

ASP  
W GDAŃSKU



# I KONFERENCJA RYSUNKU

zeszyt wydawniczy

# 07

„RYSUNEK – PRZESTRZEŃ REALNA – PRZESTRZEŃ KREOWANA”

KATEDRA RYSUNKU  
WYDZIAŁ RZEŹBY ASP W GDAŃSKU



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

Zeszyt wydawniczy nr 7/2012

Katedra Rysunku Wydziału Rzeźby  
ASP w Gdańsku

I – Materiał z I Konferencji Rysunku  
Rysunek – przestrzeń realna  
– przestrzeń kreowana - listopad 2011

II – Rysunek na Wydziale Rzeźby  
ASP w Gdańsku  
– historia i współczesność

© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

**Wydawca:**

ASP w Gdańsku

**Redakcja:**

dr hab. Magdalena Schmidt-Góra  
Koordynator Konferencji i opieka  
merytoryczna wydawnictwa:  
prof. Mariusz Kulpa

**Autorzy tekstów części I:**

prof. Janusz Karbowniczek,  
prof. Mariusz Kulpa,  
prof. Tadeusz Gustaw Wiktor,  
prof. Roman Gajewski

**Autorzy tekstów części II:**

prof. Katarzyna Józefowicz,  
dr hab. Katarzyna Józwiak  
prof. Teresa Klaman,  
prof. Mariusz Kulpa,  
prof. Ludmiła Ostrogórska,  
prof. Janina Rudnicka

**Opracowanie kalendarium:**

dr Adrianna Majdzińska

**Projekt graficzno-typograficzny:**

dr Adam Kamiński  
Patrycja Podkościelny

**Autorzy zdjęć:**

I – archiwum prof. J. Karbowniczka  
i prof. T. G. Wiktora,  
M. Schmidt-Góra, J. Szczyпка,  
M. Wiśniewska,  
II – archiwum ASP w Gdańsku

**Foto na okładce:**

1. prof. Janusz Karbowniczek  
„forma naturalnie kształtowana”,  
rysunek, tusz, ołówek;

**Druk:**

Nakład: 500 egz.

**Tłumaczenia:**

Aleksandra Serwińska (A. S.)  
Ada i Rick Sitkiewicz-Batten  
(A. R. S.-B.)  
Małgorzata Wiśniewska (M. W.)

**Wsparcie finansowe Konferencji  
i publikacji:**

Komitet Badań Naukowych  
Fundacja Wspólnota Gdańska  
Galeria Elbląska 66 - Obywatelskie  
Centrum Sztuki i Edukacji

ISSN 2081-6197

Gdańsk 2012

## CZ. I KONFERENCJA

### Wstęp

„RYSUNEK – PRZESTRZEŃ REALNA – PRZESTRZEŃ KREOWANA”, to tytuł pierwszej edycji, a zarazem całego cyklu dorocznych spotkań, wykładów i prezentacji rysunku z udziałem zaproszonych gości, które umownie nazwaliśmy „Konferencją”. Organizatorem tego przedsięwzięcia jest Katedra Rysunku na Wydziale Rzeźby ASP w Gdańsku. Inauguracja cyklu miała miejsce 17 listopada 2011 roku na naszej uczelni.

Głównym założeniem tego projektu jest tworzenie klimatu i płaszczyzny do dyskusji nad aktualnym obrazem i potencjałem tej formy sztuki, która realizuje się w obszarze pojęcia „rysunek”. Prezentowany materiał ilustracyjny i problemowy jest zarazem próbą wizualizacji procesu dydaktycznego i artystycznego. Rysunkowe realizacje studentów Wydziału Rzeźby to ślad wspólnych twórczych zmagania nad ideą i formą w zakresie możliwości i powinności.

Wracając zatem do tytułowej wykładni można przyjmować, że przy zróżnicowanym odczytaniu pojęcia i obszernej problematyce, dyskusja może się toczyć wokół pojęcia rysunku jako: autonomicznej dyscypliny sztuki, medium, arte-faktu, zapisu idei, wartości konstruującej dzieło, celu i środka działania plastycznego, obiektywnej wartości w teorii widzenia, istotnego elementu, fundamentu kształcenia artystycznego, kryterium wartościowania dzieła oraz predyspozycji artystycznych, rodzaju i formy komunikatu wizualnego, instrumentarium dla innych dyscyplin sztuki, projektu formy plastycznej dzieła i tym podobne.

Opinie i poglądy na temat pozycji i roli rysunku w obszarze sztuki cechuje znaczne zróżnicowanie i ambiwalencja co generuje sprzeczne komunikaty i nieobiektywne radykalne oceny. Nie oznacza to jednak wyczerpywania się siły i przestrzeni kreatywnej tego języka komunikacji wizualnej, o czym świadczą znaczące – krajowe i międzynarodowe – prezentacje sztuki rysunku.

„DRAWING – REAL SPACE – CREATED SPACE”, that was the title of the first edition of an annual cycle of debates, lectures and drawing presentations with invited guests. The organizer of those meetings and presentations, the so-called “Conferences”, was the Drawing Faculty of the Sculpture Department at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. The inauguration of the cycle took place on the 17th of November 2011 at our Academy.

The main premise of the project was to create an atmosphere and platform for discussion of the actual picture and the potency that is achieved in drawing. Problematic aspects and illustrations included in the publication are, at the same time, an attempt to visualize the artistic and didactic processes. Drawings made by Sculpture Department Students are the mark of a shared creative struggle with the idea and form, the possibilities and from there, what could be done.

Coming back to the subject of this presentation, we could assume, having various definitions and broad issues, the discussion could suggest that drawing is: an autonomous discipline of art, a medium, an artifact, a record of ideas, a value that constructs an artwork, an aim and medium for artistic creation, an objective value in vision theory, an important element, or perhaps a foundation of artistic education, a criteria for evaluation of an artwork and artistic predisposition, a type and form of visual communication, an instrument for other disciplines of art, a project in art form for artwork, etc.

Opinions and viewpoints on the position and role that drawing has in art world are characterized by diversity and ambivalence, which generates contrary communication and non-objective and radical assessments. That doesn't mean that the power and creative space of this language of visual arts has spent its reserves and significant drawing exhibitions – both national and international – are proving it.

Z perspektywy tej dyscypliny sztuki, jaką jest rzeźba, wokół której rozwija się znaczna część działań interdyscyplinarnych, rysunek stanowi wartość samą w sobie. Jakkolwiek często i jednak niesłusznie bywa odczytywany instrumentalnie, to jednak realizując swoje rozliczne „obowiązki”, konsekwentnie wykazuje odrębność i z determinacją „rysuje” swoją autonomię. Wydaje się zatem celowe i interesujące obserwowanie tych procesów i zjawisk w sztuce równoległe z praktyką edukacyjną i doświadczeniem artystycznym dla tworzenia narzędzi i metod w działaniach poznawczych i opisowych.

Jako organizatorzy cyklu spotkań i prezentacji włączamy się tym samym w nurt tego dyskursu, a prezentowany w kolejnych wydawnictwach materiał będzie próbą rejestracji trwającego procesu.

Jedną z idei tego projektu jest zapraszanie do udziału w spotkaniach artystów i pedagogów, dla których rysunek jest znaczącą, a czasem główną, formą wypowiedzi w ich twórczości. I tak gośćmi pierwszego spotkania byli profesor Janusz Karbowniczek z ASP w Katowicach i profesor Tadeusz Gustaw Wiktor z ASP w Krakowie. Wystawy prezentujące twórczość rysunkową obu artystów, które odbyły się na terenie naszej uczelni stanowiły znakomity przykład tej sztuki oraz ilustrację diametralnego zróżnicowania subiektywnych postaw i koncepcji estetycznych. Temat wykładu prof. Janusza Karbowniczka to: Rysunek świadomy, Prof. Tadeusz Gustaw Wiktor wygłosił wykład pt. „Od medytacji Natury do Pan-obrazu”. Oba wystąpienia publikujemy w całości w tym wydawnictwie, towarzyszy im skrócony zapis konferencyjnej dyskusji.

Istotnym dopełnieniem programu spotkania była informacja o randze i kulturotwórczej roli nieistniejącej już galerii rysunku „Nowa Oficyna”, którą przekazał jeden z jej twórców – prof. Roman Gajewski z ASP w Gdańsku.

Zachęcając do lektury, mam nadzieję, że idea artystycznych spotkań wokół i dla rysunku, może być siłą kreującą nowe relacje i doświadczenia artystyczne tak istotne dla kształtowania i poznawania odkrywanych ciągle obszarów i możliwości rysunku.

Koordynator Konferencji

Prof. Mariusz Kulpa

Gdańsk, 2012

Katedra Rysunku Wydziału Rzeźby

Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

From the perspective of the art discipline that Sculpture is, around which a broader part of interdisciplinary actions develop, drawing is valuable in itself. But even though it is very often unrightfully treated as an object and as such is assigned numerous “duties”, it consistently asserts its identity and with determination ‘draws’ its autonomy. Therefore, it seems useful and interesting to observe these processes and visions in art in parallel with educational pragmatics and artistic experience enhancing the tools and methods within the learning processes. As organizers of the series of meetings and presentations, we enter into this discourse, and the materials to be included in following publications will be attempt to represent this ongoing process.

One of the ideas of this project is to invite artists and pedagogues, for whom drawing is a significant or main part of their creative statement. In accordance with that notion, the guests of the first edition were prof. Janusz Karbowniczek from AoFA in Katowice and prof. Tadeusz Gustaw Wiktor from AoFA in Kraków. The exhibition of both artists that was made at the Academy was a fine example of this kind of art and an illustration of diametric diversity in subjective attitude and esthetic concept. Prof. Janusz Karbowniczek gave a lecture under entitled “Conscious drawing” and prof. Tadeusz Gustaw Wiktor presented the lecture “From nature meditation to Pan - image”. Both of the lectures and an abridged record of the discussion were presented in this publication. A significant complement to this program was information about the rank and cultural role of the now defunct drawing gallery “the Nowa Oficyna Gallery”, which was the subject of the lecture by prof. Roman Gajewski from AoFA in Gdańsk, who was also a longstanding member and director of the Gallery.

In encouragement of reading, I hope the idea of artistic meetings around and for drawing could enhance the power of creating new relations and artistic experiences. It is a very important vehicle for forming and learning newly discovered drawing areas and possibilities.

Coordinator of the Conference

Prof. Mariusz Kulpa

Tłum. A.& R. S.-B.

The Chair of Drawing at The Sculpture Department

at The Academy of Fine Arts in Gdansk



## Program konferencji

### I KONFERENCJA RYSUNKU

*Rysunek – przestrzeń realna – przestrzeń kreowana*

czwartek 17.XI.2011

ASP W GDAŃSKU, TARG WĘGLOWY 6

#### WPROWADZENIE

prof. Mariusz Kulpa – ASP Gdańsk

#### WYKŁADY I DYSKUSJA

1. *Rysunek świadomy*

prof. Janusz Karbowniczek – ASP Katowice

2. *Od medytacji natury do Pan-obrazu*

prof. Tadeusz Gustaw Wiktor – ASP Kraków

3. *Słowo o roli i znaczeniu Galerii Oficyna w prezentacji sztuki rysunku*

prof. Roman Gajewski – ASP Gdańsk

#### WERNISAŻ WYSTAWY RYSUNKU PROFESORÓW

JANUSZA KARBOWNICZKA I TADEUSZA GUSTAWA WIKTORA

GALERIA „E 66” – UL. ELBLĄSKA 66 :

Wernisaż wystawy rysunków studentów Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku z pracowni prof. ASP Janiny Rudnickiej oraz pracowni prof. Mariusza Kulpy.

### 1ST DRAWING CONFERENCE

*Drawing – real space – created space*

17th november 2011

THE ACADEMY OF FINE ARTS IN GDAŃSK, TARG WĘGLOWY 6 STREET

#### INTRODUCTION

Professor Mariusz Kulpa, The Academy of Fine Arts in Gdańsk

#### LECTURES AND PRESENTATIONS

1. *Conscious drawing*

Professor Janusz Karbowniczek, The Academy of Fine Arts in Katowice

2. *From nature meditation to Pan-image*

Professor Tadeusz Gustaw Wiktor, The Academy of Fine Arts in Kraków

3. *Word about the role and importance of Oficyna Gallery in presentation art of drawing* Professor Roman Gajewski, The Academy of Fine Arts in Gdańsk

OPENING OF THE EXHIBITION OF THE DRAWINGS OF PROFESSOR JANUSZ KARBOWNICZEK AND PROFESSOR TADEUSZ GUSTAW WIKTOR

„E66” GALLERY, ELBLĄSKA 66 STREET, GDAŃSK

Opening of the students drawings exhibition - students from The Sculpture Department from Professor Mariusz Kulpa Ist Drawing Workshop and Professor Janina Rudnicka II nd Drawing Workshop.

Tłum. M.W.

Urodzony w 1950 r. w Przemyślu. Studia na Katowickim Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom w 1975 r. Od 1977 r. jest pedagogiem macierzystej uczelni; obecnie – profesorem na ASP w Katowicach. Prowadzi Autorską Pracownię Rysunku. Zorganizował ponad 60 wystaw indywidualnych malarstwa i rysunku.

Brał udział w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in.: Festiwal Malarstwa Współczesnego w Szczecinie

– 1980, 1982, 1996, 1998, 2006;

„Bielska Jesień” w Bielsku-Białej

– 1979-1981, 1989, 1991, 1993, 1994, 2002;

Salon Zimowy w Radomiu – 1979, 1981, 1986, 1988;

Triennale Portretu Współczesnego w Radomiu – 1978, 1981, 1984;

Międzynarodowe Triennale Portretu w Radomiu 1987, 1990;

Triennale Autoportretu w Radomiu – 1994, 1998, 2001, 2004, 2006;

Triennale Rysunku Współczesnego w Lubaczowie – 1999,

2003, 2005, 2008, 2011;

Międzynarodowe Triennale Rysunku we Wrocławiu – 1978,

1981, 1992; Międzynarodowy Konkurs Rysunku we Wrocławiu

– 2000, 2009;

Międzynarodowe Targi Sztuki – Sztokholm, Nicea, Hamburg,

Tokio, Chicago – 1991, Genewa – 1992, Bolzano – 2007;

Malarstwo ze zbiorów Muzeum Historii Katowic,

Saint-Etienne /Francja/ – 1997;

Salon des Artistes du Huroenoix”, Paryż – 1994, 1997;

Współczesne malarstwo i grafika polska, Vientiane /Laos/ – 1998;

Wystawa Malarstwa „Północ-Południe” – Toruń, Bydgoszcz,

Olsztyn, Częstochowa, Katowice, Bielsko-Biała, Cieszyn

– 1995, 1996;

1 Forum Malarstwa Polskiego, Lesko – 2001, Toruń,

Warszawa, Olsztyn – 2002; Biennale Małych Form , Toruń

– 2001, 2003;

„Piękno w Sztuce”, Kraków – 2008; „Bliźniemu swemu”,

Katowice, Poznań, Kraków, Wrocław, Warszawa, Rzeszów

– 2006, 2008, 2010; Konkurs interdyscyplinary: Praca Roku,

Katowice – 1991, 1994, 1996-1999, 2000-2011;

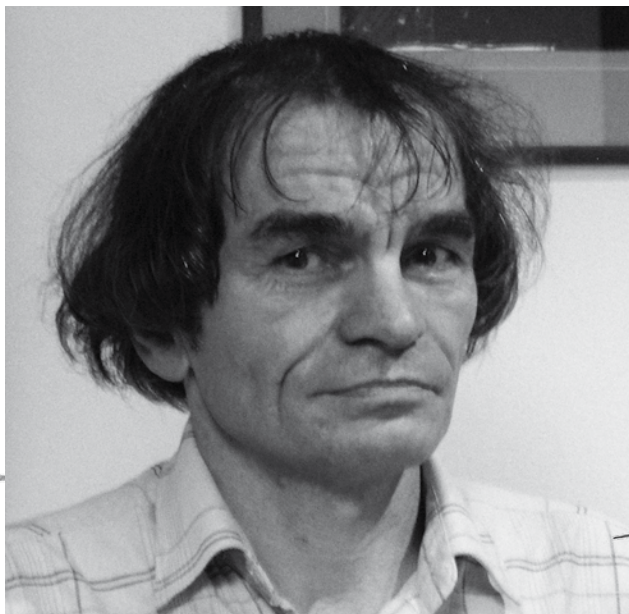
„Współczesne Malarstwo Polskie” – wystawa pedagogów ASP

w Katowicach, Mińsk, Witebsk, Homl /Białoruś/ - 2011;

„Miasta aktywne” – wystawa artystów z Katowic, Kolonia

/Niemcy/ itd.

Za swoje prace uzyskał szereg nagród i wyróżnień.



Born in 1950 in Przemyśl. Graduated in 1975 from the Graphic Art Faculty at the Cracow Academy of Fine Arts, Faculty of Graphic Arts in Katowice. Since 1977 he has been teaching at his alma mater – he is a professor at the Academy of Fine Arts in Katowice, he is in charge of the Creative Drawing Studio.

He organized over 60 individual painting and drawing exhibitions.

He took part in many international and national group exhibitions among others:

The Festival of the Contemporary Painting in Szczecin

– 1980, 1982, 1996, 1998, 2006;

“Bielsk Autumn” in Bielsko-Biała – 1979-1981, 1989, 1991, 1993,

1994, 2002;

Winter Salon in Radom – 1979, 1981, 1986, 1988; Triennial

of Contemporary Portrait in Radom – 1978, 1981, 1984;

International Triennial of Contemporary Portrait in Radom

– 1987, 1990; Triennial of Self-portrait in Radom – 1994, 1998,

2001, 2004, 2006;

Triennial of Contemporary Drawing in Lubaczów– 1999,

2003, 2005, 2008, 2011;

International Triennial of Drawing in Wrocław – 1978, 1981, 1992;

International Drawing Competition in Wrocław – 2000, 2009;

International Art Fairs - Stockholm, Nice, Hamburg, Tokyo,

Chicago– Stockholm, Nicea, Hamburg, Tokio, Chicago/

– 1991, Geneva – 1992, Bolzano – 2007; Painting from

Katowice History Museum collection, Saint-Etienne /

France/ - 1997;

Salon des Artistes du Huroenoix”, Paris – 1994, 1997;

Contemporary Polish painting and Graphics, Vientiane /

Laos/ – 1998;

“North-South” Painting Exhibition – Toruń, Bydgoszcz,

Olsztyn, Częstochowa, Katowice, Bielsko-Biała, Cieszyn

– 1995, 1996;

1st Polish Painting Forum, Lesko – 2001, Toruń, Warsaw,

Olsztyn – 2002;

Small Form Biennial, Toruń – 2001, 2003;

“Beauty in Art”, Kraków – 2008; „Bliźniemu swemu”,

Katowice, Poznań, Kraków, Wrocław, Warsaw, Rzeszów

– 2006, 2008, 2010;

Interdisciplinary Competition: The Work of the Year,

Katowice – 1991, 1994, 1996-1999, 2000-2011;

Contemporary Polish Painting – the Academy of Fine Arts

in Katowice teachers’ exhibition – Minsk, Vitebsk, Hol /

Belarus/ - 2011;

Active towns – Katowice, Cologne

/Germany/ artists’ exhibition, and so on.

He has received a great number of awards and distinctions for his works.

Tłum. A. S.

**Rysunek jako wartość**

Fenomen rysowania wyrasta z naturalnej potrzeby człowieka, jaką jest „uwolnienie” i uaktywnienie ręki oraz stworzenie z dłoni wraz z instrumentem piszącym – aparatu kreatywnego. Gest pisanie i kreślenie podległy cechom genetycznym swego użytkownika w sposób świadomy i podświadomy tworzy charakter, odrębność i tożsamość autora. Jest reakcją na recepcję i percepcję rzeczywistości.

Popularność rysunku daleko wykracza poza obszar sztuki. Kojarzony z kartką i ołówkiem, punktem, linią i płaszczyzną stanowi przykład najprostszej komunikacji międzyludzkiej: porozumienia poprzez gest, pismo, znak z perspektywy historii i w teraźniejszości. Składają się nań zwykle notatki, wypisywane rachunki, bazgroły konferencyjne, ślady subkulturowe na murach, w toaletach, w parkach oraz ten zapis, któremu nadajemy wymiar kreacji.

Bezpośredniość rysowania (papier – narzędzie – model) jest tą cechą rysunku, która demaskuje fałsz i pozę, a wszystkie niekonsekwencje i niedociągnięcia odsłaniają prawdziwą kondycję autora; stąd rysunek cieszył się i cieszy do tej pory mniejszym zainteresowaniem wśród swoich użytkowników niż malarstwo, w którym błędy formalne jest stosunkowo łatwo ukryć. Mniej popularny jest też jako środek wypowiedzi wśród młodych twórców wyższych i średnich szkół artystycznych.

Rysunek jest specjalnością ćwiczącą charakter i dyscyplinę autora, kształtuje jego odrębność, ujawnia i odsłania jego psychikę, stając się swoistym sejsmografem człowieka. Medium to stanowi pierwszą materializację myśli antycypującą jej uprzedmiotowienie. Wyprzedzanie to daje mu przywilej panowania nad konkretem, nad całą filozofią „stawania się dzieła i nad konstytuowaniem się jego kolejnych sensów. To on uruchamia proces kojarzenia inspiracji i idei z naszym ostatecznym, sfinalizowanym wyborem zwanym dziełem, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z rysunkiem autonomicznym, malarstwem, rzeźbą czy jakimkolwiek tworem plastycznym. On decyduje o wartości dzieła, on je otwiera i, już z dystansu i pewnego wycofania, prowadzi do końca jego precyzację.

**Walka o autonomię**

W swej historii długo dobijał się o właściwe miejsce wśród dyscyplin, o swą autonomię. Traktowany przez stulecia jako środek pomocniczy pełnił funkcję usługową wobec innych specjalności, będąc koncepcją, szkicem dla malarstwa czy projektem do większej realizacji. Emancypacja rysunku, poprzez powolne zwracanie uwagi na jego wartość, miała miejsce jeszcze w epoce renesansu, chociaż do odzyskania niezależności jeszcze było daleko. Pierwszą nobilitacją dyscypliny było podkreślenie jej zasług przez Giorgia Vasariego w XVI wieku, który stworzył pojęcie „sztuki rysunkowej”, wydzielając je jako profesję artystyczną od rzemiosła i nauki. Tym samym nadał technice rysowania rolę niezbędnego warunku bytu innych dyscyplin. W 1562 roku założona przez niego Akademia Florencka, nosząca miano Akademii Rysunku (Academio dei Disegno) zapoczątkowała powolne uobecnianie dyscypliny w przestrzeni sztuki. Rysunek stał się podstawą działalności artystycznej, będąc pierwszą decyzją twórczą w konstytuowaniu się malarstwa, rzeźby, architek-

**Drawing as a value**

The phenomenon of drawing results from man's natural need for „freeing” and activating his hand. It also results from the need to change man's hand along with the writing tool into a creative apparatus. The writing and drawing gesture subjected to the genetic features of the user creates the author's personality, distinctiveness and identity both in a conscious and subconscious way. It is the reaction to the reality reception and perception.

The popularity of drawing goes beyond the area of art. Due to the simple association with a piece of paper and a pencil, a point, a line and a plane it constitutes the basic example of the interpersonal communication through a gesture, writing, a sign from the perspectives of now and then. The ordinary notes, the bills that have been filled in, conference scribbles, sub-cultural traces on the walls, in the toilets, in the parks and the recording that is embodied with a creative dimension are all its integral components.

The directness of drawing /paper-tool-model/ constitutes the drawing feature that exposes falsehood and affectation; and all the discrepancies and deficiencies reveal the real condition of the author; therefore, the drawing has always attracted and still attracts less interest among its users than painting where it is comparatively much easier to hide formal mistakes. It is also less popular as a means of creation among young artists of higher and high schools of art.

The drawing develops the author's personality and exercises his discipline; it shapes his identity and reveals his mentality, hence becoming a specific seismograph of man. This means of expression is the first materialisation of the thought that anticipates its objectification. This anticipation grants it a privilege of control over the hard facts, over the whole philosophy of “the creation of the work of art and its consecutive meanings”. It triggers the process of associating inspirations and ideas with our final and definite choice called a work of art regardless of the fact that we deal with an autonomous drawing, a painting, a sculpture or any other artistic creation. It decides about the value of a piece of art, it opens it, and from the distance and time perspective, it leads to its specification.

**Fighting for autonomy**

The drawing has been fighting for its position among other disciplines, for its autonomy, for a long time in its history. For centuries it was treated as a supportive means serving other disciplines, being only a concept, a draft for a painting or only a part of a greater project. The emancipation of drawing through a gradual attraction of people's attention to its value took place at the times of renaissance, although it was still a long way from gaining independence. The first ennoblement of the discipline was emphasized by Giorgio Vasari in the 16th century who created the concept of drawing arts, separating them as artistic professions from crafts and science. In this way he granted the necessary condition of existence of other disciplines to the drawing technique. In 1562 the Florence Academy, founded by him, and called The Academy of Drawing /Academio dei Disegno/ gave the foundations for a slow development of the discipline in the art field. The drawing became the

tury. Leon Alberti wzmocnił pozycję rysunku, uwalniając go od roli naśladowczej, przypisał mu cechy projektu. Artysta nadał mu wymiar intelektualny.

Kolejne lata to ponowny okres niełaski i drugorzędności dyscypliny aż do XX wieku, a zwłaszcza jego drugiej połowy, w której to nastąpił jej przyspieszony marsz ku wolności absolutnej. Wcześniej spychany na margines, zasiedlający peryferia innych technik, doklepany do grafiki i malarstwa, które nie chciały go przygarnąć do własnych rodzin, rysunek sam zaczyna walczyć o swój status niezależności. Pomaga mu w tym rodzący się konceptualizm, nadając mu sens intelektualno-dokumentalny i przypisując szczególnie ważną pozycję zarówno poprzez bliski związek z myślą, z tym co pojęciowe, jak i przez samą bezpośredniość przekazu. Jednak do odzyskania pełnej niezależności rysunku przyczyniło się powstałe w 1965 roku Wrocławskie Triennale Rysunku, które dało mu szansę na wyzwolenie się z dawnych obciążeń, z przeświadczenia o swej nietrwałości i z braku zaufania twórców i odbiorców, do dyscypliny jako medium o niepełnowartościowych możliwościach kreacji. Od lat siedemdziesiątych można mówić o prawdziwej ewolucji dyscypliny. Rysunek odzyskiwał pełnię życia, dojrzywał, królował w galeriach, na wystawach, przeglądach, poszerzając swoje doświadczenia i przestrzeń działania. Triennale otworzyło mu nowe terytoria, nowy sposób bycia. Rysunek zaskakiwał możliwością spojrzeń i rozwiązań, próbując nadgonić lata stracone.

To poszerzanie swego pola, zatracanie granicy między tym, co „artystyczne” a „nieartystyczne”, obalenie wszelkich norm i konwencji prowokowało pytanie ostateczne: „czy jest jeszcze coś, co nie jest rysunkiem?”. Rysunek był deklarowany w różnych postaciach: od zwykłej notatki po dokumentację całych procesów twórczych, od odcisku śladu narzędzia, manifestacji gestu do sterylnych i precyzyjnych zapisów komputerowych, od poszukiwania czystych struktur demonstrujących fizykalność używanych w nim środków aż po zapisy fotograficzne, notacje multimedialne, sentencje werbalne, działania rejestrujące ruch w przestrzeni. W efekcie pogłębianie możliwości kreacyjnych rysunku, odszukiwanie jego sensów i penetracji w głąb własnej struktury zostało zastąpione przez obsesyjne poszerzanie jego przestrzeni aż po wciągnięcie natury do tej gry.

