali tę książkę Turowskiego, ta rzeczywistość oczywiście była skonstruowana przez Biuro Polityczne, przez władze polityczne, ale również przez polityczną reklamę, a być może jakąkolwiek reklamę, która też przenikała do nas ze świata zachodniego. A więc świat był od razu skonstruowany. Kwestia nie polegała na tym wtedy jak go dalej konstruować, ale żeby zobaczyć jego konstrukcję, żeby ujawnić jego linearny charakter, żeby zobaczyć wytyczne we wszystkich tych obrazkach, całej tej... systemowi przedstawiania nam świata i zobaczenia siebie w tym świecie, bo myśmy siebie widzieli w tym świecie, myśmy też byli filmowani, zobaczenia tych linii tam, które były ukryte, właśnie tak, nie były narysowane. W związku z tym, ja je zacząłem rysować. Rysować przy obrazkach propagandy czy również sztuki propagandowej, czy sztuki, która miała charakter propagandowy, czy sztuki, która była wyraźnie, jak gdyby, skierowana na przekazanie jakiejś silnej idei. To mi się wszystko nałożyło, obrazki czy... propagandowy aspekt sztuki i artystyczny aspekt propagandy, te dwie rzeczy mi się nałożyły. Teraz, zestawiając te obrazki z liniami, na przykład pionową, poziomą i ukośną, podpowiadałem właśnie ten fakt, że jesteśmy, poruszamy się według wytycznych, w myśleniu i w działaniu, poprzez naszą relację do tych obrazków.



Zanim doszło do tej całej operacji *Linia jako wytyczna*, musiałem trochę przemyśleć linię jako linię, w sensie jak ta linia funkcjonuje w świecie artystycznym, w świecie politycznym, w świecie społecznym. I takie laboratoryjne działania na linii no to były w formie linii zawieszanej w środku galerii jako takiego cienkiego pręta, linii wpisanej w narożnik galerii, tam gdzie ona się już sama zarysowuje jako cień, linii bezpośrednio narysowanej, nakreślonej na ścianie, i linii narysowanej na płótnie prostokątnym jako obraz linii.

### **Józef Robakowski**

*Fetysze* mają swoją dość niecodzienną historię. To jest taki zestaw związany z Galerią Wymiany. Galeria Wymiany polegała na tym, że wielu artystów oddawało mi swoje prace, w takie jakby „powierzenie”, a ja, z kolei, oddawałem im swoje. Dzięki temu, bezkosztowo, zrobiono olbrzymi zbiór, który w tej chwili przekazany jest do Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Te dzieła, które pojawiły się u mnie w domu, było ich tak dużo, tak wiele, że trzeba było po prostu je w jakiś sposób też eliminować. Ta eliminacja polegała na tym, że niektóre były mi bardzo, bardzo bliskie, były to takie dzieła, które ofiarowali mi przyjaciele, przyjaciółki, artyści właściwie z całego świata. Ten zestaw jest takim troszkę wyróżnieniem tych takich moich przyjaciół. Naturalnie, powstało kilka takich zestawów. Ten pokazuje przyjaciół, których chciałem mieć blisko siebie, blisko ciała. Przypasałem ich do swojego ciała jako taki rodzaj uwielbienia, takiej chęci bycia blisko z tymi właśnie pracami, przy okazji z tymi ludźmi, z którymi po prostu współpracowałem. To jest taki cykl, który ma jeszcze wiele wersji i przy każdej można wersję taką opowieść tu przekazać. Myślę, że ten zestaw jako pierwszy ma komentarz dźwiękowy i to będzie już charakterystyczne dla *Fetyszy*.

### **Ewa Harabasz**

Przeglądając pierwsze strony gazet, codziennie przy śniadaniu, zauważyłam, że większość fotografii, które są, bardzo mocno uderzyło we mnie to, że fotografie, które są wybrane przez wielu ludzi, znanych fotografów... zauważyłam, że jest bardzo duże podobieństwo, i zaczęłam wyszukiwać coraz bardziej, podobieństwo do obrazów Caravaggio. Caravaggio, był to artysta, który zajmował się gestem i te właśnie gesty zauważyłam, że są na tych wszystkich fotografiach. W jaki sposób przekazać albo uwidocznic te właśnie gesty, które mi przypominają... które uważam, że właśnie publiczność powinna czy zobaczyć i że naprawdę jest to duże podobieństwo. Przede wszystkim, gesty Caravaggio, były to gesty cierpienia,

płaczu, lamentu. I tak zauważyłam, że te fotografie, które my oglądamy, kobiety, mężczyźni, ludzie, którzy są bardzo w pozycji cierpienia, którzy cierpią, oni właśnie przyjmują te gesty, albo te gesty są specjalnie wyszukiwane, żebyśmy właśnie je spostrzegli.