Impreza wrocławska pokazała nieograniczone możliwości medium, otworzyła mu okno na świat i ta nieograniczona wolność stała się powodem jego kryzysu i samej imprezy, kryzysu powstałego z kompleksu poszerzania i zaborczego zdobywania przestrzeni. Kryzys ten przyczynił się, paradoksalnie, do popularyzacji rysunku poprzez zaktywizowanie na sobie uwagi i ponowne przyjrzenie się dyscyplinie. Kontynuator Wrocławskiego Triennale, które zakończyło swój żywot przed rokiem 2000, Wrocławski Konkurs Rysunku nie powtarza już błędów poprzednika, a wraca do korzeni, do pojęcia rysunku jako zapisu i namacalnego obiektu. W ten sposób definiowanie zaczyna się niejako od nowa, chociaż oparte o jego mocny autorytet i zdobyte doświadczenia. Repetycja Triennale w nowych warunkach, z powodu ściśle ustalonych kryteriów (format, papier, narzędzie rysowania) skupia się na istocie zapisu: indywidualnych deklaracjach autorskich. Sposób podejścia do idei, gdzie szlachetność rysowania i nobilitacja jego sensu artystycznego pozwala przezwyciężyć zarówno dawne lęki i opory, jak i późniejszy absolutyzm wolności, i odkryć znów radość i wartość poszukiwania.

basis for the artistic activity being the first creative decision in the establishment of painting, sculpture and architecture. Leon Alberti strengthened the position of drawing by freeing it from the imitative role and assigning it the project features. The artist embodied it with the intellectual dimension.

The subsequent years of history again show the period of the discipline's disgrace and dependence up till the 20th century and especially till its second half since when one can observe a fast march of drawing towards the absolute freedom. Having lingered on the margin, inhabiting the peripheries of other disciplines, attached to graphics and painting which did not wish to include it into their families the drawing starts, on its own, to fight for its independence. The drawing in this march was supported by the new born conceptualism which bestowed it with an intellectual and documentary meaning and which assigned a very important position to the drawing through the close relation with the concept and the directness of the message. However, it was the Wrocław Triennial of Drawing (Wrocławskie Triennale Rysunku) in 1965 that contributed to the independence of drawing as it gave it a chance to get rid of the old burdens resulting from the feeling of drawing instability and the creators and recipients' lack of trust in this discipline which was treated as a medium with inferior creative capabilities. A real evolution of the discipline began in the seventies. The drawing regained its vitality, matured and became the king of the galleries, exhibitions and reviews enriching its scope of experience and the field of activity. The Triennial opened new territories, a new way of existence for the drawing. It started to surprise with the amazing capability of viewing and solutions trying to compensate for the lost time.

The broadening of its territory, the disappearance of the order between the 'artistic' and 'non-artistic', the abolition of all the norms and conventions provoked the final question: "Is there anything that is not a drawing?". The drawing was defined in different forms: starting from a simple note to the recordings of whole processes, from a tool's print, a gesture manifestation to sterile and accurate computer recordings, from searching a clean structure demonstrating the physicality of the means used in it up to the photography recordings, multimedia notes, verbal sentences, and activities recording the motion in space. In the end, the deepening of the creative potentials of drawing, discovering its meaning and penetrating inside its own structure was substituted by the obsessive broadening of its area up to the involvement of nature.

The Wrocław event showed the unlimited capabilities of the medium and opened the world for it. However, this unlimited freedom resulted in the crisis of the drawing and the event itself. The crisis had its roots in the inhibition of obsessive broadening and gaining new territories for drawing. Paradoxically, the very same crisis contributed to the popularity of drawing because it drew attention to the drawing itself and made the audience look at it again. The continuator of Wrocław Triennial, which came to its end before the year 2000, Wrocław Drawing Competition does not repeat the mistakes of its predecessor but goes back to the origin, to the concept of drawing as a recording and a perceptible object. Thus, in a way, the defining of drawing starts from the very beginning although this time it is based on a strong authority and the experience gained. The repetition



### Rysunek – sposób widzenia

Rysunek jako doświadczenie wynika ze specyficznego sposobu obserwacji świata. Jest efektem rejestracji poznawczej, czyli takiej, która czyni widzenie rozumnym, ujawniając to, co w zwykłym widzeniu jest niewidoczne. Sama nasza obserwacja, percepcja jest widzeniem pobieżnym, iluzyjnym, natomiast to samo postrzeganie zaopatrzone w możliwość definiowania twórczego wiedzie ku odkrywaniu tożsamości przedmiotu, do jego poznania, jego genetyki poprzez poczucie szczególnej z nim więzi. Innymi słowy – na skutek transmisji myśli, woli i imperatywu twórczego, pomiędzy postrzeganiem rozumnym a twórczym uaktywnieniem ręki powstaje świadomy i refleksyjny przekaz naszej obecności w świecie i naszego panowania nad rzeczami.

Z codziennego widzenia rysunek kieruje nas w stronę widzenia refleksyjnego, w stronę rozumnego – znanego z filozofii – bycia pośród rzeczy. To bycie wśród rzeczy - ale bycie „inaczej”, bycie wartościujące, inne niż posiadanie artykułów AGD czy życie wśród atrybutów teatralnych – daje kapitalną przewagę duchową twórcy nad i wobec zwykłej marności życia czy strategii konsumpcji.

Szczególna więź z przedmiotami, z naturą, z przyrodą powstaje w człowieku z naturalnej woli przekraczania tkwiącej w nim natury zwierzęcości, z chęci zapanowania nad atawizmami i pierwotnymi odruchami i reakcjami. Twórczość umożliwia mu tę decyzję.

### Sztuka a natura

Nasz własny stosunek do natury, do jej symbiotycznego znaczenia jest problemem wykraczającym poza same granice poznania i tworzenia. Człowiek żyje wewnątrz przyrody – podstawy swego bytowania. Wobec spraw oczywistych, niezależnych od niego, takich jak czas, starzenie się, śmierć, i praw, które rządzą naturą, próbuje stworzyć sobie nową rzeczywistość poprzez własny świat kultury. Tworząc dzieła sztuki, buduje świat na nowo, świat alternatywny będący i zaprzeczeniem i kontynuacją rzeczywistości. Zdolność ta pozwala mu na zatriumfowanie nad naturą choć przez chwilę, poprzez swą działalność mierzoną wartościami Piękna i Dobra, intencjonalnością samych dzieł jak i twórczego spełniania. Sztuka wyrasta bowiem na zgodzie i niezgodzie z rzeczywistością. Przeciwstawia się jej zewnętrżności, jednocześnie będąc od niej zależna – jest bowiem modelem i materią. W ciągłym stanie niepokodzenia wchodzi do społeczeństwa siłą oporu, a tylko nielicznym udaje się uczynić z tej niewygody siłę. Jej dwoistość wynikająca z przynależności do rzeczywistości realnej i wykreowanej jest stałym zawieszeniem między marzeniem a niemocą, między bezkształtną wyobraźnią a fizykalnością rzeczy, między duchem a materią. Stąd tyle w niej pytań i wątpliwości a brak odpowiedzi i zrozumienia, czego domaga się druga strona.

of Triennial under new conditions due to precisely established criteria /form, paper, drawing tool/ focuses on the essence of drawing: the individual authors' declarations. The way the ideas are approached, – that is the way where the nobility of drawing and its artistic sense are present – lets us overcome not only the old fears and resistance but the later absolutism of freedom as well. It rediscovers the joy and the value of researching.

### Drawing – a way of perception

The drawing as an experience results from a specific observation of the world. It is the effect of our cognitive registration that makes our seeing cognitive by revealing the issues which are not visible in regular perception. Our observation on its own is the perception which is superfluous and illusionary while the perception equipped with the capability of creative defining leads to the discovery of the object identity, to its recognition, to its genetics due to the feeling of the specific bond with it.

In other words, due to the transmission of thoughts, will and creative imperative of the hand a conscious and reflexive message of our presence in the world and of our control over the things is created between the cognitive and creative perception.

From everyday perception the drawing leads us towards reflexive perception, towards – known in philosophy – cognitive existence among things. This existence among things – or existing in a 'different way', the evaluating existence, different from owing the home appliances or the life among the theatrical attributes – gives a major spiritual advantage of the creator over the futility of life or a consumption strategy.

„Portretowanie” Prof. J. Karbowiczek



## Studium a kreacja

Rzeczywistość realna w różny sposób uczestniczy w dziele sztuki, w różny sposób przedstawia się jej *mimesis*, czyli stopień odwzorowania natury. W przestrzeni sztuki wszystkie aspekty ulegają swoistej „artystycznej racjonalizacji”; inspiracją bowiem zawsze był świat, w którym żyjemy, nawet przy jego abstrakcyjnej interpretacji.

Najbliższe odbiorcom, ale również metodzie kształtowania postaw świadomości artystycznej jest przedstawienie o pewnym stopniu realizmu, w którym to rzeczywistość zewnętrzna mocno odcisnęła swe piętno w dziele. Ten stopień interpretacji podobieństwa, wyrastający z pojęcia „studium” stanowi bazę poznania i doświadczania twórczego, konstytuując się na początku walki o twórczą niezależność.

Z definicji – studium to badawcze, analityczne zdeklarowanie natury oparte na założeniach poprawności anatomicznej z uwzględnieniem specyfiki i cech charakterystycznych modelu, ekspresji postaci czy natury. Studiowanie natury (zwłaszcza przyrody) wymaga skupienia i pewnej pokory, a propozycja twórcza zawsze będzie odautorską reakcją i komentarzem wobec jej fenomenu, a nie kontrpropozycją. Wynika to z naturalnego dążenia człowieka do równowagi i symetrii w życiu i w kulturze, w procesie „brania” i „dawania”, w symbiozie z naturą i społeczeństwem. Wymaga też refleksji nad дарowanym mu talentem i możliwością oddania go w postaci gotowego sensu artystycznego. Proces studiowania postaci to również szacunek dla tradycji, to utożsamianie się pokoleniowe ze swoimi poprzednikami w historii, to bliskość autorytetów i wynikająca z poczucia świadomości twórczej odpowiedzialność za dzieło. Rysunek studyjny, o którym mowa, w swym procesie konstruowania opiera się na świadomej analizie intelektualnej, na mądrości tworzenia (jakby powiedział Jacques Maritain), przygotowując się do swych prób interpretacyjnych. O działaniu kreacyjnym mówimy, kiedy to, co sprawdzalne zewnętrznie, nam nie wystarcza, a zaczyna dojrzewać i myśleć kategorią intuicyjnie wybranych zagadnień, problemów do rozstrzygnięcia i rozwijania. Rysunek kreacyjny powstaje z inwencji twórcy, z chęci przekroczenia pułapu poprawności i zaryzykowaniu

A special bond with objects and their characteristics and nature is formed in a man because of his inborn will of overcoming his animal instincts, because of his will to control his atavisms and primitive instincts and reactions. The creativity gives him the chance to make this decision.

## Art versus nature

Our own attitude towards nature, towards its symbiotic meaning, constitutes the issue exceeding the limits of cognition and creation. A man lives inside nature – the basis of his existence. Confronted with the obvious matters, out of his control, such as time, getting old, death and the rules governing the world a man tries to create a new reality through his own world of culture. By creating works of art a man builds the world from scratch, the alternative world which is both the negation and confirmation of the reality. This capability gives him a possibility to overcome nature if for a while only. It is possible thanks to his activity measured in terms of the values such as Beauty and Goodness, the intentionality of his works as well as his creative fulfilment. The art results from both the acceptance and the rejection of the reality. It rejects the reality outsidership at the same time being dependent on it – as it is both the model and the matter. Being in a constant state of non-acceptance it enters the society with such a resistance that only a few people can turn it into a real power. Its duality resulting from its belonging to the reality which is given and which is created is a constant existence between a dream and impotence, between the shapeless imagination and the object physicality, between the spirit and matter. Therefore, there are so many doubts and questions and no answers and understanding the other side asks for.

## Study versus creation

The real world participates in the work of art in different ways; its mimesis that is the degree of nature imitation is presented in different ways. In the art space all the aspects are subject to a specific ‘artistic rationalisation’; as the world in which we live has always been the inspiration even if followed by its abstract interpretation.



własnego ładu i porządku. Ryzyko jest tu inwestycją nieodzowną w dalszych poszukiwaniach. Ta nowa rzeczywistość (w ujęciu kreacyjnym) osadza się na fundamentach widzenia studyjnego, z niego wyrasta, z niego czerpie wiarę w możliwość powodzenia.

Czy w takim uszeregowaniu możemy mówić o dwóch różnych doświadczeniach (studium–kreacja), z których jedno jest konsekwencją drugiego? Czy wypełnienie i realizacja doświadczenia studyjnego otwiera drogę do kreacji i czy tak postawione pytanie ma jakikolwiek sens?

Częściową odpowiedź znajdziemy, śledząc edukację artystyczną młodych twórców w szkołach rosyjskich i ukraińskich, w których wciąż pokutuje niezmienny model doświadczania oparty – zwłaszcza w rysunku – na naturalistycznym studium postaci bez możliwości deklaracji autorskich, w zamian za solidność i perfekcyjność warsztatową. Restrykcyjny sposób definiowania wypełniający cały okres studiów zamyka możliwość indywidualnych kreacji, a próby stwarzania własnego programu twórczego po dyplomie zwykle kończą się porażką. Zmiany te nie wynikają z sensu kontynuacji, bo ów sens został wyłączony, zaniegowany, lecz z sensu zaniechania, a ten w związku z podcięciem korzeni nie jest w stanie niczego wykreować.

Widzimy, że błąd tkwi w metodzie traktowania twórczego rozwoju jako dwóch niezależnych zamkniętych etapów artystycznych: pierwszego, opartego na decyzyjnych założeniach o bezrefleksyjnej, pozbawionej ryzyka strukturze i drugiego: o nieograniczonej teoretycznie wolności, lecz z ograniczoną możliwością sensownej kontynuacji.

Tak jak indywidualne myślenie twórcze nie rozpoczyna się po technicznym opanowaniu warsztatu i zdobyciu umiejętności deklarowania realistycznego natury, lecz o wiele wcześniej, tak myślenie studyjne nie kończy się wraz z ingerującym w nie myśleniem kreacyjnym. Oba spojrzenia, obie wizje istnieją jako spójnia bez wyraźnego podziału. Właściwa granica nie istnieje. W chwili gdy kreacja zapomina o swych korzeniach, podmiot traci sens i cel poszukiwań. Rysunek studyjny nie umiera zatem w swej skończonej szacie poprawności; jest jedynie etapem na drodze „stawania się dzieła”. Jest wariantem koniecznym, poznawczym i badawczym, a więc wartościującym jego jakość.

The representation of a certain degree of reality where the outside world is depicted in the work of art is the one closest to the recipient of art and the method which shapes the artistic awareness. This degree of similarity interpretation emerges from the notion: a study constitutes a basis of cognition and creative experience and is formed at the very beginning of creative independence.

According to the definition the study in art is an exploratory and analytical declaration of nature based on the assumptions of the anatomical correctness and which comprises the specificity and characteristic features of the model, the figure's expression or nature. The study of nature (especially the natural phenomena) requires concentration and a certain degree of submissiveness. The artistic proposition will always encompass the author's reaction and comment with regard to nature phenomena and it will never constitute a counter proposition. It results from the natural need of a man to reach balance and symmetry in life and culture, in the process of „giving” and „taking”, in the symbiosis with art and the society. It also requires a second thought on the talent a man was given and on the possibility of giving it back in the form of the finished artistic sense. Moreover, the process of studying a person it is also the respect for the tradition, it is the generation identification with one's predecessors; it is the closeness of the recognized authorities and the responsibility for ones' work resulting from the sense of creative awareness.

In the process of its construction the drawing that we are talking about is based on the conscious, intellectual analysis, and on the wisdom of creation /as Jacques Maritain would have said/ while trying to find its interpretation. We deal with the creative activity when something externally verifiable does not satisfy us any more and it begins to mature and think in the categories of intuitively selected issues, problems to solve and develop. The creative drawing originates in the creator's invention, the will to cross the limit of correctness and risking one's own peace and order. The risk becomes a necessary investment in a further search. This new reality / in the creative approach/ is based on the foundations of study perception, it emerges from it, and there it finds its faith that it will be successful.





„Jest jak jest, będzie co być musi”, prof. J. Karbowniczek

Musi mieć w sobie presję ku kreacji, ku otwarciu się. Będąc ogniwem ciągłego procesu szukania, nie ma swego końca, tak jak nie ma początku rysunek kreacyjny.

Proces studium-kreacja jest więc procesem zamkniętym, rodzajem koła, w którym w sposób otwarty rozgrywa się walka o sens artystycznych zmagani. O ile studium stanowi analizę, o tyle kreacja jest syntezą ujęcia. Nie można tworzyć syntezy bez wcześniejszej analizy, bez prób pogłębiania badanego doświadczenia. Zarówno synteza, jak i analiza to metody, które na drodze poznania, poprzez spójnię, dążą do jasności i do wartościującego zakończenia, a w przestrzeni sztuki rozstrzygają o prawdach ponadrealnych wobec realnej rzeczywistości.

Doświadczając kreacji wybieramy te metody, które posłużą nam w odnajdywaniu naszego świata ideałów. Obracając się w przestrzeni poza granicami definiowalności, kierujemy się prze-czuciem, intuicją i zdobywanym z dnia na dzień doświadczeniem. Jeżeli John Dewey określił sztukę jako doświadczenie, ale takie, które nabiera sensu poprzez jakość, oznacza to, że świat poznajemy i kreujemy poprzez wartości,

Applying this order of thinking can we then talk about two different types of experience /study-creation/ where one is the consequence of the other? Does the fulfilment and realisation of the study experience open the door for creation and does the question put in this way bear any meaning at all?

We will find a partial answer looking at the education of young creators in Russian and Ukrainian schools where we can still find the old, unchangeable model of experience based (especially in drawing) on the naturalistic study of a person without any room for the author's declarations but rendering us perfection and accurateness of the workshop in return for this. The restrictive way of defining that is present throughout all the period of studies closes the door for individual creation. The attempts to have one's own creative programme after graduation usually end up in failure. These changes are not the result of the sense of continuation, because this sense has been excluded (and questioned) but they are the result of the sense of omission, and this accompanied by discontinuation is not capable of anything creative.

As we can see the mistake is in the method of treating the creative development as two independent and hermetic artistic phases: the first one which is based on the decisive assumptions regarding non-reflexive, riskless structure and the other one: regarding theoretically unlimited freedom but with a limited sensible continuation.

Similarly to the fact that individual creative thinking does not begin with mastering the technique and learning the skill of realistic declaration of nature /but much earlier/, the study thinking does not end up with creative thinking interfering with it. Both views, both visions exist as a union without a clear division. A real border does not exist. The moment a creative production forgets about its origin, the subject loses its sense and the aim. The study drawing does not die in its finite robe of correctness; it is only a phase on its way to 'become a work of art'. It is a necessary cognitive and exploratory variant, evaluating its assessing quality. It has to be filled with the pressure to create, to becoming open. Being the part of the constant process of searching it has no end, just as the creative drawing has no beginning.

The process: study-creation is therefore a closed process, is a kind of circle in which we deal with a declared fight for the sense of the artistic struggle. Whereas a study is the analysis, the creation is the synthesis of the approach. We cannot have a synthesis without having the analysis before, without earlier attempts to deepen the experience in question. Both the synthesis and the analysis are the methods aiming at clarity and assessing end through cognition and union; and in case of art they decide about over-real truths versus the real world.

While experiencing the creation we choose these methods which we will use to find our world of ideals. Moving in the space beyond the borders of definability we are guided by feelings and intuition and the experience gained every day. John Dewey defined art as the experience but the one that gains meaning through quality. If we accept this definition it means that we experience and create the world through the values which we experience with all of us. The sensibility, intuition and creative identity are present in realisation of these processes, in their comprehension. The awareness of the experience it is

których doświadczamy całym sobą, a wrażliwość, intuicja, tożsamość twórcza uobecniają się w uświadamianiu owych procesów, w ich rozumieniu. Świadomość doświadczeń to także umiejętność zarezerwowania sobie chwili na refleksję i kontemplację co w czasach niepamięci i bełkotu informacyjnego staje się nie lada sztuką.

W sporze między studium a kreacją nie możemy mówić o wyborze jednej możliwości kosztem drugiej, nie rozstrzygniemy go, stosując kryteria prawdy, skoro nie możemy zakreślić obszarów ich predyspozycji. Ten dylemat wyboru jest dylematem świadomości pojęć i ich interpretacji. Przestrzeń sztuki nie znosi odpowiedzi, jednoznacznych rozstrzygnięć ani naukowych rozwiązań. To rysunek świadomy godzi obie deklaracje. Świadomość rysowania to - wobec dzisiejszej przygodności rysunku - poczucie ceny własnych możliwości oraz słabości i ograniczeń, to intuicyjna zdolność wyprzedzania i przewidywania kolejnych jego stanów i znaczeń, to umiejętność podejmowania decyzji i odpowiedzialności za nie i za ostateczny kształt dzieła.

### Kariera linii

Proces rysowania jest zatem procesem poznania poprzez widzenie świadome. Ten analityczny sposób obserwacji pozwala uchwycić istotę natury, istotę zjawiska, wyłączność i niepowtarzalność obiektu. Pozwala odkryć to, co w potocznym widzeniu jest niezauważalne, linia bowiem – podstawowy element rysunku – nie istnieje w naturze. Widzimy pełne materię, a w ich obrysie dostrzegamy zarysy linii zmieniające się wraz z kątem patrzenia.

Linia w rysunku – ze swej strony analityczna – łączy dłuższą drogą niż plama malarska do zdefiniowania podmiotu. Angażując pustkę, czyli biel papieru, przydaje jej w tym sporze współtwórczy sens. W takim gospodarowaniu przestrzenią linia, uwikłana świadomym kompromisem między namacalnym obrysowaniem a możliwością kreacyjną, pozwala na uchwycenie tożsamości i istoty obiektu. Kompromis bądź rodzaj gry umożliwia ujawnianie autorskich cech przedmiotu i ukazanie go w czystej nowej widzialności.

Linia i kreska, ze względu na swą wieloaspektowość i zdolność pojawiania się wszędzie stają się kluczem do „otwarcia na świat”, bywają metodą ujarzmiania go bądź sposobem wejścia z nim w relacje. W żadnej z dyscyplin twórczych nie ma tak aktywnej wartości definiującej przekaz jak linia w rysunku. Żaden środek artystycznego wyrazu nie zrobił takiej kariery ani nie był tak aktywny i zaborczy na różnych poziomach ludzkiej komunikacji.

Pierwsze świadome posłużenie się linią zapoczątkowało uobecnianie się człowieka w naturze, stanowiło krok do pierwszych porozumień i stopniowego doświadczania świata. Pradawne rysunki naskalne, będące pierwotnym środkiem komunikowania się, w sposób magiczny antycypujące rytuał polowania to przykłady wiary w szczęśliwe zapanowanie nad trofeum i w zdobywanie władzy nad ofiarą (zwierzędziem). Linia spełniała funkcję użytkową. Obrysowując postać i jej ofiarę, budowała układ funkcjonalnej zależności o przekazie czysto egzystencjalnym. Pojawienie się wyobrażeń znakowych, pierwszych hieroglifów daje początek pisma, czyniąc z linii – poprzez jej usystematyzowanie – sposób rozumienia świata, tworząc podstawy myślenia abstrakcyjnego. Z czasem użyteczność linii zostaje dowartościowana

also a skill to find a moment for meditation and contemplation which nowadays at the time of information chaos and oblivion is quite a challenge.

In the dispute between study and creation we cannot talk about choosing only one possibility and neglecting the other. We will not settle this dispute using the truth criteria as we cannot define the areas of their predispositions. The dilemma of choice is the dilemma of being aware of the notions and their interpretations. The space of art does not accept answers, definite conclusions and scientific solutions. This is the CONSCIOUS DRAWING that reconciles both declarations. In the presence of today's drawing contingency the awareness of drawing is the feeling of one's capabilities as well as weaknesses and limits, it is the intuitive capability to foresee its consequent phases and meanings, it is the capability to make decisions and be responsible for them and the final shape of the work of art.

### A career of the line

The drawing process is therefore a cognitive process reached through conscious perception. This analytical way of observation gives a chance to capture the essence of nature, the essence of the phenomenon, the exclusiveness and uniqueness of the object. It lets us discover what is invisible in everyday 'seeing' because a line – a fundamental element of drawing does not exist in nature. We see complete matters, and within their shape we notice the outlines of lines changing along with the angle of view.

The line in drawing – being analytical in its nature – has a longer way to cover than a painting spot to be able to define the subject. Involving emptiness, namely the whiteness of the paper, it gives it co-creative sense in this dispute. In such a management of space, the line engaged with a conscious compromise between a perceptible outlining and the creative possibility, allows for capturing the object identity and essence. The compromise or a kind of game lets us reveal the author's features in the object and show it in a clear new visibility.

The line due to its complexity and capability to appear anywhere is the key to 'opening the world', is the method of taming the world or the way to enter the relation with it. In no other creative discipline is there such an active defining value as a line in drawing. None of the artistic means of expressions has been so active and possessive on different levels of human communication.

The first conscious use of the line showed the beginnings of presence of the man in nature, it was a step towards the first understanding and gradual experiencing of the world. The ancient rock drawings (in English known as rock paintings) being the primary means of communication, anticipating – in a magical way - the hunting ritual constitute the examples of faith in a control over hunting and the power over the victim (animal). The line had a utilitarian function. By outlining the person and the victim it built a system of functional dependence with a pure existential meaning. The appearance of sign representations, the first hieroglyphs, gave rise to the beginning of writing, forming the lines – by systemizing them – into a means of comprehending the world thus creating the basis for abstract thinking. In time, the utility of lines is re-evaluated by artistic features; it is ennobled by authorship. The line gains its signature and the drawing the author's features. Since this moment we can talk about drawing as the writing of art, and the line becomes an international language.

cechami artystycznymi, dostaje nobilitacji poprzez autorstwo. Linia uzyskuje swój autograf, a rysunek – cechy autora. Od tego momentu można mówić o rysunku jako o piśmie sztuki, a linia staje się międzynarodowym językiem.

Od swojego debiutu w czasach pierwotnych, w których linia miała znaczenie użytkowe, rytualne związane z magią, wiarą w życie pozagrobowe, zmienia się stopniowo jej status i charakter. Po wieloletnim stażu uzyskuje ona funkcje społeczne, a charakter kreski bez wyraźniejszych jeszcze cech autorskich, związany jest ściśle z przypisaną jej specjalnością /rysunki kartograficzne, późniejsze rysunki sądowe/. Zupełnie odmienny charakter mają zapisy i ich linie należące do strefy rysunków bezinteresownych, choć dla ich użytkowników są manifestacją niezależności. Są to rysunki tworzone z doskoku, spontanicznie, zwykle z głupoty a pojawiające się w toaletach, w parkach, na dworcach, na murach budynków. Zbudowane z prymitywnych znaków czy krótkich sentencji: „tu byłem”, „kocham Mariolę” demonstrujące niedojrzałość autora oraz te, wyzwalające agresję, związane z płciowością, nietolerancją czy animozjami sportowymi. Zapisy te znaczące w sposób wulgarny ślad swej obecności, a powstałe ze zwykłych kompleksów, fobii i niedowartościowań miały wpływ, a być może były podstawą dla ukonstytuowania się sztuki ulicy. Graffiti jako rodzaj sztuki wyzwolonej należącej do sfery pogranicza, do dziś nie uzyskało w pełni statusu artystycznego. Linia ma tu cechy manieri okonturowującej opisywany fakt, dopełniany najczęściej sentencją tekstową – komentarzem zdarzenia, zbudowanego ze schematycznych, beznamiętnych znaków. Rysunki te mają dużą nośność, bo pojawiają się z zaskoczenia, w przestrzeni otwartej, wszędzie tam, gdzie się ich nie spodziewamy. Działają agresją i monumentalnością, niezależnie od tego, czy są to ślady wandalii czy wypowiedzi, które uzyskały renomę artystyczną (Basquiat, Bangsy). Linia – ślad naszej obecności o różnym stopniu świadomości artystycznej jej właściciela – jest tutaj świadectwem emocji twórczej autora i przykładem animacji stanów uczuciowych w realnej przestrzeni rzeczywistej. Ostatnio malarstwo bardzo chętnie korzysta z ikonografii sztuki ulicy, nobilitując ją; ona sama poprzez organizację festiwali i zorganizowanych akcji ulicznych, angażując do swego spektaklu znanych twórców, próbuje odzyskiwać rangę medium znaczącego o bardziej ryzykownym niż dotychczas artystycznym obliczu.

Linia, stając się warunkiem rysunku, uzyskuje tak szeroką nobilitację i tak różną obecność, ponieważ pojawia się wszędzie jako ślad, reakcja, znak indywidualności autora czy zwykłe przywłaszczenie. Jej kariera osadza się na kumulowaniu kolejnych funkcji, które sytuują ją w bardzo różnych, nowych odkryciach. Spotykamy ją w roli przedstawieniowej, opisującej, a poprzez odniesienie do znaku – w funkcji iluzyjnej i metaforycznej. Może manifestować swą obecność i agresywność i demonstracyjnie obnosić się ze swą materialnością. Pojawiają się linie o walorach parametryzacyjnych (rysunki czasowe, wagowe Jarosława Kozłowskiego), linie natarczywe jak niebieska linia Edwarda Krasińskiego, będąca śladem uobecnienia artysty poprzez wytyczenie swojego terytorium, czy wreszcie zamknięta, zmierzona, gotowa do użycia jak substytut inspiracji – linia Manzoni. Linia, podobnie jak muzyka, jest wszędzie, towarzyszy życiu bądź je wyprzedza, sprzężona z nim jest środkiem i celem artystycznego zdarzenia lub też zwykłego ludzkiego faktu. Sam byłem świadkiem takiego przypadkowego ujawniania

Since the ancient times when the line had a utilitarian or ritual meaning connected with magic and belief in life after death it has gradually changed its status and character. After a multi-century period it gained social functions. The character of the line although still with clear author's features was closely related to the function assigned to it / cartographic drawings; later court drawings/. A completely different character is shown by recordings and their lines belonging to disinterested drawings although for their users they were the manifest of independence. These are the drawings created spontaneously, usually, because of someone's silliness; popping up in public restrooms, parks, railway stations or on building walls. They are built of primitive signs or short sentences such as: "I have been here" or „I love Mary”, they demonstrate the author's immaturity or release aggression. They are related to sexuality, intolerance or sports animosities. These recordings that marked their presence in a vulgar way, and which were created on the basis of inhibitions, phobias and the feeling of inferiority had an impact and probably constituted the basis of the street art. Graffiti as a kind of liberated art belonging to the borderland has not reached the full artistic status up till now. Here the line has the features of the manner outlining the fact described, is accompanied by a text – the comment of the event built from schematic, dispassionate signs. These drawings bear a great meaning capacity, because they appear out of the blue, in the open space, everywhere where we do not expect them. They act through aggression and monumentality independent of the fact if these are the traces of hooligans or messages that gained the artistic reputation /Basquiat, Bangsy../. The line – the trace of our presence showing a varied artistic awareness of the owner - is the evidence of the author's creative emotion and the example of the animation of emotion states in a real space. Recently, painting has been keen on using the icons of the street art and in this way it has ennobled it. The street art thanks to the festivals and arranged street events involving the known creators tries to regain the status of the medium of a more risky artistic appearance than ever before.

The line, becoming a drawing condition gets such an immense ennoblement and such a variable presence because it appears everywhere as a trace, a reaction, a sign of the author's individuality or a simple appropriation. Its career is based on the aggregation of subsequent functions which locate it in different, new discoveries. We may find it in both the representative and the descriptive role or through referring to the sign – in its illusionary and metaphoric function. It may manifest its presence and aggression and it may demonstrate its materiality. There appear lines with parameterizing values /Jarosław Kozłowski's time-lapse and line-weight drawings/ persisting lines such as Edward Krasiński's blue line which leaves a trace of the artist through defining his territory, or finally Manzoni's line - closed and measured , ready to use as a substitute of inspiration. The line, just like music, is present everywhere, it accompanies life or precedes it, coupled with life becomes the aim of the artistic event or a regular human fact.

I myself witnessed such an incidental manifestation of the line while I was trekking in the Tatra Mountains in winter. While I was descending, every now and then, I passed characteristic signs in the snow consisting of a few sharp cuts. I discovered

się linii, wędrując zimą po Tatrach. Podczas schodzenia z gór mijałem co jakiś czas charakterystyczne znaki na śniegu złożone z kilku ostrych cięć. Ich genezę odkryłem wówczas, kiedy bezwiednie stałem się autorem podobnych śladów. Linie te bowiem okazały się znakiem odbicia i przesunięcia po śniegu dłoni turystów schodzących wcześniej tym szlakiem i były znakiem ratowania się przed ześlizgnięciem w dół. Miały zakodowaną funkcję ostrzegawczą, a ich obecność jako wynik ruchu warunkowego miała znamiona egzystencjalne. Doświadczenie to, z pozoru banalne, uświadomiło mi wszechobecność linii, zarówno w ich przygodnym pojawianiu się, jak i w sytuacjach zdeterminowanych celem i zadaniami, linii przenikających i współistniejących w obszarze sztuki i życia.

Ze śladami spontanicznego rysowania spotykamy się codziennie, mijamy świat rysowany przez naturę, postrzegamy go rysunkiem oka jak kamerą, chociaż dopiero poprzez oswojenie linii i nadanie jej własnego biegu zaczynamy definiować świat na własną odpowiedzialność.

### **Paradoks postmodernizmu**

W pejzażu postmodernistycznym, pod wpływem zmian w postrzeganiu natury i w jej wizualizacji, zmian w procesach zachodzących w sztuce i kulturze oraz - jak twierdzą niektórzy - nowych oczekiwań od sztuki, zmienia się pozycja twórcy jako autorytetu, status samych dyscyplin (w tym rysunku), a także dzieła jako świadomego faktu artystycznego. Została podana w wątpliwość zarówno linia, która straciła swą twórczą siłę kreacji, jak i rysunek w swej filozofii i strukturze. Dotychczasowe widzenie, skupiające się na centralizacji zjawisk, zastępuje postrzeganie płynne burzące narracyjność działań, a stała

their origin when I myself instinctively became the author of similar prints. The lines turned out to be the sign of the tourists' hands descending the mountain before me and these were simply lines showing how they protected themselves against sliding down. There was a warning function embodied in them, and their presence resulting from an instinct move had an existential bearing. This experience, apparently not so important, made me realise the omnipresence of lines both in their incidental appearance as well as the situations determined by aims and tasks; the lines penetrating and coexisting in the area of art and life.

We come across the presence of spontaneous drawing every day, we pass the world drawn by nature, we perceive it with our eyes as if they were a camera, although only when we 'tame' the line and give it its own course we begin to define the world in our own responsible way.

### **The post-modern paradox**

In the post-modern approach, under the influence of changes in the perception of nature and its visualisation, the changes in art and culture and - as some claim - in new expectations regarding art, the position of the creator as an authority, the status of the disciplines themselves /including drawing/ as well as the work as a conscious artistic fact has changed. Not only is the line that lost its creative powers questioned but the drawing in its philosophy and structure as well. The previous perception focusing on the phenomenon centralisation is substituted with fluent perception destroying the narration of actions. The constant transformation of subsequent openings results in a total mixing of roles and facts which so far has been under the influence of

„Mój cały świat”, prof. J.Karbowiczek



transformacja kolejnych otwarć powoduje totalne wymieszanie ról i faktów, do tej pory poddanych logice i kolejności zdarzeń. Powszechna zasada płynności, wymieszania i rozproszenia sensów, prowadzi do zachwiania stabilności samego znaku, do jego nietrwałego znaczenia i do – co jest największym paradoksem – odklejania się rzeczy od ich pojęć i definicji.

W takiej przestrzeni rysunek traci zasadę warunku aktywności twórczej i podstawy konstrukcji notacji artystycznej, płynność i nietrwałość kryteriów bowiem pozbawia go deklaracji jako pierwszego podstawowego zapisu emocji. Wygasa jego wizualność, rozpoznawalność rysunku jako rysunku. Ta zmiana tożsamości zmienia jego byty, które mieszając się, prowadzą go zarówno do odsłaniania, jak i unicestwiania. Logika ustępuje alogice, a fizyczność świata opanowana realną wirtualnością ulega całkowitemu rozproszeniu. W takiej płynnej nowoczesności jakiegokolwiek prognozowanie staje się utopią, a ideał przyszłości zastępuje wiecznie utylizowana teraźniejszość. W obszarze, gdzie nic nie jest stałe, gdzie brak jasnych idei, a cała konstrukcja przekazu osadzona jest na mocno wątpliwych fundamentach istnienia, rysunek może zupełnie zaniknąć lub pojawić się jako nowa hybryda.

### **Powrót do źródeł**

Myślenie postmodernistyczne będące alternatywno-opozycyjną opcją wobec zasad humanizmu i kultury w klasycznym ujęciu nigdy nie stanie się konstytucją sztuki i twórczości. Jest tylko chwilowym jej wybrzuszeniem. Uprzedzając rozpad takiej strategii twórczej (również życiowej), który prędzej czy później nastąpi, nie pozostaje nam nic innego jak powrót do emocji i konkretno artystycznego osadzonego na trwałych i sprawdzonych wartościach, na autorytetach, indywidualizmie autorskim, świadomości tradycji i istocie doświadczenia, a powrót do rysunku i do definiowania twórczego oprze się na logice kolejnych tropów poszukiwań i sensownych przemieszczeń. Pochłonięci twórczym sporem o własny wyraz, staramy się zawsze zająć jakieś stanowisko wobec drugiej strony (natury, obiektu, modelu), angażując w ten akt całą swą emocjonalność i własnej miary strategię. Malując, rysując rzecz, przenikamy ją całym sobą, wchodzimy z nią w relację. Rysując drzewo, stajemy się drzewem, rysując postać – utożsamiamy się z nią, angażując wszystkie emocje, wszystkie stany odczuwania. Rysowanie świadome towarzyszące rozumnemu, refleksyjnemu widzeniu stwarza grunt do nawiązania bliskiego kontaktu z postacią, z naturą. Studiując naturę, odczuwamy pokorę wobec nieposkromionego żywiołu, wobec fenomenu jej tajemnicy. Rysując akt ludzki, poddajemy się prawom jego seksualności, fascynacji pięknem ciała, psychologii intymności. Twórcza wrażliwość uruchamia w procesie tworzenia wszystkie zmysły w doborze właściwych środków i możliwości do budowania ideału świata. W przeciwnym razie nie mielibyśmy szans tworzenia własnych racji w starciu z rzeczywistością.

Wystarczy uwierzyć w siebie i poddać się dyktatowi emocji i namiętnościom, nie bojąc się uczucia wstydu, zażenowania, własnych słabości, a tkwiąca w nas resztką romantyzmu potrafi na nowo nas uczłowieczyć i pomóc odnaleźć się w normalnym świecie ludzkich uczuć. Musimy przypomnieć sobie czasy, kiedy fascynacja była fascynacją, a bezinteresowność cnotą, i odświeżyć w sobie tę chwilę, kiedy lęk przed białą kartką

logics and event order. The common rule that nothing is stable, that sense is mixed and unclear leads to the instability of the sign itself, to its perishable meaning and to – and this is the greatest paradox – the situation where things become disconnected from their meanings and definitions.

In this context the drawing loses the principle of the condition of creative activity and the basis for constructing artistic notation as the instability and temporarity of criteria deprive it of the declaration as the primary and basic recording of emotions. The drawing's visuality and recognizability as a drawing fades away. This change of identity changes its presentations which while being mixed lead both to its revelation and annihilation. Logics gives way to anti-logics and the physicality of the world overcome by a real virtuality gets dispersed. In this unstable modernity any prognosis becomes a utopia, and the ideal of the future is substituted by the eternally utilized presence. In the situation where nothing is stable, where there are no clear ideas and the whole construction has no solid foundations of existence the drawing may completely disappear or appear as a new hybrid.

### **Back to its origin**

The post-modern thinking being the alternative and oppositional reaction against humanistic and cultural principles in the classical meaning will never become the constitution of art and creation. It is only its temporary deviation. Anticipating the disintegration of such a creative strategy / also a life strategy/, which will take place sooner or later, we can only go back to emotions and artistic hard facts based on solid and verified values supported by artistic authorities, the author's individuality, the awareness of tradition, and the essence of experience. The return to the drawing and creative defining will be based on the logics of the subsequent searching and sensible transfers.

Engrossed in a creative dispute regarding our own expression we always try to take an attitude towards the other party (nature, object, model...) engaging all our emotionality and our own strategy. While painting or drawing a thing we penetrate it, enter into relation with it. While drawing a tree we become a tree, while drawing a person – we identify with him or her involving all our emotions, all the phases of feeling. The conscious drawing that accompanies cognitive and reflexive perception prepares the ground for establishing a close contact with the person, with nature. When we study nature we feel humble seeing its unlimited elements, seeing the phenomenon of its mystery. Drawing a nude we accept its sexuality, the fascination with the beauty of a human body, the psychology of intimacy. In the process of creation a creative sensitivity triggers all the senses to choose the right means and possibilities to build the perfect world. Otherwise, we would not stand a chance confronted with the reality if we wanted to create our own rights.

It is enough to start believing in oneself, to accept the emotions and desires while not being afraid of feeling ashamed, and embarrassed of our weaknesses. The very bit of romanticism that is still in us will make us human again and will help us find the way in a normal human world of feelings. We must recall the times when a fascination was a fascination, and self-forgetfulness was a virtue and we must refresh this moment when a sight of a white piece of paper was frightening enough



papieru stanowił wyzwanie, a dźwięk kreślącego narzędzia wyzwalał emocje i przełamywał wszelkie opory i ograniczenia w rozpoczynającej się wędrówce ku jakiemuś zakończeniu, choć zawsze niepewnemu wobec potęgi wyobraźni.

Prof. Janusz Karbowniczek

to become a challenge, and the sound of a drawing tool freed emotions and broke all the limits and inhibitions in our journey towards the end which is not certain in the confrontation with the power of imagination.

Thum. A. S.

*„Głowa jak głowa”, „Środa”, prof. J.Karbowniczek*



prof. Janusz Karbowniczek – Tematem mojego wykładu nie jest przestrzeń rzeczywista, czy przestrzeń kreowana, ponieważ żyjemy w przestrzeni rzeczywistej, obcujemy z nią, a wchodzimy w przestrzeń kreowaną poprzez wkraczanie na bardzo różne terytoria: oprócz rysunku w każdą z dyscyplin sztuki. Dla mnie bardziej interesujący jest problem, w którym momencie wchodzimy w tę przestrzeń kreacji. Nie mam na myśli samej plastyki, ale wszystkie dziedziny: literaturę, muzykę, film. W którym momencie student staje się artystą? Czy jest taka granica, która mówi nam, że do tego momentu jesteśmy substancją, która wyłącznie wchłania, czy od początku już próbujemy tworzyć własną niezależną tożsamość artystyczną, którą oczywiście kształtujemy aż do kresu życia?

prof. Mariusz Kulpa – Chciałbym się odnieść do tego trochę retorycznego pytania: w którym momencie rysowanie generuje rysunek? Wszak są to dwie różne rzeczy: proces rysowania i rysunek - jego efekt.

prof. J. K. – Mówisz o rysowaniu z obligacją rysowania autorskiego?

prof. M. K. – Myślę, że studentów bardziej interesuje ta sytuacja związana z doświadczeniem na uczelni.

prof. J. K. – To jest pytanie, na które bardzo trudno odpowiedzieć. Kiedyś na mojej uczelni (jeszcze jako wydział krakowskiej ASP) istniała poważna luka między pierwszym a drugim rokiem. Błąd polegał na zbyt dużej różnicy w programie/ w poszukiwaniach własnego języka formy na sąsiadujących ze sobą latach studiów. Pierwszy rok był nastawiony na rysunek studyjny i siłą rzeczy taki student, który po tym roku wchodził w pracownię autorską, zaczynał się gubić. Z czasem zmieniły się standardy, struktura dydaktyki, sposób myślenia. Doświadczenie staje się procesem długofalowego, świadomego poszukiwania tożsamości twórczej, a programy są wyłącznie środkiem w tym procesie. Obecnie rok pierwszy jest już rokiem bardziej doświadczalnym, w którym na rysunku jest model, ale to student decyduje o sposobie zapisu. Sądzę, że uczelnie zaczynają dbać o to, żeby proces indywidualnego myślenia zaczynał się już na początku drogi budowania własnego języka. Nie można tworzyć podziałów. To jest tak, jak z dyskusją na temat rysunku akademickiego – dla mnie jest on po prostu rysunkiem tworzonym na akademii, wcale nie tym, który wraca do czasu powstania akademizmu.

prof. M. K. – Czyli instytucjonalny...

prof. J. K. – Tak, były takie dyskusje. Jeżeli pojawia się pojęcie akademizmu, to zwykle obarczone jest skazą zbyt niskiej poprawności, doświadczenia pozbawionego ryzyka zmian i poszukiwań. Ale tak naprawdę, to tego akademizmu dobrze nie poznaliśmy – znamy go wyłącznie z wystaw, a nigdy dokładnie nie przeanalizowaliśmy go. Kiedy rysunek może stać się „rysunkiem”? Jestem przekonany, że to wyłącznie zależy od studenta, od jego inwencji, od zaproponowania

Prof. Janusz Karbowniczek – The subject of my lecture is not the real space, or the created space because we live in the real space and communicate with it whereas we enter the created space through stepping into different territories, not only into drawing but virtually into every discipline of art. What I really find interesting is when we enter this creative space. I do not mean here only fine arts but all the disciplines: literature, music, and film. When does a student become an artist? Is there any border that tells us that till a given moment we are just the substance that can only absorb or do we, from the very beginning, try to create our independent artistic identity which we, of course, shape till the very end of our lives?

prof. Mariusz Kulpa – I would like to refer to a rather rhetorical question: What moment does drawing generate the drawing? As there are two different issues: the process of drawing and the drawing – its outcome.

prof. J. K. – Are you talking about drawing in terms of a creative approach obligation?

prof. M. K. – I think that students are more interested in the situation concerned with the experience at academy.

prof. J. K. – This is a very difficult question to answer. Once, at my academy (it was still a part of Kraków Academy of Fine Arts) there was a big gap between the first and the second year students. It resulted from a significant difference (in the programme) in search of one's own language of the expressive form during those years of studies. The first year students focused on studio drawing and after the first year of studies entering creative studio drawing they felt lost. However, the standards, the didactic structure, the way of thinking changed with time. The experience becomes a long-term, conscious process of searching one's own creative identity where the programmes are only the tools of this process. Now, the first year of studies is already more experimental; there is still a model in the drawing but it is the student who decides about the way of presentation. In my opinion, academies of fine arts have taken care to put the process of individual thinking at the very beginning of the way of creating one's own language of form. We cannot create divisions. It is a bit like a discussion on academic drawing – in my opinion it is simply a drawing created at the academy but not the drawing that goes back to the times when academic art was created.

prof. M. K. – That is institutional ...

prof. J. K. – Yes, there have been such discussions. However, once the notion of academism appears it is usually burdened with too much correctness, with the experience deprived of the risk to change and search. But, actually, we have never really got acquainted with academism – we know it only from exhibitions but we have never analysed it thoroughly. When can a drawing become “the drawing”? I am convinced that it depends on the

czegoś spoza pracowni, czego nie możemy jej przypisać, choć każda pracownia zostawia jakiś ślad, a prowadzący ją wywiera swoje piętno. To się dzieje podświadomie, bądź nie, staram się tego unikać. Uważam, że pracownia autorska powinna mieć przede wszystkim zróżnicowaną, by w niej nie było widać tego dotknięcia profesora, by stała się wielością w inności, wielością czy bogactwem wielu charakterów. Bardzo ważny jest sposób rozmowy ze studentem, a bardziej studenta z pedagogiem, czy raczej rozmowa trójki – bo należy uwzględnić asystenta, taki trój-dialog. Ważne jest dbanie o wymianę doświadczeń niejako okolorysunkowych, niezwiązanych tylko z rysunkiem. Dzięki temu może się uda uniknąć sytuacji, w której pedagog będzie miał pomysł na rysunek, który jest propozycją studenta. Trzeba z tym walczyć, bo wszystkim towarzyszy świadomość, że i my jesteśmy zakładnikami tego, co robimy, własnej kaligrafii, i student też. Jeżeli już znajdzie jakiś swój świat, czy swój sposób tworzenia, który stanie się rozpoznawalny, to i tak znajdzie się w swoistej niewoli. Będzie się zmieniał, w obrębie tego obszaru szukał swojej tożsamości, zawsze jednak będzie nim ograniczony i trudno będzie mu go przekroczyć. Nie odpowiedziałem na twoje pytanie...

prof. M. K. – Pogląd najogólniej jest mi znany. Ja także szerzej rozumiem możliwości funkcjonowania rysunku, zdecydowanie autonomicznego i autorskiego w pracowni, biorąc pod uwagę sam proces dydaktyczny – muszę tego słowa użyć, bo jesteśmy w uczelni. Jesteś znakomitym malarzem i rysownikiem, stąd pytanie: w jakim sensie idee rysunku i idee twojego malarstwa współistnieją ze sobą, czy też nie współistnieją, walczą o autonomię?

prof. J. K. – Szkoda, że nie ma tu moich obrazów. Moje malarstwo zawsze wychodziło z rysunku. Nie dlatego, że byłem taki świadomy po studiach, że wiedziałem, że jest on podstawą budowania każdego dzieła, jest na początku drogi kształtowania. Rysunek mnie wciągał. Nie umiem powiedzieć, dlaczego - po prostu bardzo lubiłem rysunek jako dyscyplinę. Był prowadzony trochę po macoszemu na uczelni (ASPW Krakowie). Nie wszyscy chcieli rysować; my też zresztą uciekaliśmy z rysunku grać w piłkę, dlatego, że zajęcia z przedmiotu były wieczorem, ale jak miałem czas, to rysowałem. Dopiero później zrozumiałem, że jest on podstawą budowania dzieła, wyobrażenia. Moje myślenie obrazem zaczynało się od konstruowania formalnego, od wyodrębnienia kadru z otoczenia, /znaku prostokąta/, od kilku pierwszych śladów, takich jak horyzont, pion, po to tylko, żeby próbować zacząć tę organizację. Jest to taki pewien sposób i porządkowania i też ułatwienia, żeby nie wejść butami w coś na co dopiero oczekuję. Zaczynam obraz od rysowania pędzlem i stopniowym zagęszczaniu go nigdy nie znając jego ostatecznego kształtu. W trakcie przygody malowania jego oblicze zmienia się wielokrotnie. Nie jest to ani dobra ani zła metoda, każdy maluje inaczej. Można malować obrazy materii i wtedy się myśli rysunkiem jako pewną strukturą. On i tak tkwi gdzieś na początku, a u mnie był zawsze przed kolorem, tworzył konstrukcję plam, klimatu, budował przestrzeń. Dlatego jest

students themselves, on their inventiveness, on their suggestions coming out of the drawing studio, on something that we cannot assign to the studio, although it is clear that each studio leaves a certain trace and the person running it exerts his or her influence. It happens both subconsciously or consciously, I am trying to avoid it. I think that the creative studio should be, first of all, diversified, we should not see the influence of the professor there, it should be a multitude in a difference, a multitude or a variety of many personalities. The way of conversation with a student is very important, or rather the conversation of a student with a teacher, or more precisely the conversation of three people – because the assisting teacher should be taken into consideration too. We may say we deal with a three-sided dialogue here. It is important to take care of the exchange of the drawing related experience not necessarily connected only with the drawing itself. Maybe, thanks to this we will be able to avoid the situation in which a teacher will have an idea for a student's drawing. We have to fight against it because we are all aware that we are the hostages of what we do, of our own calligraphy and the students are exposed to this too. If they find their own world or their way of creation which becomes recognizable they will find themselves in a specific kind of slavery. They will change, they will look for their identity within this area, being, at the same time, always limited by it and crossing its borders will be difficult. I have not answered your question.....

prof. M. K. – I am generally familiar with this view. I also understand the possibility of the drawing functioning in a broader context, the drawing which is definitely autonomous and creative in the studio taking into consideration the very didactic process – I have to use this word as we are at the academy. You are an outstanding painter and a graphic artist; therefore, I would like to ask you a question: In what sense do the ideas of the drawing and the ideas of your painting coexist with each other, or maybe they do not coexist at all fighting for autonomy?

prof. J. K. – I wish I had my pictures here. My painting has always come from drawing. It has happened so not because I was that conscious as a student and that I knew that it was the basis of the construction of any work of art and that it was at the beginning of the creation. I was simply attracted by drawing. I cannot explain it – I just liked drawing as a discipline. Drawing was not treated with a great respect at my academy (Kraków Academy of Fine Arts). Not all the students wanted to draw; we sneaked out of drawing classes to play football because the classes were in the evening. But whenever I had some time, I drew. It was much later that I understood that it constituted the basis of the construction of a work of art, of a concept. My thinking in terms of the picture started with a formal construction, with singling out the shot from its surroundings, /a square/, with a few first marks such as horizon and vertical lines only so as to begin organizing. It is a way of organizing and protecting me from missing something I have just started to wait for. I start a picture with brush strokes, gradually thickening them, never knowing its final shape. During the drawing adventure

on tak istotny w samym malarstwie i jeszcze ważniejszy, jako dyscyplina autorska, którą zacząłem realizować zaraz po studiach, choć na samym dyplomie pokazałem aneks z rysunku. Pozostałem wierny figuracji. Często pytano mnie, dlaczego moje malarstwo i rysunek są figuratywne. Nie da się na to odpowiedzieć. Interesuje mnie postać, ponieważ cały czas ją odkrywamy; postać jest widoczna, mamy z nią do czynienia, bo jesteśmy sobą. Nigdy nie wchodziłem w pejzaż – on mnie interesuje tylko jako pewien klimat, czy jako układ struktur, natomiast w obrazie figuratywnym zawsze będzie to „obecność”, relacja z drugim człowiekiem.

dr Grażyna Kilarska – *Nulla dies sine linea* (Pliniusz Starszy) tak napisał mi kiedyś mój ojciec – rysuj, czym chcesz, na czym chcesz, byle byś rysowała. Trudno mi sformułować konkretne pytanie, chciałabym jednak poznać zdanie pana profesora o tym obszarze, gdzie rysunek staje się służebny przy przekazaniu wizji czy też idei, ale później już takiej bardziej sformalizowanej idei pomysłu, jeżeli chodzi o projektowanie architektury, czyli przestrzeni. To już wykracza poza przekaz wyłącznie własnych emocji, przemyśleń autora i skłaniania obserwatora do refleksji, natomiast tu w założeniu jest przekaz informacji. Czy taki rysunek ma jeszcze szansę, aby nie tracić znamion dzieła sztuki?