Żeby je bardziej uwidocznić, myślę, że myślałam wtedy, że... użyłam specyficznej techniki, używając kredek różnego koloru, ale one nie miały za zadania dokładnie rysowania, tylko właściwie, zasłaniania całej historii zdjęcia, całego tyłu zdjęcia, po to, żeby uwidocznić ręce, nogi. I teraz tylko zależy od osoby, która ogląda te prace, czy naprawdę ten ruch, ten gest, został uchwycony i czy naprawdę jest również widziany tak jak ja to widzę. W tym przypadku, jest kobieta płacząca, jest to malutka fotografia. Technikę, jaką użyłam, jest to powiększenie zdjęcia do obrazu, do wielkości obrazu. Kobiety, które są płaczące, praktycznie nie widać ich. Możemy się tylko domyślić, ale ręce są dosłownie tak samo ułożone jak ręce w różnych obrazach Caravaggio. A na tym obrazie jest również sytuacja człowieka, który jest wyciągany z gruzów, właściwie to jego ciało, i w jaki sposób człowiek ten dotyka i wyciąga to ciało, jest to gest, albo moment, który dokładnie Caravaggio również użył w swoich obrazach.

### **Miroslaw Filonik**

Ta praca w zasadzie powstała z odpadów, czyli z odpadów telewizorowych. To są lampy, które są montowane w dużych ekranach. Ta geometria, w zasadzie, była przewidywana, że będzie zmienną w zależności od tego, jak na to patrzymy. Powstaje tutaj też jakby takie zwrócenie się w stronę Waława Szpakowskiego, który przed swoją śmiercią stworzył zupełnie inną koncepcję swoich wzorów linearnych, która była jakby nową ideą. Gdyby żył jeszcze z 10 lat to prawdopodobnie te rysunki byłyby zupełnie jeszcze przekształcane w coś w rodzaju trójwymiarowości. U Szpakowskiego ta geometria miała wzór, który po prostu rozwijał się. Od najprostszej figury, czyli trójkąta, rozwijał się w wielokąty, które gdzieś tam znikają w głębi w przestrzeni. To było rozrysowane tam w jakiejś takiej powiedzmy... rozwijały się spiralnie, czyli jakby jedno wynikało z kolejnych i tak dalej, coraz więcej.

Robiąc tę pracę właśnie odkryłem, też, jakby, pomyślałem, że to ma pewien sens odzwierciedlenia czegoś, co było w zamyśle Waława Szpakowskiego. Stąd też tutaj jest ten łącznik czasowy, który ten czas odlicza, jakby w sekwencjach, który rozszerza to całe widmo w nieskończoność. Taki był mój zamiar, znając jego pierwsze prace, od bardzo minimalistycznych wzorów do rozbudowanych w niesamowite wręcz labirynty. Sama zasada Szpakowskiego to jest jedna linia, tak, jedna rozciągnięta linia, która buduje wzór. Ona jedną nitką wchodzi, drugą nitką wychodzi. Idea Szpakowskiego była taka, że oglądanie tych prac powinno się odbywać w ten sposób, że po prostu, tak jak w labiryncie, idziemy za tą nitką, która nas ma wyprowadzić z tego labiryntu, bo inaczej się pogubimy, więc samo przeprowadzenie po linii wzoru wymagało naprawdę bardzo dużego napięcia umysłowego, żeby się nie zgubić, żeby tej nitki gdzieś po drodze nie zgubić, bo znowu musielibyśmy

zaczynać od początku i w takich najprostszych, też, wzorach to było, powiedzmy... takich posunięć do załamania, do powrotnych ruchów tej linii, to można było naliczyć od tysiąca wyżej, w zależności od zagęszczenia wzoru. To było niebywałe, to było bardzo medytacyjne. Zresztą, wszystkie prace Szpakowskiego, jego życie, było jedną wielką medytacją. Stąd ta ciągłość, która trwała przez, powiedzmy, większość jego życia. Prawie całe życie, po prostu, zajmował się tą ciągłością, nie bez powodu właśnie. Wciągało go... poza tym, te rytmy były związane też z jego umiłowaniem muzyki. Cały czas wracał do swoich skrzypiec i pewne, jakby, elementy wzorów próbował też odgrywać na skrzypcach, co spowodowało później, po jego śmierci, zainteresowali się też kompozytorzy, muzycy, traktując jego wzory, jego linie, jako pewien rodzaj zapisu nutowego, dźwiękowego.