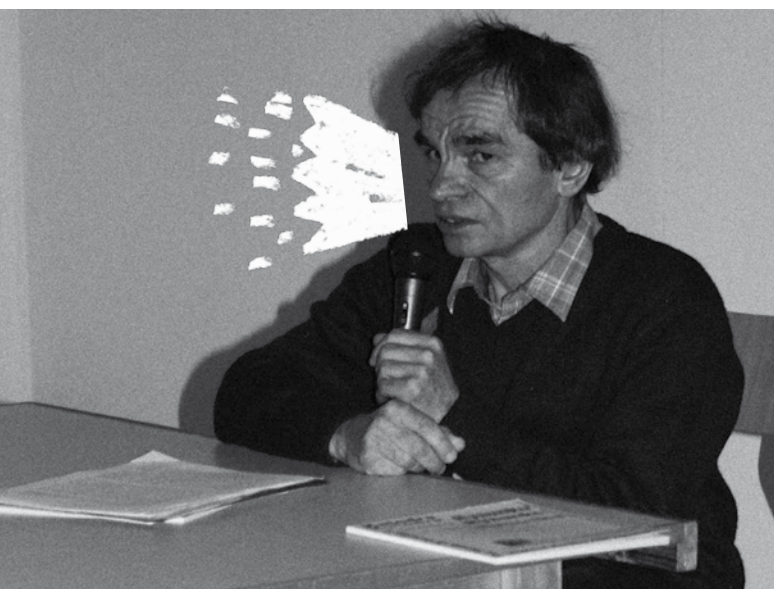
prof. J. K. – Powiedziała Pani o rysunku, jako o formie usługowej, czy służącej większej realizacji w architekturze, przy projektowaniu czy plakacie. To pierwotna jego funkcja, kiedy nie było rysunku autorskiego. Jesteśmy trochę źli, że pełni on funkcję usługową i nie wiemy, czy możemy wówczas mówić o rysunku w pełni skończonym, ale z drugiej strony jest to podejście, które ratuje go przed zniknięciem. Być może za dziesięć lat rysunek nie będzie istniał. W dobie bardzo różnych przeformułowań związanych ze zmianą sposobu widzenia, ze światem wirtualnym, myśleniem cyfrowym rysunek jako dyscyplina może zupełnie zaniknąć z pola zainteresowań. Wypierają go instalacje, które wyszły z jego obszaru, a powinny należeć do świata rzeźby, performance, który jest strefą teatru, czy sztuka video, która z kolei powinna być bardziej sztuką filmu niż plastyki. W każdym z tych działań zepchnięty na peryferia stanowi cały czas o sensie owych opcji, chociaż jakość poziomu tych działań wcale chluby mu nie przynosi. Mówię to trochę przekornie, ponieważ uważam, że tutaj tkwi jego szansa, że rysunek istnieje w takim wymiarze jako sztuka usługowa (to nie jest dobre określenie), bo on wszystko buduje, wszystko zaczyna. Tak samo w architekturze – rysunek pierwszych projektów – to one zostają jako ślad, ale są też podstawą myślenia o większej całości.

a picture appearance changes many times. It is neither a good or bad method; everyone draws in a different way. We can draw the pictures of the matter and then we perceive drawing as a certain structure. Anyway, drawing is always somewhere at the very beginning, in my case it has always preceded colour, it has formed the construction of spots, the atmosphere; it has built the space. Therefore, drawing is so vital in painting and it is even more important as a creative discipline that I started to implement right after my studies, although at my M.A. exam I presented the drawing appendix. I have become faithful to figuration. I have been asked frequently why my painting and drawing are figurative. I cannot answer this question. I am interested in a figure, because we discover it all the time; a figure is visible, we deal with it because we are ourselves. I have never got involved in landscape – it is interesting for me only as a certain atmosphere, as a structure composition while in a figurative picture there will always be a “presence”, a relation with the other man.

dr Grażyna Kilarska – *Nulla dies sine linea* (Pliny the Elder) that is what my father once wrote to me – Draw with the help of whatever you want, on what you want, but draw. I find it difficult to ask a specific question. However, I would like to learn your opinion concerning the area where the drawing becomes subordinated to the communication of a vision or an idea, and further on, of a more formalised concept of an idea with regard to architecture or space designing. It goes beyond the communication of the author's own emotions and considerations where the spectator is made to think; here, by definition, it is the transfer of the information. Does this kind of drawing have a chance not to lose the status of a work of art?

prof. J. K. – You are talking about drawing in terms of the subordinated form where it serves a bigger realisation in architecture, designing or posters. It was its primary function when there was no creative drawing. On the one hand, we are a bit annoyed that it is subordinated and we do not know if we can talk about it as about a complete drawing but on the other hand it is the approach that protects it against vanishing. Maybe in ten years there will be no drawing at all. At the times of the redefinition of the way of thinking, along with the virtual world, digital thinking the drawing as a discipline may disappear from the area of interest. It is pushed away by installations that originated in its area but which belong to the world of sculpture, by performance which belongs to the theatre, and by video art which, in fact, belongs to the discipline of cinematography rather than to fine arts. Being pushed aside in all these activities it still determines the sense of these options, although the level of these activities is rather questionable. I know it sounds a bit teasing but I do think that here we find a chance for the drawing, its functioning as a subordinated art (although it is not a good expression), because it creates everything, it begins everything. The same concerns architecture – the drawing of first designs – they remain as a trace and at the same time they constitute the basis for thinking about a greater wholeness.

Tłum. A. S.



*„Forma naturalnie krystalowna”, prof. J. Karbowniczek*



Urodził się w 1946 r. w Jeleniej Górze. Studiował malarstwo i grafikę na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem otrzymał w 1974 r. na Wydziale Malarstwa w Pracowni prof. Adama Marczyńskiego.

Praca zawodowa: W latach 1982–1986 na Wydziale Malarstwa ASP prowadził Pracownię Rysunku w Katedrze prof. Jerzego Nowosielskiego. Od 2008 r. na stanowisku profesora zwyczajnego prowadzi Pracownię Rysunku w Katedrze Intermediów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Działalność artystyczna: uprawia malarstwo, rysunek i grafikę czystą /główne media/, zajmuje się także grafiką projektową. Sięga po medium poezji. Działalność artystyczną łączy z aktywnością teoretyczną, której główny przedmiot stanowi Jednolita Teoria Pola Pan-obrazu. Ponadto zajmuje się krytyką artystyczną. Ma na swoim koncie 50 wystaw indywidualnych i ponad 400 wystaw zbiorowych, w tym około 180 wystaw krajowych, 200 wystaw międzynarodowych i 60 wystaw polskiej sztuki za granicą.

#### **Wybrane nagrody krajowe**

**1975** – NAGRODA GŁÓWNA,  
I Nowohuckie Spotkania Młodych Plastyków, Kraków  
**1976** – NAGRODA GŁÓWNA, dział grafiki,  
I Ogólnopolskie Konfrontacje Plastyczne „Postawy”, Kraków  
**1976** – NAGRODA WOJEWODY BYDGOSKIEGO,  
VIII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin  
**1978** – NAGRODA,  
IV Ogólnopolska Wystawa Młodej Grafiki, Poznań  
**1997** – GRAND PRIX 3. Triennale Grafiki Polskiej '97, Katowice  
**1997** – NAGRODA Dyrektora Miejskiej Galerii Sztuki  
w Częstochowie, III Triennale Plastyki „Sacrum” '97, Częstochowa  
**1997** – GRAND PRIX  
III Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego, Lubaczów  
**2008** – NAGRODA ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW  
PLASTYKÓW, XXII Festiwal Malarstwa Współczesnego, Szczecin

#### **Nagrody międzynarodowe**

**1978** – SPECIAL PRIZE,  
VII. Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków  
**1983** – STYPENDIUM Fundacji Kultury Polskiej,  
Norrköping (Szwecja)  
**1984** – PRIX EX QUO,  
X. Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków  
**1986** – NAGRODA MIESIĘCZNIKA „PROJEKT”,  
XI Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków  
**1988** – GRAND PRIX, 11-eme Exposition Internationale de Dessins  
Originaux, Rijeka (Jugosławia)  
**1997** – PRIX EX AEQUO, nagroda regulaminowa,  
Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków  
**2000** – NAGRODA SPECJALNA Wojewody Małopolskiego,  
Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków  
**2006** – NAGRODA REGULAMINOWA,  
Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków  
MEDAL 40-LECIA, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków  
**2007** – IRENE UND PETER LUDWIG PREIS,  
Print. Internationale Grafik Triennale, Wiedeń

Born in Jelenia Góra in 1946. He studied painting and graphic faculty at Cracow Academy of Fine Arts.

In 1974 he graduated with honours from Academy's Faculty of Painting in prof. Adam Marczyński Studio.

Professional activity: between 1982-1986 he'd been running the Drawing Studio in prof. Jerzy Nowosielski Faculty at the Paint Department of the Academy of Fine Arts.

Since 2008 as a professor he's been running the Drawing studio in the Intermedia Faculty at Cracow Academy of Fine Arts. Artistic activity: painting, drawing, printmaking and graphic design, poetry. He's connected artistic and theoretical activity. His main opus is the Unitary Theory of Pan - image Field. He's also engaged in artistic critic. He'd taken part in 50 individual and 400 collective exhibitions – 180 national, 200 foreign and 60 external demonstration of polish art.

#### **Selected national awards**

**1975** – MAIN PRIZE,  
I Meeting of Young Artists in Nowa Huta, Kraków  
**1976** – MAIN PRIZE, graphic department, I Ogólnopolskie Arts Confrontations „Attitude”, Kraków  
**1976** – PRIZE OF MAYOR of BYDGOSZCZ,  
VIII Festival Polish Contemporary Paint, Szczecin  
**1978** – PRIZE,  
IV Ogólnopolska Exhibition of Young Print, Poznań  
**1997** – GRAND PRIX 3. Triennial of Polish Print '97, Katowice  
**1997** – PRIZE of DIRECTOR CITY ART. GALERY in  
Częstochowa, III Triennial of Art „Sacrum” '97, Częstochowa  
**1997** – GRAND PRIX  
III Triennial of Polish Contemporary Draw, Lubaczów  
**2008** – PRIZE of ZPAP, XXII Festival Contemporary Paint,  
Szczecin

#### **Intrenational awards**

**1978** – SPECIAL PRIZE,  
VII. Intrenational Print Biennale, Kraków  
**1983** – SCHOLARSHIP Foundation of Polish Culture,  
Norrköping (Sweden)  
**1984** – PRIX EX AEQUO,  
X Intrenational Print Biennale, Kraków  
**1986** – „NAGRODA MONTHLY MAGAZINE „PROJECT”,  
XI Intrenational Print Biennale, Kraków  
**1988** – GRAND PRIX, 11-eme Exposition Internationale de  
Dessins Originaux, Rijeka (Jugosławia)  
**1997** – PRIX EX AEQUO,  
statutory prise, Intrenational Print Triennial, Kraków  
**2000** – SPECIAL PRIZE, Intrenational Print Triennial, Kraków  
**2006** – STATUTORY PRIZE and MEDAL 40-YEARS,  
Intrenational Print Triennial, Kraków  
**2007** – IRENE UND PETER LUDWIG PREIS,  
Print. Internationale Grafik Triennale, Vienna



Prezentację mego tekstu chciałbym poprzedzić krótkim wprowadzeniem w jego tematykę. Dużo mówi i wyjaśnia już sam tytuł: „Od medytacji Natury do Pan-obrazu”. Precyzyjniejsza, bardziej dosłowna wersja tego tytułu mogłaby brzmieć: „Od studium Natury do Pan-obrazu”. Oba koncepty sygnalizują czy wskazują drogę, długą drogę praktyczną i teoretyczną, jaką przebyłem jako malarz, rysownik, grafik. Pomijając swe przedakademickie błędzenia po obszarach czy obrzeżach sztuki obrazu, opisuję tę drogę jako drogę od studium natury (przede wszystkim studium rysunkowego na krakowskiej ASP) do osobliwości, którą nazywam Pan-obrazem. Początki tej wędrówki wyznacza intensywne, stricte akademickie studiowanie – rysowanie – aktu, portretu, martwej natury, a jeszcze wcześniej, przed akademią, różnorakie interpretowanie motywów pejzażu. Takie też są, a przynajmniej powinny być, początki wszelkie dydaktyki akademickiej w zakresie widzenia artystycznego.

By wyjaśnić czy uzasadnić sens tak rozpoczynającej się nauki w obszarze sztuk pięknych, często odwołuję się do analogii, jaką dostrzegam – rzecz jasna w umownym zakresie – pomiędzy fizyką i malarstwem. Aby fizyk mógł z nauką wnikliwością prowadzić badania nad właściwościami materii – czy szerzej: wszechświata – najpierw musi opanować nie tylko podstawy fizyki, lecz także podstawy matematyki. Z tego punktu widzenia przedmiot „matematyka” jest dla każdego fizyka tym, czym rysunek studyjny dla malarza, rzeźbiarza czy grafika. Młody adept fizyki musi sobie przyswoić podstawową wiedzę matematyczną, by móc w naturalny – progresywny – sposób osiągać coraz wyższe stopnie wtajemniczenia fizycznego. Podobnie jest z „rozumieniem” malarskim rzeczywistości obrazów. Aby w jakiegokolwiek dziedzinie sztuk plastycznych dojść do profesjonalnej biegłości, trzeba sobie przyswoić jej podstawowy – językowy – zakres. I właśnie tego „uczy” prawidłowo prowadzony kurs widzenia, powszechnie zwany studium rysunkowym z natury.

Tytuł mego wystąpienia sygnalizuje zatem, jak właśnie u mnie przebiegał rozwój świadomości widzenia: od stanu „zerowego” po stan dojrzałego – holistycznego – wglądu w tajemnice obrazu. Czy inaczej: przebyta przez mnie droga oznacza proces naturalnej – językowej – transformacji fenomenów obrazowych Natury z postaci opisowej (poziom naturalistyczny, przedmiotowy, przedstawiający) w postać skrajnie esencjalną, wyabstrahowaną (poziom transnaturalistyczny, nieprzedmiotowy, „abstrakcyjny”). W moim przypadku u początków tego transformacyjnego procesu obiektem analizy był przede wszystkim akt modela (postać, portret); w dalszej fazie wnikliwych przekształceń obrazów Natury doszło do przekroczenia jej cech mimetycznych – nastąpiła więc faza transformacji abstrakcyjnej; w ostatniej fazie tego procesu modelem stał się niejako cały wszechświat w jego makro i mikrowymiarze, sprowadzony do najprostszej z możliwych – fenomenalnie uchwytnych – postaci, postaci zredukowanej dzięki aktowi najwyższego abstrahowania od konkretności. Postać tę ilustrują – niejako „portretują” – holistyczne modele czy grafy Unitarnej Teorii Pan-obrazu.

I would like to say a few words of introduction before I present my paper. The title itself explains a lot: “From Nature meditation to Pan-image”. A more precise and literal version of this title could be as follows: “From Nature study to Pan-image”. Both concepts suggest the way – a long, practical and theoretical way which I have come as a painter, a draftsman and a graphic artist. Excluding my pre-academic time when I roamed the areas or the outskirts of the image art I describe this way as the way from nature study (first of all the drawing study at Kraków Academy of Fine Arts) to a phenomenon which I call the Pan-image. The beginning of this trip is marked by very intensive, strictly academic studying - drawing - of nudes, portraits, still lifes and earlier, before my university studies various interpretations of landscape motives. These are, or, at least, these should be the beginnings of any academic didactics with regard to the artistic perception.

To explain and justify the sense of learning which begins in the area of fine arts in this way I often refer to the analogy which I see – of course in a metaphoric way – between physics and painting. If a physicist wants to carry out his research on the properties of matter with a scientific thoroughness – or broader – of the universe he has to first master not only the basics of physics but of mathematics as well. From this point of view “mathematics” is for every physicist the same as studio drawing for a painter, a sculptor or a graphic artist. A young disciple of physics must get acquainted with the basics of mathematics to be able to achieve higher levels of physical knowledge in a natural – progressive - way. A similar thing happens in case of the painter’s “understanding” of the image reality. To achieve a professional fluency in any discipline of fine arts it is necessary to assimilate its basic – form-related – scope. This is what a properly run course of perception “teaches” and it is commonly known as a drawing study from nature.

Therefore, the title of my presentation shows what my development of the perception awareness looked like: from the “zero” level up to the mature – holistic – insight into the mystery of the image. In other words: the way which I have come signifies the process of natural – form-related - transformation of Nature image phenomena from the descriptive form (the naturalistic, subject-oriented, representative level) into the utmost essential, isolated form (the trans-naturalistic, non-subject-oriented, “abstract” level). In my case, at the very beginning of this transformation process there was a model’s nude (figure, portrait) which was the object of my analysis; it was in the further phase of thorough Nature image transformations that I went beyond its mimetic features – so I reached the phase of the abstract transformation; in the last phase of this process the whole universe in its micro and macro dimension was reduced to the simplest – phenomenologically perceived – form, the form reduced thanks to the act of utmost abstraction from the reality. This form is illustrated – in a way “portrayed” – by holistic models or graphs of the Unitary Theory of Pan-image.

Analiza mojej praktyki artystycznej kazała mi stwierdzić, że jestem holistą, że mam skłonność do całościowego ujmowania zjawisk szeroko pojętego obrazu. Owoc tej postawy poznawczej stanowi teoria, którą nazywam Unitarną Teorią Pan-obrazu. Koncept ten obejmuje wszelkie kategorie obrazu, wszelkie jego zjawiska (artystyczne i pozaartystyczne), nawet te, które dla ludzkiego oka pozostają niewidoczne, ale są dla człowieka medytatywnie – intuicyjnie – uchwytne, by nie powiedzieć: dostępne.

W fizyce znane jest pojęcie „unitarna teoria pola”. Fizycy stale poszukują tego rodzaju teorii, która opisywałaby i wyjaśniała wszelkie zjawiska fizyczne. Inspirując się fizyką (i kosmologią), transferuję pewne pojęcia z tamtego obszaru na swój „obrazowy” teren badań; odkrywając graf „obrazowego perpetuum mobile”, nazwałem go – podobnie jak wszystko, co z niego dalej wynika – właśnie Unitarną Teorią Pan-obrazu.

Pan-obraz jako taki jest osobliwością, która obejmuje wszelkie byty obrazowe. Analogonem kosmologicznego pojęcia „wszechświat” w mojej teorii jest pojęcie „wszechobraz”. Zgodnie z Unitarną Teorią Pan-obrazu wszechobraz ma swe przeciwieństwo, którym jest antywszechobraz. Oba te fenomeny nazywam Panobrazem.

W swoim tekście chciałem Państwu – nader skrótowo – zarysować drogę, którą przeszedłem od rysunku studyjnego, od natury, od zewnętrznej urody obrazów, do czegoś, co w zasadzie jest obrazem wszystkich obrazów, co jest ich znakiem. Zapewne wszyscy Państwo znają wspaniałe prace Pieta Mondriana, który poprzez redukcję obrazów natury (drzewa, morza, wiatrak) do uproszczonych wizji tych motywów tematycznych doszedł do pionu i poziomu. Podobnie, choć nieco inaczej, wyglądało to u Kazimierza Malewicza. Notabene, analogiczna ewolucja dotyczy wielu dwudziestowiecznych artystów. Za spektakularne potwierdzenie takiej transformacji można uznać, na przykład, serię grafik Pabla Picassa, w których hiszpański twórca z niemal naturalistycznego motywu bawoła dochodzi do jego uproszczonej, kreskowej postaci, za każdym razem, bez względu na rodzaj transformacji wyjściowego obiektu, realizując tę samą ideę. W wykładzie stwierdzam, że Picasso nigdy nie przekroczył granicy figuratywności, że nie wszedł w obszar abstrakcji. Granicy tej nie przekracza wielu artystów, co jednak nie oznacza, że ich dzieła nie zawierają elementów inspiracji sztuką abstrakcyjną.

Nawiązując do wypowiedzi profesora Karbowniczaka na temat rysunku, chciałbym zwrócić uwagę, że jednym z kluczowych pojęć tego wystąpienia był „warsztat”. Uważam, że pojęcie „warsztat” często bywa nadużywane przez nauczycieli rysunku, starających się zdefiniować istotę tej edukacji – nadużywane, ponieważ pod semantycznym względem jest ono mało pojemne i nośne: dotyczy jedynie aspektów technicznych rysowania. A gdzie cały problem Formy?

Moim zdaniem, nauka rysunku ma charakter przede wszystkim nauki czytania czy rozumienia formistycznomorfologicznych atrybutów studiowanego (rysunkowo) obiektu (akt, portret, pejzaż itp.). Wszelkie aspekty warsztatowe tego nauczania mają znaczenie dopowiadające, usługowe w stosunku do Formy, która w procederze tym stanowi nadrzędną i docelową wartość. Poprzez analizę poszczególnych relacji morfologicznych i cech kolorystycznych rysowanego obiektu adept nauki widzenia w taki czy inny sposób interpretuje istotową

The analysis of my artistic work makes me claim that I am a holistic person and I tend to holistically grasp the phenomena of a broadly understood image. The result of this cognitive attitude is a theory that I call the Unitary Theory of Pan-image. This concept comprises all the categories of the image, all its phenomena (artistic and non-artistic), even these that become invisible for a human eye, but they are meditatively – intuitively – perceptible, as if they were available for a man.

In physics there is a concept of the „united field theory”. Physicists are still looking for the theory that would describe and explain all the physical phenomena. Inspired by physics (and cosmology), I transfer certain concepts from that field into my „image related” research area; having discovered a graph of “the image-related perpetuum mobile” I called it – similarly to everything that further results from it – the Unitary Theory of Panimage.

The Panimage on its own is a phenomenon that comprises all the image beings. In my theory, the notion of the “uni-image” is the analogue of the cosmologic notion of the “uni-universe”. According to the Unitary Theory of Pan-image the uni-image has its antonym, that is, an anti-uni-image. I called these both phenomena the Panimage.

In my paper I wanted to shortly outline the way which I came from studio drawing, from nature and the external beauty of images to something that is, in fact, the image of all images, which is their symbol. You are all familiar with great works by Piet Mondrian, who, through the reduction of nature images (trees, sea, a windmill) to the simplified visions of these theme motives arrived at vertical and horizontal lines. Similar, although a slightly different is the case of Kazimir Malevich. By the way, the analogue evolution concerns a great number of the twentieth century artists. The spectacular confirmation of this transformation is constituted, for example, by a series of graphic works by Pablo Picasso, in which the Spanish creator goes from a nearly naturalistic motif of a buffalo to its simplified, linear form, each time, regardless of the type of transformation of the initial object implementing the same idea. In my lecture I state that Picasso never crossed the border of figurativeness, that he never entered the space of abstraction. Many artists do not cross this border, which does not mean that their works do not contain the elements inspired by abstract art.

With regard to professor Karbowniczek’s statement on drawing I would like to draw your attention to the fact that one of the key notions of this presentation was ‘art technique’. I think this notion is often overused by teachers of drawing who try to define the essence of education – I say it is overused because from the semantic point of view it is not really meaningfully capacious: it concerns only the technical aspects of drawing. Where does it leave room for the issue of the Form?

In my opinion, drawing education should focus on teaching how to read and understand the formistic and morphological attributes of the object (a nude, portrait, a landscape) to be studied (from the drawing point of view). All the aspects of the art technique are of supplementary nature; they are subordinated to the Form which constitutes a superior and target value in this process. Through the analyses of the given morphological relations and colouristic features of the object



– w obrazowym sensie – prawdę o tym obiekcie czy może raczej prawdę tego obiektu. Rzecz jasna, zawsze też „filtruje” ją przez swą subiektywną indywidualność.

Tak zorientowana dydaktyka rysunku uczy widzenia obrazów Natury w ich wymiarze fundamentalnym, istotowym, a nie, jak dość powszechnie się uważa, w ich wymiarze opisowym, werystycznym. Można zatem powiedzieć, że tak rozumiany rysunek rozwija inteligencję formistyczną ucznia i „uczy Formy” w najgłębszym sensie tego zasadniczego pojęcia artystycznego – a nie „warsztatu”, który jest tylko jednym z atrybutów fizycznych Formy.

Dzięki umiejętnie prowadzonej edukacji w zakresie podstaw widzenia (rysunek studyjny) uczeń uzyskuje przynajmniej minimum „wiedzy” formalistycznej (językowej), a jeszcze lepiej: kompozytorskiej, z zakresu kształtowania, całościowania dowolnych utworów plastycznych. Tym samym osiąga samodzielność tworzenia. W toku tak rozumianego i realizowanego procesu dydaktycznego uzyskuje podstawy ontologii Formy. Na gruncie tej wiedzy może już samodzielnie kreować własny, indywidualny, oryginalny język plastyczny, swą własną, indywidualną, rozpoznawalną stylistykę obrazowania.

Uzyskanie tego stanu jako podstawowego wglądu w formistyczną naturę obrazu określam wyrażeniem „małe satori”. Jest to jeszcze nie w pełni dojrzały, ale już konkretny stan wtajemniczenia kompozytorskiego w dziedzinie obrazowości. Gdy osobiście osiągnąłem ten poziom wglądu w naturę obrazu, byłem gotów do twórczej, właśnie kompozytorskiej samodzielności. Uświadomił mi to mój Mistrz podstaw widzenia, profesor Mikołaj Kochanowski, który po pierwszym semestrze mej nauki na ASP stwierdził mniej więcej tak: „Od tej chwili Pana puszczam; już nie muszę Pana prowadzić; osiągnął Pan już taki stan samodzielności w zakresie studium, że dalej potoczy się to samo z siebie, bez względu na typ obrazu, który będzie Pan kreował”. Wypowiedź ta miała miejsce, gdy pokazałem Profesorowi swe dwa studyjne rysunki linearne wykonane pod koniec pierwszego semestru, noszące tytuł „Pani Wandzia” i „Kobieta w kapeluszu”. Oto one. (pokaz) Jak widać, obie prace mają zdecydowanie opisowy, wręcz naturalistyczny charakter, choć są rysowane linią. Uwielbiałem rysować linią.

I rzeczywiście, po realizacji obu studiów wszystko poszło „jak z płatka”. Uzyskałem wówczas coś, co w przyszłości miałem określić mianem wolności językowej, wolności kompozytorskiej czy też wolności formalnej. Bardzo się cieszę, gdy również moi studenci osiągają ten stan wglądu w obraz – stan „małego satori”.

Państwo, którzy jesteście pedagogami artystycznymi, doskonale wiecie, o czym mówią: przez pewien czas student jest „prowadzony”, niekiedy omal „za rękę” – a gdy zdarzy mu się przekroczyć próg bramy do samodzielności, wówczas puszcza go „na wolność”. Rzecz jasna, nie są to aż tak częste przypadki.

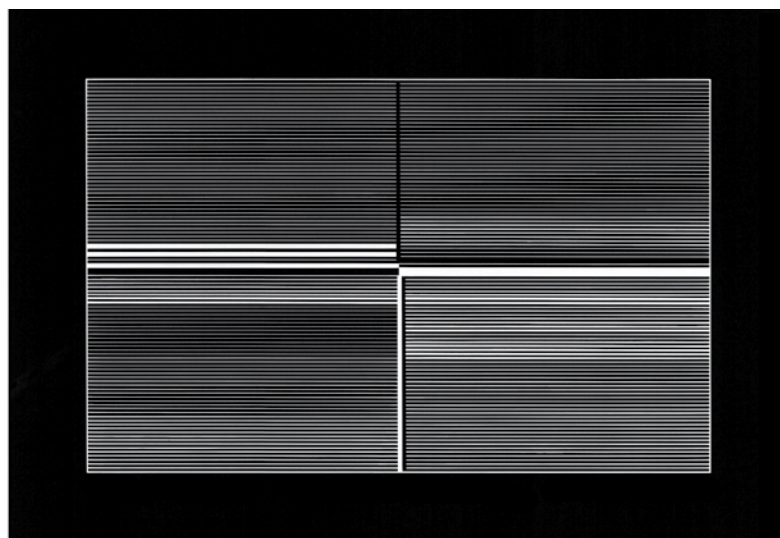
Kilka słów jeszcze na temat mojej dydaktyki w zakresie przedmiotu „rysunek”. Gdy w 1984 roku podjąłem się tej pracy u boku profesora Jerzego Nowosielskiego, uważałem naukę rysunku za swe powołanie pedagogiczne. Po trzech latach zrezygnowałem z pracy na ASP, przy czym powodowały mną nie edukacyjnoartystyczne, lecz pryncypialne, bo godnościowe względy. Jakiś czasem potem powróciłem wszakże do szkolnictwa. Najpierw pół roku uczyłem rysunku w cieszyńskiej filii artystycznej Uniwersytetu Śląskiego (zastępstwo), by

to be drawn, the disciple of the perception-related education interprets, in this or the other way, the essential – from the point of view of the image - truth about the object or rather the truth of the object. Of course he always “filters” it through his subjective individuality. The drawing didactics understood in this way teaches how to perceive Nature images in their fundamental, essential dimension not as it is commonly believed in their descriptive Vitruvian dimension. Therefore, we might say that drawing understood in this way develops the student’s formistic intelligence and “teaches the Form” in the deepest sense of this basic artistic concept – and not the “art technique” which is only one of the physical attributes of the Form.

Thanks to skilfully implemented education regarding the basics of perception (studio drawing) the student gains, at least, the minimum of formalistic (form-related) knowledge, or even better: composition knowledge regarding the shape and holism of any work of fine arts. This is the way in which a student achieves creative independence. The didactic process understood and implemented in this way gives him the basis of the Form ontology. Using this knowledge he can independently create his own, individual, original artistic language, his own individual and recognizable visual depiction stylistics.

Reaching this state as a basic insight into the formistic nature of the image I define as “small satori”. It is not a completely mature but already a given condition of composition initiation into the field of visual representation. When I, myself, reached this level of the insight into the nature of the image I was ready for the creative and composition independence. It was my Master of the perception basics, professor Mikołaj Kochanowski, who made me realise this fact and who after the first semester of my studies said more or less this thing: “From now on, You are at large, I do not have to lead You; You have reached such a level of independence in the study, that it will take its course regardless of the kind of the image You will create”. He said so when I showed him two linear studio drawings which I made at the end of the first semester and which I entitled “Mrs Wandzia” and “A woman in a hat”. Here they are (the presentation). As you can see both works have a definitely descriptive, in fact, naturalistic character although they are line drawings. I loved line drawing.

„Pozamediolanskie Noce”, prof. T.G. Wiktor



następnie wskoczył na etat w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie. Po latach miał mnie porwać Rzeszów, który zaferował mi lepsze warunki pracy. Rzeszowska Wyższa Szkoła Pedagogiczna szybko przekształciła się w uczelnię o statusie uniwersyteckim. Na Uniwersytecie Rzeszowskim nauczałem głównie malarstwa – a prócz niego również struktur, plakatu; prowadziłem też seminaria magisterskie. Po latach powróciłem do macierzystej uczelni, na krakowską ASP, gdzie obecnie jestem zatrudniony na Wydziale Intermediów; uczę tam rysunku studyjnego – jak też licznych postaci rysunku, które przekraczają granice rysunku akademickiego.

Prof. Tadeusz Gustaw Wiktor

And really, after both the studies everything went ahead “smoothly”. Then I gained something that I would call in future as the expression-related freedom, composition freedom or form freedom. I am very happy when my students also reach this level of insight into the image – the state of “small satori”.

You here, who are art teachers, know very well what I am talking about: for some time a student is “led”, nearly “by the hand” – and when he crosses the doorstep to independence then we let him “free”. Of course, it does not happen that often.

Now, a few words concerning my didactics with regard to the academic subject “drawing”. When in 1984 I started to work for the professor Jerzy Nowosielski I regarded teaching of drawing as my pedagogical vocation. After three years I gave up my work at the Academy of Fine Arts not because of educational and artistic reasons but for the principal, as they were concerned with dignity, reasons. However, some time later I returned to education. First, for half a year I taught drawing at Cieszyn branch of the University of Silesia (a substitute teacher) and then I got a full time job at the Higher Pedagogical School in Częstochowa. After some years it was Rzeszów that attracted me with better conditions of work. Rzeszów Higher Pedagogical School was quickly changed into the university. At the University of Rzeszów I mainly taught drawing – apart from this also visual art structure, poster, and I ran M.A. seminars. And then, after some years, I returned to my alma mater, to Kraków Academy of Fine Arts, where I am now employed at the Intermedia Art Faculty; I teach studio drawing – as well as numerous forms of drawing which cross the borders of academic drawing.

Tłum. A. S.



1. W długich dziejach sztuk pięknych najbardziej nośny poznawczo rozwój językowy – przynajmniej w kulturze tak zwanego Zachodu – dokonał się na przełomie XIX i XX wieku. W okresie tym nie tylko mechanika newtonowska utraciła znaczenie jedynie słusznej teorii interpretującej zjawiska przyrodnicze. W tym samym czasie wielcy abstrahoniści obrazu kwestionowali zasady tradycyjnego interpretowania wyglądu przedmiotów. Zarówno w obszarze fizyki, jak i w obszarze sztuki, trójwymiarowa przestrzeń klasycznej geometrii euklidesowej przestawała wystarczać. W laboratoriach naukowych i w pracowniach malarskich dzień w dzień, odmiennymi sposobami, potwierdzano odkrycie „czwartego wymiaru” rzeczy: czasu. Fizycy dokonali tego przez rozbitcie atomu, malarze przez rozbitcie przedmiotu. Tym samym jedni i drudzy uczynili epokowy krok w rozumieniu czasu-przestrzeni mikro- i makroświata.

W sztuce obrazu początek tego procesu wyznaczają narodziny impresjonizmu i jego druga, postimpresjonistyczna faza. Później pojawiły się tak znaczące kierunki artystyczne, jak kubizm, futurizm, surrealizm i inne. Całkowity wykwit tej transformacji językowej nastąpił z chwilą objawienia się abstrakcjonizmu.

Była to epoka, z której wykrystalizował się nowy paradygmat w zakresie postrzegania i rozumienia otaczającej nas ikonosfery. Dotychczasowy, antropocentryczny paradygmat doskonale symbolizuje wielokrotnie interpretowana przez artystów teoria proporcji antycznego architekta Witruwiusza. Jedną z jej bardziej znanych konkretyzacji jest charakterystyczny opus rysunkowy Leonarda da Vinci z 1490 roku – *Homo quadratus* – przedstawiający ludzką sylwetkę, wpisaną w kwadrat i koło. Kanoniczne idee, jakie zawiera figuratywny paradygmat Witruwiusza, w sztuce obrazu były stosowane, z większą czy mniejszą ścisłością, po XIX wiek, w którym wciąż królował akademicki realizm. Dopiero pojawienie się impresjonizmu zaczęło mniejszą ścisłością, po XIX wiek, w którym wciąż królował akademicki realizm. Dopiero pojawienie się impresjonizmu zaczęło powoli zmieniać tę sytuację. Wszelako impresjonizm i postimpresjonizm w sztukach plastycznych był jedynie przedświtem nowego widzenia; kubizm zaś wspólnie z futuryzmem stanowił osobliwie rozumiany półmetek całej tej rewolucyjnej przemiany.

2. Dzięki impresjonistom witruwiuszowski, statyczny, brunatno-mroczny, przez stulecia po mistrzowsku odwzorowywany przedmiot z dnia na dzień rozgrzał się do wszystkich barw tęczy i pod wpływem kolorystycznego gorąca stopniowo rozpadał się w pointylistyczny puch. Cezanne, wybitny architekt obrazu, pod dyktando sześcianu, kuli i stożka zaczął korygować strukturę tego rozkolorowanego, nieco rozedrganego, ale ciągle jeszcze opisowo interpretowanego fenomenu. Korygował ją subtelnie, lecz na tyle zdecydowanie, że ci, którzy później weszli do malarstwa, jasno wiedzieli już, jak kontynuować to „poprawianie” wizerunku natury. Cezanne wielowiekową, stricte euklidesową architekturę przedmiotu ruszył z posad. Picasso, Braque, Boccioni i inni wielcy nowatorzy nie byli już tak subtelni jak Mistrz z Aix. Mieli do przedmiotu mniej nabożny stosunek. Dzielili go, kroili, defor-

1. In the long years of the history of art the most cognitive bearing language development - at least in the culture of so called 'West' - took place at the turn of the 19th and the 20th century. In this period it was not only the Newtonian mechanics that lost its position of the only correct theory interpreting the natural phenomena but, simultaneously, the great art abstractionists questioned the principles of the traditional interpretation of the object appearance. Both in the field of physics and arts the three-dimensional space of classical and Euclidean geometry was not sufficient any more. Every day in scientific laboratories and painting studios, with the help of different methods, the discovery of the fourth dimension of things: time was confirmed. The physicists did it through 'splitting' the atom and the painters through 'splitting' the object. Thus, both professional groups brought the epoch-making breakthrough in the understanding of time and space, the micro and macro-world.

The beginning of this process is marked by the birth of impressionism and its postimpressionist phase. Later significant art movements such as cubism, futurism, surrealism and others appeared. The full eruption of this language transformation took place the moment abstractionism was revealed.

It was the period when a new paradigm of perception and comprehension of the iconosphere surrounding us was formed and specified. A frequently interpreted proportion theory of the ancient architect Vitruvius clearly symbolises the previous, anthropocentric paradigm. One of its most famous substantiations is a characteristic illustration from 1490 by Leonardo da Vinci – so called *Homo quadratus* – presenting the human body inscribed in the square and the circle. The ideas of the aesthetic canon comprised by a figurative paradigm of Vitruvius were used, to a greater or lesser degree, in the art of painting up till the 19th century which was still governed by academic realism. It was the appearance of impressionism that gradually changed the situation. However, both impressionism and post-impressionism in arts were only the very beginning of the new perception; cubism along with futurism constituted a peculiarly changed the situation. However, both impressionism and post-impressionism in arts were only the very beginning of the new perception; cubism along with futurism constituted a peculiarly understood 'half-way point' on the way to the revolutionary transformation.

2. Thanks to the impressionists the Vitruvian, static and dark object which was copied for centuries in a masterly way was given virtually overnight the colours of the rainbow and under the impact of the colour heat it was gradually falling into a pointilistic bluff. Cezanne, an outstanding architect of painting, who under the command of a cube, a sphere and a cone started to revise the structure of this colour-rich, somewhat trembling phenomenon which was still interpreted in a descriptive way. He revised it gently but precisely enough for those who later entered the discipline of painting to clearly understand how to continue this 'revision' of the nature image. Cezanne undermined the century-old pure Euclidean architecture of the object. Picasso, Braque, Boccioni and other great innovators were not as subtle as the Master of Aix. They treated the object in a less

mowali, rozbijali – na tysiące różnych sposobów. Jego Wielki Wybuch postępował w przyspieszonym tempie. Kubiści, a także futuryści, nie tylko rozbijali powłokę zewnętrzną przedmiotu, lecz także wchodził ze swą analizą do jego wnętrza – dokonywali jego strukturalnej „wivisekcji”. Pierwszych bardziej interesował potencjał językowy owej analizy, drugich bardziej zajmowała „zasada życia”, która – jak twierdzili – była zawarta w każdym bycie obrazowym. Pod transformacyjnym okiem Picassa, bezdyskusyjnego guru przewrotu kubistycznego, fenomen przedmiotu ujawniał swe skrywane dotychczas cechy; ale ciągle pozostawał quasi-opisowym echem swego wyjściowego wzorca. „Dynamizm plastyczny” obrazów i rzeźb Boccioniego, a także dzieł innych futurystów, unaoczniał trwałe relacje między przedmiotem i otoczeniem oraz między oboma tymi fenomenami a podmiotem. Według futurystów, nie ma bytów przedmiotowych, których struktura byłaby na stałe zamknięta i odizolowana od tła. Przeciwnie: każde zjawisko obrazowe jest różnorodnie powiązane fizycznie i duchowo z otoczeniem, czyli że jest z nim w stałej interakcji przestrzennej. Innymi słowy, każdy obraz rzeczywistości jest nieustającym, dynamicznym, a zarazem otwartym związkiem wszelkich atrybutów, które go ontologicznie konstytuują.

Zauważmy, że obie filozofie obrazu – czy to dynamizm plastyczny futurystów, czy to strukturalizm obrazowy kubistów – obejmują obszar zwany przedmiotowym bądź figuralnym i nie wychodzą poza tę sferę. W tym sensie zarówno futurizm, jak i kubizm ciągle są stylizacjami o charakterze figuratywnym. Wprawdzie jest to figuracja dalece przetworzona, często wręcz osobliwie deformowana, ale w swej nawet najbardziej przemienionej postaci nie wykracza ona poza wzorce morfologiczne motywów, które znamy z otaczającej rzeczywistości. Niemniej na gruncie założeń językowych i poznawczych obuizmów dochodziło do tak śmiałych dekonstrukcji obiektu, że przetworzenia te często były już tylko dalekim i słabnącym echem swych realnych pierwowzorów – czy idei, jak zapewne powiedziałby Platon. W tym sensie odrealniały się, zatracaly przedmiotową – Witruwiuszową – jednoznaczność, a jako takie już na tym etapie były quasi-abstraktami.

W sztuce Zachodu zatem paradygmat Witruwiusza okazał się niewystarczający dopiero pod koniec XIX wieku, właśnie w okresie narodzin impresjonizmu, post-impresjonizmu i Cezanne’owskiego syntetyzmu. Po krystalicznych medytacjach natury, jakie zawdzięczamy geniuszowi z Aix, transformacja idzie dalej – skorupa zewnętrzna przedmiotu zaczyna się rozpadać. Geometryka, która zaczęła wówczas włączyć ontologią morfów w kubistycznych i futurystycznych, a przede wszystkim w abstrakcyjnych pracach, zatracala swą przedmiotową lokalność. Okazuje się, że przestrzeń wewnętrzna przedmiotu żyje według innych praw niż jego figuratywna – opisowa – powłoka i ma swą nielokalną dynamikę; że obiektem – choć już nie rozumianym w klasyczny sposób – są tu obłoki, strugi linii, mniejsze czy większe skupiska przestrzenne barw, gradientowe pola świetlne, których nie sposób podporządkować ani perspektywie zbieżnej, ani mimetyczno-naturalistycznej logice gry morfów, jakie znamy z bezpośrednich analiz widzialnego świata.

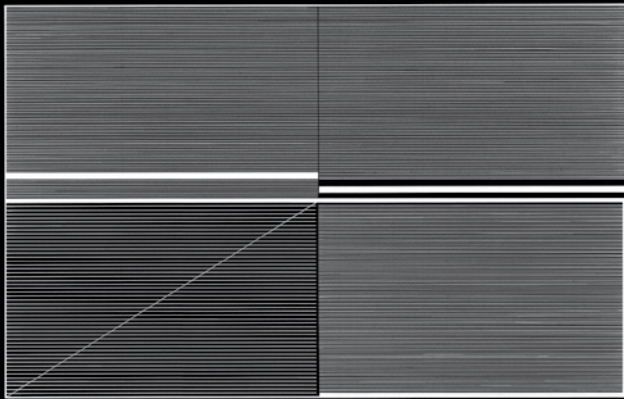
Należy zauważyć, że akademickie reguły kompozycji, jakie wcześniej obowiązywały w sztukach plastycznych, wcale nie trafiły do lamusa historii, nie przestały istnieć, nie utraciły swego

respective way. They divided it, cut it, disfigured it and split it – in a thousand different ways. Its Big Bang was accelerating. Both the cubists and the futurists split not only the outer surface of the object but also entered its inner space with their analysis – they performed its structural ‘vivisection’. The first were more interested in the language potential of this analysis and the latter were more involved in the ‘principle of life’ which was comprised in every image representation. Under the care of Picasso’s transforming eye, who was an unquestionable guru of the cubist revolution, the phenomenon of the object revealed its all so far hidden features; however, it was still a quasi-descriptive echo of its initial model.

“A visual art dynamism” of paintings and sculptures by Boccioni, and of the works by other futurists depicted permanent relations between the object and the surrounding and between both of these phenomena and the subject. According to the futurists there is no objective existence whose structure would be finite and isolated from the background. Quite contrary: each image phenomenon is related with the surroundings both physically and spiritually in various ways, namely, it is in a continuous spatial interaction with it. In other words, each image of the reality is a continuous, dynamic and at the same time open relation of all the attributes that constitute it ontologically.

We should observe that both the philosophies of image – will it be the visual art dynamism of the futurists or the image structuralism of the cubists – embrace the area called the subject or figurative one and they do not leave this area. In this sense both futurism and cubism are still stylisations of a figurative character. Although the figuration is extensively processed, often peculiarly deformed, but even in its most transformed form it does not exceed the morphological patterns of the motives that we know from the surrounding world. However, on the basis of language and cognitive assumptions of both –isms there were so many daring deconstructions of the object that these transformations were only a remote and subtle echo of their real prototype – or ideas as Plato would have said. In this meaning they became unreal, lost their object, the Vitruvian, unambiguity and at this stage they became quasi-abstract. In the western culture the paradigm of Vitruvius turned out to be insufficient at the end of the 19th century, namely, at the time of the birth of impressionism, post-impressionism and Cezanne’s synthetism. After crystal-clear meditations that we owe to the genius of Aix the transformation continues – the external crust of the objects starts to fall apart. The geometrics which then started to rule over the ontology of morphs in cubistic, futuristic and first of all abstractionists’ works loses its object locality. It turns out that the inner space of the object lives according to different rules than its figurative – descriptive – surface and that it exhibits its non-local dynamics; that the object, although no longer understood in a classical way, consists of clouds, lines, smaller or bigger spatial concentrations of colour, gradient light fields which can be subordinated neither to the linear perspective nor mimetic and naturalistic logics of the morph game which we know from direct analyses of the visible world.

It should be emphasized that the academic rules of the composition which were previously compulsory in visual arts have not been abandoned. They have not become extinct and lost their artistic meaning. These rules still have significant

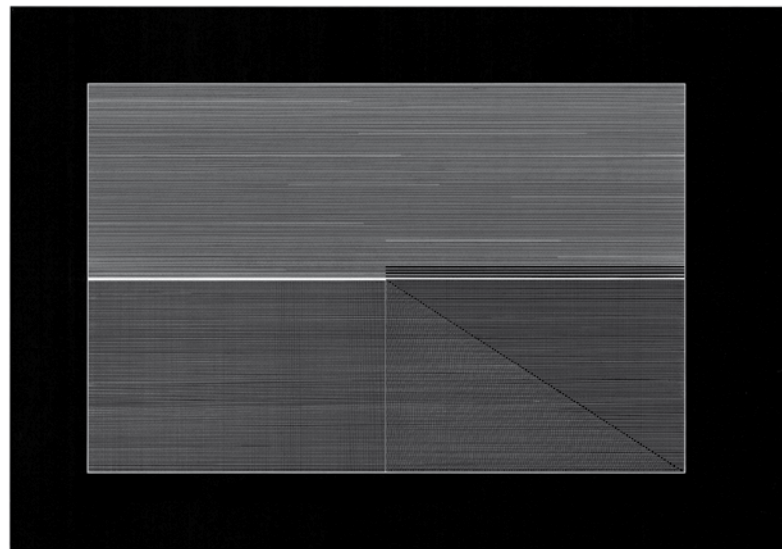


„Pozamediolanskie Noce”, prof. T.G. Wiktor

znaczenia artystycznego. Reguły te nadal pełnią znaczące funkcje językowe w swych zakresach twórczych. Natomiast pewne jest, że wypunktowane powyżej odkrycia wielkich nowatorów sztuki malarskiej w istotny sposób poszerzyły i pogłębiły twórcze i badawcze pole ikonosfery.

Konkludując: abstrakcjonizm był z samej swej istoty kierunkiem nieprzedstawiającym, a-figuralnym, a-przedmiotowym. Z chwilą jego powstania narodził się nowy paradygmat interpretacji plastycznej świata. W czaso-przestrzeniach abstrakcjonizmu *anthropos* Witruwiusza nie tyle zniknął czy przestał się liczyć, ile jako podmiot poznający zajął pozycję obserwatora, analityka, kontemplatyka znacznie większych obszarów rzeczywistości niż dotychczas. Z jednej strony, skutkiem atomizacji przedmiotów zaczął spoglądać w głąb obrazowej natury; z drugiej strony, skutkiem kosmizacji obrazów rzeczywistości zaczął spoglądać daleko poza siebie. Transformacyjny proces przemiany językowej w zakresie przekraczania Witruwiuszowego paradygmatu postępował zatem w dwu kierunkach. Dążył struktury mikrokosmosu, a jednocześnie skalę megakosmosu. Człowiek, zakotwiczone w antropocentryzmie starego paradygmatu, poszerzył swe horyzonty obserwacyjne o mikro- i megaprzestrzenie rzeczywistości. Takie rozumienie nowego paradygmatu w zakresie postrzegania jej obrazów pozwala nam genialny wgląd Malewicza i Mondriana w naturę obrazu malarskiego interpretować jako najbardziej radykalnie wyabstrahowany – w swoim czasie – przejaw obrazowy rzeczywistości, w której bytujemy na co dzień i w której operujemy jako podmiot poznający.

3. W odległej przeszłości, gdy definitywnie uwierzyłem w to, że moim powołaniem jest malarstwo, z całą młodzieńczą mocą rzuciłem się w wielowiekowe – wówczas wydawało mi się, że kosmiczne – otchłanie tej dziedziny twórczości. W okresie studiów na krakowskiej ASP (od 1968 do 1974 roku) stawało się coraz bardziej oczywiste, że moim głównym celem będzie zrozumienie wszelkich aspektów obrazu, tak językowych, jak ontologicznych i metafizycznych. Jednym z owoców tak szeroko zakrojonych badań jest Jednolita Teoria Pola Pan-obrazu, poprzez którą, jak sądzę, całościowo ująłem wszelkie aspekty zjawiska zwanego obrazem artystycznym w ogóle.



language functions in their creative scope. However, it is certain that the above mentioned discoveries of the great innovators of painting have deepened and broadened the creative and exploratory area of the iconosphere to a great extent.

In conclusion: the abstract art was in its essence a non-representational, non-figurative and non-object discipline. The moment it was created, a new paradigm of the visual art interpretation of the world was born. In the time and space of the abstract art Vitruvius's *anthropos* did not disappear as such and did not lose its significance but as a cognitive subject took the position of a spectator, an analyst, a contemplator of broader areas of reality than ever before. On the one hand, due to the atomisation of objects, it started to look into the depths of object nature but on the other, due to the cosmisation of reality images, it started to look beyond itself. The transformation process of language changes with regard to exceeding the Vitruvius's paradigm was going in two directions. It was penetrating both the microcosm structure and the magacosc range. A man anchored in the anthropocentrism of the old paradigm broadened his observatory horizons with micro and mega-spaces of reality. Such understanding of a new paradigm with regard to perceiving its images enables us to interpret Malevich and Mondrian's ingenious insight into the nature of painting as the most radically eliminating – in its times – image representation of the reality in which we live every day and in which we function as cognitive subjects.

3. In the old days when I did believe that painting was my vocation I, with all my youth power, grabbed at the century-old, then it seemed to me to be cosmic-like, abyss of the discipline creative activity. When I was a student of the Academy of Fine Arts in Krakow (from 1968 to 1974) it became more and more obvious that my main aim would be to understand all the aspects of the image, not only the language ones but the ontological and metaphysical ones as well. The Unitary Theory of the Pan-image Field is one of the results of my thorough research. Thanks to it, at least, I think so, I managed to comprise holistically all the aspects of the phenomenon called an artistic image in general.

Gdy opanowałem podstawy widzenia – przez co rozumiem rysunkowe satori w ramach realistycznego studium natury – stanowiące nieodzowny warunek dalszego artystycznego rozwoju, dość szybko, bo jeszcze na studiach nawiązałem zasadniczy dyskurs malarski ze sztuką abstrakcyjną. Jednym z kluczowych wątków tego dyskursu był mój medytacyjny namysł nad suprematyzmem Malewicza, którego *Czarny kwadrat* w naturalny sposób wciągnąłem w zakres swych analiz pan-obrazu. Dokonało się to niepostrzeżenie dla mnie samego. Nie było wynikiem wyrachowanej decyzji intelektualnej. Mogę więc ten zwrot nazwać czysto intuicyjnym czynem, naturalnym czy samorzutnym.

Z czasem obok kompozycji malarskich, rysunkowych i graficznych, które określiłbym jako czyste, zaczęły się pojawiać w mojej twórczości rysunki będące bardziej funkcją, modelem, grafem niż muzyką obrazu samego w sobie. Już od dawna kompozycje te nazywam metarysunkami, gdyż służą mi do hermeneutycznych oraz poznawczych analiz utworów własnych oraz innych artystów. Bywa, że wnioski tą drogą uzyskane przenoszę na procesualne aspekty przyrody. Pierwszym tego typu meta-zapisem był cykl rysunków, który przedstawiłem jako swoisty aneks do dyplomowego białego poliptyku: *Zbiór biały*, z 1974 roku. Drugim tego typu zapisem, znacznie wnikliwszym pod badawczym względem, był otwarty cykl rysunków fenomenologicznych: *Metodyczny zapis pola czaso-przestrzeni Zbioru 25*, z 1974 roku. Seria ta metodą foto-rysunkowo-kolażową dokumentowała możliwe i hipotetyczne stany istnienia poliptyku malarskiego *Zbiór 25*. Trzecią serię rysunków fenomenologicznych stanowi zbiór *Plus, minus, continuum* z 1974 roku. Zbiór ten nie odnosi się już do konkretnych utworów malarskich, lecz jest obrazowo-fenomenologicznym uogólnieniem czegoś więcej. Ukazuje transformacyjny mechanizm istnienia kwadratów (białego i czarnego) na tle konkretnego pejzażu miejskiego (budynek lotniska w Balicach i jego otoczenie). W zapisie tym po raz pierwszy w mej twórczości pojawia się z czysto metaplastycznych potrzeb fenomen pozytywu i negatywu. Cykl ten był bezpośrednią zapowiedzią jeszcze istotniejszej serii rysunków fenomenologicznych z 1983 roku. Mam na myśli serię modeli pan-obrazu, zatytułowaną *Modele Unitarnej Teorii Pan-obrazu*. W zapisie tym kluczową rolę odgrywa Czarny kwadrat Malewicza, jednakże nie w swej oryginalnej postaci, lecz jako wybastrahowany model geometryczny. Zanim narodziła się ta seria rysunków, czysto intuicyjnie – nie spekulatywnie więc – dokonałem podstawowego dla tych modeli zabiegu fenomenologicznego, który nazwałem *Redukcją Czarnego Kwadratu* Malewicza (1982 rok). Transformacja ta nosi tytuł *Fundamentalne równanie metaplastycyzmu*. Obrazowy zabieg owej notacji fenomenologicznej polegał na tym, że powołałem do ikonowego istnienia przeciwoobrazu Czarnego kwadratu, czyli jego negatywu – jako *Biały kwadrat na czarnym tle*. Później oba te obrazy, dopiero w tej postaci stanowiące swoistą całość, sprowadziłem do jeszcze prostszej formuły obrazowej, w wyniku czego powstały dwie kompozycje „suprematyczne”: białe w białym i czarne w czarnym. Nie należy mylić tych fenomenów z Malewiczowskim: białe na białym i czarne na czarnym. Z mojego punktu widzenia dopiero taką postać dwu-obrazu – która jest oczywistą wypadkową dyptyku pozytyw-negatyw *Czarnego kwadratu* – można uznać za skrajnie graniczne i ostateczne wizerunki omówionej transformacji obrazu, która przebiegała od impresjonizmu i zatrzymała się na Malewiczu.

When I mastered the foundations of perception – which I understand as a drawing ‘satori’ within the realistic study of nature – constituting an indispensable condition of further artistic development, quite quickly, because it was still when I was a student, I began my painting dispute with the abstract art. One of the key issues of this dispute was my meditative reflection on suprematism of Malevich whose Black square I incorporated, in a natural way, into the range of my analyses of the Pan-image. It happened so naturally that I did not even notice it. It was not the result of a calculated intellectual decision. Therefore, I can call this turn a purely intuitive act, natural or even spontaneous.

Sometimes next to the painting, drawing or graphic compositions which I would describe as pure there appeared drawings which were more a function, a model, or a graph rather than the music of the image itself. For years I have been calling these compositions meta-drawings as I have used them for hermeneutic and cognitive analyses of my own and other artists' works. It happens sometimes that the conclusions reached in this way I transfer to the process-related aspects of nature. A series of paintings that I presented as a specific appendix to my graduation white polyptych: *Set White* (from 1974) was the first meta-record. An open series of phenomenological drawings: *Methodical recording of the time and space field of Set 25* from 1974 was the second record of this type but it was much deeper from the exploratory point of view. This series using a photo-drawing-collage method documented possible and hypothetical states of the existence of the painting polyptych *Set 25*. The set: *Plus, minus, continuum* from 1974 is the third series of phenomenological series. This anthology does not refer to any specific paintings but is a visual and phenomenological generalisation of something more. It shows the transforming existence mechanism of the squares (white and black) against a specific urban landscape background (the airport building in Balice and its surroundings). In this recording, for the first time in my creative production, appears a phenomenon of positive and negative because of pure meta-visual artistic needs. This series was a direct announcement of even more significant series of phenomenological drawings from 1983. I hereby mean a series of the Pan-image models entitled *Models of the Unitary Theory of the Pan-image Field*. Here a key part is played by Malevich's Black Square, however, not in its original version but as an isolated geometrical model. Before this series of drawings was conceived I intuitively – thus not speculatively – performed a fundamental phenomenological procedure for these models. I called it *Malevich's Black Square Reduction* (1982). This transformation is entitled *Fundamental equation of meta-plasticism*. The essence of a visualisation procedure of this phenomenological notation was that I created the icon counter-reflection of the Black Square, that is its negative – White square against black background. Later, these two paintings, which only in this form constituted a specific wholeness, I reduced to an even simpler visual form. Two 'suprematic' compositions: white in white and black in black were the effect of this procedure. However, one should not confuse these phenomena with Malevich's: white against white and black against black. In my opinion, only this form of two-image – which results from the positive-negative diptych of the Black Square – may be regarded as the most

Wynika z tego, że opus Malewicza – jako model – nie miał najbardziej skrajnej, a zarazem najbardziej pierwotnej postaci. Od opisanej redukcji obrazu Malewicza i skojarzeniu jej z wcześniejszymi analizami fenomenologicznymi pola obrazu był już tylko krok do całej serii modeli *Jednolitej Teorii Pola Pan-obrazu*. Po raz pierwszy przedstawiłem i omówiłem te modele w 1983 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej w szwedzkim Norköping.

Na przełomie 1989 i 1990 roku napisałem najważniejszy jak dotychczas tekst eseistyczny, w którym dokonałem syntezy swych poglądów na sztukę obrazu i jej dzieje: *Ikonozofia Wieczysta jako Poznanie poprzez malarstwo*. Esej ten stanowił rozprawę teoretyczną mojego przewodu habilitacyjnego na ASP w Warszawie (1992 rok). Piszę tam następująco: „Graf Unitarnej Teorii Pan-obrazu (UTP) jest ikoną-funkcją, ikoną-modelem, która w uproszczony sposób ilustruje obraz ze wszech miar osobliwy; graf ten to model obrazu, który obejmuje sobą (czy też zawiera w sobie) wszelkie postaci obrazów (obrazowe odbicia, wizerunki, wyglądy, portrety) wszystkich fenomenów Bytu, w każdej fazie jego istnienia, które charakteryzuje atrybut obrazowości. Pojęcie pan-obrazu, a w tym jego model, obejmuje więc sobą takie postaci obrazu, których ludzkie oko nie jest w stanie dostrzec z historyczno-czasowych, kosmologicznych, a także fizjologicznych względów. Jako model modeli jest on tej rzeczywistości paradygmatycznie „zobiektywizowanym” ekstremum obrazowym. Można go nazwać *paradygmatem*, czyli *wzorcem wzorców* wszystkich teorii obrazu”.

Model pan-obrazu jako obraz-funkcja wszelkich obrazowych bytów oraz ich przeciwbytów nie jest tych obrazów redukcją w znaczeniu ilościowym, lecz postaciowym; jako taki jest skrajnym uproszczeniem swej złożoności – swej całości.

Reasumując: *Czarny kwadrat* Malewicza wprawdzie okazał się obrazem granicznym, ale nie był tej graniczności ostatecznym wizerunkiem. Moja redukcja tego obrazu wykazała fenomenologicznie, że jest jeszcze skrajniejsza postać tego granicznego końca, który zresztą nie jest końcem, lecz stanem pewnej granicznej fazy procesu, który trwa wiecznie w kołowym obiegu periodycznym. Na podstawie obrazowej analizy malarstwa modernistycznego odkryłem model, który jako taki można uznać za europejski odpowiednik buddyjskiego jing-jang, tyle że inaczej zobrazowanego. Ale oba te modele w samej swej istocie znaczą to samo. I takie też należy wyciągać wnioski z *Unitarnej Teorii Pola Pan-obrazu*, jak z teorii wschodnich, których koncepcyjnym zarodkiem jest znak jedności przeciwieństw – jing-jang.

Pablo Picasso powiedział kiedyś (cytuję z pamięci): „Gdy robiliśmy kubizm, wcale nie wiedzieliśmy, że go robimy”. Słowa te są doskonałym uzupełnieniem jednej z zaprezentowanych powyżej myśli, że w twórczości intuicja wyprzedza koncept. Podobnie było ze mną: gdy budowałem podwaliny Unitarnej Teorii Pola Pan-obrazu, nie zdawałem sobie sprawy, że odkrywam pewien system, który włada rzeczywistością obrazów – Pan-obrazu.

A zatem wszelkie systemy budowania obrazu – czy mistyczne, czy pozytywistyczne, czy fizyczne, czy matematyczne – są zawarte w tej odchłannej, nieskończonej potencjalności, jaką jest hiper-fenomen: Pan-obraz. Biel i czerń – jako skrajnie uproszczone postaci tego hiper-fenomeny – są jego odbiciami, barwnymi symbolami jedności przeciwieństw, a jako takie są zespolone jakimś tajemniczym czymś, co warunkuje ich byt. To coś, choć jest, „bytuje” w tym modelu jako niewidzialne. Innymi słowy,

extreme and final representation of the image transformation that started with impressionism and stopped at Malevich's creative art. Therefore, the conclusion is that Malevich's magnum opus – as a model – did not have the most extreme and primal form.

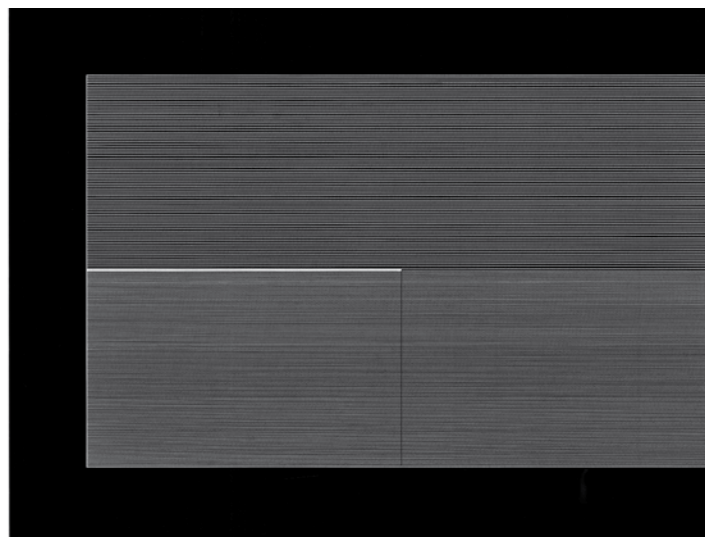
From the reduction of Malevich's work described above and through associating it with the previous phenomenological analyses of the image field to a whole series of models of The Unitary Theory of the Pan-image Field was just a small step. I presented and discussed these models for the first time in 1983 in the Museum of Contemporary Art in Norköping, Sweden.

At the turn of 1989 and 1990 I wrote my most significant essay in which I made a synthesis of my views with regard to the art of image and its history: *Perennial Iconosophy as Cognition through Painting*. This essay constituted a theoretical dissertation of my habilitation degree at The Academy of Fine Arts (ASP) in Warsaw (1992). It says as follows: “The graph of the Unitarian Theory of the Pan-image is an icon-function, an icon-model, which in a simplified way depicts the utmost individual image; this graph constitutes an image model which comprises (or includes) all the forms of images (image reflections, likeness, looks, portraits) of all Existence phenomena in each phase of its being which is characterised by the image attribute of visual representation. The notion of the pan-image, it also includes its model, comprises such image forms which a human eye cannot perceive for cosmological, physiological and history and time related reasons. Being the model of models it is, in fact, a paradigmatically ‘objectified’ image extreme of this reality. It may be called a paradigm, namely, the model of models of all image theories”.

The model of the pan-image as an image-function of all image types and their counter-beings is not the reduction of these images in a quantitative sense. It is a form-related reduction. It is the utmost simplification of its complexity – its wholeness.

Summing up, Malevich's Black square, in fact, turned out to be a boundary image, but it was not the final boundary image. My reduction of this image has shown that there exists even a more extreme form of the boundary end, which is not the end at all, but a state of a certain boundary phase of the process which takes place eternally in a circular periodical cycle. On the basis

„Pozamediolanskie Noce”, prof. T.G. Wiktor



każdą pozytywno-negatywną relację bieli z czernią, odbija (projektuje) coś, co jest niepostaciowe – transmaterialne – i jako pierwotne względem nich, warunkuje ich fenomenalny byt.

Prof. Tadeusz Gustaw Wiktor

#### BIBLIOGRAFIA

##### Teksty własne:

*Widzieć jasno w tajemnicy*, w: „Exit. Nowa sztuka w Polsce” 1993, 3 (15)

*Vincent van Gogh – ikonozof wieczysty*, w: *Sztuka wobec prawdy*, praca.

*Tadeusz Gustaw Wiktor. Teksty artystów.*, Galeria QQ, Kraków 1994

*Wielość prawd w sztuce. Sztuka wobec Prawdy*, w: *Sztuka wobec prawdy*, praca zbiorowa pod red. P. Kmiecica, G. Sowńskiego, T. G. Wiktora, Nałęczów 1995, s. 151-159

*Rola obrazu w dobie postmodernistycznego zamętu*, w: „Fraza” 21/22, 1998

*Wprowadzenie do jednolitej teorii Pan-obrazu*, w: *katalog wystawy indywidualnej*, Galeria Sektor I, Katowice 2000

*Wrońskiego obrazowanie entropii*, w: *katalog wystawy indywidualnej* J. Wrońskiego, UŚ, Cieszyn 2000

*Realizm eschatologiczny Józefa Szajny*, w: *Profesor Józef Szajna. Doctor Honoris Causa Uniwersytetu Rzeszowskiego*, UR, Rzeszów 2006  
Autokomentarze: ikonozofia wieczysta jako poznanie poprzez malarstwo – wypisy; Artluk; 2010

##### Teksty o autorze:

Adamski Antoni, *Sztuka i absolut*, w: *Artyści Podkarpacia*; album; Wydawnictwo Libra; Rzeszów; 2009; s. 142-147

Kowalska Bożena, *Geometria i światło*, „Projekt” 1991, 1

Kowalska Bożena, *Język geometrii w grafice*, w: *Kroki w historii grafiki. Sesja Naukowa Jubileuszu 40-lecia MTG w Krakowie*. Muzeum Narodowe w Krakowie. 14 grudnia 2006, Kraków 2006, s. 24

Kowalska Bożena, *Siedem szkiców o Wiktorze*, w: *Wiktor. Wieloobrazy - panobraz*, BWA Katowice 2006

Nowosielski Jerzy, *Jak ulokować twórczość Tadeusza Wiktora?* w: *Wiktor-Studio BP*, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1993

Noyce Richard, *Contemporary Graphic Art in Poland*, 1997

Rabizo-Birek Magdalena, *Ikony wieczności*, „Gazeta Wyborcza (Gazeta w Rzeszowie)”, nr 254, 1999

Rabizo-Birek Magdalena, Kawalek Jacek, Rędziniak Piotr, *Sztuka Podkarpacia t. I*, s. 194-197, Wydawnictwo Podkarpackiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Rzeszów, 2010

Szewczuk Mieczysław, *Sztuka indywidualności*, w: *Sztuka indywidualności*, Galeria Prezydencka, Warszawa 2007

Szewczuk Mieczysław, *Sztuka indywidualności. The Art. Of Individuality*; Wydawnictwo Instytutu „Sztuka Mediów” ASP w Warszawie, Warszawa, 2010, wersja polsko-angielska, s. 202-205

Sztabiński Grzegorz, *Twórczość plastyczna Tadeusza Wiktora a idea ikonozofii wieczystej*, w: *katalog wystawy indywidualnej T. Wiktora*, Galeria Sektor I, Katowice, 2000

Trzcńska Izabela, *Ikona i Współczesność*, w: Elżbieta Przybył (red.), *Nadprzyrodzone*, Kraków 2003

Woźniak Cezary, *Beyond the Image. On the Art of Tadeusz Wiktor*.

of the image analysis of modern painting I discovered a model which as such may be treated as a European counterpart of Buddhist yin-yang, but represented visually in a different way. These both models in their very essence mean the same. These are the conclusions that should be drawn from The Unitary Theory of the Pan-image Field, as well as from Eastern theories whose conceptual ‘embryo’ is the union of opposites: yin-yang.

Pablo Picasso once said (I quote him from my memory): „When we made cubism we did not know that we did it.” These words constitute a marvellous supplement of one of the ideas presented above, namely, that intuition precedes concept in creative work. It was my case, too; when I was constructing the foundations of The Unitary Theory of the Pan-image Field, I did not realise that I was discovering a certain system which governs the reality of images – the Pan-image.

Therefore, all the systems of constructing the image – either mystical, positivist, physical or mathematical – are comprised by this abyss-like, infinite potentiality constituted by a hyper-phenomenon: the Pan-image. Both white and black are its reflections, colourful symbols of the union of the opposites, united in a mysterious something that is a condition of their existence. This something, although it is, ‘exists’ invisibly in this model. In other words, each positive-negative relation of white and black is reflected (designed) by something that has no form, that is trans-material and because it precedes them it is the condition of their phenomenological existence.

Tłum. A. S.



Prof. J. Karbowniczek: Chciałbym nawiązać do wypowiedzi Twego profesora – że osiąga się pewien stan dojrzałości, kiedy to uczelnia nie jest już potrzebna, kiedy to kontakt z pedagogiem nie jest już potrzebny. Nie zgadzam się z takim stanowiskiem, ponieważ uważam, iż właśnie w momencie, gdy student jest już na tyle dojrzały artystycznie, że osiągnął swe satori, można podjąć z nim inny już rodzaj rozmowy edukacyjnej, która nie dotyka bezpośrednio dzieła, lecz prowadzi do nawiązania pogłębionych relacji między nauczycielem i uczniem.

Prof. T. G. Wiktor: Tak radykalnie tego nie rozumiałem. Nie porzuciłem przecież studiów po pierwszym półroczu! Nadal studiowałem. Choć muszę też wyznać, że po III, a także po IV roku, myślałem o rezygnacji z dalszej nauki, gdyż wydawało mi się, że wszystko, co otrzymałem od akademii, jest już poza mną – i tak też rzeczywiście było. Mógłbym powiedzieć, że sam siebie prowadziłem. Chyba na III roku profesor Janiak powiedział mi wprost: „Ma Pan rzadką umiejętność zamykania kompozycji – każdy obraz jest rozwiązany formalnie. Nie jestem Panu już potrzebny”.

Rysunek studyjny nie jest niczym innym niż nauką kompozycji na najbardziej podstawowym poziomie. Na tym etapie edukacji za ważniejszą od naturalistycznego odwzorowywania obiektu uważam kompozycyjne całościowanie obrazu. Jest wiele szkół rysunku: rosyjska, niemiecka, francuska, włoska itd. Osobiście identyfikuję się bardziej z obszarem śródziemnomorskim. Ale rysunek ma tyle oblicz, że w zasadzie każdy, bez względu na rodzaj swej wrażliwości artystycznej, znajdzie w nim odpowiednią dla siebie formę wypowiedzi twórczej. Jeszcze podczas studiów na ASP zauważyłem, iż zdarzają się studenci, niezwykle inteligentni, którzy nie posiadają zdolności symplifikowania, transformowania, abstrahowania – jednym słowem wychodzenia poza początkowy motyw; a także studenci, który tę zdolność posiadają i intuicyjnie rozwijają. Ani jednego, ani drugiego ze zjawisk nie wartościuję pozytywnie czy negatywnie. Stwierdzam jedynie, że tak po prostu jest. Ktoś może być wręcz genialny w naturalistycznym odwzorowywaniu rzeczywistości, zachwycając swymi dziełami; ktoś inny może być genialny w daleko idącym transformowaniu obrazu natury. Nigdy też nie negowałem potrzeby studiów akademickich, wręcz przeciwnie: sam jestem tradycyjnym pedagogiem – ucząc rysunku, ucze go od stricte akademickich podstaw. Dlatego w kwestii tej raczej bym z Tobą polemizował. Mówiłeś o bardziej otwartym modelu edukacji już na I roku. Osobiście również realizuję ten model – ale stosownie do „materiału ludzkiego”, z jakim mam w danym przypadku do czynienia. Na intermediach studenci prezentują zróżnicowany poziom i charakter uzdolnień, dlatego staram się znajdować też inne formy rozwijania ich świadomości plastycznej w ramach przedmiotu „rysunek”. Na przykład fotografia okazuje się kapitalnym narzędziem edukacyjnym, które w istotny sposób wzbogaca diapazon klasycznych narzędzi rysunku. Gdy student nie wykazuje predyspozycji manualnych do odwzorowywania rzeczywistości, muszę mu zaproponować inną formę „pracy na modelu”. Ingerencja w formę zdjęcia aktu nadal oznacza pracę na naturze. By uniknąć nieporozumień:

Prof. J. Karbowniczek: I would like to refer to the statement of Your professor that there is a moment when we reach a certain state of maturity when the academy is not necessary any more when a contact with a teacher is not necessary. I do not agree with this opinion because I think that when a student becomes artistically mature and reaches his satori it is the moment when we can start a different educational conversation with him, the conversation that does not concern the work of art directly but which leads to deeper relations between a teacher and a student.

Prof. T.G. Wiktor: I did not mean it in such a radical way. I did not give up my studies after the first semester! I did go on studying. Although I have to admit that after the third and also the fourth year I was considering giving up my studies because I thought that everything that I had received from the academy had already left behind me – and it was true. I could say that I was steering myself on my own. I think I was in my third year when professor Janiak said openly to me: “You have a rare gift to close the composition – each painting has a formal solution. You do not need me any more”.

Studio drawing is nothing else but mastering the composition on its most basic level. At this stage of education I think the compositional holism of the image is more important than the naturalistic mapping of the object. There are many schools of drawing: Russian, German, French, Italian and so on. I personally identify with the Mediterranean area. However, the drawing has so many faces that everyone, regardless of the type of his artistic sensitivity, will find a suitable form of creative declaration for himself. I was still a student of the Academy of Fine Arts when I noticed that there were extremely intelligent students who did not have a capability to simplify, transform and abstractify – shortly speaking they were not able to go beyond an initial motif; and, of course, there were students who had this gift and intuitively developed it. I do not see any of these situations as positive or negative. I simply say that it just happens so. Someone may be brilliant at naturalistic mapping of the reality and impress us with his works and somebody else may be brilliant too at a far fetching transformation of the nature image. I never questioned the need of academic studies, quite contrary; I am a traditionalistic teacher – teaching drawing I teach it from the very academic basis. Therefore, I would argue with you regarding this issue. You were talking about a more open model of education at the first year. I also implement this model – but adequately to „the human material” I deal with. The students of Intermediate Arts present different levels of development and talent; therefore, I am trying to find different forms of their artistic awareness development during the classes of “drawing”. For example, photography turns out to be a great educational tool which significantly enriches the diapason of classical drawing tools. When a student does not show manual predispositions to map the reality I have to give him another form of “working on a model”. The interference in the nude class form still means working on nature. To avoid any misunderstanding: as a teacher I am conservational – and

jako pedagog jestem konserwatystą – i bynajmniej nie ukrywam tego przed swymi studentami. Marcel Duchamp nieźle rysował; ba, najwięksi burzyciele i nowatorzy w sztuce XX wieku też mieli za sobą solidną szkołę rysunku. Nie należę do wielbicieli Duchampa, ale nie mam wątpliwości, że jest on niezwykle interesującą osobliwością artystyczną. Dlaczego był tak skuteczny w swej destrukcji czy w swym antyformalnym, antyestetycznym myśleniu? Według mnie, między innymi dlatego, że w dostatecznym stopniu opanował podstawy widzenia. To samo dotyczy Tadeusza Kantora, reprezentującego bardziej „grzeczną” awangardę – również on nieźle rysował! Dlatego studentom stale powtarzam, że nauka rysunku na jego podstawowym poziomie w niczym nie zakłóci ich indywidualnego rozwoju. Że może im tylko pomóc, a nie zaszkodzić. Jak wiadomo, studenci często sugerują, że pedagog ogranicza im spectrum wolności, że nie pozwala im być sobą. Wobec tego rodzaju deklaracji musimy cierpliwie i konsekwentnie tłumaczyć młodemu człowiekowi: to nie hamuje pańskiego rozwoju, wręcz przeciwnie, z czasem zapewne sam pan stwierdzi, że właśnie dzięki takiej praktyce stał się pan człowiekiem bardziej wolnym artystycznie.

Prof. J. K.: Trudno mi uznać, by było to wskazane dydaktycznie, że nauczyciel zapewnia uczniów, iż osiągnęli już *satori artystyczne* – na jakiej podstawie miałyby to wiedzieć. Nigdy czegoś takiego nie mówię, ponieważ jestem omylną istotą. Konstatacje takie jawią mi się jako niepedagogiczne.

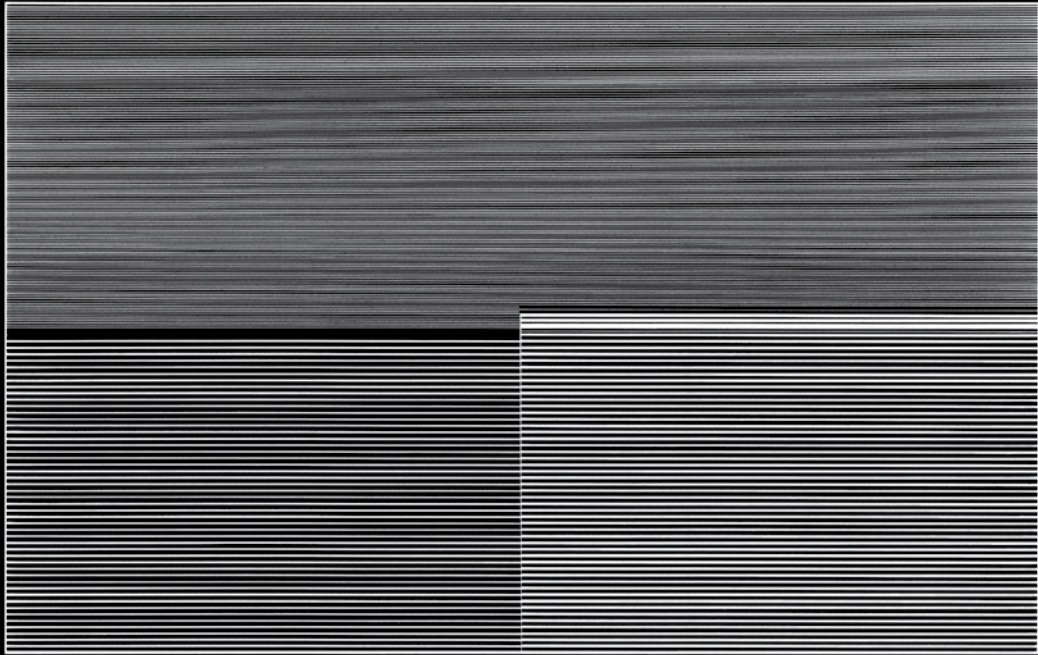
Prof. T. G. W.: ... ale Mikołaj Kochanowski to wiedział. Ja czasem też to wiem – i wówczas „wypuszczam studenta na wolność”. Rzecz jasna, taka decyzja wymaga nadzwyczajnej subtelności. Nikt z adeptów, ba, z dojrzałych twórców nie jest artystą skończonym czy doskonałym. Chcę jedynie zwrócić uwagę, jak ważne jest uchwycenie tego momentu przez pedagoga – momentu, gdy wszystko zdaje się wskazywać, że młody adept sztuki może się już samoistnie rozwijać na gruncie zdobytych doświadczeń i umiejętności. To minimum samoświadomości artystycznej i formalnej, choćby miało jeszcze zupełnie intuicyjny tylko charakter, we wzorcowych przypadkach pozwala na samodzielną kreację. Doświadczenie to niegdyś stało się również moim doświadczeniem.

I do not hide it from my students. Marcel Duchamp was quite good at drawing, well; the biggest destroyers and innovators of the 20th century art first experienced a very good school of drawing. I, myself, am not a fan of Duchamp, but I have no doubt that he is an extremely interesting artistic personality. Why was he so effective in his destruction or in his anti-formal and anti-aesthetic thinking? In my opinion, one of the reasons for this fact was that he mastered the basis of perception to a sufficient degree. The same concerns Tadeusz Kantor, representing more “polite” avant-garde – he was also good at drawing! That is why I tell my students all the time that if they learn to draw on the basic level it will not distract their individual development. It may only help them, not hurt them. As we all know, students often say that teachers limit their freedom spectrum, that teachers do not let them be themselves. Hearing these declarations we have to explain to a young man patiently and consequently: It does not hinder your development, quite contrary, with time you will see yourself that thanks to this training you have become an artistically freer man.

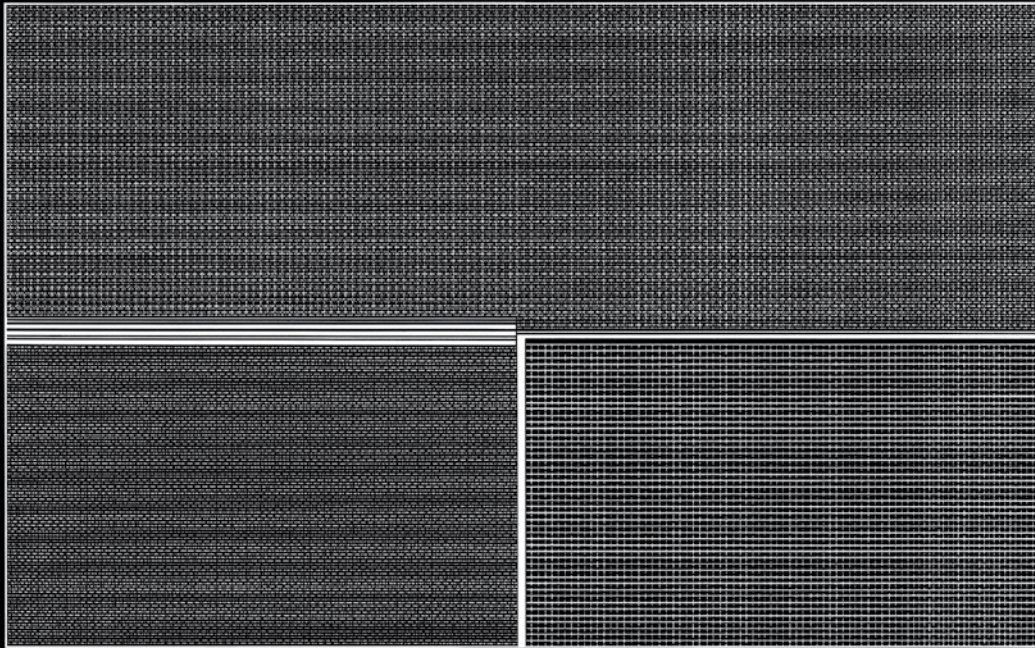
Prof. J. Karbowniczek: It is hard for me to accept the fact that a teacher assures students that they have reached the “artistic satori” – how would the teacher know it? I never say anything like this to my students because I can be mistaken because I am a fallible human being. Such statements do not seem to be pedagogical in my opinion.

Prof. T.G. Wiktor: ... but Mikołaj Kochanowski knew it. Some times I know it too – and then I let the student “be at large”. Of course, such a decision requires a great deal of subtleness. None of the disciples, moreover, of the mature creators is an accomplished or perfect artist. I just want to draw your attention to the fact how important it is for the teacher to see this moment - the moment in which everything seems to signal that a young disciple of art may independently develop himself on the basis of the experience and skills he has gained. This minimum of artistic and formal awareness, even if only of the intuitive character, allows for the independent creation in model situations. This experience was once my own experience too.

Tłum. A. S.



„Pozamediolanskie Noce”, prof. T.G. Wiktor



W pejzażu dzisiejszego Gdańska nie ma już tej Galerii. Istniała od 1998 roku przez dziesięć lat na starym mieście pomiędzy Akademią a akademikami. Wcześniej w tym miejscu działała oficyna graficzna, czyli część wydzielona Szkoły, w której uprawiano techniki graficzne, od początku było tam zatem czarno-biało. Dzisiaj jest tu Galeria Miejska. Skąd pomysł tej galerii? Jak mogliśmy mniemać przez te lata była jedyna galeria rysunku w Polsce i chyba nic się do tej pory nie zmieniło. Często galerie mają charakter komercyjny, rysunek najwidoczniej, jako temat zasadniczy, nikomu nie przyszedł do głowy, jako idea tworzenia galerii. Tworzyliśmy ją w kilka osób, które stale współpracowały z galerią - dzisiaj to profesorowie ASP. Było nas dwóch założycieli, jeden z nas dziś tu nieobecny, wykłada w Stambule na Uniwersytecie. Najdłużej, bo do samego końca, pracował samodzielnie Marek Model.

Skąd pomysł powołania galerii? Powodów było kilka - zasadniczy to taki, że obaj z profesorem Zarębą prowadziliśmy zajęcia rysunku i jest to powód zupełnie naturalny. Ponadto, kiedy opustoszała sala po oficynie graficznej, stwierdziliśmy, że skoro mamy pomysł i entuzjazm, to warto, do niej właśnie przenieść miejsce prezentacji, gdzie była czerń i biel, bo do tej pory mieliśmy wysoką, ale wąską salę z czarnymi drzwiami, wąską na tyle, że nie sprzyjała prezentacji niekameralnych prac - myślę tu o malarstwie wielkoformatowym, które w tamtym okresie zdarzało się często. Pomysł na galerię rysunku wziął się też z naszych prywatnych sądów i opinii o rysunku. Okres dojrzewania mojego i moich rówieśników przypadał na czas zwątpienia definiowanego wprost jako śmierć sztuki, czemu towarzyszyła inna śmierć, ogłaszano bowiem również śmierć filozofów. Głoszono, że w sztuce już zbyt wiele obrazów powstało, ten rodzaj twórczości wizualnie się wyczerpał. Królował w tym czasie, jako idea, konceptualizm. Nie wszyscy pewnie wiedzą, że polegał on na zaprzeczeniu wszystkiemu, co w dotychczasowej sztuce istniało. Był to taki trop, którym artyści szli aż od Duchampa. Każda teza rodziła antytezę, zaprzeczano dotychczasowym rolom artysty i jego miejscu w świecie, temu, czym jest obieg sztuki, jakby garderobę wywracano od podszewki. Na tym polegała rola koncepcji, konceptualizmu, a może najważniejsze tu było, iż po raz pierwszy zaprzeczono, że artysta musi być z materią związany. Z tego przeświadczenia wywiedziono czystą ideę, która mogła też obejść się bez materii. W tym samym czasie przeczytałem, i to mnie mocno motywowało, krótki artykuł w prasie, opisujący spotkanie teoretyków sztuki i artystów (głównie konceptualistów) w Cape Canaveral w Stanach Zjednoczonych. Wybór miejsca był nieprzypadkowy, bo jest to miejsce startów statków kosmicznych. Zadano tam artystom i teoretykom zasadnicze pytanie: Co w sztuce może przetrwać? Co w sztuce jest ponadczasowe? Po wielu godzinach obrad zebrani doszli do wniosku, że tym czymś - trochę i jak młotek czy łyżka - jest właśnie narzędzie rysunkowe z jego nieprzemijającą bezpośredniością kontaktu ręki, narzędzia i podłoża, na którym można zostawić ślad, począwszy od szkicu ideowego, ideogramu, a skończywszy na realizacjach rozwiniętych. To były zasadnicze powody, dla których zajmowaliśmy się rysunkiem, czując się wydelegowanymi na ten przyczółek pedagogami. Nie pokazywaliśmy tam prac studenckich, wychodząc z założenia, że galerie studenckie,

Within the Gdańsk landscape there used to be a gallery. It was opened in 1998 and continued for 10 years. The gallery was located in the old town between the student house and The Academy of Fine Arts. Currently the site houses the City Gallery. Through all those years I believe that it was the only drawing gallery in Poland. Usually art galleries have a commercial character and drawing as a fundamental subject is not considered as an idea for art galleries. Some of us who are presently professors at the Academy managed "Nowa Oficyna" Drawing Gallery. There were 2 founders, myself and a professor that works at The University in Istanbul, and Marek Model was the final director.

I should say where the gallery idea came from. There were a couple of sources. The first was basic, Professor Zaręba and I were leading drawing classes at the Academy, so simply, the motivation to open a gallery was natural. Secondly, when the printmaking studio that occupied the space was closed, we had the idea and enthusiasm that it would be worthwhile to establish a gallery in that space. It was a clean white and black space that was high and narrow, but long and with a black door. The gallery was too narrow to allow the exhibition of monumental painting, which was very popular at that time. The concept of initiating a drawing gallery came from our off-the-record opinions about the over all state of drawing. The period of the development my co-mates and me was a time of doubt in art and was defined as art being dead along with the death of all philosophers. There had been too many paintings created, and this kind of art had visually exhausted itself. Conceptualism reigned supreme as an idea for art. Probably not everybody knows that it was all about denying everything in art that existed so far. That was the track that artists had followed since Duchamp's times. Every thesis created it's antithesis, the role and place that that artist had established was contradicted, also the whole circulation of art was denied. It was like turning the wardrobe upside down. That was how conception and conceptualism functioned, but perhaps the most important part of it was establishing for the first time that artist doesn't have to be connected with material. This is where the pure idea came from and it didn't have to exist with any form of materials. At the same time I read very motivating article about a meeting artists with art critics (mostly conceptualists, but not only), which took place at Cape Canaveral in United States. The meeting place was not accidental, because it was launch site for spacecraft. The artists and art critics were asked the fundamental questions: What in art can survive? What in art is permanent? After many hours of discussion they concluded that the only permanent object was a thing that can be used as a tool such as a hammer or a spoon. In our case the object was the drawing tool and the notion of an everlasting, direct connection between the hand, the drawing tool and the ground on which artist can leave a mark, beginning with the sketch and ending with the more complex drawing. Those were the basic reasons why we were dealing with drawing at all and we felt ourselves delegated as pedagogues.

In "Nowa Oficyna" Drawing Gallery we didn't exhibit student's work, because we thought that student's galleries should be contained within the School grounds, where the students are coming and going and the energy tends to fade. We considered

które charakteryzują się zwykle przemijalną energią, powinny powstawać na terenie szkoły. Studenci przychodzą i odchodzą, a galeria, jeśli chce działać w miarę długo, musi posługiwać się taką energią nieco bardziej stałą. Zdecydowaliśmy, że dla Gdańska jest to szansa, aby w tani sposób eksponować rysunek, który z zasady jest mobilny, łatwo go wystawić. Postanowiliśmy nawiązywać kontakty między uczelniami i nasza galeria była otwarta wyłącznie na artystów funkcjonujących w akademiach polskich i zagranicznych. Zagranicznych wystaw udało nam się zrobić oczywiście znacznie mniej niż polskich, ale nawiązaliśmy kontakty z innymi uczelniami, których niestety Gdańsk, jako chyba jedyna akademія, do tej pory nie miała. Mniej więcej w połowie istnienia galerii powstała książka *Nowa Oficyna - Galeria rysunku ASP w Gdańsku*, która obejmowała pierwsze pięciolecie działalności. Stanowi ona fotograficzną dokumentację działania galerii: dzieł, wernisaży, ale też całej teorii i ogromnej liczby doświadczeń, jakie wynieśliśmy z naszej pracy. Mielśmy nadzieję, że stworzymy centrum rysunkowe, ośrodek informacji o rysunku, przynajmniej w Polsce. Z różnych względów okazało się to niemożliwe.

Na koniec, żeby zadośćuczynić teoriom na temat sztuki, przywołam tekst pod tytułem zaczerpniętym z poezji Ashbery'ego „*Bogowie wielbią delikatny szkic*”, który państwo znajdziecie w książce dotyczącej Galerii Nowa Oficyna. [Zainteresowanych odsyłamy do tej publikacji.]

prof. Roman Gajewski

that if we wanted the Gallery to last for a long time it needs a more stable energy. We decided that it was a chance for Gdańsk to cheaply exhibit drawing, because it's easy to transport and display. We also made contacts with artists within Academies in Poland and abroad. Of course there were more Polish than foreign exhibitions. We made a lot of contacts with foreign Schools and that was an a welcome achievement as Gdańsk was the only Academy in Poland that did not have any cooperation with foreign schools. More or less 5 years after opening the Gallery the book of the 5th anniversary "The Nowa Oficyna - Drawing Gallery at Academy of Fine Arts in Gdańsk" was published. That was the photographic documentation of the Gallery's activity: artworks and openings, but also our theories and the huge body of experience that we gained from working in the Gallery. We were hoping that it would become a center and source of information about drawing, at least in Poland. In this case it was not possible.

In conclusion, to fulfill art's theories, I would like to recall text that comes from Ashbery's poetry from the title „*Gods admires delicate sketch*” that you can find in “*The Nowa Oficyna - drawing Gallery at Academy of Fine Arts in Gdańsk*”. [For all of those, who are interested, I refer you to that publication.]

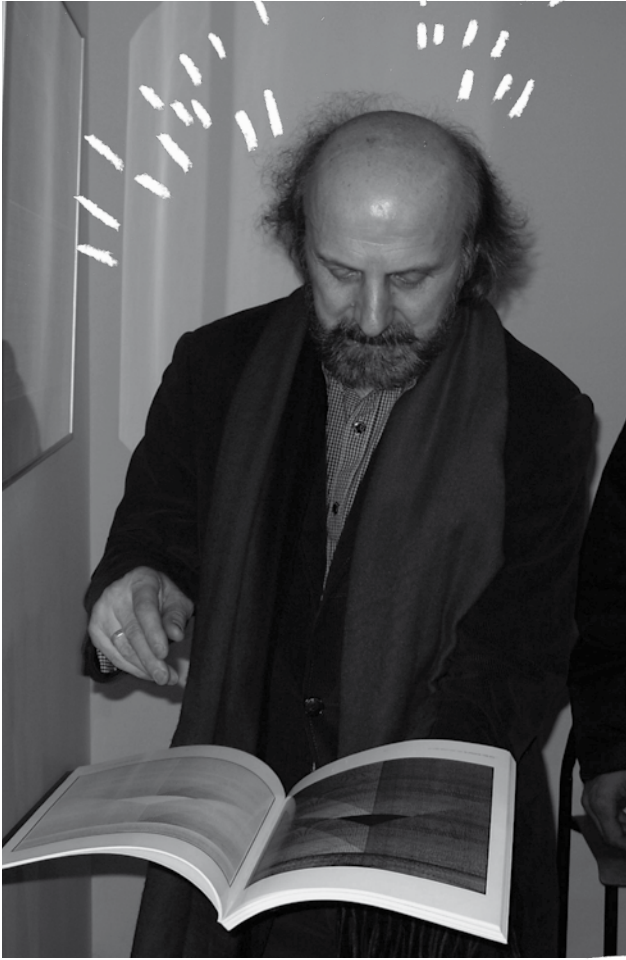
Prof. Roman Gajewski

Tłum. A.& R. S.-B.

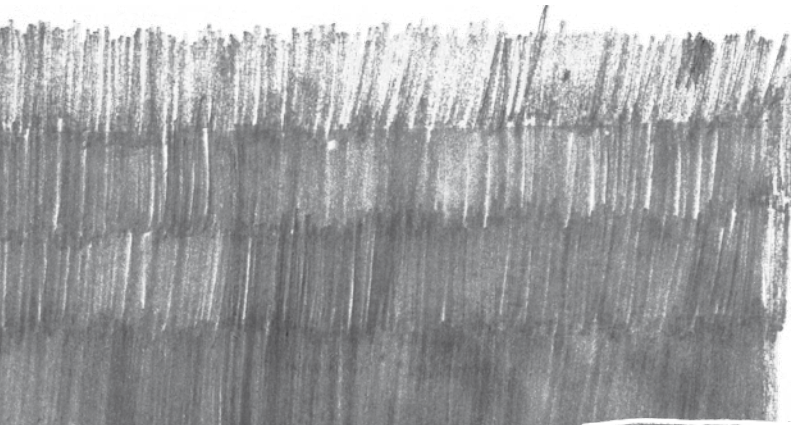


Wystawa profesorów

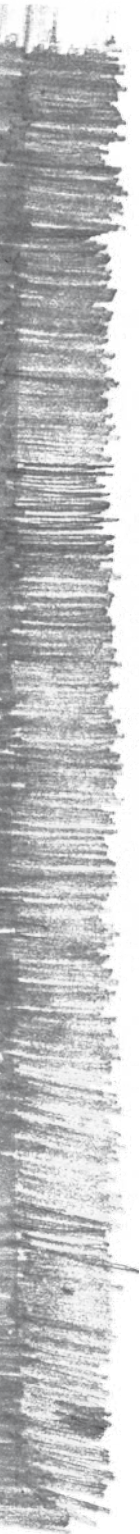




Wystawa rysunków studentów Rzeźby – galeria „E 66“







## CZ. II RYSUNEK NA WYDZIALE RZEZBY ASP W GDAŃSKU - HISTORIA I WSPÓŁCZESNOŚĆ

### To już historia

Tak się złożyło, że w tym roku właśnie mija 10 lat od powołania Katedry Rysunku na Wydziale Rzeźby ASP w Gdańsku, którą mam zaszczyt kierować od czasu jej powstania w 2002 roku do chwili obecnej. Jest to więc nasz mały, organizacyjny, dydaktyczny i artystyczny jubileusz.

Powszechnie wiadomo, i nie jest to żadne odkrycie, że historię tworzą ludzie, pod jednym wszak warunkiem, że o nich pamiętamy. Świadomość tej prawdy ustala pewien porządek przyczynowo skutkowy, swoisty paradygmat. To ważne. Przed nami wcześniej byli inni.

Mistrzowie, profesorowie, asystenci, tzw. „kadra”, studenci, przyszli profesorowie z pasją i oddaniem realizowali i realizują swoje dydaktyczne i artystyczne idee. Suma indywidualnych dokonań, postaw i organizacyjnego potencjału kreują aktualny kształt i obraz Akademii w kulturowym wymiarze.

Realizacja projektu badawczego w ramach działalności statutowej Katedry, daje nam możliwość odnotowania istotnych faktów strukturalnych i historycznych odnoszących się do form nauczania rysunku w naszej uczelni z wyodrębnieniem jego specyfiki na Wydziale Rzeźby od czasu jego powstania do chwili obecnej. Prezentujemy zatem rys historyczny, strukturalny i niektóre formy działalności poza uczelnianej oraz osobiste teksty refleksyjno- wspomnieniowe pracowników dydaktycznych Wydziału, za co wyrażam im podziękowanie. Dziękuję także całemu zespołowi dydaktycznemu Katedry Rysunku za zaangażowanie i współpracę w realizacji programów dydaktycznych, badawczych i artystycznych.

Kierownik Katedry Rysunku Wydziału Rzeźby  
Prof. Mariusz Kulpa

It has come upon us that it has been 10 years since the Drawing Faculty was established within the Sculpture Department at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, which I have had the honor of directing since its beginning in 2002. It is our small, organizational, didactical and artistic anniversary.

It is commonly known and not a recent discovery, that people, under the one condition that we remember them, create history. Being aware of this truth one is determined by reason to effect order, so it is a peculiar paradigm. It is important that before us there were others.

Masters, professors, assistants, so-called “faculty”, students, up and coming professors with passion and devotion have realized and will continue to be realizing their didactical and artistic ideas. The level of individual accomplishments, the attitude and organizational potential create the present shape and image of the Academy in all of its cultural dimensions. The realization of the research project within the Drawing Faculty’s statue project gives rise to the possibility of commenting on the essential structure and historical facts related to the ways of teaching drawing in our Academy, but specificity its distinct influence on the Sculpture Department since it was established. We present historical and structural characteristics and forms outside of academic activities, and also personal memories and reflections faculty of the Department, for which I am most grateful. I would like to thank to the whole didactical team from the Drawing Faculty for their involvement and cooperation with didactical searching and artistic program development.

Head of Drawing Faculty at Sculpture Department  
Prof. Mariusz Kulpa  
Tłum. A.& R. S.-B.



	PRACOWNIA PODSTAW RYSUNKU (I, II rok)	PRACOWNIA RYSUNKU (III, VI rok)
1981/82	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:
1982/83	ad. kw I st. Bogdan Wręczycki	ad. kw I st. Sławoj Ostrowski
1983/84	ASYSTENT:	ASYSTENT:
1984/85	mgr Marek Bogdaszewski	mgr Anna Paciorek
1985/86	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:
1986/87	ad. kw I st. Bogdan Wręczycki	ad. kw I st. Sławoj Ostrowski
1987/88	ASYSTENT: mgr Tomasz Misztal	ASYSTENT: mgr Katarzyna Józefowicz
1988/89	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:
1989/90	ad. kw I st. Ludmiła Ostrogórska	ad. kw II st. Teresa Kłaman
1990/91	ASYSTENT:	(kw. II st. Od 1993r)
1991/92	mgr Tomasz Misztal	ASYSTENT:
1992/93	(mgr Dąbrówka Tyślewicz –zastępstwo)	mgr Katarzyna Józefowicz (od 1994 kwalifikacja I st.)
1993/94	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:
1994/95	ad. kw II st. Ludmiła Ostrogórska	ad. kw II st. Teresa Kłaman
1995/96	(od 2002 profesor)	(Od 1993r kw. II st.)
1996/97	ASYSTENT: ad. kw I st. Janina Rudnicka	ASYSTENT: mgr Katarzyna Józefowicz (od 1994 kwalifikacja I st.)
1997/98	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:
1998/99	ad. kw II st. Teresa Kłaman	ad. kw I st. Katarzyna Józefowicz
1999/2000	(od 2002 profesor)	( od 2002 kwalifikacja II st.)
2000/01	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:
2001/02	ad kw I st. Janina Rudnicka (od 2002 kwalifikacja II st.) ASYSTENT: ad. kw I st. Magdalena Góra	ad. kw II st. Katarzyna Józefowicz ASYSTENT: mgr Sylwia Jakubowska-Szycik

2002 rok – UTWORZENIE KATEDRY RYSUNKU

	PRACOWNIA PODSTAW RYSUNKU (I rok)	I PRACOWNIA RYSUNKU (II, III, VI r)	II PRACOWNIA RYSUNKU (II, III, VI r)
2002/03	PROWADZĄCY: ad. kw II st. Janina Rudnicka	PROWADZĄCY: Prof. Mariusz Kulpa ASYSTENT: ad. kw I st Magdalena Góra	PROWADZĄCY: ad. kw II st. Katarzyna Józefowicz ASYSTENT: mgr Sylwia Jakubowska-Szycik
2003/04	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:
2004/05	dr hab. Małgorzata Kręcka	Prof. Mariusz Kulpa	ad. kw II st. Janina Rudnicka
2005/06	-Rozenkranz	ASYSTENT: I st Magdalena Góra	ASYSTENT: mgr Magdalena Golon
2006/07	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:	PROWADZĄCY:
2007/08	dr hab. Magdalena Góra	prof. Mariusz Kulpa	ad. kw II st. Janina Rudnicka
2008/09		ASYSTENT:	(od 2010 prof. ASP)
2009/10		mgr Małgorzata Wiśniewska	ASYSTENT:
2010/11		(od 2012 dr)	mgr Adriana Majdzińska
2011/12			(od 2011 dr)

w Gdańsku. W tym samym roku po dziesięciu latach współistnienia w strukturze o nazwie Wydział Malarstwa, Grafiki i Rzeźby nastąpiła reaktywacja wydziału. Tym oto sposobem byłam pierwszym rocznikiem realizującym na nowo rozpisany program studiów i z wielką radością korzystającym z odzyskanej niepodległości. W roku akademickim 1980/81 zajęcia z rysunku dla pierwszego roku odbywały się wspólnie z malarzami i grafikami. Nasz rocznik zapoczątkował już ponad- trzydziestoletnią historię Pracowni Podstaw Rysunku na Wydziale Rzeźby. Pracownią kierował wówczas ad. Bogdan Wręczycycki. Uczęszczano do niej blisko dwadzieścia osób – studentów I i II roku. Pomieszczenie, które dano nam do dyspozycji było w stanie pomieścić tylko kilkanaście osób. Obowiązywała zasada „kto pierwszy ten lepszy”, spóźnialscy rysowali na korytarzu, zerkając na modela przez otwarte na oścież drzwi. Taki sam los czekał studentów Pracowni Rysunku, do której trafiłam dwa lata później. Mała pracownia w narożniku na „piętrze malarzkim”, kiepskie warunki, ale za to charyzmatyczny i pełen energii ad. Sławoj Ostrowski, który wraz z asystentką Anką Pacioremk (Mrówką) stworzyli specyficzną atmosferę. Zagrzewali nas do pracy ustawiając modela w wyszukanych pozach na środku pracowni. Wówczas to ujawniała się zasadnicza różnica między rysunkiem rzeźbiarskim, a malarskim królującym na tym piętrze. Malarze ustawiali modela przy martwej naturze, na tle. Stawał się on elementem większej całości. Nasz model stojący w oderwaniu od wykreowanego tła, ustawiony w gęstwinie sztalug prowokował do skupienia się na nim samym. Tło było tylko sygnałem. W naszym gronie było wielu świetnych, dynamicznych i wyrazistych rysowników: Maciek Ludwicki, Grzesiek Klaman, Geno Szczudło, Wojtek Sęczawa czy liryczny Andrzej Wrona. Z czasem program Pracowni Rysunku, kierowanej już przez ad. Teresę Klaman zaczął się zmieniać. Pojawiły się zadania tematyczne, poszerzające obszary pracownianego rysunku, odrywające go od wszechobecnego do tej pory modela. Pracownie rysunkowe usadowiły się wówczas na auli, między innymi w bocznych boksach. Wszystkie zmiany programów i miejsc obserwowałam z bliska, pracując przez szesnaście lat jako asystentka wymienionych tu profesorów. W 2003 roku rozpoczął się nowy rozdział mojej pracy na uczelni, już poza nowo powstałą Katedrą Rysunku.

Katarzyna Józefowicz

### MOJA HISTORIA PRACOWNI RYSUNKU

Egzaminy na studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku zdałam w 1979 roku. Dostałam się na rzeźbę, która była wtedy kierunkiem na Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby. Było nas sześcioro i jeden wolny słuchacz. Byłam jedyną dziewczyną w tym gronie. Najmłodsza, świeżo po maturze w III LO, w klasie matematyczno-fizycznej. Na roku razem ze mną studiowali rzeźbę: Andrzej Dajnowski (obecnie w USA), Ryszard Szmyt (niestety już nie żyje), Krzysztof Zieliński, Bernard Ossowski i Eugeniusz Szczudło. W tamtym czasie zajęcia z rysunku dla I roku były wspólne dla malarzy, grafików

Academy of Fine Arts in Gdańsk. At the time there was a reactivation of an independent Sculpture Department after 10 years of existence within a joined structure of the Painting, Graphic Arts and Sculpture Department. I was of the age group that first took advantage of the new study program. The academic year 1980/81 was the last one in which the drawing classes for first year students were shared with the painters and graphic artists. Our age group started the 30-year history of The Basic Drawing Studio at the Sculpture Department. The studio was directed by ad. Bogdan Wręczycycki and there were twenty students from the first and second years. The room that was at our disposal could contain only a dozen or so students. There was the rule "first come first serve". Those who were late ended up glancing on the model from the corridor through the open door. The same fate awaited the students of the Drawing Studio in which I ended up two years later. It was a small studio in the corner of the "painting floor", in poor condition, but charismatic and full of energy. Ad. Sławoj Ostrowski who, with the help of an assistant, Anka Pacioremk (Aint), created a specific atmosphere. They warmed us up to set the pose of the model in many interesting ways in the middle of the studio. At this moment on the same floor the differences between sculpture and painting studios were revealed. Painters arranged model next to still nature with some background. The model was part of the whole composition. Our model was without artificial context, posed amongst easels and goaded us, by this arrangement, to focus on the model. The background was only a sign that could be drawn. Amongst us there were many excellent, dynamic and expressive drawers: Maciek Ludwicki, Grzesiek Klaman, Geno Szczudło, Wojtek Sęczawa and the lyrical Andrzej Wrona. With the passing of time the program of the Drawing Studio begun to change. The lead of the studio was assumed by ad. Teresa Klaman. There were assigned in the classes problems of a more thematic nature that extended areas of drawing and models became less pervasive. Also, the drawing studios were moved to an auditorium of the Academy and were located in the side boxes. All of the changes that were made in the drawing program through the sixteen years I observed closely as an assistant in the drawing studios of the professors mentioned above. In 2003 I started a new chapter in my carrier at the Academy apart from the newly established Drawing Chair.

Katarzyna Józefowicz

Tłum. A.& R. S.-B.

### MY STORY OF DRAWING STUDIO

In 1979 I passed my exam to enter The National High Art School in Gdańsk in the sculpture field which was part of the Painting, Graphic Arts and Sculpture Department. There were six students and one "free auditor". I was the only girl in the group as well as the youngest. I had just graduated from the Third High School mathematics and physics class. In the first year of sculpture I was with Andrzej Dajnowski (presently working in the US), Ryszard Szmyt (who unfortunately died), Krzysztof Zieliński, Bernard Ossowski and Eugeniusz Szczudło. At that time the drawing classes for first year students included, the painters,

i rzeźbiarzy. O ile dobrze pamiętam, na malarstwie i grafice studiowało wtedy po ośmiu studentów plus wolni słuchacze. Pracownie rysunku były dwie: prof. Bohdana Borowskiego z asystentką Małgorzatą Fonfria-Peredą i Alojzego Trendla z asystentem Andrzejem Mentuchem. Nie pamiętam, według jakich zasad zrobiono przydział do pracowni, W każdym razie mnie zapisano do pracowni rysunku prof. Bohdana Borowskiego. Zajęcia odbywały się w godzinach przedpołudniowych, raz lub dwa razy w tygodniu. Niestety, nie jestem pewna, jak często. Rysunek ołówkiem, martwe natury, rysunek modelu (słynna wtedy pani Alicja, która pozowała niezwykle cierpliwie i była bardzo dobrą modelką i uroczą osobą, a Jej kształty były nam tak dobrze znajome, że mogliśmy rysować je z pamięci. W ogóle, w tamtym czasie, z modelkami, z ich zdobyciem były ogromne trudności, pani Alicja zaś była niezawodna, zawsze obecna, ale wciąż ta sama). W drugim semestrze doszły próby malowania. Kiedy myślę o tamtych zajęciach, które odbywały się w pracowniach malarskich na ostatnim piętrze, przypomina mi się silny zapach terpentyny i farb olejnych, i jeszcze kurzu. Piękny zapach.

Atmosfera w pracowni była bardzo fajna. Stanowiliśmy grupę bardzo różnych osób: rzeźbiarze, malarze, graficy, początkujący, ale często już silnie zindywidualizowani. Niektórzy z nas byli już trochę starsi i bardziej doświadczeni; w tamtych czasach na studia zdawało się czasami po parę razy. Myślę, że ta różnorodność zainteresowań, sposobów pracy, charakterów była ważna i bardzo korzystna dla naszego rozwoju. Dla mnie, byłej uczennicy ogólniaka i to w klasie mat.-fiz. kontakt z tak różnymi indywidualiami artystycznymi, to była „mocna rzecz”. Mieliliśmy też razem inne zajęcia, ale tylko teoretyczne. To wspólne rysowanie jednak dużo bardziej łączyło.

Na drugim roku przechodziliśmy już do pracowni dyplomujących na Rzeźbie. Pracowni rysunku jako oddzielnych zajęć wtedy nie prowadzono. Rysownie było przewidziane jako indywidualne zadanie każdego z nas w ramach pracowni rzeźbiarskiej. Prawdę powiedziawszy, rysunek na tym nie zyskiwał. Korekty właściwie nie istniały. Rysowało się, jak w duszy grało. Czas moich studiów przypadł na okres wielkich niepokoїв i przemian społecznych i politycznych w naszym kraju. Strajki, powstanie Solidarności. Jakoś tak się stało, że i na rzeźbie dużo się wtedy zmieniło – powstał Wydział Rzeźby. Więcej studentów, więcej specjalistycznych zajęć. Już osobno, bez malarzy i grafików. Powstała też pracownia rysunku. Jej prowadzenie powierzono Sławojowi Ostrowskiemu. Na początku zajęcia odbywały się po południu. W różnych pracowniach, zwykle malarskich. Modela raczej nie mieliśmy. Pozowaliśmy sobie nawzajem, czasami Sławoj robił to dla nas i też pozował. Oczywiście, w związku z tym studium postaci nie było aktem. Totalne trudności gospodarcze w całym kraju dotyczyły, rzecz jasna, i naszej pracy: papier do rysowania, ołówek, węgiel, „fiksatywa” do utrwalania rysunków itp. Rysowało się na szarym papierze pakowym, często kiepskim węglem, który bardzo się obsypywał, a który utrwalaliśmy lakierami do włosów równie kiepskiej jakości, ich „upojne” zapachy gęsto unosiły się w powietrzu. Często nie mieliśmy się gdzie podziać. Ale polubiliśmy te

graphic artists and sculptors combined. If my memory serves me correctly, from the painting and graphic arts field there were 8 students plus free auditors. There were two drawing studios directed by prof. Bohdan Borowski, with an assistant Małgorzata Fonfria-Pereda and Alojzy Trendel, with an assistant Andrzej Mentuch. I don't remember exactly, how selections for the drawing studios were made, but I ended up in prof. Bohdan Borowski's studio.

Drawing classes took place one or two times per week in the A.M. hours. We would draw nude and still nature by pencil (our model, Mrs. Alicja became famous for being patient with posing and she had lovely personality. Her body shape we all knew so well that we could draw her from memory. It was common problem to have good model, and Mrs. Alicja was reliable, but still the model was always the same one). In the second semester we began painting samples. When I think about these classes in the painting studios on the last floor, I recall the smell of oil paints, turpentine and dust. That was a nice smell.

The atmosphere in the studio was “cool”. We were a group of different people: sculptors, painters, graphic artists, all beginning studies, but some of them strongly individualistic. Some of us were a bit older and more experienced. In those times people took exams a couple times before they passed. I think that this diversity of our interests, style of work, and characters was important and very gainful for our development. For me, an ex-schoolgirl from a general high school, existing around such a variety of artistic “individualists” was “strong thing”. We had other theoretical classes together, but shared drawing class was more “combining”.

In the second year we chose the diploma studios of Sculpture. Drawing studio as a separate class didn't exist. Drawing was more like an individual activity within the sculpture studio. To tell the truth drawing was suffering that way. There were no critics and we could draw whatever we liked to.

The time of my studies was a period where many social and political changes happened. There were strikes and Solidarity came into existence. Along with this the Sculpture Department was established, there were more students and without painters or graphic artists, more specialized classes. At the same time the Drawing Studio appeared, directed by prof. Sławoj Ostrowski. In the beginning, classes took place in the afternoon in different studios, usually painting studios. We rather didn't have a model. We were posing for ourselves; even Sławoj did this for us. Of course, just because we studied the figure that didn't mean it was nude. The economic crisis across the whole country obviously affected our work. Lacking paper for drawing, pencils, coal, impregnates for drawing and so on we drew on poor package paper, often with not so good coal that disintegrated itself, and as impregnation, we used poor quality hair spray and it's “intoxicating” smell stayed in the room for a while. Usually we had nowhere to go, but we liked those classes, at least I did myself. That was the end of still life. I still remember Sławoj's critics, some of them very clearly.

After a year Sławoj arranged for us to go to a ballet school. We went there very often, later only individually. We had entry to a young dance couple class that was preparing their diploma

ROK STUDIÓW I			
PRZEDMIOT	WYKŁADAJĄCY	Liczba godzin w półroczu	
		zimowy	letni
Rysunek i malarstwo	adaj. H. Zintawska K. Jankowska	24	24

ROK SZKOLNY 1949/50			
POTWIERDZENIE		EGZAMIN	UWAGI
zgłoszenia	uczestzenia	data, ocena i podpis egzaminatora	
<i>[signature]</i>	<i>[signature]</i>	30.11.50. I semestr ocena <i>[signature]</i>	
<i>[signature]</i>	<i>[signature]</i>	26.1.1950 <i>[signature]</i>	

293

natury. Korekty Sławoja pamiętam do dziś. Niektóre dokładnie. Jakoś po roku chyba Sławoj załatwił nam wejście na zajęcia do szkoły baletowej. Chodziliśmy tam wielokrotnie, potem już także indywidualnie. Mieliśmy wstęp na zajęcia pary młodych tancerzy, którzy przygotowywali swój dyplomowy występ. Pamiętam nazwisko tancerki – Katarzyna Gdaniec. Była świetna. Pięknie zbudowana, smukła, wysoka, długonoga, miała doskonałe warunki fizyczne do tańca baletowego. Moje pierwsze szkice dla mnie było ciężkim przeżyciem. Próba uchwycenia w ruchu tancerzy wydawała się niewykonalna. Bohomazy, w niczym nie przypominające tych pięknych figur tanecznych, tych pięknie zbudowanych postaci tancerzy, a zwłaszcza tancerki. Ale zafascynowało mnie to zadanie. Pamiętam, że powstało wtedy wiele świetnych szkiców i rysunków. Niestety zachowały się tylko w pamięci, bo po zakończeniu roku akademickiego wszystkie nasze rysunki z całego roku wraz ze szkicami ze szkoły baletowej i wieloma innymi robionymi dodatkowo poza zajęciami, zostały zebrane razem i schowane na czas wakacji, na antresoli jednej z pracowni rzeźbiarskich. Niestety w czasie wakacji ktoś zrobił tam porządki i wywiózł wszystkie papierzyska na makulaturę. I tyle. Oj, było żal. Po dwóch chyba latach funkcjonowania do obsady Pracowni Rysunku dołączyła asystentka Anna Paciorek, była studentka z pracowni prof. Wiśniewskiego. Z tego, co pamiętam, pracowała około trzech lat, a jej miejsce zajęła potem Katarzyna Józefowicz (wtedy chyba jeszcze Skoczylas). W tym czasie już jednak nie studiowałam, więc tę część historii pracowni pozostawię do opowiedzenia innym.

Katarzyna Józwiak-Moskal  
Gdynia, 27 czerwca 2012

Kiedy w 1989 roku powierzono mi prowadzenie Pracowni Rysunku dla studentów III i IV roku Wydziału Rzeźby, przedmiot ten, wzorem lat 60-tych i 70-tych, należał do bloku zwanego Rysunkiem Wieczornym. Zajęcia dla naszych studentów oraz dla studentów Wydziału Malarstwa i Grafiki odbywały się w tym samym czasie. Jakkolwiek każda z grup dysponowała własną pracownią, często nie „wydziałowa przynależność”, lecz atrakcyjność tzw. ustawień, a niekiedy po prostu wzajemne sympatie decydowały o tym, gdzie i w jakich okolicznościach powstanie dzieło. Miało to istotne znaczenie nie tylko dla zacieśniania więzi towarzyskich. Możliwość skonfrontowania rzeźbiarskiego widzenia formy z jej malarskim, czy graficznym ujęciem były nie bez znaczenia.

Podobnie jak obecnie, podstawową formą kształcenia był rysunek w oparciu o studium z natury. Niezależnie od tego zadania, którego istotą było świadome transponowanie form zaobserwowanych w rzeczywistości na język plastyczny rysunku, wprowadziłam obowiązkowe zadania kompozycyjne, mające stanowić odpowiedzi na podane do wyboru lub zaproponowane przez samych studentów tematy-haśła. Bazą tych prac była wyobraźnia skupiona na wybranym problemie. Miały uczyć nie tylko warsztatowej sprawności, ale przede wszystkim umiejętności dobierania takich środków formalnych, które przyczynią się do czytelności artystycznego przesłania. W moim rozumieniu rysunek kompozycyjny najpełniej ujawnia predyspozycje oraz obszar indywidualnych zainteresowań i poszukiwań młodych adeptów sztuki. Zdarzało się, że w dążeniach do jak najtrafniejszego uchwycenia

show. I remember the name of the female dancer-Katarzyna Gdaniec. She was great, beautifully built, graceful, tall, with long legs, and perfect physical conditioning for ballet dance. My first sketch was a heavy experience. Trying to catch dancers in motion was impossible to do. Daubers I created in no way reflected gracefully dancing figures or such wonderfully built dance figures, especially the female one, but still the task fascinated me.

I remember that great sketches were made at that time. Unfortunately they only stayed in memories, because at the end of the academic year all of the drawing works were collected and stored on an entresol of a sculpture studio. Sometime over the holidays somebody was tidying and removed all of the “papers” to be recycled. It was greatly regrettable.

After two years of the drawing studios existence, the faculty gained a new assistant, Anna Paciorek, who was a former student of prof. Wiśniewski’s studio. As I recall she worked for about three years and then her place was taken over by Katarzyna Józefowicz (her name was maybe Skoczylas then). But I didn’t study at that time, so that part of the story I leave for someone else to tell.

Katarzyna Józwiak-Moskal  
Gdynia 27 czerwca 2012

Thum. A. & R. S.-B.

It was 1989 when I was entrusted to take over the Drawing Studios for 3rd and 4th year students of the Sculpture Department. Following the 60’s and 70’s pattern of so called Evening Drawings, students of Sculpture, Painting and the Graphic Arts Departments had drawing classes at the same time. However, each of the departments had its own classes and students often moved between studios to choose the most attractive model’s pose for them, or simply, friendships decided where and in what circumstances the work would be made. That was meaningful not only for the formation of bonds, but also for the various disciplines to have the opportunity to confront the point of view of the others.

Then as today, the fundamental form of education was drawing based on study from nature. Independently of this task, which consisted of the abilities to transform the observations from reality to the language of the arts, I made obligatory assignments relating to composition. There were some titles or mottos that the students or I proposed as a subject of a composition and the students had to portray it. The basis for this project was imagination focused on a chosen problem. The goal of the assignments was not only to teach workshop skills, but more importantly to teach the abilities to choose a proper form to portray a subject, so that the artistic message could be seen clearly. In my understanding, compositional drawing fully uncovers the potential, individual interests and experimental directions of young art students.

istoty rzeczy, sięgano po zestaw środków plastycznych, które wymykały się jednoznaczności i szeregowaniu, przekraczały granice autonomii RYSUNKU. Bywało to powodem burzliwych dyskusji. Cóż, eksperyment, poszukiwanie nowych środków wyrazu, polemika z tradycją są wpisane w twórcze poszukiwania. Dziś, przy ogólnie obserwowanej tendencji do zacierania granic między poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi, wiele z budzących wówczas tyle kontrowersji kwestii stało się normą. Czas weryfikuje wiele spraw, zmienia też nasze usytuowanie w strukturze uczelnianej.

Od 10 lat prowadzę inną pracownię. Katarzyna Józefowicz początkowo związana z Pracownią Rysunku jako asystent, po kolejnych awansach jest dziś panią profesor, dziekanem naszego Wydziału. Jestem przekonana, że mimo, iż obie w pracy na uczelni mierzymy się obecnie z inną materią plastyczną, wciąż ze szczególnym sentymentem i zainteresowaniem przyglądamy się pracom rysunkowym na kolejnych wystawach dyplomowych i przeglądach.

Teresa Klaman

Rysunek w procesie kształcenia to wzajemnie powiązane zmiany, pewna „płynność”. To poszukiwanie i zapis rozwiązań mogących prowadzić do niezależnej wypowiedzi artystycznej.

Sięgając pamięcią wstecz – rysunek, wtedy jeszcze w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku – to były wspólne zajęcia dla wszystkich studentów I roku, niezależnie od kierunku studiów. Był to swoisty rodzaj tygła, w którym różne postawy, emocje, predyspozycje, umiejętności warsztatowe i pasja tworzyły szczególną atmosferę. Nasze, jeszcze nie do końca ujawnione możliwości, uwalniał lub ukierunkowywał prowadzący w tym czasie rysunek profesor Maksymilian Kasprowicz. Współcześnie rysunek jest ważną, niezależną kategorią - kreacją artystyczną, działaniem na wielu polach i równolegle jest tym, równie cennym rodzajem twórczości, która nadal żyje według wskazań tradycji.

Ludmiła Ostrogórska

#### RYSUNEK?

Fascynowały mnie płataniny kresek, które w wyobraźni budowały trójwymiarową przestrzeń. Linie tworzyły bryły z matematyczną precyzją, jednoznacznie określone i dalekie od subiektywnej interpretacji. Ta fascynacja przewidywalnością, perfekcyjnym określeniem obiektu, w pewnym okresie była tak wielka, że zdeterminowała moją twórczość. Chociaż perfekcjonizmu nigdy nie osiągnęłam, pozostały jednak linie.

Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych rozpoczęłam w 1976 roku. Nie istniał już wtedy Wydział Rzeźby, zlikwidowany w 1972 roku. Kierunek Rzeźba funkcjonował w ramach Wydziału Malarstwa, Rzeźby i Grafiki. Na pierwszym roku zajęcia z rysunku odbywały się wspólnie i jednocześnie dla wszystkich kierunków studiów z uwzględnieniem podziału na dwie pracownie. Pierwsza, liczniejsza grupa skierowana została do pracowni rysunku prowadzonej przez doc. Bogdan Borowskiego gdzie asystentem był mgr Alojzy Trendel, a druga

It has happened before that the trend towards accurate quiddity created the need to use atypical artistic methods of expression and overstep the boundaries of the autonomy of drawing. It often aroused violent discussions. Well, the experiment, searching for new ways of expression, consistent with tradition is a natural path for creative expansion. Nowadays there is a tendency for the boundaries between arts disciplines become blurry; therefore what used to be controversial is presently common.

The timeline verifies many things, including changes within the hierarchy of the faculty. I started to lead different studios 10 years ago. In the beginning, Katarzyna Józefowicz was an assistant in the Drawing Studio, after successive promotions she is now Mrs. professor and Dean of the Sculpture Department. I believe that although both of us work at the Academy and deal with different materials, we have continued to harbor sentiment and interest in the drawing works made by the students at the end of semester.

Teresa Klaman

Tłum. A. & R. S.-B

Drawing is an education process that could be described as a series of changes connected with each other, containing certain “fluency”. This search and record of the conclusions could lead to an independent artistic statement.

Looking back to the time when the Academy was named The National Art School in Gdańsk, drawing was a class shared by first year students from all of the departments. That was like a crucible, where various attitudes, emotions, predispositions, workshop skills and passion created a certain atmosphere. Our yet unknown abilities were unlocked or redirected by the drawing teacher at that time, prof. Maksymilian Kasprowicz. Presently, drawing is an important and independent category of art and artistic creation, activity in many fields of art. In parallel it is also a precious type of creativity, because it lives according to tradition.

Ludmiła Ostrogórska

Tłum. A. & R. S.-B.

#### DRAWING?

I was fascinated by tangled lines that built up 3-dimensional space in my imagination. The lines were creating geometrical shapes with mathematical precision, unambiguously specific and far from subjective interpretation. The fascination of predictability and precisely defined object at some point in time was so huge that it determined my carrier. However, perfectionism was far from my achievements, the lines are left though.

I began my studies at the National High Art School in 1976. The Sculpture Department didn't exist then as it had been closed in 1972. Sculpture was part of the Painting, Sculpture and Graphic Arts Department. The first year drawing classes were for all of departments together between two studios. A first and more numerous group of students was directed to docent Bogdan Borowski, where mfa Alojzy Trendel was an assistant, the rest of the students went to associate professor Edward Bober's studio, where the assistant was Teresa Klaman

do pracowni prowadzonej przez adiunkta Edwarda Bobera, którego asystentką była obecna pani prof. Teresa Klamana. Znalazłam się w drugiej grupie. Pracownie różniła dyscyplina dotycząca frekwencji oraz notesik z krótkimi wypełnionymi różnorodnymi umownymi znakami. Każda pracownia miała także indywidualny charakter i zawsze umieliśmy rozpoznać, w której pracowni powstały rysunki. W obu dominowała mar-twa natura zbudowana z mnóstwa chaotycznie poskładanych przedmiotów. To jedno wielkie złomowisko kształtowało nasz indywidualny język wypowiedzi artystycznej i rozwijało naszą wyobraźnię. Nad tym wszystkim trzeba było się pokornie pochylić, wybrać interesujący fragment i zbudować na papierze i tylko na papierze abstrakcyjną przestrzeń, ponieważ zadań tematycznych oraz prób odpowiedzi na zadany problem nie było. Jednak ten, wydawałoby się mało inspirujący, system dydaktyczny zrodził wiele silnych indywidualności do dzisiaj funkcjonujących w świecie sztuki. Możliwe były już wyjazdy poza granice kraju, więc niedostępne wcześniej katalogi i czasopisma do nas docierały. Zaczął się czas konfrontacji tego, co nam przekazano, z tym, co sami zobaczyliśmy. Właśnie na gruncie buntu i zaprzeczania wszystkiemu, co było narzucone, nakazane, wyzwalała się energia twórcza i powstawały prace dalekie od akademickiego systemu.

Wymieszanie wszystkich kierunków na pierwszym roku studiów, wspólne pracowanie, czasami tylko przebywanie czy picie herbaty skutkowało przenikaniem się dyscyplin. Ta pracowniana wspólnota zrodziła trwające do dzisiaj znajomości. To było świetne rozwiązanie, niezmiernie potrzebne także aktualnie, gdyż studenci z sąsiadujących wydziałów nie znają się, pracownicy zresztą podobnie. Praca w jednej pracowni, skutkowałą przenikaniem się dyscyplin, dawała szansę porównywania swoich osiągnięć i możliwość wzajemnego poznania się. Na uczelni nie było anonimowości. Podpatrywaliśmy się nawzajem i od siebie uczyliśmy. Kończąc rzeźbę, wiedziałam co robi się w pracowniach grafików, jak naciąga się blejtramy i jak powstają przekroje architektoniczne. Było tak przez pięć lat studiów, łącznie z sobotą. Zajęcia zaczynały się o godz. 8 wykładami z propedeutyki nauk społecznych, podstaw nauk politycznych, polityki kulturalnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, filozofii lub historii sztuki, a kończyły około 19 – czyli podobnie jak dzisiaj.

Na drugim, trzecim i czwartym roku, rysunek na kierunku Rzeźba odbywał się w ramach przedmiotu rzeźba i wystawiana była wspólna ocena. Zajęcia z rysunku, za które odpowiedzialni byli asystenci z pracowni rzeźby, odbywały się w pracowniach rzeźby w soboty i poniedziałki, co pozwalało na znaczne przedłużenie weekendu. Na kierunku rzeźba funkcjonowały wtedy trzy dyplomujące pracownie, które wybierało się samodzielnie po pierwszym roku studiów. Była to pracownia prof. Alfreda Wiśniewskiego (asystent mgr Stanisław Szwechowicz), pracownia prof. Adama Smolany (asystent, aktualnie prof. Sławoj Ostrowski) oraz pracownia prowadzona przez prof. Franciszka Duszeńkę, gdzie asystentem był aktualny prof. Stanisław Radwański.

Rysowaliśmy w pracowniach rzeźby, stawiając sztalugi pomiędzy kawaletami zastawionymi ogromnymi glinianymi rzeźbami. W pracowni panował więc tłok. Warunki te nie sprzyjały skupieniu nad rysunkiem, gdy obok stały rzeźby, które

–the present professor. I ended up in the second group. The division between the studios was established by the control of attendance and by a notebook that contained various slips with some codes. Each studio had its specific character and we could always recognize from which studio a certain drawing came. In both studios the dominant composition was still life, constructed with many chaotic objects. That scrap yard was a place where our individual language of statement in art formed and developed our imagination. Above all what I needed to was to simply choose the most interesting part of still life and start an abstract drawing on paper, only paper. That was the only task we had, because there wasn't any required subject to problem to try to solve and present in the format of drawing. However uninspiring it may seem as a didactic system, it nurtured a lot of strong individualists that continue to function within the current art scene. That was a time when traveling abroad was possible and foreign catalogs and magazines were appearing in Poland. This was the beginning of the confrontation between what we were taught and what we started to see.

As our rebelliousness began to flourish, we rejected what was imposed or commanded which contributed greatly to our creative energy, which drove the artworks far beyond the confines of the traditional academic system. Mixing students from different fields in the first year, the shared studios, time spent talking or drinking tea for example, all positively effected the diffusion of ideas and information across the disciplines. That studio community members began enduring friendships that have endured into the present. That was a great solution and that very much needed today, because students from the different departments don't know each other or the faculty as well. Working in the same studio was a very effective method of promoting circulation between the disciplines, providing opportunities to compare artworks between the students and simply get to know each other. At the Academy anonymity did not exist.

We observed and learned from each other. By the time I was graduating I knew what printmakers make in their studio, how to string a frame for canvas and how to make an architectural cross-section. It was like that for the entire 5 years of studies, including Saturdays. Classes started at 8:00 from the lectures as varied as an introduction to social sciences and political science, cultural politics of the Polish People's Republic, philosophy and art history. As now, classes ended at about 19:00.

Drawing classes took place in the sculpture studios on Saturdays and Mondays, so that it extended weekends a little bit. The assistants of those studios were responsible for the drawing classes. In the Sculpture Department there were three diploma studios and students could enter one of the three after their first year. The three were prof. Alfred Wiśniewski's studio with mfa Stanisław Szwechowicz as assistant, prof. Adam Smolany's studio with his assistant Sławoj Ostrowski (professor now) and prof. Franciszek Duszenko with Stanisław Radwański as assistant (who is also a presently a professor).

We were drawing at the easels amongst huge clay sculptures, so it was very crowded. Those kinds of conditions affected our ability to focus on the drawing, because next to us were sculptures tempting us to work on them. We practically didn't see the model ourselves and we only heard each other. The model's



kusiły, by się nimi zająć. Praktycznie nie widzieliśmy modelu, ani siebie nawzajem, jedynie słyszeliśmy. Ustawienie modelu nie zmieniało się przez ponad miesiąc, więc znaliśmy je na pamięć. Przez pierwsze cztery dni tygodnia pozycja modelu była bazą dla naszej rzeźby, natomiast w soboty i poniedziałki inspirowała nas do rysunku. Rysowaliśmy przeważnie na formacie A1, głównie ołówkiem, węglem lub sepią. Rysunek pełnił funkcję służebną wobec powstających w pracowni rzeźb, w których to, aż do dyplomu rzeźbiliśmy głównie akty, więc rysowaliśmy też tylko akty po to, by je poprawnie wyrzeźbić. Gdy aktualnie słyszę pełne zachwytu opinie o znakomitym kiedyś na rzeźbie rysunku aktu ludzkiego, to chcę powiedzieć, że po pięciu latach analizowania ludzkiego ciała w ramach przedmiotu rzeźba i przedmiotu rysunek, umiejętność rysowania oparta na modelu musiała być co najmniej dobra, innej opcji po tak długim czasie regularnych ćwiczeń nie było.

Koloru na rysunku nie używaliśmy. Kolor był zastrzeżony dla malarstwa, a zajęć z malarstwa na Kierunku Rzeźba w czasie moich studiów jeszcze nie było. Wprowadzono je dopiero w 1983 roku, kiedy to powstały dwie samodzielne pracownie rysunku dla kierunku Rzeźba i rysunek zyskał zupełnie nowy wymiar. Patrząc z perspektywy czasu, to ważne, że zajęcia z rysunku odbywają się poza pracowniami rzeźby, że rysunek nie pełni tylko roli służebnej i nie jest tylko studium aktu dla realizowanej rzeźby. Pomimo głosów krytyki cieszę się, że nareszcie rysunek stał się dla rzeźbiarza autonomiczną i równoważną z rzeźbą formą kreacji artystycznej. Dla absolwenta kierunku Rzeźba, który rzadko dysponuje miejscem niezbędnym do realizacji przestrzennych i materiałowych koncepcji rzeźbiarskich, właśnie rysunek może być pierwszą po studiach formą wypowiedzi artystycznej.

Minęły lata i ponowną pasję do rysunku odkryłam, gdy doceniłam samotność bycia z sobą. To rysunek stał się partnerem w prowadzonym z rzeźbą dialogu, gdy siadałam zmęczona po całodziennym zmaganiu się z kamieniem. W przeciwieństwie do rzeźby, nie wymaga przestrzeni realnej, szybko reaguje na nowe koncepcje, gdy kolejne wiązki linii i pikseli rzuconych w przestrzeń papieru wyzwalają czasochłonne zmiany projektowe w rzeźbie.

Janina Rudnicka prof. ASP w Gdańsku

/studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku w latach 1976 – 1981, od 1983 roku pracownik naukowo-dydaktyczny tejże Uczelni /  
wrzesień 2012 rok

pose was the same for a month so we knew it by memory. From Tuesday to Thursday the studio was used as sculpture workshop and on Saturdays and Mondays as a drawing room. Usually we drew on A1 paper format, mainly with pencil, coal or sepia. Drawing had an ancillary character in that it helped us with carving our sculptures. In the studios we were making only nudes throughout the course of study, so we drew nudes to correctly make our nude sculptures. These days when I hear with fascination how nude drawing used to be so excellent within the sculpture area, I want to suggest that after drawing only nudes for about five years, the quality should at least have been good.

In the drawing classes we didn't use color; it was reserved for painting. When I was a student sculpture didn't have painting classes. That kind of class started in 1983. When the two independent drawing studios were opened in the sculpture area, drawing gained new dimensions. In retrospect, it is important that the drawing classes take place apart from sculpture studios and that drawing is seen as something greater than simply having an ancillary role in nude studies for sculpture. In spite of critical voices, I am happy that drawing became autonomous and is treated by the sculptors equally with sculpture as a form for artistic creation. For the graduated sculpture student, who rarely develops their own studio space and facilities to realize artwork, drawing could be the first form of artistic statement available to them after their studies have concluded.

After many years when I could appreciate being alone with myself, I discovered my passion for drawing all over again. The drawing was my partner in dialogs with sculpture. After being tired of carving in stone, I sat down to draw. Unlike sculpture, drawing doesn't need a 3-dimensional real space, quickly reacts to new concepts, and lines put on the paper can make changes that are could be very time consuming if done in sculpture.

Janina Rudnicka prof at Academy of Fine Arts in Gdańsk  
/studied at National High Art School in Gdańsk in 1976-1981,  
since 1983 member of faculty of the same School/  
September 2012

Tłum. A.& R. S.-B.



KATEDRA RYSUNKU, WYDZIAŁ RZEŹBY ASP W GDAŃSKU  
THE CHAIR OF DRAWING – SCULPTURE DEPARTMENT,  
THE ACADEMY OF FINE ARTS IN GDAŃSK

**Kierownik Katedry Rysunku / Head of Drawing Chair:**  
profesor Mariusz Kulpa

**PRACOWNIA PODSTAW RYSUNKU / The Basic Drawing Studio**

**Prowadzący / Academic teacher:**  
dr hab. Magdalena Schmidt – Góra

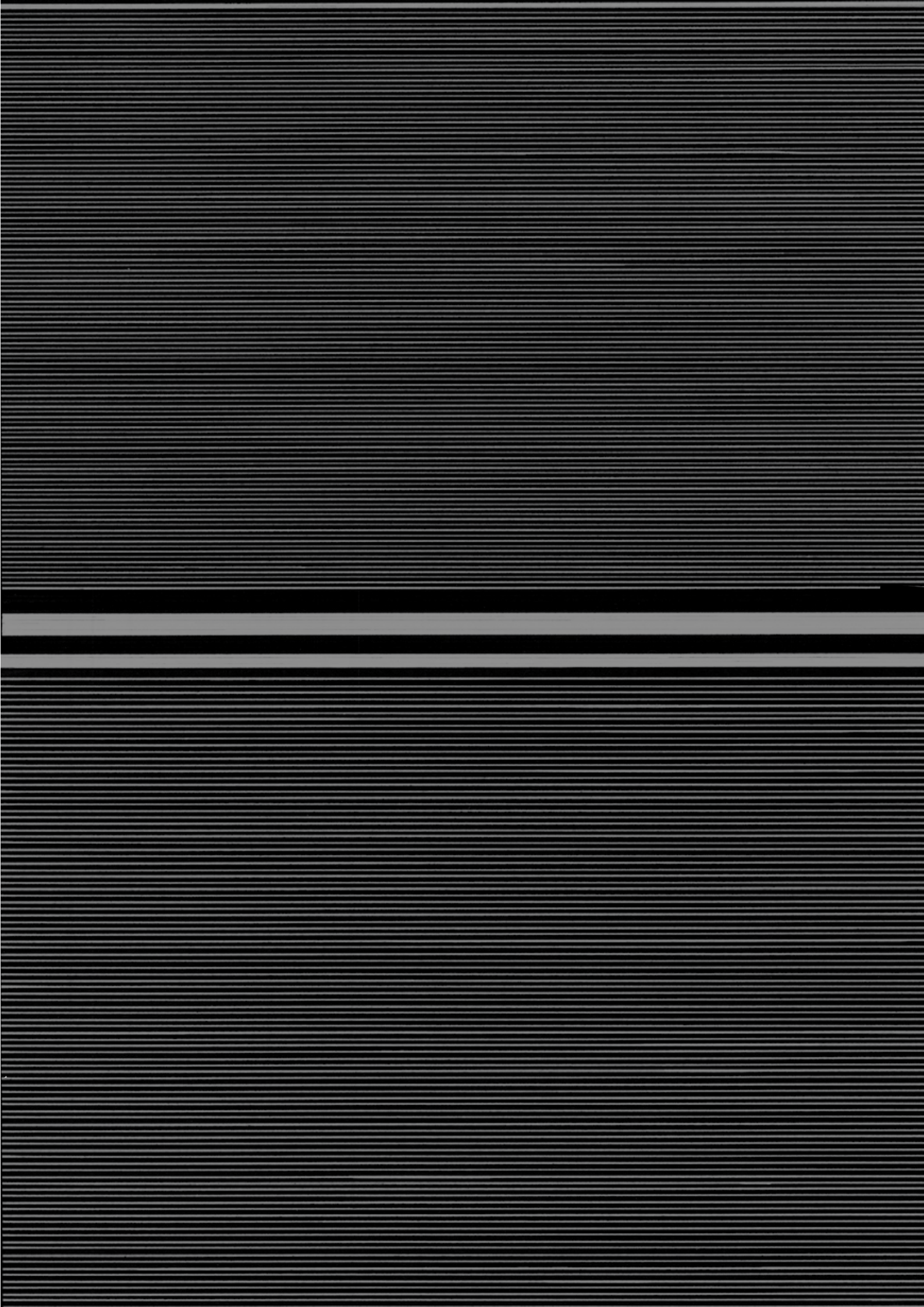
**I PRACOWNIA RYSUNKU / 1<sup>st</sup> Drawing Studio**

**Prowadzący / Academic teacher:**  
profesor Mariusz Kulpa  
**Asystent / Assistant:**  
dr Małgorzata Wiśniewska

**II PRACOWNIA RYSUNKU / II<sup>nd</sup> Drawing Studio**

**Prowadzący / Academic teacher:**  
profesor Janina Rudnicka  
**Asystent / Assistant:**  
dr Adriana Majdzińska





# asp.gda.pl

ISSN: 2081-6197



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku • Targ Węglowy 6 • 80-836 Gdańsk • tel.: 55 301 28 01

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego