

**MACIEJ
ŚWIESZEWSKI**

RYSUNEK / DRAWING

**MACIEJ
ŚWIESZEWSKI**

RYSUNEK / DRAWING



MACIEJ ŚWIESZEWSKI

RYSUNEK / DRAWING

1

GDAŃSK 2018

Spis treści / Contents

Publikacja wydana w ramach wystawy
prezentowanej w Centrum Sztuki Współczesnej LAŹNIA 2
(ul. Strajku Dokerów 5, Gdańsk)
6 października–5 listopada 2017

The publication is part of the exhibition
presented at the LAŹNIA 2 Centre for Contemporary Art
(ul. Strajku Dokerow 5, Gdansk)
from 6 October to 5 November 2017

Kuratorka wystawy / Exhibition curator: Jadwiga Charzyńska
Koordynatorka / Coordinator: Michalina Domoń

- 7** **D E M O S T E N E S D A V V E T A S**
Serce uniwersalnego umysłu
The Heart of the Universal Mind
- 13** **B E A T A P U R C - S T Ę P N I A K**
Krótka historia rysunku – *Disegno. Disegno* Macieja Świeszewskiego
A Brief History of Drawing – *Disegno. Disegno* of Maciej Świeszewski
- 43** **P I O T R S A R Z Y Ń S K I**
Macieja Świeszewskiego malarstwo o rozwidlających się ścieżkach
Branching Path: Painting of Maciej Świeszewski
- 69** **R O B E R T P R I S E M A N**
Maciej Świeszewski: Testament
Maciej Świeszewski: The Testimony
- 77** **A N D R Z E J L I S A K**
Rysunek Macieja Świeszewskiego
Maciej Świeszewski – The Art of Drawing
- 99** **r o z m a w i a M I C H A L I N A D O M O Ń**
Wywiad nierzeka
A Not Very Extended Interview
- 107** Biografia artysty / Artist Biography
- 110** Wystawy / Exhibitions
- 115** **R Y S U N K I / D R A W I N G S**



Serce uniwersalnego umysłu

The Heart of the Universal Mind

DEMOSTENES DAVVETAS
[ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΔΑΒΒΕΤΑΣ]

Wprowadzenie

Arystoteles mówił, że linia przedstawia drogę¹. Kandinsky zaś – że moment pojawienia się linii na płaszczyźnie obrazu wyznacza początek dzieła. W dziedzinie sztuk wizualnych linia jest podstawą języka ekspresji artystycznej. Od starożytności aż po dzień dzisiejszy wielcy artyści należycie doceniali jej moc twórczą. Począwszy od antyku, po Renesans, ale też w czasach nowożytnych, linia – czy to jako ucieleśnienie „naśladownictwa” (zwłaszcza w okresie klasycznym), czy też jako „abstrakcja” – oferowała możliwość ukazania przestrzeni i ruchu w obrazie. Wybitni przedstawiciele sztuki współczesnej, wśród nich Picasso, Matisse, Beuys czy Twombly, próbowali oddać wewnętrzne

¹ Gr. Πορεία, *poreia* = (prze)bieg, proces, ciąg, trajektoria; wybór tłumaczenia podyktowany kontekstem całego tekstu; por. też dalej: „Sztuka Macieja Świeszewskiego, język jego obrazów są drogą [πορεία] z zewnątrz do wnętrza samopoznania”.

Introduction

Aristotle claimed that the line represents a way¹. In Kandinsky's view, the moment when a line appears on the surface of a prospective drawing marks the beginning of a work of art. In the field of visual arts, the line constitutes the fundament of artistic expression. From ancient times to this day, great artists have recognized its creative potential. From Classical Antiquity to Renaissance, but also in modern times, the line – whether as a personification of “imitation” (especially in Classical Greece) or “abstraction” – offered the possibility of representing “space” and “movement” in an image. Outstanding representatives of contemporary art, among others Picasso, Matisse, Beuys or Twombly,

¹ Gr. Πορεία, *poreia* = course, process, sequence, trajectory; the translation here was dictated by the context; cf. further: “Maciej Świeszewski's art, the language of his paintings, is a road [πορεία] from the outside to the inside of self-knowledge”.

znaczenie języka obrazów mocnym, energicznym, nowatorskim pociągnięciem linii. Podobną trajektorię obiera linia w pracach polskiego artysty Macieja Świeszewskiego. Wystarczy jedno spojrzenie na jego dzieła, by się o tym natychmiast przekonać.

Przygody linii

Linia Świeszewskiego nie ma naśladowczej natury. Nie reprezentuje, nie kopiuje świata zewnętrznego. Przeciwnie: swoim rytmem, głębią żarliwości od-ciska piętno na powierzchni papieru, z miejsca przyciągając spojrzenie widza. Język artysty jest intensywny. Od pierwszych słów porywa oglądającego w podróż przez krzywizny, linie proste, figury geometryczne i inne formy, które kształtem przypominają organizmy żywe czy jakieś byty zwierzęce z nieznanej planety. Formy, które mogą się także jawić jako machina myśli, psychiki, skomplikowanej maszyny wewnętrznej natury rzeczy, a które tym z nas, którzy obeznani są choć trochę z literaturą, łatwo skojarzą się z narzędziami tortur rodem z Kafki.

W te oto labirynty przygody wkracza widz, gdy stanie przed dziełem i zechce podążyć za linią.

Podróż ku samopoznaniu

Nie ma z góry ustalonej trasy w usianej optycznymi i koncepcyjnymi niespodziankami wizualnej przygodzie Świeszewskiego. Odurzająca podróż po tej architektonicznej konstrukcji wiedzy do ostatniej ścieżki, która zdaje się odzwierciedlać wewnętrzną geometrię świata. Prowadzi przez nasze nieznanne „ja”, jego nieodkrytą stronę. Bo każdy obraz polskiego artysty jest w istocie złożoną drogą ku samopoznaniu, nicią Ariadny, która ma nam pomóc wydostać się z labiryntu własnych uprzedzeń,

tryed to show – with strong, energetic, innovative linear strokes – an internal sense of the language of images. A similar trajectory of the line can be noticed in Polish artist Maciej Świeszewski's art. It is enough to glance at his works to be certain.

Adventures of the line

Maciej Świeszewski's line is not imitative in nature. It does not represent, does not copy existing external reality. On the contrary: through the rhythm of its dance, the depth of its zeal, it leaves its stamp on the surface of a sheet of paper, immediately winning the viewer's interest. The artist's language is intense. From the first words, he snatches the viewer for a journey through curves, straight lines, geometric figures and other forms which resemble living organisms or some animal entities from the unfamiliar reality of a strange planet. The forms, which may also bring to one's mind a thought machine, psyche, the complicated internal machinery of the essence of things, which, to those of us who know a bit about literature, can resemble torture tools straight from Kafka's world.

Such are the labyrinths of adventure that a viewer enters when they stand in front of a work and follow the line.

A journey towards self-knowledge

There exist no predetermined route in Maciej Świeszewski's visual adventure, dotted with optical and conceptual surprises. An intoxicating journey around this specific architectural structure leads to the final path, which seems to reflect the internal geometry of the world. It passes through our unknown "self", its undiscovered side. Indeed, every image of this Polish artist is a complex road to self-knowledge, an Ariadne's thread, which is to help us



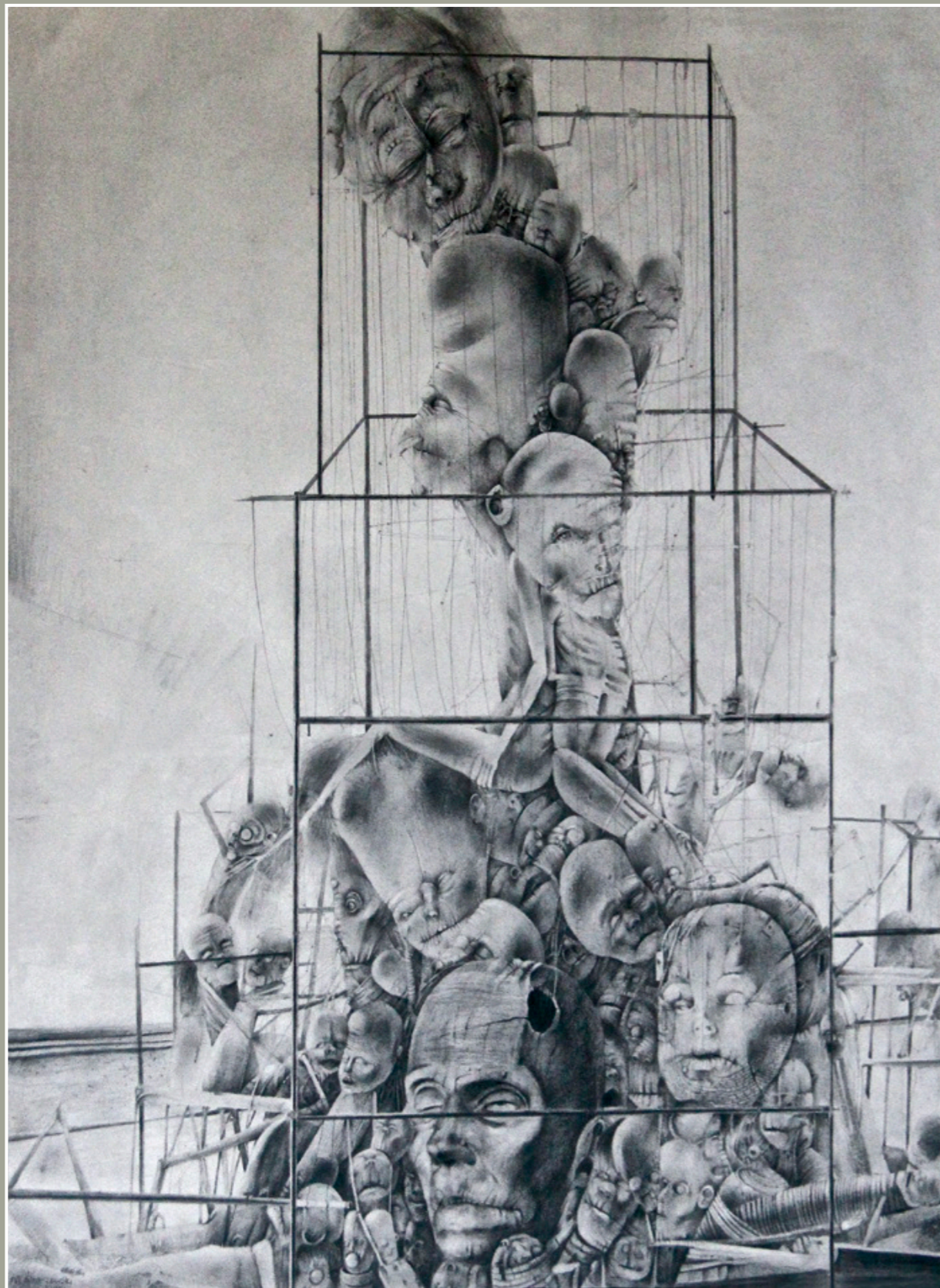
Z cyklu *Ludzkie zabawy* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2017
From the series *Human Games* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2017

umknąć naszemu minotaurowemu „ja”, które ściga nas, by pochłonąć. Obrazy Świeszewskiego to różnorodne, estetyczne i koncepcyjne próby znalezienia wyjścia z więzienia własnego „ja”. To wysiłki zmierzające do ujawnienia wewnętrznego mechanizmu, który jest zarazem doczesny i uniwersalny, działa zarówno jako umysł, jak i serce wszechświata, niczym istniejąca, ale nie wszystkim znana mechanika wewnętrznego życia świata i rzeczy. Sztuka Świeszewskiego, język jego obrazów, są drogą z zewnątrz do wnętrza samopoznania. Drogą, która ukazuje, jak nierozłączne są kosmos i umysł, jak nierozłączne są serce i sens języka (s)tworzenia².

² Gr. δημιουργία = tworzenie, stworzenie – gra słów.

find the way out of the labyrinth of our prejudices, escape our Minotaur-like “I” that follows us to then devour. Świeszewski's drawings are diverse, aesthetic and conceptual attempts at finding an exit from the prison of “I”. They are efforts directed at disclosing an internal mechanism that is at once temporal and universal, that functions both as the mind and heart of the universe, like the existing, but not familiar to everyone, mechanics of the internal life of the world and things. Maciej Świeszewski's art, the language of his drawings, is a road from the outside to the inside of self-knowledge. The road which shows how inseparable the Cosmos and the mind are, how inseparable are the heart and the sense of the language of creation².

² Gr. δημιουργία = creating, creation – a play on words.



DEMOSTHENES DAVVETAS / urodzony w 1955 roku w Grecji dzieli swój czas pomiędzy Paryż a Ateny. Jest zarówno poetą i pisarzem, malarzem i performerem. Od 1982 roku publikuje artykuły i eseje o sztuce w czasopismach, przeglądach artystycznych i gazetach m.in. *Art Forum*, *Art in America*, *Art Studio*, *Beaux-Art*, *Galleries Magazines*, *Liberation*, *Parkett and Risk*. Przeprowadzał wywiady na wyłączność z wybitnymi artystami takimi jak Joseph Beuys i Andy Warhol.

Studiował prawo na Uniwersytecie Arystotelesa w Salonikach oraz uzyskał tytuł doktora w dziedzinie estetyki na Uniwersytecie Paryskim VIII. Jest profesorem IESA w Paryżu i prowadzi kursy mistrzowskie na temat poezji i sztuki współczesnej na Uniwersytecie Paryskim IV – Sorbonie. Ponadto prowadził seminaria z filozofii sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu oraz seminaria z filozofii sztuki użytkowej na Uniwersytecie w Patras w Grecji.

Obecnie pełni także funkcję doradcy premiera Grecji w zakresie kultury i sztuki.

DEMOSTHENES DAVVETAS / who was born in 1955, Athens, Greece distributes his time in Paris and Athens. He is either a poet and a writer, or a painter and performance artist. Since 1982, he had been writing articles and essays on art for magazines, artistic review papers and newspapers as *Art Forum*, *Art in America*, *Art Studio*, *Beaux-Art*, *Galleries Magazines*, *Liberation*, *Parkett and Risk*. He had been exclusively interviewing famous artists such as Joseph Beuys and Andy Warhol.

He studied at the School of Law of the Aristotle University of Thessaloniki and has a doctorate degree in Aesthetics from the University of Paris VIII. He is a professor at the IESA in Paris and gives masterclasses on Poetry and Modern Art at the University of Paris IV. Furthermore, he has delivered seminars on Philosophy of Art at the École des Beaux-Arts in Paris and seminars on Philosophy of the Applied Arts at the School of Engineering at the University of Patras.

Currently, he also holds the position of the cultural art consultant of the Prime Minister of Greece.

Bez tytułu / ołówek, papier, 100 x 70 cm, 1985
Untitled / pencil, paper, 100 x 70 cm, 1985



Krótką historia rysunku – *Disegno* *Disegno* Macieja Świeszewskiego

A Brief History of Drawing – *Disegno* *Disegno* of Maciej Świeszewski

BEATA PURC-STĘPNIAK

Rysunki ceniono za oryginalność i kupowano je do prywatnych kolekcji. Zbierali je malarze, rzeźbiarze, architekci, koneserzy sztuki, zawierały w sobie bowiem świeżość myślenia koncepcyjnego, prawdę o narodzinach pomysłu na dzieło. Rysunek zawsze odkrywa, kim artysta jest. Dukt linii odzwierciedla procedury tworzenia, rozumienia siebie i świata. W nim twórca manifestuje swoją obecność¹. Przy okazji wystawy rysunków Macieja Świeszewskiego warto przypomnieć sobie historię tej dyscypliny, której korzenie sięgają początków ludzkości.

W teorii i praktyce malarskiej wieków dawnych rysownik był ceniony jako pomysłodawca. Rysunek to dialog twórcy z jego genuszem, odkrywający

Drawings have been appreciated for their originality and bought to private collections. They were collected by painters, sculptors, architects, and art connoisseurs, because they had the quality of fresh conceptual thinking, the truth about the birth of a creative idea. A drawing always discloses who the artist is as the track of lines is a record of their mind and the creative process, the way of seeing themselves and the world where they manifests their presence¹. It is a manifestation of the artistic self of the author. The exhibition of Maciej Świeszewski's drawings is a good opportunity to recall the history of the discipline, the roots of which go back to the dawn of humanity.

Drawing has always been closely connected with the human race as a form of their expression.

¹ Daniela Bohde, *Die künstlerische Handschrift als Ausdruck des Charakters? Die scheinbare Kontinuität eines Topos. Giorgio Vasaris maniera – Roger de Piles' caractères – Wilhelm-Fraengers Formpsychogramme zwischen kontinuier.* [w:] *Vasari als Paradigma, Rezeption, Kritik, Perspektiven. The paradigm of Vasari reception, criticism, perspectives*, hrsg. Fabian Jonietz, Alessandro, Venezia 2016, s. 67–80.

¹ Daniela Bohde, *Die künstlerische Handschrift als Ausdruck des Charakters? Die scheinbare Kontinuität eines Topos. Giorgio Vasaris maniera – Roger de Piles' caractères – Fraengers, W. Formpsychogramme zwischen kontinuier.* [In:] *Jonietz, F. The paradigm of Vasari reception, criticism, perspectives*, Alessandro, Venezia 2016, p. 67–80.

zakamarki pamięci artystycznej przed widzami i badaczami sztuki. Humanisci zdawali sobie sprawę z jego mocy i upatrywali w nim narodzin nowoczesnego typu sztuki – wyobcowanej, wyrafinowanej i samotnej, ale osiagającej wyżyny arcyzmu. Ten dramatyczny rys obejmuje także dziś życie i twórczość każdego artysty, w tym Świeszewskiego. To rysunek pomaga stwarzać jego malarstwo: filozoficzne i duchowe, pełne ekspresji, a zarazem szlachetne jak nauka; oparte na studiach i fascynacji między innymi sztuką wczesnego renesansu niderlandzkiego.

Pamiętajmy jednak, że dzisiejsze rozumienie rysunku jest inne niż w przeszłości historycznej. Szkice, studia, projekty, motywy i detale stawały się często ulubionymi podarkami. Zwłaszcza gdy chodziło w rysunku o wielostopniową fazę dochodzenia do realizacji pomysłu, które można było w nim śledzić, ponieważ do osiągnięcia artystycznego prowadził poprzez systematyczne, wielostopniowe rozwijanie tematu. W tym kontekście rysunek jest *disegno* rozumianym jako pierwotne spotkanie umysłu z siłami kreacji². Tylko one mogą zrównać człowieka z Bogiem, a rysunek – jak stworzenie – jest wyrazem uzewnętrznienia idei.

Disegno, łac. *designera*, w teorii sztuki renesansu oznaczało rysunek i artystyczne idee oraz wszelkie duchowe koncepty, także w sensie religijnym. *Disegno* zastąpiło scholastyczną *intentio*³ – czyli koncepcję, która odróżnia wewnętrzne ustalenie kształtu

A draughtsman, an originator was held in high esteem in the fields of the theory and practice of painting in the past centuries. A drawing is perceived as a dialogue of the creator with their genius; an exchange granting an access for the viewers and art researchers to the recesses of the artistic mind. Already humanists understood the power of drawing and perceived it as the source of modern artist and art – estranged, sophisticated and lonely, but attaining the heights of artistry. This dramatic note refers today to every artist's life and work and so it does to Maciej Świeszewski's. It is drawing that supports his painting, which is philosophical, spiritual, expressive, and at the same time, it is noble as science. It draws on his studies and fascination of the art of the early Dutch Renaissance. Nevertheless, one should bear in mind that today's understanding of drawing varies from the way it was perceived in the historical past.

Sketches, studies, designs, motifs and details would often become favoured gifts. Especially when the idea for a drawing was developed in several stages that could be followed, as the process of drawing resulted in an artistic achievement through a systematic and complex development of a theme. In this context, drawing is the *disegno* in question, seen as a primal and fresh meeting of the mind and creative forces.² Only they can let a human being approach Godhead (Divine Essence). Similar to creation, drawing is an expression of the internal idea.

In the Renaissance theory of art, *disegno* (from Latin *designera*) referred to drawing and artistic ideas as well as any spiritual concepts, including

² Karl Möseneder, *Michelangelos „Jüngste Gericht“, Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst*, [w:] Dietrich Reimer, *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlin 1997, s. 95–118.

³ Michael Luethy, *Universalität und Geschichtlichkeit des Zeichnens – am Beispiel von Egon Schieles Weiblichem Akt mit angezogenem linkem Knie* [w:] *Linea. Vom Umriss zur Aktion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zug, Ostfildern 2010, s. 154–165 (<http://www.michaelluethy.de/scripts/zeichnung-disegno-renaissance-kunst-wissenschaft/>), dostęp z 17 listopada 2017.

² Möseneder, K. *Michelangelos „Jüngste Gericht, Über die Schwierigkeit des Disegno und die Freiheit der Kunst*. [In:] Reimer, D. (1997). *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*. Berlin, p. 95–118.

od późniejszej, zewnętrznej realizacji i obejmuje jako idea zarówno poszukiwanie formy, jak i jej realizację. Leonardo da Vinci twierdził, iż granica rzeczy, czyli linia, jest sama w sobie niczym. Rozróżnia tylko co „jest” ciałem, a co nim „nie jest”, oraz strony: wewnętrzną i zewnętrzną. Rysunek jednak – jak wiemy – łamie czasoprzestrzenne kontinuum (il. 1). Linia nie jest czymś, co wykreowane; jest obecna w naturze, a zarazem zostaje stworzona przez człowieka, by zaznaczyć granicę, kontur. Rysunek pozostaje ze swoim przedmiotem w relacji takiej, jak ciało ze skórą. *Disegno* jest częścią ciała sztuki, jest czynnikiem docenienia działalności artystycznej – czystą kreacją. Przekształca, gdy chce tego artysta, ontologiczną nicłość w doskonałość tworzenia, otwierając drzwi sztuce.

Wielu twórców pragnęło, by malarstwo było sztuką wszechstronną i uwzględniło czynnik rysunkowy idei, pomysłu na dzieło (*disegno*)⁴. Było to widoczne zwłaszcza w twórczości mistrzów europejskiego malarstwa końca XV i w XVI wieku. Rysunek był wówczas rozumiany na poły religijnie, na poły w sposób naukowy, poznawczy. Ówczesnym teoretykom sztuki i malarzom pragnącym wyzwolić sztukę z kręgu rzemiosł, rysunek wydawał się brać początek z boskiej geometrii świata. Jednocześnie pozwalał poczuć się kreatorem – rysownik mógł bowiem w miarę sił i talentu nadawać rezultatowi swojej pracy kształt imitujący otaczającą rzeczywistość i w ten sposób oddawać boską cząstkę świata. Sądzono, że rysunek powtarza w sposób syntetyczny wszystkie formy i idee rzeczy.

To w tamtych czasach rysunek, dający wgląd w koncepcyjne myślenie o sztuce, stał się wartościowy do tego stopnia, że zaczęli go cenić

⁴ Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Aufl. Berlin 1976.

religious ones. *Disegno* replaced scholastic *intentio*³ i.e. the concept, where the internal determination of a shape is different from its later external execution and constitutes a comprehensive idea. *Disegno* embraced the search for form and its execution. It is difficult to understand in the ontological sense. According to Leonardo da Vinci, the border between things, i.e. the line, is nothing in itself. It only differentiates between what “is” a body and what “is not” as well as separates the inside from the outside. A drawing, however, breaks the spatiotemporal continuity, as we know (il. 1). For that reason two different sides can be discussed. The additional line is not invented; it exists in nature and is truly brought into existence by a human being to mark a border, to create a contour. The relation of the object and its drawing can only be compared to a human body covered by skin. *Disegno* is, therefore, an asset of the body of art, a factor of the appreciation of artistic activity – a pure creation. On an artist's whim, it can transform ontological void into perfection of creation, opening the door to art, which shapes the artistic world.

Drawing is poetry, which speaks through the form and the technical prowess on the basis of an art concept. Numerous artists wanted painting to be an all-embracing art, including the drawing aspect of the idea for a work, known as *disegno*.⁴ It was particularly noticeable in the work of European masters at the end of the 15th and in the 16th century. At that

³ Luethy, M. *Universalität und Geschichtlichkeit des Zeichnens – am Beispiel von Egon Schieles Weiblichem Akt mit angezogenem linkem Knie* [In:] *Linea. Vom Umriss zur Aktion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zug, Ostfildern 2010, p. 154–165. (<http://www.michaelluethy.de/scripts/zeichnung-disegno-renaissance-kunst-wissenschaft/>) retrieved 17.11. 2017.

⁴ Panofsky, E. (1976). *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. [1924]. 3. Aufl. Berlin.



1. Leonardo da Vinci (1452–1519), *Autoportret?*, Windsor Castle
Leonardo da Vinci (1452–1519), *Self-portrait?*, Windsor Castle

kolekcjonerzy. Znalazł miejsce w gabinetach i galeriach malarstwa umieszczany w dziale *artificialia*. Malarze i graficy w XVII i XVIII wieku odwiedzali chętnie te miejsca, aby studiować drogocenne rysunki słynnych mistrzów wykonane piórką, kredą lub ołówkiem. Cechujące je wyrafinowanie, ekspresja, wirtuozeria, adekwatne do tematu zróżnicowane światłocieniowe i stylistyczne, lawowania, szrafowanie – to dowody artystycznej perfekcji w osiągnięciu zamierzonych rezultatów.

Piszząc o praktyce użycia atramentu i pióra, Cenino Cenini nazwał rysunek fundamentem sztuki⁵. Jego rozumienie było zatem dwojakie: za pomocą rysunku można przedstawić zarazem istotę świata i koncept artystyczny. Badać i kreować jednocześnie.

Początki sztuki rysunkowej zostały opowiedziane przez Pliniusza w antycznym micie o wynalezieniu malarstwa⁶, gdzie główną rolę odgrywa cień odrysowany na ścianie. Giorgio Vasari namalował genezę malarstwa, przedstawiając człowieka, który odrysowuje swój profil na ścianie (ok. 1570/1573, Florencja, Casa Vasari). W taki sam sposób wynalazek sztuki plastycznej wyobrażano sobie w opowieści o córce korynckiego garncarza Butadesa, która obwiodła konturem cień ukochanego mającego odejść na wojnę. Na tej podstawie jej ojciec wykonał płaskorzeźbę przedstawiającą młodzieńca.

W XIV wieku we Florencji Agnolo Gaddi przedstawił rysownika siedzącego przy stole podczas pracy ze szkicownikiem (Mediolan, Castello Sforzesco, Gabinetto disegni e stampe). Tę chwilę upamiętnił także Maso Finiguerra (*Siedzący*

time, it was a partly religious and partly a scientific, a cognitive idea. Then the art theoreticians and the painters striving to liberate art from the field of crafts saw it as originating from the divine geometry of the world. Simultaneously, it allowed a draughtsman to feel like a creator. In accordance to their skill and talent, they could shape their creation into an imitation of the surrounding world, and in this manner, they would render the divine element of the universe in their works. It was believed that the drawing precisely repeats all forms and concepts of things in a concise way. It was at that time that the drawing, enabling an insight into the conceptual thought in art, became a valuable artistic production, highly appreciated by collectors. It found its way into art cabinets and painting galleries, in the *artificialia* section. 17th and 18th century painters and graphic artists frequently visited these places to study famous masters' valuable drawings, executed in pen, chalk or pencil. Their sophistication, expression, mastery, the richness of chiaroscuro and style consistent with their subjects, washes and hatchings are the evidence of artistic excellence and the ability to attain desired effects.

When writing about the use of ink and pen, Cenino Cenini called drawing the foundation of art.⁵ The understanding of the art of drawing was therefore two-fold: it can serve to present the essence of the world as well as an art concept; through the art of drawing one can study and create at the same time.

The beginning of the art of drawing was described by Pliny in the ancient myth of the invention of painting⁶, where a major role is played by a shadow drawn on a wall. Giorgio Vasari recounted the origins of

młodzieniec podczas rysowania, ok. 1450, Florencja Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi) (il. 2), zaś Leone Battista Alberti w traktacie *De Pittura* (1435) pisał o wiodącej roli rysunku dla każdego malarza⁷. Już w XV wieku florency artyści tacy jak Pisanello czy da Vinci wykonywali pierwsze rysunki z żywego modelu. Studia aktów wykorzystywał także w swoich pracach Albrecht Dürer. O tym, jak wysoko był ceniony rysunek, także w sztuce niderlandzkiej, mówi obraz Rogiera van der Weydena *Św. Łukasz malujący Madonnę* (1434–1435, Boston). W Niderlandach rysunek traktowany był jako środek pomocniczy przy tworzeniu obrazu. Za jego pomocą robiono reklamę warsztatu, przedstawiano projekt malowidła, ukazywano detale i stosowano go jako rysunek zaznaczający usytuowanie postaci i kształt malowidła oraz jego stosunki przestrzenne.

W XV wieku wielcy mistrzowie malarstwa zatrudniali do pracowni licznych pomocników. Rysunki mistrza były dla nich wzorami do pracy przy wielkim dziele wymagającym dużo wysiłku. Były więc istotne dla wstępnej fazy tworzenia, stanowiąc środek komunikacji ze zleceniodawcami. Często służyły jako wstępne projekty do zamawianych dzieł, za ich pomocą zwracano uwagę na szczegóły, którymi chciano zainteresować klienta albo które były ważne dla samego mistrza.

Rysunek to możliwość studiów według natury, kopiowania dzieł innych artystów i projektów kompozycji malarskich. Są tym cenniejsze, że na ich podstawie można dociekać, jaki był pierwotny zamysł zaginionych malarskich kompozycji. Wyróżniamy różne rodzaje rysunku: rysunki samodzielne, autonomiczne – tak zwaną

painting through the image of a draughtsman drawing his own profile on a wall, c. in 1570–1573 (Casa Vasari, Florence). In a similar manner, the invention of fine arts was imagined, this time in the story of Corinthian potter Butades' daughter, who drew the silhouette of her beloved, who was just about to leave for a war. On the basis of the outline, her father created a relief of the young man.

In 14th century Florence, Angolo Gaddi depicted a draughtsman sitting at the table while drawing in his sketchbook (Gabinetto dei disegni e delle stampe, Castello Sforzesco, Milan). This moment was also commemorated by Maso Finiguerra (1426–1464) (*A Youth Drawing*, c. 1459, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Florence) (il. 2). Leone Battista Alberti in his treatise *De Pittura* (1435) wrote about a fundamental role of drawing for every painter.⁷ As early as in the 15th century, Florentine painters, such as Pisanello, Maso Finiguerra, Leonardo da Vinci, executed first live model drawings. Also Albrecht Dürer used nude studies in his works. The high regard for drawing in Dutch art is also visible in Roger van der Weyden's painting *Saint Luke Drawing the Virgin* (1434–1435, Boston). In the Lower Countries drawing was perceived as an auxiliary in the painting process. It was used to promote the studio, present the design of a painting, illustrate details, mark the positions of figures and the shape of the painting, as well as its spatial relations.

In the 15th century, great painting masters employed numerous assistants in their studios. The master's drawings served as directions for them when working on a masterpiece, requiring a huge amount of effort. In the studio, the drawings were fundamental for the first stage of the



2. *Siedzący młodzieniec podczas rysowania*, ok. 1450, Florencja Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi
A Seated Youth Drawing, c. 1450, Florence, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi

⁵ Cenino Cenini, *Il Libero dell' arte*, wyd. Frezzato Fabio, Venedig 2003, s. 64.

⁶ Plinius Secundus Gaius, *Naturalis Historiae*, Liber XXXV, Buch XXXV, *Farben, Malerei, Plastik*, przeł. Roderich König, Düsseldorf-Zürich 1997, ks. 35, s. 23.

⁵ Cenini, C., Frezzato, F. (curator) (2003). *Il Libero dell' arte*. Venice, p. 64.

⁶ Plinius Secundus Gaius, *Naturalis Historiae*, Liber XXXV, Buch XXXV, *Farben, Malerei, Plastik*, translated by Roderich König, Düsseldorf-Zürich 1997, p. 23, Vol. 35.

⁷ Leone Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, s. 248.

⁷ Bätschmann, O., Schaublin (2000). C. Leone Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Darmstadt, p. 248.



3. Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Szkielet ręki z męskim torsem*, ok. 1493, rysunek brązowym atramentem, piórkiem / Staatliche Graphische Sammlung München

Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Hand Skeleton and Male Torso*, c. 1493, brown ink and pen on paper / Staatliche Graphische Sammlung München

federkunststücke; rysunek prezentujący wstępne koncepcje – *pensiero* (szkice); studia fragmentów większej kompozycji – *studi*, a w końcu też rysunki kompozycyjne – *modello*.

Wśród twórców zapisujących w rysunku wiedzę na temat natury i anatomii byli da Vinci czy Michał Anioł Buonarroti (il. 3), słynni anatomowie czasów nowożytnych. W XVI wieku jednym z szeroko znanych ośrodków rysunkowych był dwór Rudolfa II Habsburga (1552–1612). Działali tam uznani rysownicy, między innymi Joris Hoefnagel, Joseph Hinz St., Bartholomeus Spranger, Hans von Aachen i Adriaen de Vries. Doszli oni do perfekcji rysunkowej, łącząc w swych pracach zdobycze rysunku włoskiego i północnoeuropejskiego.

Także w okresie manieryzmu czynnik erudycji był ważny w studiach rysunkowych. Zwłaszcza jeśli chodzi o dobór tematów i sposoby kompozycji, w których widoczny był wpływ mitologii, ale też wiedzy alegorycznej i emblematycznej, alchemicznej i astrologicznej. Temat biblijny, anegdota czy scena historyczna prowadziły do wykorzystania w rysunku postaci ludzkich. Dominacja studiów figuralnych okazała się decydująca w rysunku tamtego okresu. Istotną rolę spełniały tematy wyrafinowane, osobliwe ujęcia⁸ wystudiowanych i pełnych gracji upozowanych ciał kobiecych lub męskich. Ten aspekt sztuki był modny zwłaszcza wśród rysowników zatrudnianych na dworach bogatych mecenasów. Sztuczne ujęcia, na przykład tak zwane *Figura serpentinata*, postaci zmysłowych, uwodzicielsko kuszących widzów⁹. W pracach rysowników doby

⁸ Także wątki tzw. *curiosa felicitates* – postaci pełnych gracji i specjalnie upozowanych, także wątki erotyczne i piękne ciała kobiece. Te tematy były szczególnie modne w manierystycznym rysunku.

⁹ Piotr Oszczanowski, *Sztuka rudołfińska – fenomen zjawiska*, [w:] *Magni nomini umbra. Rysunek i grafika z kręgu mecenatu cesarskiego w Pradze, Wiedniu na przełomie XVI i XVII w.*, katalog wystawy ze zbiorów

creation, as they were a means of communication with customers. Moreover, they were often used as preliminary designs of the commissioned works; sometimes they emphasised the details to draw customers' attention; at times they depicted the features, which were important to the master himself.

Drawing gives an opportunity to execute studies from nature, to copy the masterpieces of other artists, to design painting compositions. They are even more valuable, as they help to review the original ideas behind the lost compositional arrangement of a painting. Drawing comes in various forms: independent, autonomous drawing, so called *federkunststücke*; drawings presenting preliminary concepts – *pensiero* (sketches); studies of the fragments of bigger compositions – *studi*; and lastly, composition drawings – *modello*.

Among the artists recording the knowledge of nature and anatomy by means of drawing were Leonardo da Vinci and Michelangelo Buonarroti (il. 3), as well as famous modern anatomists. In the 16th century, one of the most famous drawing centres was the court of Rudolf II of the House of Habsburg (1552–1612). He would welcome the recognized draughtsmen such as Joris Hofnagel, Joseph Hinz St., Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen and Adriaen de Vries. They achieved mastery in drawing, combining in their works the accomplishments of the Italian and Northern European drawing.

Also during Mannerism, the factor of erudition played an important part in drawing studies; especially in terms of the selection of themes and composition types, where the influence of not only mythology was clearly noticeable, but also allegory, emblematic art, alchemy, and astrology. A biblical topic, anecdote, or a historical scene often involved the drawing of a human figure and, indeed, the

nowożytnej przeważały tematy mitologiczne, alegorie i erudycyjne koncepty literackie. Trafiały się wśród nich rysunki wyłącznie z wyobraźni. Co wartościowsze powielano na rycinach.

Rysunki mogły też służyć za ilustracje w książkach. Tak było z twórczością Finiguerry, Dürera, Heemskercka i Annibale'a Carracciego. W drugiej połowie XVI wieku wysoko ceniono sztukę tak zwaną *libri di disegno*. Książki czy albumy tego rodzaju miały status funkcjonalny i nie chodzi tu o szkice, szkicowniki, które służyły celom artystycznym, lecz o notowanie przesłań istotnych dla poszerzenia wiedzy i rozwoju nauk. Można je nazwać dokumentacyjnymi, bo też przypominają obrazkowe encyklopedie. O ich znaczeniu pisał Samuel Quicchelberg w traktacie *Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi* z 1565 roku, zaznaczając, że dostarczają o wiele więcej wiedzy niż przeczytany tekst, bowiem łatwiej jest zapamiętywać obrazki¹⁰.

Warto wspomnieć także o Ulisesie Aldrovandim i opracowanym przez niego korpusie *Natura picta*, gdzie znajdziemy wizerunki skamielin, roślin i zwierząt. Rysunek służył zatem przede wszystkim empirycznej wiedzy, odkryciom i naukowemu sądowi, gromadzeniu i zapisywaniu faktów, inwentaryzowaniu, klasyfikacji. Swój sukces zawdzięczał umiejętnemu naśladowaniu podobieństwa. Rysowano osobliwości geograficzne i biologiczne, kostiumy z danej części świata, geograficzne cuda, komponenty etnologiczne, ciekawostki – na przykład ryby wyrzucane na brzeg i potwory morskie.

zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, pod red. Arkadiusza Dobrzyńskiego i Piotra Oszczanowskiego, Wrocław 2005, s. 8–11.

¹⁰ Stephan Brakensiek, *Vom Theatrum mundi zum „Cabinet des Estampes“*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1812*, Hildesheim–Zürich–New York 2003, *Studien zur Kunstgeschichte*, s. 40–80.

domination of figurative studies in the drawing of the period was decisive. Sophisticated topics, peculiar takes⁸ of studied and graceful, intentionally posed female or male figures; all that played an important role. This trend was particularly popular among draughtsmen, who were employed at the courts of rich patrons; artificial takes, e.g. so-called *figura serpentinata*, sensual figures, seducing the audience.⁹ The works of modern draughtsmen were dominated by mythological themes, allegories and erudite literary concepts. Some of them were drawn purely from imagination. More valuable drawings were copied as prints.

Drawings were also used as book illustrations. It was true for, e.g. the works of Maso Finiguerra, Albrecht Dürer, Heemskerck, and Annibale Carracci. In the second half of the 16th century, mastery in so-called *libri di disegno* was highly valued. Books and albums were given a functional status and were perceived differently from sketchbooks for artistic purposes; they were used to note down significant information in the service of science. They can be defined as documentary; some can be described as pictorial encyclopaedias. Their significance was discussed by Samuel Quicchelberg in his treatise *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* from 1565, where he emphasized their educative potential as compared to a text as it is easier to watch and memorise pictures.¹⁰

⁸ Also so called *curiosa felicitates*, graceful figures in studied poses, erotic motifs and beautiful female bodies. These themes were especially fashionable in Mannerist drawing.

⁹ Oszczanowski, P. (2005). *Sztuka rudołfińska-fenomen zjawiska*. [In:] Dobrzyński, E., Oszczanowski, P. (eds.): *Magni nomini umbra. Rysunek i grafika z kręgu mecenatu cesarskiego w Pradze, Wiedniu na przełomie XVI i XVII w.* Exhibition catalogue. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław, p. 8–11.

¹⁰ Brakensiek, S. (2003). *Von Theatrum mundi zum „Cabinet des Estampes“*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1812*. Hildesheim–Zürich, New. *Studien zur Kunstgeschichte*, p. 40–80.



4. Antonio Carracci (1583–1618), *Potop*, rysunek piórkiem biały, czarny na brązowym papierze, Staatliche Graphische Sammlung München

Antonio Carracci (1583–1618), *The Flood*, white and black ink and pen on brown paper. Staatliche Graphische Sammlung München

Te wszystkie formy możemy nazwać sposobami opisu świata, rodzajem zapisania wyglądu przyrody i kultury. To jeszcze jedna ilustracja wszechogarniającej pamięci humanistów. Tak widział siebie na przykład Boissard, autoportretujący się podczas rysowania w podróży. Tym samym przypisał sobie działalność chorograficzną, podkreślając w swojej pracy autopsję¹¹. Wszak rysunek przypominał o odwiedzanych miejscach, zmianach zachodzących bez ustanku w pulsującym porządku codzienności (il. 4). Był notatką – im szybszą, tym lepiej oddającą drganie życia i jego kontekst. Dlatego też w zielniku *De Historia Stirpium Commentarii Insignes* Leonharta Fuchsa sportretowano rysowników przy pracy¹².

Już od XV wieku artyści w swoich rysunkach i akwarelach czynionych na łonie natury umieszczali epizod z rysownikiem, gdy szkicuje albo przyrodę, albo umiejscowione tam zabytki. Rysownik nigdy jednak nie jest centralnym motywem, występuje na marginesie, stając się niejako sygnaturą pod studium. Tak postąpił choćby Marco Basaiti w swoim *Krajobrazie ze świętym Hieronimem* (New York, Metropolitan Museum) (il. 5).

W XVI wieku znana była figura podróżującego po Europie rysownika tworzącego tak zwany „rysunek księżycy”. Rysownicy wynajmowani przez arystokratów podróżowali po ich ziemiach lub ziemiach sąsiadów, mając za zadanie notować terytorium, wiernie oddając naturę włości. Studia te zachowują świeżość do dziś i są rękopisem tego, jak wyglądała rzeczywistość.

11 Michiel van Groesen, Clusius Boissard, *De Bry and the Making of „Antiquitates Romanae 1597–1602”*, [w:] *Lias*, 29, (2002), s. 203.

12 *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*, Berlin, katalog wystawy Kunsthistorisches Institut in Florenz, Kupferstichkabinett Staatliche Museen in Berlin, Hrsg. Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Michael Thimann, katalog wystawy Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 23. November 2007 – Februar 2008, Berlin-München 2007, s. 17.

It is worth mentioning here Ulisses Aldovandi and his work *Natura picta*, containing images of fossils, plants and animals. Thus, drawing was primarily in the service of empirical knowledge, scientific discoveries and opinions; gathering and recording knowledge, inventorying, and classifying. Its success can be attributed to the imitation skills of draughtsmen. They would draw geographical, naturalistic peculiarities, clothing from different parts of the world, ethnological components, curiosities, e.g. stranded fish or sea monsters. All these forms can be defined as the forms of describing the world, a kind of record of nature and culture. It was yet another all-encompassing memory of humanists. Boissard, self-portraying himself while travelling, would see himself in that way; thus, he attributed himself to the chorographic activity, emphasizing the significance of personal experience in his work.¹¹ A drawing reminded us of visited places, constant changes in the pulsating order of everyday life (il. 4). It was a note and, as such, the faster it was executed, the better the vibration and the context of life were rendered. For that reason, Leonhart Fuhs' herbarium *De historia stirpium commentarii* contains portraits of draughtsmen at work.¹²

As early as in the 15th century, artists would put a figure of a draughtsman sketching nature or historical monuments into their drawings and watercolours executed in nature. Nevertheless, a draughtsman was never a central motif of the landscape; he always

11 Van Groesen, M., Boissard, C. (2002). *De Bry and the Making of „Antiquitates Romanae 1597–1602”*, [In:] *Lias*, 29, (2002), p. 203.

12 Hein-Th., Thimann, M. (2007-2008). *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*. Exhibition catalogue. Kunsthistorisches Institut in Florenz, Kupferstichkabinett Staatliche Museen in Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 23. November 2007 – Februar 2008, Berlin-München 2007, p. 17.

Wojazowano także po ówczynie znanym świecie, docierając do Turcji, czego dowodem są ciekawe wydania zapisów podróży, choćby Abrahama Orteliusa *Theatrum orbis terrarum* (Antwerpia 1570)¹³.

Wydzielono przy tej okazji archiwum rysunkowe, które nazywano *promptuarium imaginum*. Jeden jego aspekt jest szczególnie interesujący. Dotyczył inwencji ikonograficznej, wymyślenia konceptów służących przedstawianiu tematów i ich interpretacji. Tu warto wspomnieć rysunek Jacoba de Gheyna (*Kobieta i dziecko przeglądający książkę z obrazkami*, ok. 1600), na którym dziecko prezentuje matce swój notatnik do szkiców. Wymieńmy także ilustrowane wieloma rysunkami inwentarze galerii malarstwa, zbiory numizmatów, regaliów, rzeźb, na przykład te do kamery Albrechta V¹⁴. W użyciu były wówczas także oryginalne egzemplarze rysowane z kostiumami, ryzsztunkiem turniejowym, heraldyczne, genealogiczne i opowiadające o polowaniach oraz ogrodach, festynach, pochodach triumfalnych. Były też specjalne poświęcone kartom do gry lub wróżb, architekturze, widokom miast, portretom słynnych osobistości, zwierzętom i takie, które imitowały ryciny, oddawały monety i medale¹⁵.

13 *De wereld in kaart. Abraham Ortelius (1527–1598) en de eerste atlas*, katalog wystawy Museum Plantin-Moretus Antwerpen, Hrsg. Dirk Imhof, Antwerpen 1998; Michiel van Groesen, Clusius Boissard, *De Bry and the Making of „Antiquitates Romanae 1597–1602”*, [w:] *Lias*, 29, (2002), s. 195–213.

14 Lorenz Seelig, *Albrecht V von Bayern – Sammler und Auftraggeber*, [w:] *Weltkunst, Heft. 13*, (1993), s. 1645–1647; Johann Baptist Fickler, *Das Inventar der Münchener herzoglichen Kunstkammer von 1598*, Peter Diemer, Elke Bujo, Dorothea Diemer, München 2004.

15 Na przykład Jacopo Strada opracował projekt encyklopedii obrazkowej (30 tomów) monet i przedstawionych na nich wyobrażeń; Dirk Jacob Jansen, *La familia Strada e il suo ruolo nella diffusione delle invenzioni meccaniche nel Rinascimento*, [w:] *L'Album fiorentino die „Disegni artificiali” raccolti da Jacopo e Ottavio Strada*, hrsg. Marchis Vittorio, Luisa Dolza Rom 2002, s. 39–70.

appears as a side motif, and his figure becomes some sort of a signature on the study. Marco Basaiti's *Landscape with St. Jerome* (Metropolitan Museum of Art, New York) (il. 5) can serve as an example here. In the 16th century, the figure of a draughtsman travelling around Europe and offering so called „prince's drawing” was a familiar sight. Draughtsmen commissioned by princes, aristocracy, were to record their or their neighbours' territories, faithfully depicting the nature of the estate's assets. These studies are still fresh today and testify to the reality of the past. The travels would encompass the whole familiar world, with some voyagers reaching Turkey; that phenomenon is evidenced by interesting travel journals, e.g. Abraham Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum*, Antwerp, 1570.¹³

At that time a function of a drawing archive, called *promptuarium imaginum*, was established. One of its aspects was particularly interesting; namely its role regarding iconographic inventiveness, creating subject representation concepts, and their interpretations, Jacques de Gheyn's drawing is worth mentioning here (*Woman and Child Looking at a Picture Book*, c. 1600), in which a child shows the sketchbook to his mother. One can recall also the richly illustrated inventories of painting galleries, regalia, sculpture or numismatic collections, e.g. at Albrecht V's *Kunstkammer*.¹⁴ Moreover, there were special original inventories were in use, which contained the illustrations of costumes, tournament gear, heraldry, genealogy; they were describing hunts, gardens, festivals, or triumphal marches. Some

13 Imhof, D. (1998). *De wereld in kaart. Abraham Ortelius (1527–1598) en de eerste atlas*. Exhibition catalogue. Museum Plantin-Moretus. Antwerpen; Van Groesen, M., Boissard, C. (2002) *De Bry and the Making of „Antiquitates Romanae 1597–1602”*, [In:] *Lias*, 29, p. 195–213.

14 Seelig, L. (1993). *Albrecht V von Bayern – Sammler und Auftraggeber*. [In:] *Weltkunst, Heft. 13*, p. 1645–1647; Fickler, J.B. (2004). *Das Inventar der Münchener herzoglichen Kunstkammer von 1598*, Peter Diemer, Elke Bujo, Dorothea Diemer. München.



5. Bartolomeo da Montagna (zm. 1452), *Św. Hieronim piszący na pustyni*, Nowy York kolekcja Lehmann

Bartolomeo da Montagna (deceased 1452), *Saint Jerome in the Desert*, Robert Lehmann Collection, New York



6. El Greco (1541–1614), *Wariacja na temat Michelangela Buonarroto*, Giorno, ok. 1570, czarny szkic z białym modelunkiem na niebieskim papierze piórkiem lawowany bielą, piórko, atrament, pędzel, Staatliche Graphische Sammlung München
El Greco (1541–1614), *Variation on Michelangelo Buonarroti*, c. 1570, Giorno, black sketch with modeling in white, pen, ink, brush and white wash on blue paper, Staatliche Graphische Sammlung München

Wszystkie odznaczały się artystyczną wirtuozerią, pozostając przy tym nośnikami wiedzy. Stanowiły materiał poglądowy dla znawców. Niekiedy najwspanialsze egzemplarze rysunkowe były umieszczane w gabinetach ze sztuką dla zilustrowania tego wszystkiego, czego w kunstka-merze brakowało i nie było prezentowane¹⁶. Najciekawsze były rysunki przedstawiające nieznaną rejon świata i ich mieszkańców. I tak flamandzki humanista Ogier Ghiselin de Busbecq, cesarski poseł, wyruszył do Konstantynopola i wraz z rysownikiem Melchior Lorckiem przebywał cztery lata w Imperium Osmańskim¹⁷. Z podróży zachował się ciekawy materiał rysunkowy, z jednej strony zapisujący widziany świat pod kątem etnografii i wiedzy antykwarycznej, z drugiej – olśniewający egzotyką dokument podróży do Turcji.

Zapisywano w rysunku panoramę krajobrazów i wedy miejskich, rośliny, zwierzęta, stroje, ruiny starożytnych cywilizacji, także rekonstrukcje napisów, między innymi z *Monumentum Ancyranum*¹⁸. Interesujące jest przy tym to, że monumentalna, dwumetrowej długości panorama Konstantynopola została stworzona na podstawie dużej ilości szkiców czynionych z natury¹⁹. Podpisując rysunek przedstawiający miasto, autor użył nazwy *conterfei* – czyli miasto sportretowane jak

16 Dirk Jacob Jansen, *Antiquarian Drawings and Prints as Collector's Items*, [w:] „Journal of the History of Collections” 1994, nr 6, s. 181–188.

17 Amanda Wunder, *Western Travellers, Eastern Antiquities and the Image of Turk in Early Modern Europe*, [w:] „Journal of Early Modern History” 2003, nr 7, s. 89–119.

18 *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700*, katalog wystawy Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Hrsg. Margaret Daly Davis, Wiesbaden 1994, s. 73; *Melchior Lorischs' Panorama of Istanbul*, 1559, Fakimilie, hrsg. Cyril Mango, Bern 1999.

19 *Panorama Konstantynopola*, ok. 1559, rysunek piórkiem, Leiden, Universiteitsbibliotheek. Byzantium. Faith and Power (1261–1557), katalog wystawy Metropolitan Museum New York, hrsg. Helen C. Evans, New York 2004, s. 406–408.

were devoted to playing cards, divination, architecture, townscapes, some other represented famous people's portraits, animals, or contained copies of prints, coins and medals.¹⁵ All of them testified to a great mastery of their makers serving at the same time as a medium of knowledge. They also constituted demonstrative material for experts. Occasionally, the most outstanding drawings were put into art cabinets to illustrate what was missing from a *Kunstkammer*.¹⁶ Among its most interesting pieces, there were the drawings depicting the unknown corners of the world and their inhabitants. And so Flemish humanist Ogier Ghislain de Busbecq, an imperial envoy, set out to Constantinople in the company of draughtsman Mechior Lorck and spent 4 years in the Ottoman Empire.¹⁷ A set of highly impressive drawings from these travels survived till today. On the one hand, they depict the observed world from ethnographic and antiquarian perspectives, while, on the other hand, they dazzle with the documentation of an exotic journey to Turkey. The drawings capture town panoramas and landscapes, sometimes in a topographical manner; they would portray plants, animals, clothes, ruins of ancient civilisations, as well as inscription reconstructions, e.g. *Monumentum ancyranum*.¹⁸ What is

15 E.g. Jacopo Strada developed a pictorial encyclopaedia design regarding coins and images on them (30 volumes); Jansen, D.J. (2002). *La familia Strada e il suo ruolo nella diffusione delle invenzioni meccaniche nel Rinascimento*. [In:] Marchis, V., Dolza, L. *L'Album fiorentino die „Disegni artificiali” raccolti da Jacopo e Ottavio Strada*. Rome, p. 39–70.

16 Jansen, D.J. (1994). *Antiquarian Drawings and Prints as Collector's Items*. [In:] *Journal of the History of Collections*, 6, p. 181–188.

17 Wunder, A. (2003). *Western Travellers, Eastern Antiquities and the Image of Turk in Early Modern Europe*. [In:] *Journal of Early Modern History*, 7, p. 89–119.

18 Daly Davis, M. (1994). *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700*. Exhibition catalogue. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Wiesbaden, p. 73; Mango, C. (1999). *Melchior Lorischs' Panorama of Istanbul*. Bern: Fakimilie.

człowiek – przez co podkreślił wierność, naoczność i autentyczność tego, co przedstawił. Zaakcentujmy, że w drugiej fazie tworzenia panoramy skorzystał z wielu wykonanych przedtem przez siebie studiów rysunkowych. Tak samo jak artyści korzystają z nich, tworząc potem ostateczny wizerunek modelu (il. 6).

Ilustracje rysunkowe pomagały pracować wyobraźni, przybliżyły wiedzę. Można przy nich było dyskutować. Właśnie studia rysunkowe połączone z rozmową na temat sztuki odnajdujemy na rycinie *Akademia rysunku przy świetle świec* (Berlin Kupferstichkabinet, ok. 1530) (il. 7)²⁰ Agostina de' Musiego, zwanego Venezianem, stworzonej według pomysłu Baccia Bandinellego. Jest tak ukształtowana, by wykorzystać kładące się na ścianie pracowni cienie rzeźb jako refleksję nad genezą rysunku. Powołano się tu na metaforę platońskiej jaskini, mając na myśli teorię ludzkiego poznania²¹.

Institucja taka jak Akademia pomogła w formowaniu nowej wizji sztuki jako dziedziny filozofii i duchowości²². Świadczy to tylko o nobilitacji sztuki i artysty *abiot intelletto*, jak określił Benedetto Varchi w piśmie *Della maggioranza e nobilitá dell'arti*. Samego artystę nazywał także rozsądnym, gdyż ustanawia w swej sztuce regulacje. Podobnie jak przyroda kieruje się swoimi prawami, tak i sztuka przez ich stosowanie staje się szlachetna jak nauka²³ (il. 8).

W teorii sztuki XVI wieku twierdzono autorytatywnie, że w rysunku dostrzec można symbol

20 Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, Wien 1802–54, t. XIV. 314.48 i XV. 305.49.

21 Robert Williams, *Art, Theory and Culture in Sixteenth century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997.

22 W 1563 Giorgio Vasari założył we Florencji Accademia del Disegno; w 1599 powstała w Rzymie Accademia di San Luca.

23 Cyt. za Tatariewicz, 1987, t. 3, s. 236.

worth noting, a monumental 2-metre long panorama of Constantinople was created on the basis of numerous sketches from nature.¹⁹ When signing the drawing, the author used the word *Conterfei* – i.e. the town was portrayed in the same manner as a person, since the artist attained a natural portrait quality when drawing it. In that manner he managed to underline the accuracy, credibility, and authenticity of his depiction. It should be noted that in the second phase of creating the panorama, he referred to numerous natural studies he had executed previously, in the same way as artists use drawn ideas to support the creation of the final work (il. 6).

Drawn illustrations stimulated imagination, presented knowledge in a better way, constituted a point of departure for discussions. Such drawing studies combined with a conversation about art can be seen in a drawing by Agostino dei Musi, called Veneziano, *Students sketching from a model by candlelight*, c. 1530, Kupferstichkabinet, Berlin (il. 7),²⁰ based on Baccio Bandinelli's idea. The drawing depicts sculpture shadows cast on the wall in the composition, which constitutes a reflection on the origins of drawing. The metaphor of Plato's cave was recalled here, i.e. the theory of human perception.²¹ Teaching drawing was deemed necessary. An institution such as “academy” facilitated the emergence of the new vision of art as a philosophical and spiritual discipline.²² It demonstrated

19 *Panorama of Constantinople*, c. 1559, pen on paper, Leiden, Universiteitsbibliotheek, Byzantium. [In:] Evans, H.C. (2004). *Faith and Power (1261–1557)*. Exhibition catalogue. Metropolitan Museum. New York, p. 406–408.

20 Bartsch, A. *Le peintre graveur*, Wien 1802–1854, Vol. XIV. 314.48 and XV. 305.49.

21 Williams, R. (1997). *Art Theory and Culture in Sixteenth Century Italy*. [In:] *Techne to Metatechne*. Cambridge.

22 In 1563 Giorgio Vasari opened Accademia del Disegno in Florence; in 1599 Accademia di San Luca was founded in Rome.



7. Agostino Musi (Veneziano), wg Baccio Bandinelli, *Akademia rysunku przy świetle świec*, Berlin Kupferstichkabinet, ok. 1530
Agostino dei Musi (Veneziano), Baccio Bandinelli in his Studio Holding a Statuette of Venus, *Students Sketching from a Model by Candlelight*, c. 1530 Berlin Kupferstichkabinet



8. Pietro da Cortona (1596–1669), *Wiek żelazny*, projekt fresku do Palazazo Pitti, ok. 1637, rysunek piórkiem na brązowym papierze, czarna kreda, lawowany, Staatliche Graphische Sammlung München
Pietro da Cortona (1596–1669), *The Age of Iron*, fresco design for Palazazo Pitti, c. 1637, pen, wash and black chalk on brown paper, Staatliche Graphische Sammlung München

konkretyzacji myśli Boga. W *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* Federico Zuccari (1540–1609) opisuje rysunek wewnętrzny zwany *disegno interno*, funkcjonujący w *concetto*, czyli jako pomysł na ukształtowanie dzieła sztuki. *Disegno esterno* jest już rysunkową realizacją projektu. *Disegno naturale* to rysunek naśladowujący naturę; *disegno artificiale* zaś – pomysł, który czyni z natury artystyczny obraz. *Disegno fantastico-artificiale* to z kolei początek wszystkich niesamowitości i rzeczy uduwionionych, które wprawiają w zdumienie – *capricci*²⁴. Są to pomysły na nowe wynalazcze formy prezentacji, optyczną iluzję czy anamorfozę.

Mistyczny pogląd na wyraz osobistego stylu artysty, czyli manierę, odcisnął piętno na pojmowaniu sztuki aż do XVII wieku. Stał się modelem kształcenia każdej indywidualności, która pragnęła osiągnąć wyżyny sztuki. Artyści rysowali z modelu, czynili studia nad portretem, nad krajobrazem. Następnie używali tych studyjnych prac podczas malowania. Nie zapominajmy także, że rysunek sam w sobie był aktem twórczym o wielkiej mocy. Zaznaczył to w swoim *Autoportrecie w wypukłym lustrze* (1523/4, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum) Parmigianino, wysuwając na pierwszy plan rękę rysownika.

Ręka uchodziła we wczesnym manieryzmie za symbol procesu tworzenia, porównywana była z ręką Boga, stwórcy świata. Tę z kolei ukazywano w średniowiecznych iluminowanych kodeksach, umieszczając w centrum wszechświata. Rękę z rysikiem nobilitowano jako symbol materialnego objawienia „idei podjętej w umyśle artysty”. Prowadzona przez nią linia jest wyróżnikiem twórcy oraz jego indywidualności. Taką myśl odnotowali

the ennoblement of the art and artist, *abiot intellectio*, as was specified by Benedetto Varchi in his paper *Della maggioranza e nobilitá dell'arti*. He also calls an artist a reasonable person – since nature has its laws, artists would also establish the principles with regard to their art, which becomes in this way as noble as science (II. 8).²³

16th century art theoreticians authoritatively claimed that in the drawing we can perceive a symbol of the materialisation of God's thought. Zuccari's *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* contains a description of an internal drawing, *disegno interno*, present in *concetto*, i.e. the idea for a work of art. *Disegno esterno* is an external execution of the artist's concept. *Disegno naturale* imitates nature; *disegno artificiale* is an idea that transforms nature into a work of art. *Disegno fantastico-artificiale* is the beginning of all things strange and incredible that amaze – *capricci*.²⁴ These ideas refer to new, inventive forms of presentation, namely optical illusion or anamorphosis.

This mystical view of drawing, an expression of the artist's personal style, i.e. manner, influenced the understanding of art until the 17th century. It also became the educational model for anybody who wanted to excel in art. Artists drew from a live model, studied portrait and landscape. Next, they used their studies to create paintings. One should not forget that drawing in itself was a powerful creative act: when Parmigianino painted his *Self-portrait in a Convex Mirror* (1523/4, Kunsthistorisches Museum, Vienna), he placed his draughtsman's hand in the foreground.

The hand was perceived in early Mannerism as a symbol of the creative process, comparable with the hand of God, the Creator. God's hand was often

²³ Quoted from Tatarkiewicz, 1987, t. 3, s. 236.

²⁴ Hofmann, W. (1997). *Zauber der Medusa, Europäische Manierismen*. Exhibition catalogue. 3.03–12.05 1987. Wiener Kunsthalle. Wien, p. 422–441.

Varchi, Anton Francesco Doni czy Benvenuto Cellini. Wszystkie sztuki przedstawiające mają bowiem za fundament rysunek – *disegno*. Sam Vasari nazywał *disegno – operazione di mano*, a w 1563 roku *arti del disegno* – czyli kunszt intelektualny połączony z wiedzą historyczną²⁵.

Dochodzimy tu do sedna ciekawego dylematu: jak pogodzić studia rysunkowe z natury – problem naukowej prawdy – z odrobiną fantazji, której się w rysunku nie uniknie? Ten problem zaprzętał artystów już w XVI wieku (II. 9). Humanistyczni uczeni zdawali sobie sprawę, że rysunki – mimo iż zawierają w sobie wiedzę empiryczną – pozostają artystyczne. I do takich zaliczają się studia nad krajobrazami, zwierzętami i roślinami czy zrujnowaną budowlą. Wszak narysowane przez Heemskercka czy Goltziusa antyczne rzeźby są obdarzone rewelacyjną ekspresją i ukazane w nowym świetle, które powołuje inne ich rozumienie i funkcjonowanie niż w starożytności.

W rysunku ożywa nowa historia antycznych zabytków. Piękno ruin wskrzeszają w swoich pracach Jan Brueghel Starszy i Giovanni Battista Piranesi w dramatycznych pejzażach. Kolosalne pozostałości miast ujęte są jako wizyjna architektura, może nigdy nie istniejąca, ale silnie pobudzająca wyobraźnię. Rysunki tworzą nową historię wiedzy o przeszłości. Granica między tym, co naukowe, a tym, co artystyczne, staje się płynna, zatem pojęcie *disegno* użyte w produkcji obrazowej niosło zawsze podwójne znaczenie, sytuując się między rzemiosłem a intelektem.

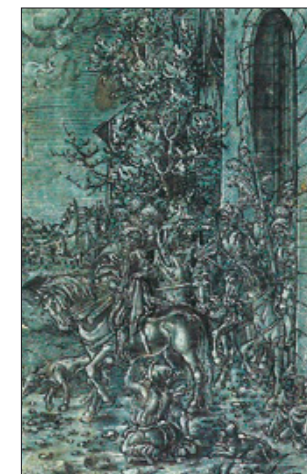
Może dlatego w sztuce flamandzkiej i holenderskiej XVI i XVII wieku pokazywano malarza, który z pietyzmem rysuje świat, jaki go otaczał

²⁵ Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, przetł. Reinold Werner, München 2000, s. 84–88.

depicted in illuminated medieval codices, placed in the middle of the universe. The ennoblement and spiritualisation of the metaphor of the artist's hand was based on turning a hand with a stylus into a symbol of the materialisation of "the thought born in the artist's mind". The hand and the line it draws is a discriminant of the artist and their style. Such a concept in the theory of art was introduced by Benedetto Varchi, Antonfrancesco Doni and Benvenuto Cellini. The foundation of all representational arts is a drawing – *disegno*. Vasari himself called *disegno operazione di mano*, and in 1563 *arti de disegno* – i.e. intellectual prowess combined with the historical knowlegde.²⁵

At this point we arrive at the heart of an interesting question; namely, how natural studies, the problem of scientific truth, can be reconciled with a touch of fantasy, which is unavoidable in a drawing, i.e. the oscillation between *Conterfei* and *Idea*. Already 16th century artists pondered over that matter (II. 9). Humanist scientists realised that drawings, despite their empirical content, are still artistic in nature. This included landscape, animal, plant or ancient ruins studies. Ancient Greek sculptures drawn by Heemskerck or Goltzius are wonderfully expressive and shown from a new perspective that calls for a different understanding and function of these historical monuments as compared to antiquity.

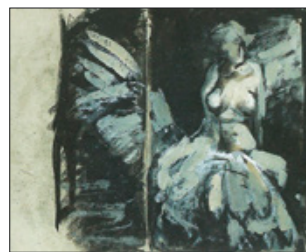
Through drawing, a new history of ancient monuments comes into existence. A new beauty of ruins was established in Jan Brueghel the Elder's drawings or Giovanni Battista Piranesi's dramatic landscapes. Classical Greek ruins are depicted to resemble monumental, vision-like architecture; although probably nonexistent, it is still stirring the imagination. Drawings



9. Lucas Cranach St. (1472–1553), *Św. Marcin*, rysunek piórkiem, czarny atrament, lawowany brązem, białe światła, na niebiesko gruntowanym papierze, Staatliche Graphische Sammlung München
Lucas Cranach the Elder (1472–1553), *Saint Martin*, pen, black ink, brown wash on blue gessoed paper, Staatliche Graphische Sammlung München

²⁴ Werner Hofmann, *Zauber der Medusa, Europäische Manierismen*, katalog wystawy 3 marca–12 maja 1987 Wiener Kunsthalle, Wien 1987, s. 422–441.

²⁵ Didi-Huberman, G. (2000). *Vor einem Bild*. München, p. 84–88.



10. Franz Marc (1880–1916), *Leda z łabędziem*, 1908, Staatliche Graphische Sammlung München
 Franz Marc (1880–1916), *Leda and the Swan*, 1908, Staatliche Graphische Sammlung München

w podróży. Malarze zwiedzający Italię pokazywali sobie i swoich kolegów jako rysowników szkicujących antyczne ruiny i rzeźby albo przeziadających w pracowni nad studium rysunkowym lub koncepcyjnym. Tak zaprezentował się nie raz Rembrandt. Wiedza nabyta nie tylko z malarstwa, ale i rysunku odkrywała przed nimi tajniki warsztatu, kształtowała ich system wyobrażeń. W rysunku od zawsze chodziło o podobieństwo i prawdę naśladowania natury, ale można go też było traktować jako medium wyobraźni, które powołuje do życia światy inne niż widzialna rzeczywistość (il. 10).

W czasach nowożytnych rysunki uważano za wyraz wiedzy o świecie i ćwiczenie kształtujące charakter artysty²⁶. Już Arystoteles w *Polityce* (VIII, 3, 1337 f) wymienia obszary sztuk, w których powinni ćwiczyć się młodzi ludzie, czyli: gramatyka, gimnastyka, muzyka i właśnie rysunek. Święty Tomasz z Akwinu czy Pietro d'Alvernia w komentarzach do *Polityki* Arystotelesa rozumieli sztukę rysunkową jako *ars figuranci* lub *figurativa*²⁷. Zauważono także związek zachodzący między rysunkowym studium a pismem – linie i ich dukt. Ale najważniejsze w tej myśli było żywe od XIV wieku przekonanie, że *disegno* może być „argumentem” myśli i podstawą wszystkich sztuk prowadzących do wiedzy. Rodzajem pomysłu, który był poszukiwany i jeszcze nie do końca wyrażony, jak refleksje, które się zapisuje i w miarę postępowania tej czynności następuje wyjaśnienie sensu. Nazywano to mistrzowskim myśleniem. Takie przeświadczenia powielano w traktatach

26 *Disegno – rysunek, u źródeł sztuki nowożytnej*, pod red. Tadeusza J. Żuchowskiego i Sebastiana Dudzika, Toruń 2001.

27 Stephen Campbell, *Pictura and scriptura. Cosmè Tura and style as courtly performance*, [w:] *Art History* 1996, nr 19, s. 267–295.

created a new history of the past established in the draughtsman's imagination. The line between science and art appears to be rather blurred, therefore the concept of *disegno*, when used with regard to executing images, always carried a double meaning, occupying the space between craft and intellect.

Perhaps for that reason a painter drawing his surroundings during travels is often depicted in 16th and 17th century Flemish and Dutch art. Painters traveling to Italy showed themselves and their companions as draughtsmen, sketching ancient ruins and sculptures, or at work on a drawing or conceptual study in their studios. One of the artists who frequently presented themselves in such a way was Rembrandt. The knowledge acquired during painting and drawing revealed to them the secrets of the technique, shaped their systems of mental images. Drawing was always about imitation of nature or a medium of imagination, used to create worlds away from reality (il. 10).

In modern times, drawings were seen as an expression of the knowledge of the world, and an exercise for artists that shaped their character.²⁶ Already Aristotle in his *Politics* (VIII, 3, 1337 f) lists the areas, in which young people should be trained, i.e. grammar, gymnastics, music, and drawing. St. Thomas Aquinas, Pietro d'Alvernia in their commentaries on Aristotle's *Politics* understood the art of drawing as *ars figuranci* or *figurativa*.²⁷ The relationship between the drawing study and writing – the lines and their style – was also noticed. Nevertheless, the most important aspect of this concept was the belief, which had existed since the 14th century, that *disegno* can be the “argument” of thought and the basis for

26 Żuchowski, T., Dudzik, S. (2001). *Disegno-rysunek, u źródeł sztuki nowożytnej*, Toruń.

27 Campbell, S. (1996). *Pictura and scriptura. Cosmè Tura and style as courtly performance*, [in:] *Art History*, 19, p. 267–295.

XV-wiecznych dotyczących wychowania młodzieży, między innymi u Piera Paola Vergeria, chociaż nie był to pogląd powszechny²⁸. Jednak do XVI wieku uznawano już, że kształcenie umiejętności rysunku jest ważne dla wychowania ludzi z warstwy arystokratycznej²⁹.

Zaczęto wydawać książki na temat rysunku dla *dilettanti*. W 1650 roku znany humanista Gerhard Vossius napisał dziełko *De quatuor artibus popularibus: Grammaticae, gymnasticae musicae, et graphicae liber*³⁰. Pisano, że rysunek odzwierciedla intelekt oraz wiedzę właściciela kreski. Jest metawiedzą o artyście i przynależy do teorii opisu procesów wewnętrznych. Opis tego czynnika duchowości rozwinie Michał Anioł Buonarrotti w słynnym *divino*³¹. Natomiast powiązanie rysunku z rzeźbą, architekturą i malarstwem³² było podstawą umożliwiającą dyskusje na temat związku między sztukami – *paragone* – prowadzone w XV i XVI wieku (Vasari). Nic dziwnego, że uważano wszystkie trzy za siostry połączone rysunkiem³³. Na nagrobku Buonarottiego w kościele Santa Croce we Florencji zostało to oddane

28 Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971, s. 127–129.

29 *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*, Berlin, katalog wystawy Kunsthistorisches Institut in Florenz, Kupferstichkabinett Staatliche Museen in Berlin, hrgs. Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Michael Thimann, katalog wystawy Berlin, Staatliche Museen–Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 23. November 2007–Februar 2008, Berlin–München 2007.

30 Punam Madhok, *The Drawings Books of Henry Peacham and Jan Bisschop and the Place of Drawing in the Education of a Renaissance Gentleman*, praca doktorska na Uniwersytecie Illinois 1993.

31 Patricia A. Emison, *Creating the „Divine” Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden 2004.

32 Zauważył to powiązanie uczony z późnego antyku – Servius – w komentarzach do Wergiliusza (*Eneida* VI, 34).

33 Ulrich Pfisterer, *Paragone*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, bd. 6, hrgs. Gert Ueding, Tübingen 2003, s. 528–546.

all arts leading to knowledge; a kind of an idea that was searched for and not entirely expressed – like thoughts that are written down only to be understood, when they are put on paper. It was called “master thinking”. Such views were to be found in various 15th century educational treatises, among others in Piero Paolo Vergerio's works, although it was not a common view at that time.²⁸ Until the 16th century, it was popularly believed that drawing was an important element of the education of aristocrats.²⁹

Books on drawing for *dilettanti* started to be published. In 1650 famous humanist Gerhard Vossius wrote *De quatuor artibus popularibus, gymnasticae, grammaticae, musicae et Graphicae liber*.³⁰ It stated that a drawing, as shaped by the draughtsman, reflects their intellect and knowledge. It is the meta-knowledge of the artist and as such, it belongs to the theory of the spiritual activity description. The description of the spiritual factor was later developed by Michelangelo Buonarrotti in his famous *divino*.³¹ The relation between drawing and sculpture, architecture and painting³² served as the basis for a discussion on the connection between arts – *paragone*, considered in the 15th and 16th centuries (Giorgio Vasari). Thus,

28 Baxandall, M. (1971). *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford, p. 127–129.

29 Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Michael Thimann. *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*. Exhibition catalogue. Kunsthistorisches Institut in Florenz, Kupferstichkabinett Staatliche Museen in Berlin, Staatliche Museen–Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 23. November 2007–Februar 2008, Berlin–München 2007.

30 Madhok, Punam (1993). *The Drawing Books of Henry Peacham and Jan Bisschop and the Place of Drawing in the Education of a Renaissance Gentleman*. Dissertation. University of Illinois.

31 Emison, P.A. (2004). *Creating the “Divine” Artist. From Dante to Michelangelo*. Leiden.

32 This connection was noticed quite late by ancient scientist Servius in his commentary on Vergil's *Aeneid*, VI, 34.



11. Benvenuto Cellini (1500–1571), *Apollo z pytonem*, projekt pieczęci dla Akademii Florenckiej, 1562–1563, rysunek brązową farbą, lawowany, ślady czarnego rysika, projekt, Staatliche Graphische Sammlung München
 Benvenuto Cellini (1500–1571), *Apollo with the Python*, brown paint, wash, marks of black stylus, stamp design for the Florence Academy, 1562–1563, Staatliche Graphische Sammlung München



12. Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669), *Chrzest szabelana*, ok. 1635, czarna kreda, Staatliche Graphische Sammlung München
Rembrandt van Rijn (1606–1669), *The Baptism of the Eunuch*, c. 1635, black chalk on paper, Staatliche Graphische Sammlung München



13. Jan Steen (1626–1679), *Lekcja rysunku*, ok. 1665, olej na płótnie, nr inw. 83PB.388, J. Paul Getty Museum Los Angeles, California
Jan Steen (1626–1679), *The Drawing Lesson*, c. 1665, oil on canvas, Object Number: 83PB.388, J. Paul Getty Museum Los Angeles, California

za pomocą rzeźby trzech okrągłych splecionych ze sobą wieńców.

Rysunek urósł w XVI wieku do takiej rangi, że przedstawiano go pod postacią męskiej personifikacji, a więc tego, co mocne. Zwłaszcza w Toskanii i w rzymskiej akademii uważano go za ojca malarstwa i podstawę warsztatu malarskiego (il. 11). Takie idee panowały także w XVII-wiecznej Holandii wyrażane zwrotem *teyckenconst* oznaczającym „ojca malarstwa” i „karmiciela wszystkich sztuk”. W przeciwieństwie do koloru, który uważano za pierwiastek żeński malarstwa. Ten ostatni kontekst podkreślał teoretyk Karel van Mander³⁴. Ten, kto uprawiał rysunek, dbał o męskie cnoty, przede wszystkim ćwiczenie rozumu. Wychowywanie przez uprawianie studium rysunkowego oraz przez cierpliwość i ćwiczenie – by móc wyrazić tak, jak się pragnie, zdolności, fantazje i inspiracje – było dowodem na mistrzowskie opanowanie warsztatu (il. 12). Wśród malarzy, którzy pokazali lekcje rysunku, byli Jan Steen (J. Paul Getty Museum) (il. 13) i Abraham van Strij (Dordrechts Museum).

Nikt lepiej niż Zuccari nie napisał o rysunku jako *prawy sztuki*. Rysunek wyobraża opisywaną przezeń w *L'idea de' pittori scultori ed architetti* (1607) koncepcję dialogu malarza z samym sobą, ze swoim genuszem, i odzwierciedla to, czego nie umiemy nazwać: proces oblekania się geniuszu artystycznego w materię³⁵. Rysunek jest

34 Frank Fehrenbach, *Calor nativus – color vitale. Prologomena zu einer Ästhetik des „Lebendigen Bildes“ in der Früher Neuzeit*, [w:] *Visuele Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. Ulrich Pfisterer, Max Seidel Kohasion, München–Berlin 2003.

35 Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, [w:] *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, s. 219–240 i 231–233; Heiko Damm, „Nota qui l'essempio del'fratel'mio" *Wege zum Erwerb des Disegno gewiesen von Federico Zuccari*, [w:] *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*, Berlin, katalog wystawy Kunsthistorisches Institut in Florenz,

it is not a surprise that the three disciplines were considered sisters connected by drawing.³³ Three intertwined sculpted wreaths On Michelangelo Buonarroti's tomb in the church of Santa Croce in Florence perfectly illustrate this relationship.

Drawing became such a power in the 16th century that it was personified as a man, i.e. a strong entity. Especially in Tuscany and in the Roman academy, it was perceived as the father of painting and constituted the basis of the painting technique (il. 11). Such concepts were also popular in 17th century Netherlands and were expressed in the phrase *teycken-const*, understood as “the father of painting” and “the feeder of all arts”, as opposed to colour in painting, perceived as a feminine element. The last context was emphasised by Flemish painter art theoretician Karel van Mander.³⁴ For that reason, a person practising drawing and improving relevant skills tended to male virtues; the virtue of thinking and reflection, above all. Education through pursuing drawing studies, as well as patience and practice to be able to express oneself, as one wishes to: skills, fantasies and inspirations; all the above proved the student mastered the technique to the level of artistry (il. 12). Some of the painters who depicted drawing lessons were Jan Steen (J. Paul Getty Museum) (il. 13) and Abraham van Strij (Dordrechts Museum).

No one wrote better about drawing as the *truth of art* than Federico Zuccari (1540–1609). Drawing expresses an artistic concept, described by Zuccari in *“L'idea de pittori scultori ed architetti”*

33 Pfisterer, U. *Paragone*. (2003). [In:] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, bd.6, hrsg. Gert Ueding, Tübingen, p. 528–546.

34 Fehrenbach, F. (2003). *Calor nativus – color vitale. Prologomena zu einer Ästhetik des „Lebendigen Bildes“ in der Früher Neuzeit*. [In:] Pfisterer, U., Seidel Kohasion, M. *Visuele Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der Italienischen Renaissance*, München–Berlin.

tak delikatny jak myśl, a jednocześnie dysponuje potężną siłą, gdyż nadaje kształt, buduje formę i czyni zamysł twórcy widzialnym (il. 14). W nim to tkwi powaga malarstwa, rzeźby, architektury i rzemiosł artystycznych, wszystkich sztuk przedstawiających.

Nie bez powodu użyty został jako podstawa XVI-wiecznej klasyfikacji sztuk zwanych sztukami rysunkowymi, *arti del disegno*. Vasari przyrównał inspirację artystyczną do weny, która nachodzi poetę³⁶. Otoczony nimbem *vera intelligenza* rysownik stał się wśród znawców sztuk także przyczyną zawiści. Uważano, że ten, kto potrafi rysować, posiada dar inspirujący geniusz i może malować cenione obrazy. Przedstawił to il Guercino w obrazie *Alegoria rysunku i malarstwa* (rysunek i kolor, ok. 1640, Getty Center), a także Barent Fabritius w *Młodym malarzu* (ok. 1655, ol. deska, Paryż, Luwr) (il. 15). Nad siedzącym przed płótnem adeptem malarstwa znajdują się rysunki i graffiti zrobione na ścianie³⁷.

Takie samo graffiti znajdowało się też na rysunku Zuccariego pokazującym scenę z życia jego młodo zmarłego brata Taddea (ok. 1585/95, rysunek lawowany, Los Angeles, J. Paul Getty Museum). Chłopak rysuje przy świetle księżycy, stojąc w oknie pokoju. W ten sposób pokazano, że rysunek był istotny w procesie kształcenia. Dodatkowo zaznaczano tkwiącą w nim siłę projektowania, artystycznej fantazji, która wpływała – jak wówczas mówiono – z „głowy malarza”. Takie

Kupferstichkabinett Staatliche Museen in Berlin, hrsg. Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Michael Thimann, 23. November 2007–Februar 2008, Berlin–München 2007, s. 31–44.

36 Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno*, hrsg. Matteo Burioni, Berlin 2006, s. 7.

37 Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, t. 1–6, Pfalz, Stuttgart 1983–1989, bd 6, s. 3524, 3532.

(1607), of a dialogue of an artist with himself, his genius, and reflects³⁵ what cannot be named: the process of transforming artistic genius into the matter. A drawing is as delicate as a thought, and at the same time it is very powerful for it shapes, forms, and finally, it visualises the creator's intention (il. 14). It contains the power and dignity of painting, sculpture, architecture, and artistic crafts, all representational arts.

Its use as a basis for the classification of arts in the 16th century, known as drawing arts, *arti del disegno*, was not accidental. Giorgio Vasari compared an artist's inspiration to the inspiration of a poet.³⁶ Basking in the glory of *vera intelligenza*, it inspired jealousy among art connoisseurs. It was believed that anyone who could draw also had a gift to inspire genius and paint valuable paintings. The gift was depicted by il Guercino in his painting *Allegory of Drawing and Painting* (Drawing and Colour) (c. 1640, Getty Center), and Barent Fabritius in *Young Painter* (c. 1655, oil on panel, Louvre, Paris) (il. 15). Over the depicted painter seated in front of the canvas there are drawings and graffiti on the wall.³⁷

The same graffiti can be found in Federico Zuccari's drawing, illustrating a scene from the life

35 Kemp, W. (1974). *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*. [In:] *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, p. 219–240, p. 231–233; Heiko Damm, H. „Nota qui l'essempio del'fratel'mio" *Wege zum Erwerb des Disegno gewiesen von Federico Zuccari*. [In:] Schulze Altcapenberg, Hein-Th., Thimann, M. (2007, 2008) *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*. Exhibition catalogue. Kunsthistorisches Institut in Florenz, Kupferstichkabinett Staatliche Museen, Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 23. November 2007–Februar 2008, Berlin–München 2007, p. 31–44.

36 Burioni, M. (2006) *Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno*, Berlin, p. 7.

37 Sumowski, W. *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, T 1–6, Pfalz, Stuttgart 1983–1989 (Werner Sumowski, 1983–1984), Bd 6, p. 3524, 3532.

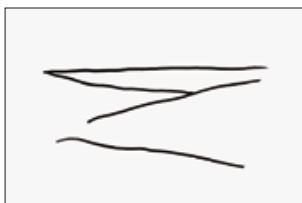


14. Luca Cambiasco, (1527–1585), *Kamienowanie św. Stefana*, ok. 1580, rysunek piórkem, lawowany brązowym atramentem, Staatliche Graphische Sammlung München

Luca Cambiasco, (1527–1585), *The Stoning of Saint Stephen*, c. 1580, pen, brown ink wash, Staatliche Graphische Sammlung München



15. Barent Fabritius, *Młody malarz*, ok. 1655, olej na desce, Luwr, Paryż
Barent Fabritius, *Young Painter*, c. 1655, oil on panel, Louvre Museum, Paris



16. Walter de Maria (1937–2013), *Krajobraz* (Albania 1935–), 1963, czarny pisak, Staatliche Graphische Sammlung München
Walter de Maria (1937–2013), *Landscape* (Albania 1935–), 1963, black marker, Staatliche Graphische Sammlung München

skojarzenia formułowano, odwołując się do filozofii Arystotelesa i jego wyobrażeń na temat ludzkiej świadomości oraz jej różnych cnót intelektualnych: rozważli, trafnego sądu, wynalazczości, wspomnień. Zwykle u Platona i Arystotelesa oraz stoików to skojarzenie związane było z niezapisaną, czystą tablicą (*tabula rasa*).

Stwarzać obrazy to wzbudzać w sobie siły wyobraźni odpowiedzialne za snucie opowieści. Z wizerunkami białej ściany, tafli, płótna łączono czysty potencjał fantazji. Owa medytacyjna PUSTKA lub po prostu plama, o której wspominał da Vinci, była rodzajem artystycznego wynalazku³⁸, upodobniona do gmatwaniny linii lub jednej ciągłej, którą wieździe artysta (il. 16). Stała się znakiem imaginacyjnej gry, rozumianej jako wewnętrzny komentarz i forma refleksji. Na jej podstawie rozstrzygano, czy ktoś jest zdolny do innowacji, do stania się twórcą-malarzem³⁹.

Jednym z pierwszych, który przygotował książkę na temat rysunku dla młodych malarzy, był Alessandro Allori ze swoim *Ragionamenti delle regole del disegno. Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure* z 1565⁴⁰. Jego tekst pozostał jednak w manuskrypcie, mimo że zyskał popularność w licznych odpisach. Pierwsze drukowane książki na temat nauki rysunku dla początkujących to zasługa kręgu braci Carracci. Należało do nich między innymi Luca Ciamberlano, autor *Scvola perfetta*

of his prematurely deceased brother Taddeo Zuccari, c. 1585–1595 (wash drawing, J. Paul Getty Museum, Los Angeles). Taddeo is drawing in the moonlight, standing at the window. This demonstrated the importance of drawing in the education of a young painter. Additionally, its design and imaginative potential was emphasized. Such conclusions were drawn referring to Aristotle's philosophy, his view of human consciousness and its intellectual virtues: wisdom, justice, inventiveness, and remembrance. As a rule, in the philosophy of Plato, Aristotle and the Stoics, it was associated with a blank slate (*tabula rasa*).

To create images is to invoke the power of imagination in oneself. A metaphor of the power of imagination was related to an image of white wall, clean slate, empty canvas. This meditative EMPTINESS or, simply, a stain, mentioned by Leonardo da Vinci, was a kind of artistic invention,³⁸ conforming to a tangle of lines or a continuous line drawn by an artist (il. 16). It became the symbol of a play with imagination, understood as an internal commentary and a form of reflection. On that basis it was assessed whether somebody is capable of innovation, of becoming a painter-creator.³⁹

One of the first Italian artists who wrote a handbook on drawing addressed to young painters was Alessandro Allori, the author of *Ragionamenti delle regole del disegno. Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure* from 1565.⁴⁰ His text, however, remained

per imparare a disegnare tutto il corpo umano wydanej między rokiem 1602 a 1609. Karel van Mander w 1604 roku w *Den Grondt der Edel vry Schilderconst* pisał zaś, iż ten, kto jest w stanie szybko pokryć płótno rysunkiem, potrafi zniwelować każdy błąd. Jego malarstwo będzie czyste i dokładne. Zauważał, że tak malują Włosi, którzy dużo rysują na kartonach (il. 17).

Na północy Europy cenny sąd na temat rysunku sformułował Samuel Hoogstraten w swojej opublikowanej w 1678 roku książce o malarstwie. Opisał tam studium rysunkowe (*teykenspeelen*) pogrupowane na trzy różne sposoby:

- 1) rebus w *Bilderrästel* – rysunki, na których pokazany jest inny rysunek oddany małą ilością kresek; z takiego rysunku – jak wspomina – był znany Anibale Carracci z Bolonii;
- 2) rysunek dalszy, który jest rozległy i ma dodatkowe konteksty;
- 3) rysunek wykonany przez dwóch lub trzech nawet malarzy, ale każdy z nich wyznacza inne kierunki rozwoju tej samej pracy.

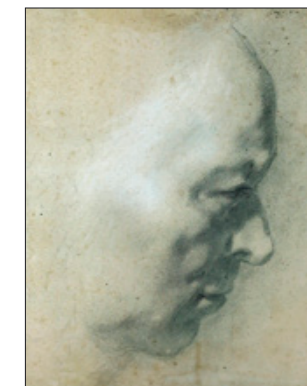
Przed nim w 1629 roku Rembrandt stworzył obraz *Malarz w pracowni* (Boston, Museum of Fine Arts)⁴¹. Artysta stoi przed wielkimi sztalugami, jakby chciał się zmierzyć ze swoim pomysłem lub urządził przerwę w procesie tworzenia. Jakby kontrolował własną inspirację. Te dwa przykłady – Hoogstraten i Rembrandt – oddają dwa sposoby rozumienia rysunku. W kręgu sztuki włoskiej i północnoeuropejskiej istotny był rysunek pierwszy – z natury – *naer het Leuven*, zwany po włosku *ritrarre*. W drugim (po holendersku –

a manuscript despite the fact that its copies become popular. The first printed books on teaching drawing to beginners are credited to the circles of the Carracci brothers. One of them was *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano* by Luca Ciamberlanos, published between 1602–1609. In 1604, Karel van Mander in his *Den Grondt der Edel vry Schiller-Const* wrote that whoever is able to cover a canvas with a drawing, can neutralise any mistake, assuring the painting will be clear and precise. He noticed that Italians, who drew mainly on paper, painted in this manner (il. 17).

One of valuable opinions about painting in Northern Europe was formed by Samuel Hoogstraten in his book on painting, published in 1678. He assigned a drawing study (*teykenspeelen*) to three different categories:

- 1) rebus (*Bilderrästel*) – drawings made with few strokes and in a form easy to identify. He reported that Anibale Carracci of Bologna was famous for this type of drawing;
- 2) a subsequent drawing which is more complex and has extra contexts;
- 3) a drawing executed by two or even three painters where each can define the possible directions of its development.

Before, in 1629, Rembrandt painted *The Artist in his Studio* (Museum of Fine Arts, Boston).⁴¹ The painter stands in front of a large easel, as if confronting with his own creative idea, or having a break in the process of creation; as if he controlled his own inspiration. These two examples, Hoogstraten and Rembrandt, adhere to two different approaches in understanding



17. Jacopo Amigoni (1682–1752), *Studium głowy*, węgiel, światła biała, Staatliche Graphische Sammlung München
Jacopo Amigoni (1682–1752), *Study of a Head*, charcoal, lights in white, Staatliche Graphische Sammlung München

38 Monika Wagner, *Die „tabula rasa“ als denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder*, [w:] *Bilder-denken. Bildlichkeit und Argumentation*, hrsg. Barbara Naumann, Edgar Pankow, München 2004, s. 67–86.

39 Ulrich Pfisterer, *„Erste Werke“ und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16 Jahrhundert*, [w:] *Visuele Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. Ulrich Pfisterer, Max Seidel Kohasion, München–Berlin 2003.

40 *Scritti d'arte del Cinquecento*, hrsg. Paola Barocchi, Mailabd–Neapel 1971–1977, t. 2, s. 1941–1981.

38 Wagner, M. (2004). *Die „tabula rasa“ als denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder*. [In:] Naumann, B., Pankow, E. *Bilder-denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München, p. 67–86.

39 Pfisterer, U. (2003). *„Erste Werke“ und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16 Jahrhundert*. [In:] Pfisterer, U., Seidel Kohasion, M. *Visuele Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. München–Berlin.

40 Barocchi, P. (1971–1977). *Scritti d'arte del Cinquecento*, Mailabd–Neapel, Vol. 2, p. 1941–1981.

41 H. Perry Chapman, *The Imagined Studios of Rembrandt & Vermeer*, [w:] *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, hrsg. Michael Cole, Mary Pardo, Chapel Hill–London 2005, s. 108–146.

41 Perry Chapman, H. (2005). *The Imagined Studios of Rembrandt & Vermeer*. [In:] Cole, H., Pardo, M. (2017). *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. London, p. 108–146.



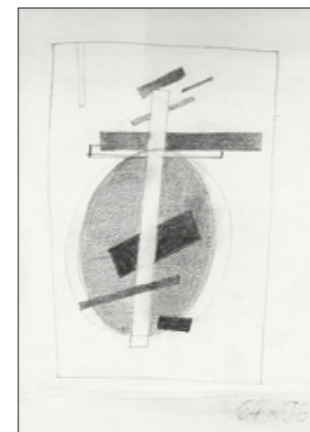
18. Anselm Feuerbach (1829–1880), *Wojownik jadący z Amazonką*, 1855–1856, Staatliche Graphische Sammlung München
Anselm Feuerbach (1829–1880), *Riding Warrior with Amazon*, 1855–1856, Staatliche Graphische Sammlung München



19. Alberti Giacometti (1901–1966), *Wnętrze z książkami*, 1942–1943, ołówek, Staatliche Graphische Sammlung München
Alberti Giacometti (1901–1966), *An Interior with Books*, 1942–1943, pencil on paper, Staatliche Graphische Sammlung München



20. Francis Picabia (1879–1953), *Przezroczysta maska*, 1925, gwasz i akwarela, Staatliche Graphische Sammlung München
Francis Picabia (1879–1953), *Transparent Mask*, 1925, gouache and watercolor on paper, Staatliche Graphische Sammlung München



21. Kasimir Malewicz (1878–1935), *Bez tytułu*, 1914–1915, Staatliche Graphische Sammlung München
Kasimir Malewicz (1878–1935), *Untitled*, 1914–1915, Staatliche Graphische Sammlung München



22. Henri Matisse (1896–1954), *Wnętrze ze złotymi rybkami*, rysunek piórkiem, 1915, Staatliche Graphische Sammlung München
Henri Matisse (1896–1954), *Interior with Goldfish*, 1915, pen on paper, Staatliche Graphische Sammlung München



23. Ernst Barlach (1870–1938), *Para w deszczu*, ok. 1916, węgiel na papierze, Staatliche Graphische Sammlung München
Ernst Barlach (1870–1938), *Couple in the Rain*, c. 1916, charcoal on paper, Staatliche Graphische Sammlung München

uyt den gheest, a w Italii – *imitare*) zwracano uwagę na inspirację duchową, płynącą wprost z umysłu podniecie.

Jednak wraz z potencjałem, jaki niosło ze sobą kształcenie artystów w akademiach, ranga rysunku spadła do roli pomocniczego studium w pracy nad właściwym dziełem, by w XIX wieku zmienić się w pomoc naukową, studium przygotowawcze czy też szkic, wstępne badanie rzeczywistości (il. 18). Pod koniec XIX wieku obserwujemy malarzy realistów, pragnących wyodrębnić także sam proces powstawania rysunku jako zapisu momentu, co zaznaczają stosując szkic właśnie. On to bowiem pozwala zrozumieć ideę wprowadzaną za pomocą kreski jako aktywność, a więc proces zachodzący między mózgiem rysującego, a jego ręką.

Rysunek rozumiano wówczas jako otwarty, rozwijający się przed oczyma widza i twórcy, jako produkt i jawny instrument rozpoznania zadanego tematu, mogący się – co ważne – zmieniać w każdej z faz. Każdy etap dodania kreski zaświadczałby o przeistaczaniu się projektu (il. 19). Ten pomysł

art of drawing. In Italian and Northern European art circles, important was the first one, made from nature, known as *naer het Leuven* or *ritrarre* in Italian. The other one was called *uyt den gheest* in Dutch and *imitare* in Italian. In the latter case there was an emphasis on spiritual inspiration stemming from the painter's mind that drew on his imagination.

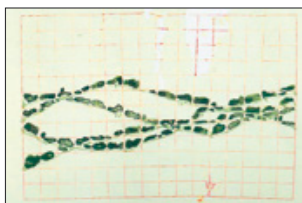
Nevertheless, with the potential brought about by educating artists at academies, the position of drawing deteriorated to the auxiliary study for the proper work of art, finally, in the 19th century to be assessed from the perspective of its usefulness in education as a preparatory study or sketch, reaching the status of a preliminary study of reality (il. 18). The end of the 19th century witnessed realist painters aiming at extracting the process of creating a drawing as a record of a moment, which is defined by their method of using a sketch. It helps to understand the idea introduced by a stroke as an activity, and therefore, a process taking place between the draughtsman's brain and their hand. The act of drawing was understood as an open process, developing right before the viewer's

podchwycili futuryści, a także kubiści (il. 20), w fazie analitycznej tego nurtu zwłaszcza Bracque czy Picasso. Rezultaty tak widzianego szkicu rysunkowego były jednak obecne zwłaszcza w abstrakcji lirycznej i geometrycznej, suprematyzmie (il. 21). Wszak nota rysunkowa jest produktem jeszcze innego typu sztuki – automatycznego, który wyraża artystę dopiero rozpoznającego siebie we wstępnej fazie rozrysowywania. Rysunek zatem zapoczątkowuje tylko myślenie (il. 22). Burza mózgu, koncepcja widziana w umyśle zostaje ukształtowana w rysunku, nawet gdy ten w niczym nie przypomina przyszłego dzieła. Jest jak zapis procesu zachodzącego w organizmie malarza. Potem zostanie oddany w obrazie (il. 23).

Jednak technika rysunku i jego ćwiczenie nie są tym samym, co niezależna ekspresja artystyczna. Rysunek ma wiele do zaoferowania zwłaszcza sztuce współczesnej i został uszanowany jako niezależny gatunek. Pozostaje w twórczości artystów czymś fascynującym jak rozczłonkowane kartki, fotogramy, fragmenty, które nie zawierają gotowego

and draughtsman's very eyes; as an overt instrument of identifying the assigned topic, which, importantly, may change at any stage. At the same time, every phase of adding a stroke was a permanent process of the design transformation (il. 19). This idea was taken up by futurists and cubists (il. 20), especially at the stage of Bracque's or Picasso's analytical cubism. The most spectacular result of such a perception of the sketch can be found in lyrical and geometric abstraction, or suprematism (il. 21). A pictorial note is yet another product of artistry, even a kind of automatism, expressing the artist, recognising themselves as writing down the results of their studies, a preliminary stage of drawing. Therefore, a drawing is understood to only begin the process of thinking (il. 22). It serves as a brainstorm, a concept visualised in mind that finds its shape in a drawing, even if it does not resemble the work in its ultimate form. It is a record of the intellectual process that takes place in the painter's organism, to be later rendered in a painting (il. 23).

Nevertheless, drawing methods understood as a drawing technique, exercise and preliminary



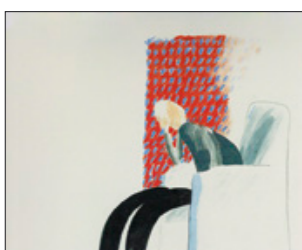
24. Al Taylor (1948–1999), *Bez tytułu (teoria fal)*, 1998, ołówek, czarny tusz, Staatliche Graphische Sammlung München

Al Taylor (1948–1999), *Untitled (wave theory)*, 1998, pencil, black ink, Staatliche Graphische Sammlung München



25. Paul Cezanne (1838–1906), *Kamieniołom w Bibémus*, 1895–1900, akwarela i ołówek, Staatliche Graphische Sammlung München

Paul Cezanne (1838–1906), *Bibémus Quarry*, 1895–1900, watercolor and pencil, Staatliche Graphische Sammlung München



26. David Hockney (1937), *Siedzący mężczyzna*, 1964, czarna i kolorowa kreda, Staatliche Graphische Sammlung München

David Hockney (1937), *Seated Man*, 1964, black and coloured chalk, Staatliche Graphische Sammlung München

rozwiązania. Trzeba się nad nim pochylić i zamyślić, ponieważ pozostaje otwarty na każde możliwe rozwiązanie i daje widzowi możliwość dopowiedzenia (il. 24). Proces ten bywał wyodrębniany już przez teoretyków sztuki w XIX wieku, między innymi przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Dziś jednak granica między rysunkiem i malarstwem jest rozmyta. Może największym przełomem było „rysowanie koloru”, które propagował Paul Cezanne. Jego rysunki zdawały relację z barw (il. 25). Ten pomysł na rozumienie rysunku wyraził się też w sporze między poussinistami (zwolennicy rysunku) i rubensistami (zwolennicy koloru) w XVII wieku.

W tym kontekście ciekawe są rysunki z wprowadzonym kolorem, na przykład akwarele lub rysunki wielobarwne albo rysunek kolorowany (il. 26), jak w realistycznym impresjonizmie Maksa Liebermanna lub francuskiego malarza i kreślacza Edgara Degas. Kolorowy rysunek jest medium zarówno rysowania, jak i malowania, które przenikają się w nim wzajemnie. Malarskie efekty rysunkowe uzyskiwane w pastelach Degas lub tworzone w rysunku malarstwa Claude'a Moneta nawzajem się uzupełniają. Granica między malowaniem i rysowaniem staje się płynna.

Niezwykła pod tym względem jest późna twórczość Cezanne'a czy van Gogha. W ich rysunkach punkty, linie, kreski, elementy grafiki rysunkowej, z których budowane są struktury obrazów, odkrywają prawdę, że język form malarskich w swojej ekspresji posługuje się rytmem rysunku. To on nadaje niepowtarzalny walor każdej twórczości. Istnieją jednak obrazy monochromatyczne lub utrzymane tylko w czerni i bieli. Takie tworzył Jan van Eyck (*Zwiastowanie*, ok. 1435, Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza), Dürer i Jean-Auguste-Dominique Ingres (*Wielka Odaliska*, 1824–1834, New York, Metropolitan Museum) czy Gerhard Richter (*Helga Matura z narzeczoną*, 1966).

drawing are not equal to autonomous artistic expression. Especially nowadays, drawing has a lot to offer, and, as such, it is respected as an independent discipline. It remains a fascinating element of artists' output, similar to loose sheets of paper, photograms, fragments that do not contain any ready solutions. The viewer is asked to stop and take a while to reflect over the composition, as it remains open for contemplation many directions, and leaves space for both the artist's and the viewer's interpretations (il. 24). The process was already isolated by art theoreticians in the 19th century (Georg Wilhelm Friedrich Hegel). Today, however, the line between drawing and painting is blurred today. Perhaps the greatest breakthrough is “drawing colour”, promoted by Cezanne, whose drawings shared an account of the interplay of colours (il. 25). This perspective in understanding drawing was expressed in the conflict between Poussinistes (prioritising drawing) and Rubenists (prioritising colour) in the 17th century.

In this context, it is vital to mention the drawings with an introduced colour, e.g. watercolours, multi-coloured drawings, coloured drawings (il. 26), widely used in realistic impressionist drawings of Max Liebermann, or French painter and draughtsman Edgar Degas. A coloured drawing constitutes a middle ground medium between drawing and painting, allowing the disciplines to permeate each other. Paint-like effects in Degas' pastels or in Claude Monet's drawings for paintings complement each other. The border between painting and drawing becomes fluid.

In this respect, the most unusual is the late work of such artists as Cezanne or van Gogh. Their points, lines, strokes, and graphic elements that constitute framework for a painting, disclose the truth about that fact that the language of painting forms uses the rhythm of a drawing. It gives uniqueness to any creative expression. There exist monochromatic or

Brak koloru zachęca do eksperymentowania z formą, szarościami i do wzmożonego patrzenia, a nawet doszukiwania się form symbolicznych (il. 27) podsuwanych przez religię czy sposobów prezentacji wymaganych przez nowe media: plakat, grafikę, film, fotografię⁴². Są one najbardziej zbliżone do rysunku i jego formuły wyrażania idei. Wszak rysunek, będąc sztuką monochromatyzmu, jest wyzwaniem do tworzenia w oparciu o siłę własnej osobowości. Symbolizuje perfekcyjną równowagę czerni i bieli. W ten sposób już w oddziaływaniu rysunkowych dzieł Rembrandta i Rubensa osiągnięty został progresywny obraz człowieka i natury. Dzięki światłocieniowej walorowości rysunku przestrzennego wyrażony zostaje dramatyzm podejmowanych tematów.

Rysunek jest medium sztuk przedstawiających, manifestacją preformatywnego aktu cielesności ludzkiej, niekoniecznie rozumianej tylko jako szkicowanie, projektowanie, ale jako myśl, pomysł, zamiar. Można dostrzec tu pragnienie jasnego zmanifestowania: jestem, żyję, rozwijam się, oddycham, czuję, cierpię, walczę. Jest jak mowa ciała, gestem rzutowanym na linearny szkic. Kreśleniem zostaje powołany do życia oddech człowieka na papierze⁴³.

W tym sensie rysunek Świeszewskiego jest także manifestacją jego własnej osobowości i każdej zmiany biologicznej w jego życiu. Rozwija się wraz z każdym kolejnym dniem. Jest etapem jego drogi zawodowej połączonej z trwaniem prywatnego życia. Można w nim dostrzec równowagę między czynnikiem formalnym a intelektualnym. Jest

black and white paintings. Such were the works created by Jan van Eyck (*Annunciation*, c. 1435, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), Dürer, Jean-Auguste-Dominique Ingres (*Grande Odalisque*, 1824–1834, Metropolitan Museum, New York) and Gerhard Richter (*Helga Matura*, 1966 and *Grey Mirror*, 1992).

The lack of colour encourages experiments with form and different shades of greys; it makes us look more intensely and seek symbolic forms in the objectivity of any artistic challenges (il. 27), posed by religion, or the presentation methods required by new media: poster, graphic design, film, photography.⁴² They are closest to a drawing and to the way ideas are expressed through it. As a monochromatic art, drawing is the most difficult challenge for creativity based on the personal aspect. It symbolises the force of perfection: the balance of black and white. In this manner Rembrandt and Rubens achieved a progressive image of man and nature via a drawing component of their works. Thanks to such a projection, in the chiaroscuro value of a spatial drawing, a dramatic element taken up by an artist is well expressed.

Drawing is a medium which belongs to the representational arts. It is manifestations of the preformative act of human physicality, not necessarily understood as sketching, designing, but merely as a thought, an idea, an intention. It expresses the artist's desire to manifest: “I exist”, “I develop”, “I breathe”, “I feel”, “I suffer”, “I fight”. Kindred to a body language, a drawing is an individual gesture expressed through a linear sketch; it is a means bringing a human breath to life on paper.⁴³



27. Kurt Schwitters (1887–1948), *Rysowanie osi*, ołówek, papier, Staatliche Graphische Sammlung München

Kurt Schwitters (1887–1948), *Drawing an Axis*, pencil on paper, Staatliche Graphische Sammlung München

42 *Monochrome Painting in Black and White*, katalog wystawy w The National Gallery London (30 października 2017–18 lutego 2018), London 2017.

43 Jan Hoet, *Disegno*, [w:] Robert Kudielka, Michael Schoenholtz, Inge Zimmermann, *Aus. gezeichnet. zeichnen. Eine Ausstellung der Sektion Bildende Kunst*. Katalog wystawy Akademie der Künste, 25. April bis 14. Juni 2009, Berlin 2009, s. 69.

42 *Monochrome Painting in Black and White*. Exhibition catalogue. The National Gallery (30.10.2017–18.02.2018). London 2017.

43 Hoet, J. (2009). *Disegno*. [In:] Kudielka, R., Schoenholtz, M., Zimmermann, I. *Aus. gezeichnet. zeichnen. Eine Ausstellung der Sektion Bildende Kunst*. Exhibition catalogue. Akademie der Künste, 25. April bis 14. Juni 2009, Berlin, p. 69.

oryginalny, a jego konceptualizm wyrażony zostaje przez inwencję w prowadzeniu linii i gospodarowaniu nią. To ona wyróżnia i określa rysunek, który ma także wartość poznawczą, pedagogiczną, sprawdzającą, systematyzującą. Rysunek jako linia jest artystycznym środkiem abstrakcji. Zawarta w nim informacja, przekaz intelektualny, świadczy o sposobie widzenia otaczającej rzeczywistości oraz wyobraźni artysty. W takiej sytuacji staje się autonomicznym dziełem sztuki. Większość rysunków Świeszewskiego zgromadzonych na wystawie można traktować jako skończone.

Studia rysunkowe zawierają potencjał artystyczny, a ten, kto potrafi go wykorzystywać, odkrywa moc własnej twórczości. Wartość artysty jest mierzona siłą jego rysunkowych prac, nie malarstwa. Dlatego odważyć się na wystawę własnych rysunków, to porwać się na demonstrację podłoża swojej twórczości. W tym sensie wystawa Świeszewskiego daje świadectwo statusu i powagi, odkrywa to, co wydaje się być najbardziej skrywane: siłę intelektualnego wymiaru sztuki, czyli – *disegno*. Jego pomysł na rysunek jest imponujący, prosty w formie i przejrzysty. Jest najważniejszym elementem projektu, środkiem, który kształtuje go jako malarza próbującego zrozumieć otaczającą go rzeczywistość.

Pragnę zwrócić uwagę nie tylko na zespół jego dawnych rysunków katastroficznych, ile raczej na te nowe – o kanciastej, wzburzonej formie. Ukazują one autentyczność wrażliwości artysty, który rozwija się bez ograniczeń nałożonych nań przez wymogi akademickie. Nie jest to wizualizacja klasycznego procesu poznawczego, prędzej notatka pod hasłem: „poczuj drganie i pulsowanie dni”. Zadaniem ich nie jest „przedstawienie”, lecz zapis tego, co nieprzedstawialne, nieuchwytnie w naszym poczuciu przemijania. Rysunek

In this sense, Świeszewski's drawing is also a manifestation of his personality and every biological change in his life: it grows with every passing day. It is a stage of his professional journey combined with pure continuance of his private life. It reflects the balance between a formal and intellectual factor. The artist's creation is original, and his conceptualism is expressed through the inventiveness of his lines and how they are managed. It is the line and the trajectory of a stylus that distinguishes a drawing and defines it. It also has a cognitive, pedagogic, testing, classifying and educational value. A drawing, perceived as line, is an artistic means of abstraction. The information it holds and an intellectual message it contains; they both testify to his way of perceiving the reality and the artist's own imagination. Only then it becomes an autonomous work of art. Most of Świeszewski's exhibited drawings can be perceived as complete works.

Drawing studies have an artistic potential and the artist that can benefit from it, discovers the power of his work. An artist's value is measured by the strength of their drawings, not paintings. Therefore, to dare to exhibit one's drawings is to dare to demonstrate the earnestness of one's work. In this sense, Świeszewski's exhibition testifies to his position, the earnestness of his work, revealing what seems to be the hidden part of his art, its intellectual dimension, i.e. *disegno*. His idea for drawing is impressive, simple and clear. It is the most important element of a project, a measure that shapes him as the painter who tries to understand the reality he lives in and the form of what is indispensable in it.

These are not only his old catastrophic drawings that I would like to draw attention to, but also the new ones, of angular, disturbed form. They illustrate the authenticity of the artist's sensitivity; they represent the artist, who makes choices regardless

utrwała nie tyle estetyczną, ile praktyczną funkcję sztuki Świeszewskiego. Ten niedoceniany gatunek już przez Hegla był definiowany jako jedyne medium zdolne przygotować do podjęcia tematu, z jakim artysta chce się zmierzyć. W tym sensie rysunek Świeszewskiego jest jego pomysłem na zdefiniowanie siebie i swojej sztuki, jest metajęzykiem jego malarstwa. W ten sposób rości sobie prawo do niezależności i w niej upatruje własnej genezy.

of academic limitations. It is not a visualisation of the classic cognitive process, but rather a note saying: “Feel the vibration and the heart-beat of the day...”. Their aim is not to “represent” but record what is unrepresentable, unattainable in our sense of passing. Świeszewski's drawing is not a record of an aesthetic, but of a practical function of his art. This rather underestimated art discipline was defined already by Hegel as the only preparatory medium, capable of tackling any subject chosen by an artist. In this sense, Świeszewski's drawings are the key to understanding his own idea of defining himself and his art; they serve as a meta-language with regard to his painting. In such a manner he declares his own independence and recognises it as his own genesis.

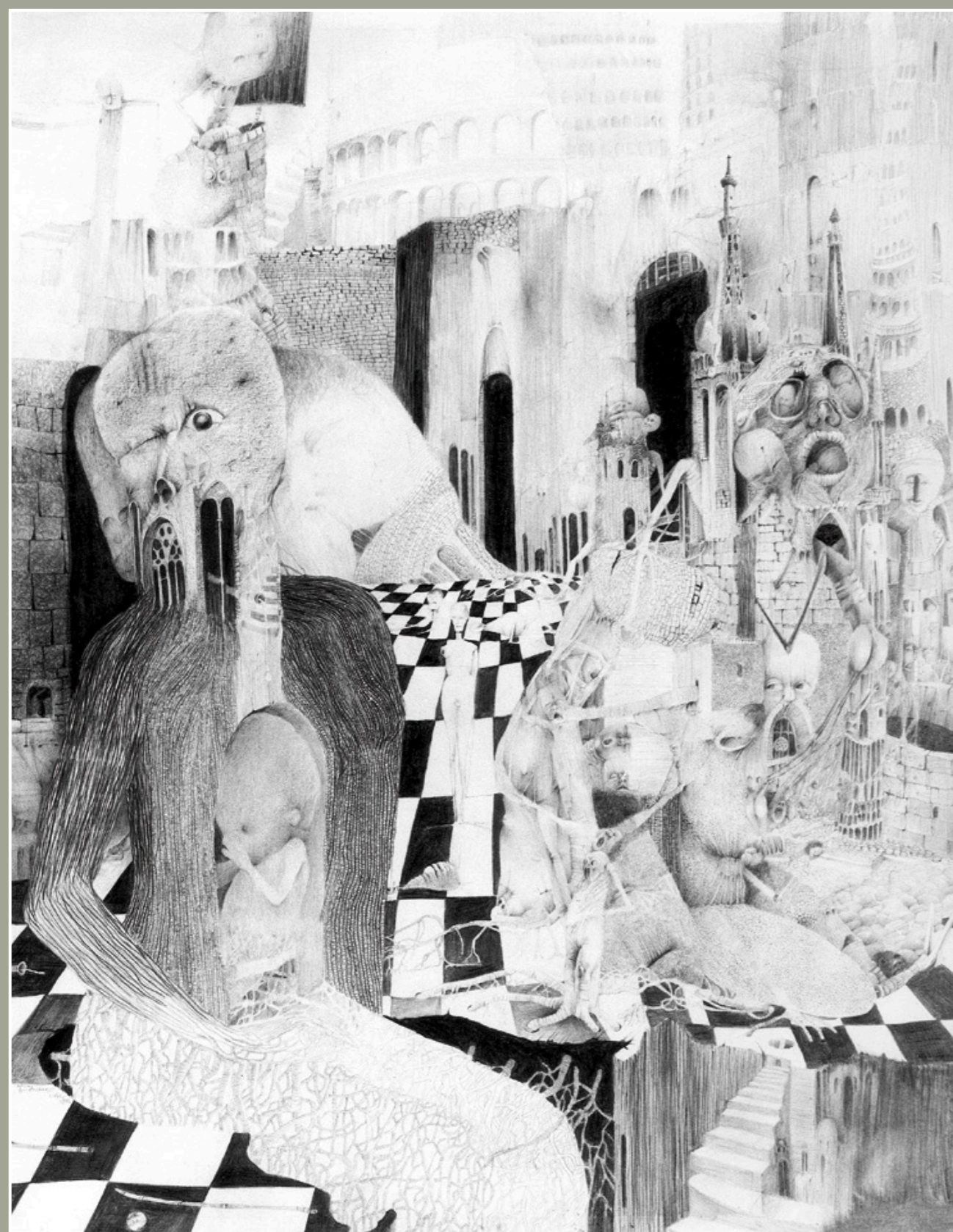
ILUSTRACJE

1. | Leonardo da Vinci (1452–1519), *Autoportret*, Windsor Castle, według *Folia historiae atrium*, t. 5 (1968), s. 12.
2. | *Młodzieniec siedzący podczas rysowania*, ok. 1450 (Florence, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), według *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*, Berlin. Katalog wystawy Kunsthistorisches Institut we Florencji, Kupferstichkabinett Staatliche Museen in Berlin, red. Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Michael Thimann, katalog wystawy Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 23. Listopad 2007–luty 2008, Berlin–Monachium 2007.
3. | Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Szkielet ręki z męskim torsem*, ok. 1493, rysunek brązowym atramentem, piórkami, Staatliche Graphische Sammlung München, według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 52.

ILLUSTRATIONS

1. | Leonardo da Vinci (1452–1519), *Self-portrait*, Windsor Castle, after *Folia historiae artium*, Vol. 5 (1968), p. 12.
2. | *A Seated Youth Drawing*, c. 1450 (Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, Florence), after Schulze Altcapenberg, Hein-Th., Thimann, M. (2007–2008), *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*, Berlin. Exhibition catalogue, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Kupferstichkabinett Staatliche Museen in Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, 23. November 2007–Februar 2008, Berlin–München 2007.
3. | Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Hand Skeleton and Male Torso*. C. 1493, brown ink and pen on paper, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue. Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 52.

4. | Antonio Carracci (1583–1618), *Potop*, rysunek piórkiem biało-czarny na brązowym papierze, Staatliche Graphische Sammlung, München, *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 36.
5. | Bartolomeo da Montagna (zm. 1452), *Św. Hieronim piszący na pustyni*, Nowy Jork, kolekcja Lehmana, według *Folia historiae atrium*, t. 5 (1968), s. 10.
6. | El Greco (1541–1614), *Wariacja na temat Michelangelo Buonarrotiego*, Giorno, ok. 1570, czarny szkic z białym modelunkiem na niebieskim papierze piórkiem lawowany biało, piórko, atrament, pędzel, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 63.
7. | Agostino Musi, zwany Veneziano, wg Baccio Bandinelli, *Akademia rysunku przy świetle świec*, Berlin Kupferstichkabinet, ok. 1530 według *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*, Berlin, katalog wystawy Kunsthistorisches Institut in Florenz, Kupferstichkabinet Staatliche Museen in Berlin, red. Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Michael Thimann, katalog wystawy Berlin, Staatliche Museen–Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinet, 23. Listopad 2007–luty 2008, Berlin–Monachium 2007.
8. | Pietro da Cortona (1596–1669), projekt fresku *Wiek żelazny*, Palazzo Pitti, ok. 1637, rysunek piórkiem na brązowym papierze, czarna kreda, lawowany, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 65.
9. | Lucach Cranach St. (1472–1553), *Św. Marcin*, rysunek piórkiem, czarny atrament, lawowany brązem, białe światła, na niebiesko gruntowanym papierze, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 100.
10. | Franz Marc (1880–1916), *Leda z tabędziem*, 1908, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 311.
11. | Benvenuto Cellini (1500–1571), *Apollo z pythonem*, projekt pieczęci dla Akademii Floreńskiej, 1562/63, rysunek brązową farbą, lawowany, ślady czarnego rysika, projekt, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 163.
12. | Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669), *Chrzest szambelana*, ok. 1635, czarna kreda, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 89.
13. | Jan Steen (1626–1679), *Lekcja rysunku*, ok. 1665, olej na płótnie, nr. inw. 83.PB.388, J. Paul Getty Museum Los Angeles, California.
14. | Luca Cambisio, (1527–1585), *Kamienowanie św. Stefana*, ok. 1580, rysunek piórkiem, lawowany brązowym atramentem, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 64.
15. | Barent Fabritius, *Młody malarz*, ok. 1655, olej na desce, Luwr, Paryż.
4. | Antonio Carracci (1583–1618). *The Flood*, white and black ink and pen on brown paper, Staatliche Graphische Sammlung München, Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, s. 36.
5. | Bartolomeo da Montagna (deceased 1452), *Saint Jerome in the Desert*, Robert Lehmann Collection, New York, after *Folia historiae atrium*, Vol. 5. (1968), p. 10.
6. | El Greco (1541–1614), *Variation on Michelangelo Buonarroti*, c. 1570, Giorno, black sketch with modeling in white, pen, ink, brush and white wash on blue paper, Staatliche Graphische Sammlung München after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 63.
7. | Agostino dei Musi (Veneziano). Baccio Bandinelli in his Studio Holding a Statuette of Venus, *Students Sketching from a Model by Candlelight*, c. 1530 Berlin Kupferstichkabinet, after Schulze Altcapenberg, Hein-Th., Thimann, M. (2007–2008), *Disegno. Der Zeichner im Bild der Früher Neuzeit*, exhibition catalogue, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Kupferstichkabinet Staatliche Museen in Berlin, Staatliche Museen–Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinet, 23. November 2007–Februar 2008, Berlin–München 2007.
8. | Pietro da Cortona (1596–1669), *The Age of Iron*, fresco design for Palazzo Pitti, c. 1637, pen, wash and black chalk on brown paper, Staatliche Graphische Sammlung München after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, Exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 65.
9. | Lucas Cranach the Elder (1472–1553). *Saint Martin*, pen, black ink, brown wash on blue gessoed paper, Staatliche Graphische Sammlung München after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 100.
10. | Franz Marc (1880–1916), *Leda and the Swan*, 1908, Staatliche Graphische Sammlung München after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 311.
11. | Benvenuto Cellini (1500–1571), *Apollo with the Python*, brown paint, wash, marks of black stylus, stamp design for the Florence Academy, 1562–1563, Staatliche Graphische Sammlung München after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 163.
12. | Rembrandt van Rijn (1606–1669), *The Baptism of the Eunuch*, c. 1635, black chalk on paper, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 89.
13. | Jan Steen (1626–1679), *Drawing Lesson*, c. 1665, oil on canvas, Object No.: 83.PB.388, J. Paul Getty Museum Los Angeles, California.
14. | Luca Cambisio (1527–1585), *The Stoning of Saint Stephen*, c. 1580, pen, brown ink wash, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 64.
15. | Barent Fabritius, *Young Painter*, c. 1655, oil on panel, Louvre Museum, Paris.
16. | Walter de Maria (1937–2013), *Krajobraz*, 1963, czarny pisak, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 435.
17. | Jacopo Amigoni (1682–1752), *Studium głowy*, węgiel, światła białą, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, Herausgegeben von Michael Semff und Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 242.
18. | Anselm Feuerbach (1829–1880), *Wojuownik jadący*, 1855/56, rysunek, biała farba kryjąca na niebieskim papierze, Staatliche Graphische Sammlung München, *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 211.
19. | Alberti Giacometti (1901–1966), *Wnętrze z książkami*, 1942/43, ołówek, Staatliche Graphische Sammlung München, według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 2, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 361.
20. | Francis Picabia (1879–1953), *Przezroczyta maska*, 1925, gwasz i akwarela, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 313.
21. | Kasimir Malewicz (1878–1935), *Bez tytułu*, 1914/15, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 2, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, t. 2, s. 329.
22. | Henri Matisse (1896–1954), *Wnętrze ze złotymi rybkami*, 1915, rysunek piórkiem, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 2, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, t. 2, s. 338.
23. | Ernst Barlach (1870–1938), *Para w deszczu*, ok. 1916, węgiel na papierze, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 310.
24. | Al Taylor (1948–1999), *Bez tytułu (teoria fał)*, 1998, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 2, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 374.
25. | Paul Cezanne (1838–1906), *Kamieniołom w Bibémus*, 1895/1900, akwarela i ołówek, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 405.
26. | David Hockney (1937), *Siedzący mężczyzna*, 1964, czarna i kolorowa kreda, Staatliche Graphische Sammlung München, według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 1, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 371.
27. | Kurt Schwitters (1887–1948), *Rysowanie osi*, ołówek, papier, Staatliche Graphische Sammlung München według *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, red. Michael Semff i Kurt Zeitler, Bd. 2, katalog wystawy 10 kwietnia–29 czerwca 2008, s. 328.
16. | Walter de Maria (1937–2013), *Landscape*, 1963, black marker, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 435.
17. | Jacopo Amigoni (1682–1752), *Study of a Head*, charcoal, lights in white, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 242.
18. | Anselm Feuerbach (1829–1880), *Riding Warrior*, 1855–1856, opaque white paint on blue paper, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 211.
19. | Alberti Giacometti (1901–1966), *An Interior with Books*, 1942–43, pencil on paper, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 2, 10.04–29.06.2008, p. 361.
20. | Francis Picabia (1879–1953), *Transparent Mask*, 1925, guache and watercolor on paper, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 313.
21. | Kasimir Malewicz (1878–1935), *Untitled*, 1914–15, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 2, 10.04–29.06.2008, Vol. 2, p. 329.
22. | Henri Matisse (1896–1954), *Interior with Goldfish*, 1915, pen on paper, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 2, 10.04–29.06.2008, Vol. 2, p. 338.
23. | Ernst Barlach (1870–1938), *Couple in the Rain*, c. 1916, charcoal on paper, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 310.
24. | Al Taylor (1948–1999), *Untitled (wave theory)*, 1998, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 2, 10.04–29.06.2008, p. 374.
25. | Paul Cezanne (1838–1906), *Bibémus Quarry*, 1895–1900, watercolor and pencil, Staatliche Graphische Sammlung München, Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 405.
26. | David Hockney (1937), *Seated Man*, 1964, black and coloured chalk, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 1, 10.04–29.06.2008, p. 371.
27. | Kurt Schwitters (1887–1948), *Drawing an Axis*, pencil on paper, Staatliche Graphische Sammlung München, after Semff, M., Zeitler, K. *Künstler zeichnen. Sammler stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, exhibition catalogue, Bd. 2, 10.04–29.06.2008, p. 328.



BEATA PURC-STĘPNIAK / doktor, historyczka sztuki. Ukończyła studia na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Od 2002 roku jest adiunktą w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Pracuje ponadto na stanowisku kustosa dyplomowanego w Gdańskim Muzeum Narodowym, prowadząc Pracownię Malarstwa Europejskiego. Autorka książek, artykułów o sztuce i organizatorka wystaw muzealnych. Stypendystka Österreichische Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur.

Zajmuje się teorią i historią sztuki okresu nowożytnego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na ikonografii sztuki późnośredniowiecznej i nowożytnej, historii muzealnictwa i kolekcjonerstwa, historii, teorii i historiografii sztuki od antyku po XVIII wiek, także na sztuce i kulturze Niderlandów XV–XVI wieku, Holandii w XVII wieku oraz Niemiec XV–XVIII wieku.

Jest członkinią Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Muzealników Polskich oraz CODART International Council for Curators of Dutch and Flemish Art.

BEATA PURC-STĘPNIAK / art historian. She graduated from the Faculty of the Humanities of the Catholic University of Lublin. Since 2002, she has been an assistant professor at the Institute of Art History, University of Gdansk. She also holds the position of certified curator at the Gdansk National Museum, where she heads the European Painting Studio. She is the author of books and articles on art and organising museum exhibitions. A recipient of the Österreichische Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur award.

She researches and writes on the theory and history of art in the modern period. Her research interests also focus on the iconography of art and late Medieval and Modern history, as well as the history of museums and art collections, and the history, theory and historiography of art from antiquity to the eighteenth century; She also specialises in the art and culture of the Netherlands in the fifteenth and sixteenth centuries, and of Germany in the fifteenth-eighteenth centuries.

She is a member of the Association of Art Historians, Polish Museum Workers, and of the International Council for Curators of Dutch and Flemish art.

Macieja Świeszewskiego malarstwo o rozwidlających się ścieżkach

Branching Paths: Painting of Maciej Świeszewski

PIOTR SARZYŃSKI

Wcale bym się nie zdziwił, gdyby okazało się, że pierwszym przedmiotem, który ledwie raczkujący Maciuś niepostrzeżenie ściągnął z biurka ojca, był ołówek. Zaś pierwszym wypowiedzianym słowem nie była prosta „mama”, ale skomplikowany „szkicownik” lub „kompozycja”. Nie mam pojęcia, czy nasz bohater namiętnie zaczął rysować w żłobku, przedszkolu, podstawówce, liceum czy już na studiach. Wiem jednak, że z posługiwania się piórkami, długopisem lub ołówkiem uczynił projekt artystyczny o niespotykanej dziś skali. Totalny w każdym wymiarze: intelektualnym, emocjonalnym, logistycznym. A przy tym niezwykle osobisty, do którego tylko z rzadka dopuszczał obserwatorów. Rozwijany permanentnie po dziś dzień. Zawsze i wszędzie. W zaciszu pracowni lub gabinetu, na uczelni i w podróży, po przebudzeniu i przed snem, czasami przez pięć minut dziennie, a czasami przez kilka godzin.

Na wystawy trafiały dotąd przede wszystkim obrazy. Szlifowane miesiącami, a nawet latami.

I would not be surprised if the first thing that barely crawling little Maciej nicked from his father's desk had been a pencil. And the first word he had ever spoken – not “mama”, as could be expected, but a complicated “sketchbook” or “composition”. Frankly speaking, I have no idea if our hero started drawing when still in nursery, in kindergarten, primary school, secondary school, or only at university. I do know, however, that he has turned the use of a pen, a ballpoint, or a pencil into a gigantic art project, unheard of nowadays. It is total in every dimension: intellectual, emotional and logistic. At the same time, it is very personal and he rarely shows it to anybody. It has been under development to this day. Always and everywhere; In the privacy of his studio or study room, at university and when traveling, on waking up and before falling asleep, sometimes for five minutes a day, sometimes for a couple of hours.

It was mainly his paintings, created for months or even years, that have been shown to a larger public

Bez tytułu / tusz, papier, 100 x 70 cm, 1995
Untitled / ink, paper, 100 x 70 cm, 1995

Rozpoczynane, a następnie odkładane, nierzadko na długie miesiące. Starannie przemyślane. Twórcze wizytówki świadczące o artyście. Tak wyglądał dr Jekyll. Ale był też artystyczny Mr Hyde. Ten, którego odnaleźć można w szkicownikach, notesikach, zeszytach, na luźnych kartkach powitykanych w książki. W odróżnieniu od swojego *alter ego* nieokiełznany, nieprzewidywalny, zaskakujący. Atakuje swoimi emocjami, przemyśleniami, skojarzeniami dowolną papierową płaszczyznę, bez znaczenia czy to zwykłą wyrwaną z zeszytu kartkę, hotelowy blankiet z firmowym nadrukiem, bristol czy piękny czerpany papier.

Gdy odwiedziłem ostatnio Świeszewskiego w jego domu, na jednym tylko rozłożystym stole doliczyłem się blisko pięćdziesięciu notesów i szkicowników. Od malutkich, wielkości paczki papierosów, po ogromne, na oko formatu A2. Od prostych, jakie można dostać w każdej księgarni, po piękne, oprawione w szlachetną skórę i ręcznie szyte, ściągnięte z odległych krajów, gdzieś z Dalekiego Wschodu. Niektóre wypełnione od pierwszej do ostatniej kartki, inne ledwie napoczęte. Niekiedy z pracami wyczyszczonymi w najdrobniejszych szczegółach, które aż proszą się, by je umieścić w pięknych ramach, za szkłem, z paradnym *passe-partout* i zawiesić na ścianie salonu. Inne zaś, niekiedy już na sąsiedniej stronie, ledwo mażnięte, trzy kreski, dwa zawijasy, jakiś szkic szkicu. Nawet nie rysunek, ale jego streszczenie.

Trudno powiedzieć, ile tych wszystkich szkiców i rysunków można by wygrzebać z przeróżnych zakamarków domu artysty. Może dwa, a może dwadzieścia dwa tysiące? Sam artysta nigdy nie prowadził jakiegokolwiek ich ewidencji. To zrozumiałe, albowiem nie traktował ich jak dzieł, a raczej jako sposób na spontaniczne rejestrowanie myśli i wrażeń wzrokowych. A zatem graficzny dziennik? Rysowany pamiętnik? Niekiedy tak. Szczególnie

at his exhibitions to be judged. Paintings would have started and then abandoned, quite often for a long time, carefully thought through; testifying to the artist, and serving as his creative business cards. This is dr. Jekyll – but there also exists an artistic Mr Hyde. This “evil” side can be found in the sketchbooks, notepads, notebooks, loose sheets of paper kept in books. Contrary to his alter ego, he is always untamed, unpredictable, surprising. He strikes any random paper surface with his emotions, reflections and associations, regardless, whether it is a sheet torn from a notebook, or a hotel’s headed paper, bristol board, or beautiful handmade paper.

When I visited Maciej Świeszewski at his home, not a long time ago, only on one sizeable table, I counted about fifty notepads and sketchbooks. From tiny ones, some of the size of a cigarette box, to huge ones, c. A2 in size. From basic ones that can be bought in every bookshop, to beautiful ones, bound in leather and sewn by hand, imported from faraway countries, somewhere from Far East. Some of them were filled in entirely, from the first to the last page, some only started. Occasionally they contained works that literally begged to be framed, to be put behind glass in an exquisite *passe-partout* and hang in a living room. Others, sometimes right on the next page, barely begun; three strokes, two squiggles, some sketch of a sketch, not even a drawing, but rather its summary.

It is difficult to guess how many sketches and drawings can be fished around the artist’s home. It could be around two thousand; or maybe twenty two thousand? The artist himself has never kept any relevant register. It is easy to understand since he has not perceived them as finished works, rather as a way to spontaneously record his thoughts and impressions. Perhaps a graphic journal, then? A drawn diary? Sometimes, yes. It is, indeed, especially, during

podczas licznych zagranicznych podróży, zazwyczaj do odległych, egzotycznych krajów. Wówczas szkicownicy zapełniały się dziesiątkami obserwacji uznanych przez Świeszewskiego za godne utrwalenia: jakiś fragment architektury, nietypowe skłębienie chmur, palmy nad morzem, staruszek przy straganie... Wszystko, co chce się zapamiętać, nie używając aparatu fotograficznego i co da się przefiltrować przez własną wrażliwość.

Ale sporo, może nawet najwięcej, jest rysunków, dla których trudno znaleźć bezpośrednie inspiracje w otaczającym świecie: przyrodzie, budowlach, twarzach. Być może powstały chyłkiem podczas nudnych akademickich spotkań lub na zasadzie odreagowania po zmaganiach ze szczególnie trudnym tematem nowego obrazu. Być może tuż przed snem, pod wpływem nowej lektury. Dominuje w nich myśl, refleksja, duchowy impuls, ale przeniesione w rewiry pewnego automatyzmu, tak jakby dłoń artysty częściowo bezwiednie wędrowała nad kartką papieru. Gdzieś na granicy świadomości i podświadomości, przemyślenia i przecucia.

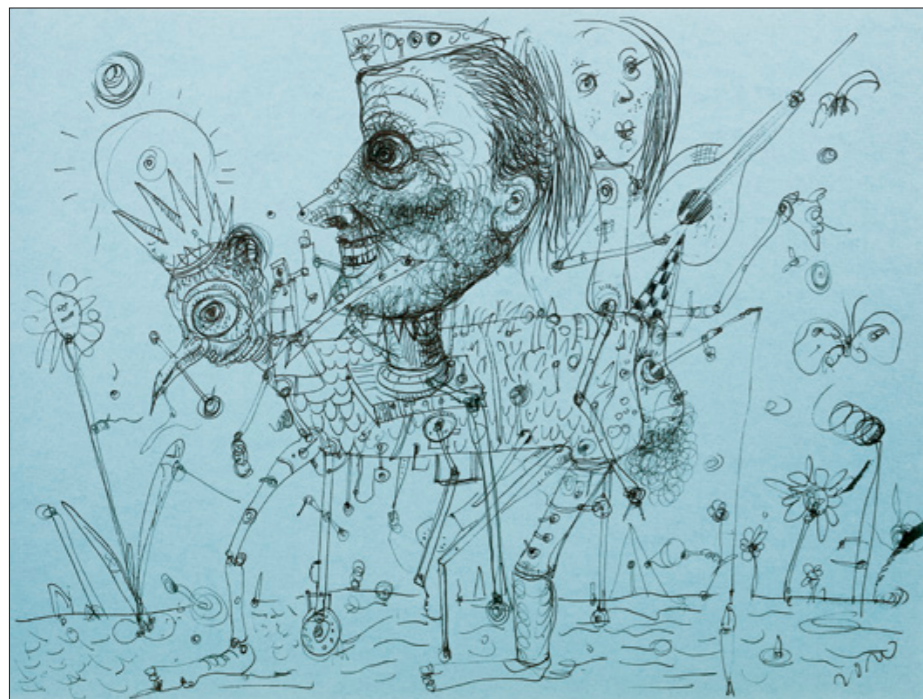
—
Studiując prace Świeszewskiego wykonane na papierze, trzeba zawsze pamiętać o jednym: nigdy nie przywiązywał i sędzę że nadal nie przywiązuje on wagi do jakiegokolwiek chronologii, do elementarnego choćby stylistycznego czy merytorycznego uporządkowania. Żadnej logiki, żadnej metody. W jednym notesie można znaleźć rysunki, których powstanie dzieli kilka, a nawet kilkadziesiąt lat. Abstrakcyjna burza linii sąsiaduje z precyzyjnie skopionym detalem, satyryczne tony z apokaliptycznymi wizjami, Eros obok Tanatosa (co akurat ma sens). Czasem zastanawiam się, jak by zareagował na propozycję przeznaczenia jednego szkicownika na prace figuratywne, a drugiego na abstrakcyjne, lub



Bez tytułu / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2008
Untitled / ink, paper, 70 x 100 cm, 2008

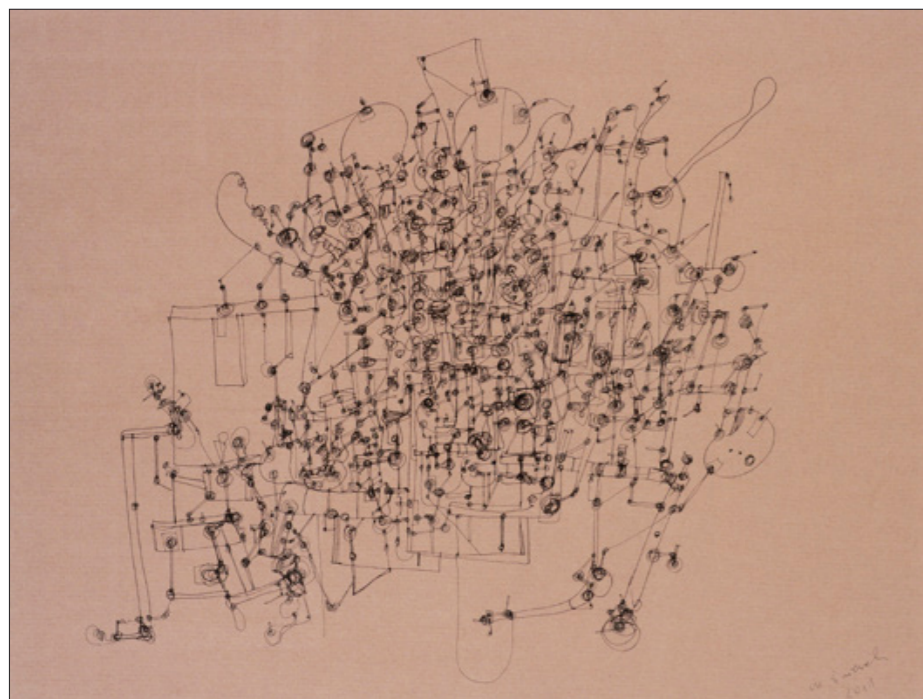
Bez tytułu / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2016
Untitled / ink, paper, 70 x 100 cm, 2016





Bez tytułu / tusz, papier, 21 x 29 cm, 2010
Untitled / ink, paper, 21 x 29 cm, 2010

Kompozycja / tusz, papier, 29 x 39 cm, 2011
Composition / ink, paper, 29 x 39 cm, 2011



numerous travels abroad, usually to remote, exotic countries. At that time, Świeszewski filled them in with dozens of observations deemed worthy of recording: a fragment of architecture, an unusual cloud design, some palms on the sea, an elderly man at a stall... Anything we might want to remember, without using a camera, and what can be filtered through our sensitivity.

Nevertheless, many, or maybe even most of his drawings, are of the kind that could not have been inspired by the surrounding reality: extraordinary nature, impressive buildings, interesting faces. Perhaps they were created stealthily, during boring university meetings; or to give vent after a struggle with the exceptionally difficult theme of a new painting. Or, maybe, they came into existence just before the artist fell asleep, under the influence of a new book. We are looking at a drawing, where the dominant element is a thought, a reflection, a spiritual impulse, but transported into the realms of certain automatism, as if the artist's hand has travelled involuntarily around a sheet of paper; somewhere on the border between consciousness and unconsciousness, reflection and premonition.

Studying Świeszewski's paper works, we should bear in mind one thing: he has never attached an importance to any chronology; or any order, rudimentary, even stylistic or substantive. There is no logic, no method. One notepad contains drawings that have been created over the span of a few, or even several years. An abstract tangle of lines sits next to a precisely copied detail, satirical tones next to apocalyptic visions, Eros next to Thanatos (which, indeed, makes a certain sense). I wonder sometimes what his reaction would be to the suggestion to dedicate one notepad exclusively to figurative work; another one

jednego – na szkice głów, drugiego – nagich kobiet, a trzeciego – ptaków. Zapewne spojrzalby ze zdziwieniem, a może nawet lekką pogardą, że można w ogóle mieć takie pomysły.

W tym chaosie czyni jeden tylko wyjątek – dla najokazalszych, wręcz ekskluzywnych szkicowników na ręcznie wyrabianych, unikalnych gatunkach papieru. Te rezerwuje na prace staranne, dopracowane, zazwyczaj kolorowe. Choć i one nie układają się w jakąkolwiek logiczną całość. Dla odbiorcy to jak artystyczna ruletka. Nigdy nie wiadomo, co wyłoni się z kolejnej karty szkicownika. Przy jednym z rysunków znalazłem komentarz: „Kreski jako słowa”. Jeżeli tak, to zdecydowanie nie jest to odpowiednik powieści Zoli czy Kraszewskiego. Raczej „Gry w klasy” i „62. modelu do składania” Julia Cortáзара lub „Ulissesa” Jamesa Joyce'a. Można te prace układać w dowolne narracje, bowiem początkiem i końcem może tu być wszystko.

Co jednak ciekawe, sam artysta ucieka się do łączenia kresek ze słowami. Niektóre rysunki opatruje krótkimi komentarzami-aforyzmami, złotymi myślami, syntetycznymi refleksjami. Lub może na odwrót: u zarania są owe krótkie frazy i to do nich Świeszewski dodaje rysunki. Równie lapidarne, nie rzadko o charakterze satyrycznym. Ujawnia wówczas swój temperament publicystyczny, przenikliwego, ale i złośliwego obserwatora ludzi, samotnego badacza mechanizmów rządzących nie tyle światem, co najbliższym otoczeniem, zachowaniami znajomych, regułami panującymi w środowisku sztuki, relacjami damsko-męskimi itd. „Daj artyście trochę forsy, a zobaczysz jak na dłoni jego prawdziwą naturę” czy „Niektórym artystom myli się dorobek z dorabianiem się” – te dopiski dowodzą bezkompromisowości w podejściu do sztuki. „Życie, to bujanie się między religią a śmiercią” – kieruje uwagę widza raczej w stronę rozważań o charakterze ontologicznym.

to abstract work, or one to head sketches; another to nude sketches, and yet another to bird sketches. Probably he would look at me surprised, or maybe even a little contemptuous, that someone could actually come up with such an idea. The only exception he makes in all that chaos concerns the most impressive, even luxurious sketchbooks made of unique, handmade paper. These are kept exclusively for elaborate, refined, usually coloured works. However, even they do not form any coherent whole. For a viewer, it all resembles an artistic roulette. It is impossible to guess what the following page in his sketchbook contains. Next to one of the drawings, I have found the following artist's comment: “Strokes like words”. If it is so, then it cannot be called an equivalent of Zola's or Kraszewski's novel. More likely, it is a parallel to Julio Cortázar's *Hopscotch* or *62: A Model Kit* or James Joyce's *Ulysses*. The works can be arranged into any narration, as anything here can be a beginning or an end.

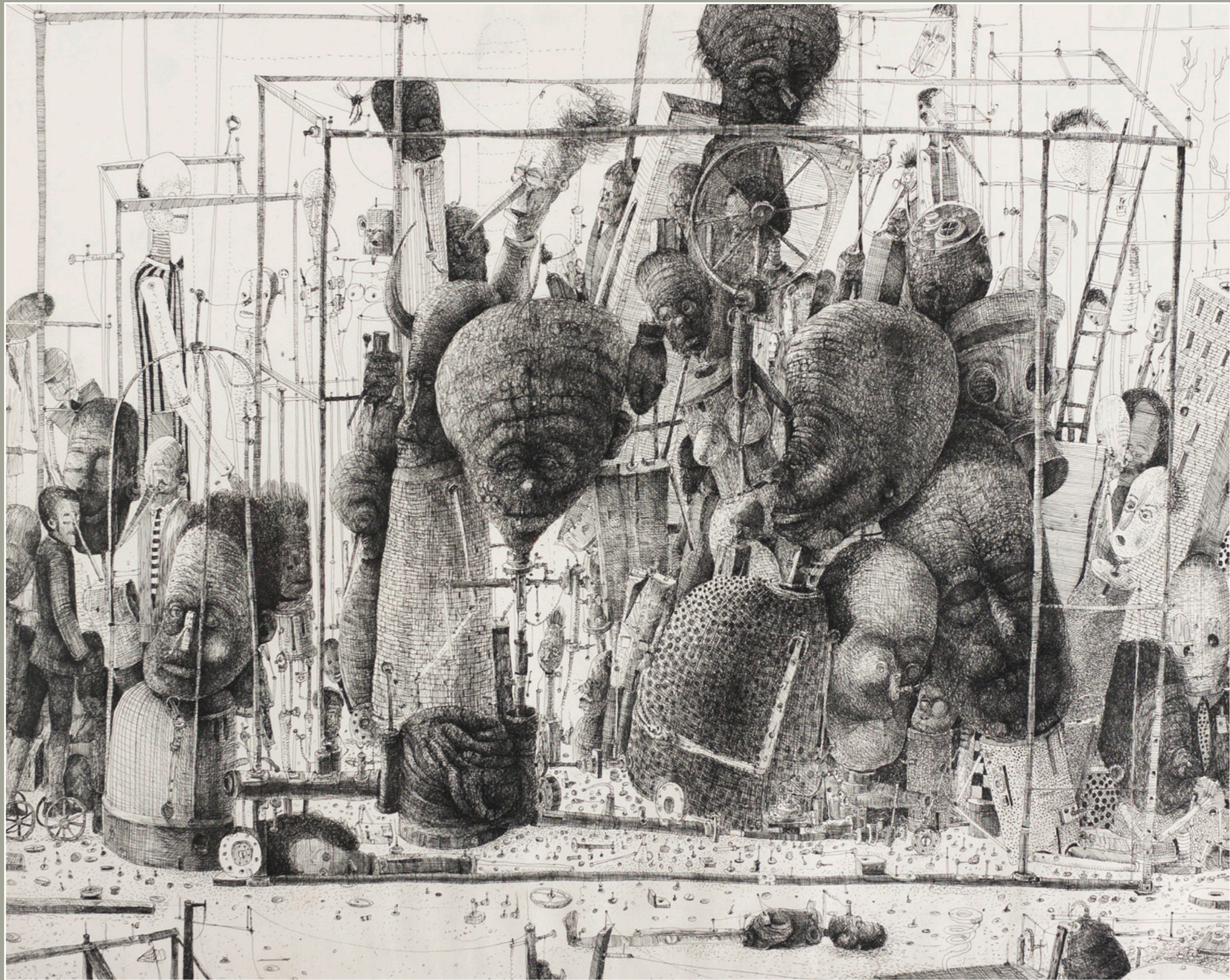
What is interesting, though, is that the artist himself refrains from connecting strokes to words. He adds comments-aphorisms, maxims, and concise reflections to some drawings. Or, perhaps, the other way around: everything begins with these short sentences, to which Świeszewski attaches drawings, equally succinct, often satirical. In such a way he reveals his journalistic temperament of a perceptive, but also vicious observer of fellow humans, a lone researcher of the mechanism of not so much the world as such, but the closest surroundings, friends' behaviours, the art world rules, man-woman relationships, etc. “Give some money to an artist and you'll see their true nature exposed” or “Some artists mistake achievement for riches” [a pun in Polish, translator's note] – they prove his uncompromising attitude to art. “Life is roaming between religion and death” – that draws a viewer's attention to a more ontological reflection. In any case, there is no point in continuing



„Absurdalne kreski” / tusz, papier, 25 x 21 cm, 2009
“Absurd lines” / ink, paper, 25 x 21 cm, 2009



„Koniec godz. 22” / tusz, papier, 25 x 21 cm, 2008
“End of hours 10 p.m.” / ink, paper, 25 x 21 cm, 2008



Medytacje / tusz, papier, 40 x 50 cm, 1984
Meditations / ink, paper 40 x 50 cm, 1984

Zresztą nie ma sensu cytować dalej tych myśli, bo jest ich wiele i w gruncie rzeczy zasługują na odrębny esej. Może napisany przez kogoś zdolnego do wnikliwej analizy literackiej?

—
Najprościej byłoby użyć zwrotu-wytrychu i napisać o tych szkicach i rysunkach jako o „intymnym, autorskim zapisie rzeczywistości”. W takim sformułowaniu nie byłoby fałszu, ale też nie zawierałoby ono całej prawdy. Bo, rzeczywiście, z jednej strony Świeszewski za pomocą tych niezliczonych rysunków utrwała to, czego doświadcza. Fenomeny niematerialne i trudno uchwytnie: jakąś myśl, która nagle zaświta, jakąś emocję, która się pojawi. Impuls, wrażenie, powidok, drgnienie serca, zatrzymany w spojrzeniu obraz, który za chwilę może okazać się mało ważny albo rozpocząć nową przygodę ze sztuką. Nigdy nie wiadomo, co czas zweryfikuje, więc na wszelki wypadek lepiej zapisywać (za pomocą owej kreski) wszystko, co w danym momencie przykuwa uwagę. Co wydaje się, choć na mgnienie oka, ważne, ciekawe, intrygujące. Być może uda się do tego powrócić, rozwinąć, obudować. Równie prawdopodobne, że pozostanie świadectwem chwilowego błędzenia lub banalnego zapatrzenia.

Ale te niezliczone szkicowniki i setki kartek ujawniają też drugą naturę artysty: intelektualisty, analityka i perfekcjonisty, który mozolnie zbliża się do ideału. Ten sam wątek powtarzany w dziesiątkach, a nawet setkach rysunków. Bez śladu zniecierpliwienia, raz za razem, w niezliczonych wariantach, jakby z wiarą, że być może kolejna próba – właśnie ta, którą teraz rozpoczął – doprowadzi do ostatecznego rozwiązania nurtującego go problemu. Dla nieważnego odbiorcy wiele prac jest do siebie bliźniaczo podobnych, ba, oglądane jedna po drugiej szybko mogą się

to cite his thoughts, as there are many of them and, in fact, they are worth being discussed in a separate essay. Perhaps written by someone gifted in the area of literary analysis?

—
Naturally, the easiest way would be to use a buzzword and describe these sketches and drawings as “an intimate, original record of reality”. It would not be false, but it would not tell the whole truth, either. Indeed, on the one hand, Świeszewski preserves his experiences by means of his countless drawings. Immaterial phenomena that are difficult to capture: a thought that dawns upon him suddenly, some emotion, which appears out of the blue. An impulse, impression, afterimage, a trembling of the heart, a picture captured in a glance that will matter very little in a moment, but maybe it will initiate a new artistic adventure. It is impossible to know what will stand the test of time, therefore it is prudent to record (by means of the aforementioned stroke) anything interesting, just in case. Whatever seems to be, even for a moment, important, fascinating, or intriguing. Maybe it will be possible to come back to that, develop or expand it. Then, maybe, it will remain a witness to momentary wanderings or a banal reverie.

Nevertheless, these countless sketchbooks and hundreds of paper sheets reveal the artist's other side: an intellectual, analyst and perfectionist, strenuously moving towards excellence. The same thread repeats itself in dozens, or maybe even hundreds of drawings. Without a trace of irritation, it re-emerges time after time, in countless varieties, as if in the belief that the next attempt will be the one to render the final solution to a nagging problem. For an inattentive viewer, numerous works may look almost the same; what is the more, if seen one after another, they may quickly start to bore. However, they have

znudzić. Ale one nie powstawały, by uwodzić widza, ale by twórca mógł za ich pomocą badać grunt, na który wstąpił. Są jak kamienie rzucające w strumień; wiele z nich tonie, ale niektóre pozwalają przejść na drugi brzeg. Rozwiązać problem, który zaprzęta uwagę.

Jakie to problemy? – wypada zapytać. Przeróżne. Czasami czysto formalne: relacja poszczególnych składowych względem siebie, możliwości kreski, struktura, kompozycja. Czasami wariacje na zadany temat, z reguły zahaczający o ulubioną przez artystę filozofię: jaka jest natura człowieka, na czym polega seksualność kobiety i mężczyzny, czym jest cierpienie, przemoc, ból? Ale też: czym jest życie, jak się mają do siebie nawzajem organizmy żywe i maszyny? A nawet – nie bójmy się tego sformułowania – o sens życia. O ideę Boga. Odwykliśmy od tego, że twórcy stawiają fundamentalne pytania, a przecież, czy nie tego właśnie powinniśmy od nich oczekiwać? Świeszewski nie unika kwestii rudymentalnych, ontologicznych, ale też nie próbuje nikogo indoktrynować. Stawia je na potrzeby własnych poszukiwań i głównie na własny użytek szuka odpowiedzi. Chcesz w tym uczestniczyć? – może ci uchyli drzwi do swojego świata. Nic cię to nie obchodzi? – twój problem.

Podaję zresztą, że nie tylko o zadawanie pytań artyście chodzi. Być może jego myśli sięgają dalej, stawia sobie bardziej ambitne cele; chce poprzez te rysunki, szkice, graficzne zapiski stworzyć własne uniwersum, w którego centralnym punkcie znajduje się on sam. Kosmos złożony z elementów, okruczeń i wątków, które Świeszewskiego najbardziej interesują, a nawet fascynują i poprzez które postrzega świat. Zagłębia się w niego, doskonali, umacnia, czasami rozszerza o coś nowego, co wyda mu się ważne. W komentarzu do albumu wydanego z okazji przyznania

not been created to seduce the viewer, but to enable an artist to test the waters he chose to be in. They resemble stones thrown into a stream: many of them will go down, but some will make the crossing possible, and will solve the nagging problem.

And what are these problems? – we might want ask. There are all sorts of them. Sometimes they are purely formal: the relation between specific components, the potential of a stroke, structure, and composition. Other times, they are variations on an assigned topic, usually touching on the artist's favourite philosophy: what is the nature of man? What does the male and female sexuality consist in? What is suffering, violence, or pain? But also: What is life? How do living organisms and machines relate to each other? Or even – let us not be afraid of this wording – what is the sense of life? What is the idea of god? We are no longer used to artists asking such important questions, yet, is it not what we should expect of them? Świeszewski does not avoid fundamental, ontological questions, but does not aim at indoctrinating anybody, either. He poses the questions for the purpose of his personal explorations, and he looks for answers primarily for his own use. Would you like to be a part of it? Perhaps he will leave the door slightly ajar for you. You do not care? Well, that is your problem.

Anyway, I suspect that the artist does not only mean to ask questions. Perhaps, his thoughts reach further; perhaps he assigns himself more ambitious tasks. Maybe through his drawings, sketches, graphic notes he wants to create his own universe with himself as its central point. The universe; composed of the elements, bits and threads most interesting to him; that fascinate him and shape his perception of the world. He immerses himself in it, refines it, strengthens it; and sometimes expands it by something new; something he finds important. In his commentary on the album published on the occasion of the artist's award

mu Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego pisał: „Poznanie ziemi, wszechświata, jak i zgłębianie powiązań tradycji i współczesności kulturowo-duchowej stanowią grunt mojej twórczości”. Cóż, trzeba przyznać, że wystarczająco potężny i rozległy to grunt, by móc na nim budować własną wizję kondycji człowieka. Ktoś może powie: pycha. Ja raczej powiedziałbym: silny imperatyw poznania, uwiarygodniony nietuzinkową wiedzą, ciekawością świata, filozoficzną perspektywą oraz zmysłem krytycyzmu.

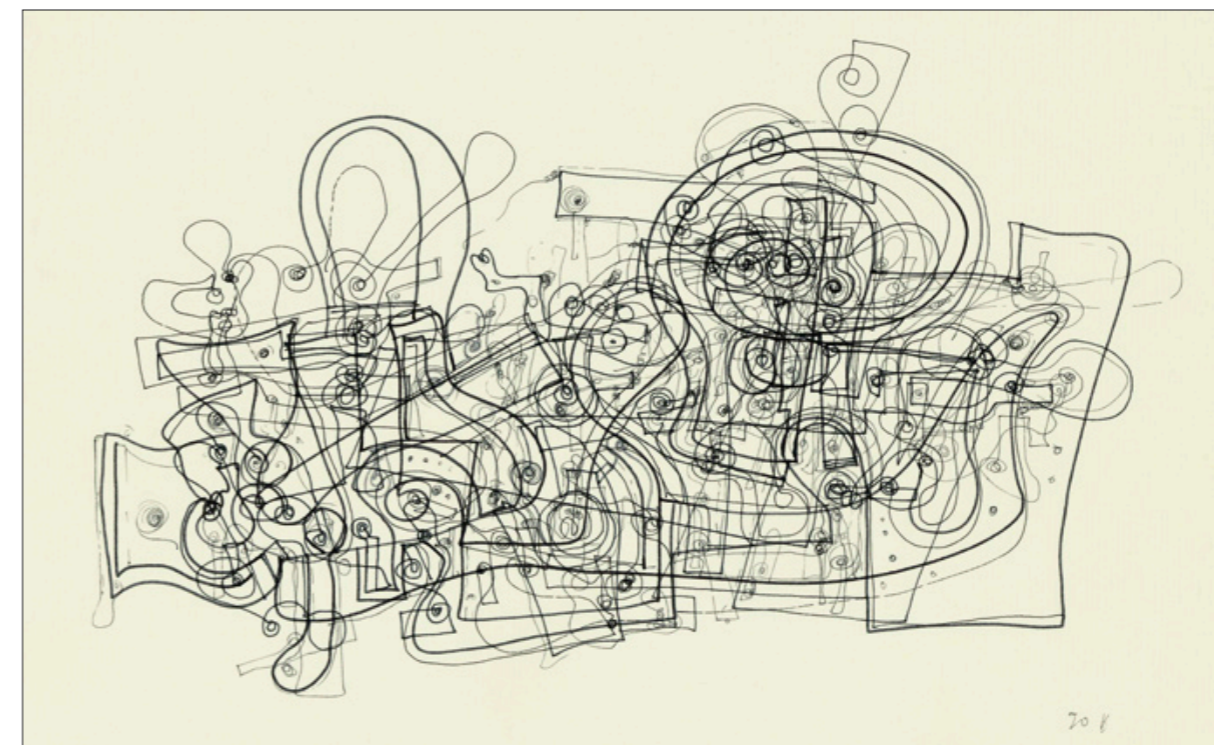
Są artyści, którzy się odnaleźli. Jan Saenredam odnalazł się w ciszy kościołów, Jacek Malczewski w świecie chimer, faunów i autoportretów, Kossakowie w kurzu wzbijanym przez końskie kopyta, Amadeo Modigliani w portretach o martwych oczach, Balthus w tajemniczych nimfkach, Roman Opałka w malowaniu upływającego czasu. Kurt Schwitters odnalazł się w zakamarkach Merzbau, Morandi w harmonii butelek, Andy Warhol – w zmonetyzowaniu sitodrukowych portretów. Cóż, przykłady moglibyśmy mnożyć i mnożyć. Podobno tacy artyści bywają szczęśliwsi. Budzą się każdego dnia i wiedzą, co ich czeka, co poprzez swoją sztukę chcą opowiedzieć światu lub osiągnąć, a co udowodnić samemu sobie.

Ale są artyści, którzy całe życie szukali. Niecierpliwie i gorączkowo, jak Pablo Picasso, lub bez emocji, w oparciu wyłącznie o przesłanki intelektualne, jak Marcel Duchamp. Jedni powoli, acz nieuchronnie zmieniali swoją sztukę, jak Piet Mondrian. Inni dokonywali nagłych wolt, jak Andrzej Wróblewski. Nie ulega wątpliwości, że do klubu poszukujących należy też Świeszewski. W swym malarstwie poszukuje może niespiesznie, ewoluuje powolutku, stąpa

of the Kazimierz Ostrowski Prize, he wrote: “To know the Earth, the Universe, as well as to research the connections between the cultural-spiritual tradition and the present, constitute the fundamentals of my work”. Well, one should admit that it is an area powerful and broad enough to build one’s own vision of the human condition. Somebody could say: pride. I would rather say: a strong internal imperative of cognition, substantiated by his uncommon knowledge; curiosity about the world, philosophical perspective, and sense of criticism.

There are artists who have found themselves. Jan Saenredam found himself in the silence of churches, Jacek Malczewski – in the world of chimeras, fauns and self-portraits, the Kossaks – in the dust raised by horse hooves, Amadeo Modigliani – in the portraits with dead eyes, Balthus – in mysterious nymphets, Roman Opałka – in painting the passing time. Kurt Schwitters found himself in the nooks and crannies of Merzbau, Morandi – in the harmony of bottles, Andy Warhol – in monetizing his serigraph portraits. There are plenty of examples. Such artists are allegedly happier. They wake up everyday, knowing what awaits them; what they want to tell the world through their art; what to achieve and what to prove to themselves.

On the other hand, there are artists that can be described as “seeking” new ways of expression. Impatiently and feverishly, like Pablo Picasso; or emotionlessly, basing on intellectual prerequisites, like Marcel Duchamp. Some, slowly but consistently, have changed their art, e.g. Piet Mondrian. Others have done sudden about-turns, like Andrzej Wróblewski. Undoubtedly, a member of this group is Maciej Świeszewski. In his painting, he experiments without haste, evolves at a slow pace, carefully studies new



Kompozycja / piórko, tusz, papier, 20,5 x 29 cm, 2016
Composition / pen, ink, paper, 20,5 x 29 cm, 2016

ostrożnie, badając nowe grunty. W rysunku jednak folguje sobie, zapuszczając się bez skrępowania na różne obszary. Bywa realistą i surrealistą, ekspresjonistą i impresjonistą (tak, tak), taszystą i minimalistą, miłośnikiem wertycyzmu i dadaizmu, symbolizmu i sztuki asemantycznej, piewcą figuracji i abstrakcji. Bo rysunek to dla twórcy miejsce wyzwań, eksperymentów, pierwszych prób. Niekiedy zabawy. Daje prawo do pomyłki, do namiętych romansów i równie gwałtownych rozstań. Bez zobowiązań.

Pomimo – rzecz by można – nieortodoksyjnego i uciekającego od schematów stosunku do posługiwania się piórkiem i papierem, wypada jednak rozgraniczyć dwa obszary w dorobku Świeszewskiego. Pierwszy to szkice do obrazów. Czasami wystarczą dwie lub trzy zarysowane kartki, by uchwycić istotę

grounds. In his drawing, on the other hand, he knows no boundaries, and keeps on exploring various areas without constraint. Sometimes he is a realist, sometimes a surrealist, an expressionist, an impressionist (sic!), a tachist and a minimalist, an enthusiast of Vorticism and Dadaism, Symbolism and asemantic art, a bard of figuration and abstraction. Because drawing is for its creator a place of challenge, experiment, first attempts. And fun, sometimes. An artist grants himself the right to be wrong, to have passionate affairs and go through brutal separations. No strings attached.

Despite an unorthodox – one could say – and non-standard attitude to the use of a pen and paper, speaking of Świeszewski’s oeuvre, we should distinguish two areas. The first one regards sketches for paintings. Sometimes two or three drawings are enough to capture the essence and proceed



Mnich / olej na płótnie,
240 x 280 cm, 2011–2015
Monk / oil on canvas,
240 x 280 cm, 2011–2015

i przejść do pracy przed płótnem. Czasami jednak wypracowywanie rozwiązań trwa długo i pączkuje setkami rysunków. W szkicownikach artysty natrafiłem na kilkadziesiąt (zapewne równie wiele umknęło mojej uwadze) prób zmierzenia się z tematem ukończonego przed paru laty *Mnicha*, jednego z bardziej znanych obrazów artysty. A *Ostatnia wieczerza*? Toż z zaledwie części szkiców udało się przygotować obszerny album. Bywają szkice, w których nie chodzi o detal, ale o wypracowanie ogólnej kompozycji, wzajemnej relacji poszczególnych elementów, struktury. W reguły pospieszne, rozedrgane, jakby w kilku kreskach chciał artysta zawrzeć to, co najważniejsze, uchwycić esencję całości, dokonać syntezy.

Ale bywają też szkice, w których Świeszewski pochyla się nad szczegółem. Oko, dłoń: zaciśnięta w pięść i zapraszająca, rajski ptak, żuk, stopa, grymas twarzy. Galeria grzybów jak z przyrodniczego atlasu. Dziecko śpiące w pozycji embrionalnej, dziecko patrzące wprost na odbiorcę. I tak dalej. W niezliczonych wariantach. Wygląda to trochę jak dokumentacja, po którą sięgnąć można stojąc już przed płótnem, a trochę jak próba generalna. Próba gestu, krzywizny, barwy, światłocienia. Często są to prace dopieszczone i, rzecz by można, skończone, posiadające autonomiczną wartość estetyczną. Tylko podpisać i umieścić w ramach. Ale Świeszewski rzadko sygnuje swoje rysunki, a tym bardziej nie traktuje ich jako prac gotowych do publicznej prezentacji. A szkoda, bo są świadectwem czegoś, co spotykamy coraz rzadziej: perfekcyjnego warsztatu stanowiącego prostą kontynuację tego, co znamy ze szkicowników Leonarda da Vinci, Tycjana, Dürera, Watteau, Toulouse-Lautreca i wielu innych dawnych mistrzów kreski.

Jednak równolegle do szkiców, które pełnią w pewnym sensie rolę służebną wobec malarstwa

to work on canvas. From time to time, though, the search for a solution takes quite a while and results in hundreds of drawings. In the sketchbooks, I have found several dozens (other several dozens probably went unnoticed) attempts at the topic of the painting *Monk*, completed a few years ago, one of the artist's most popular works. And what about *The Last Supper*? Only a part of the sketches was used to prepare a large album. There are some sketches lacking focus on detail, but elaborating on general composition, the mutual relation between specific elements, structure. Usually, they are hasty, vibrating, as if by means of a few strokes the artist wanted to capture what is the most important, the essence of the whole, to achieve a synthesis.

There are also other sketches, where detail plays the central role. An eye, a hand clenched in a fist, an inviting hand, a bird of paradise, a beetle, a foot, a grimace. The gallery of mushrooms resembles a natural science atlas. A child sleeping in the foetal position; a child looking directly at a viewer, etc.; in countless varieties. It seems to be some sort of documentation that can come in handy, when standing in front of an easel. Also, it resembles a final rehearsal a bit; a recountal of a gesture, a curvature, or a colour (*chiaroscuro*). Often, these works are polished up to perfection and, in fact, finished, boasting an autonomous aesthetic value. The last thing to do is to sign and frame them. Świeszewski seldom signs his drawings, however, and is not inclined to acknowledge them as works ready for public presentation. Which is a pity, as they testify to a phenomenon, which becomes rarer and rarer: perfect technical skills, a direct continuation of the sketchbooks of Leonardo da Vinci, Titian, Dürer, Watteau, Toulouse-Lautrec and many other prior masters of strokes.

i które stanowią świetną okazję, by poznać sposoby dochodzenia artysty do finalnego kształtu dzieła, powstawało wiele rysunków o charakterze autotelicznym. W pierwszych dwóch dekadach twórczej pracy niejako towarzyszyły one malarstwu artysty, podążały obok, były po prostu odpowiednikami kolorowych światów z obrazów olejnych, tyle że wyrażonymi w monochromatycznej formule.

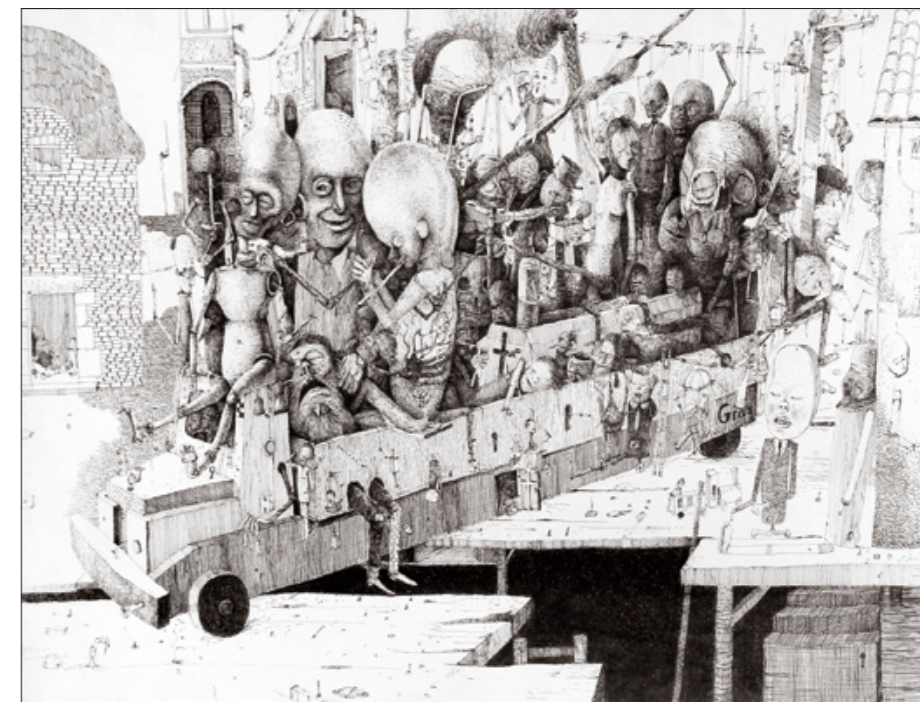
Doskonale to widać w takich rysunkach ołówkiem, jak *Otchłań*, *Sen*, *Odchodzenie*, *Podróż*, *Kukła* czy *Pochłanianie*. Podobne jak w malarstwie olejnym tematy, podobne postaci zaludniające przestrzeń, podobne wątki. Podobna też oniryczno-fantastyczna atmosfera, pełna niepokoju i egzystencjalnej beznadziei, grozy i rozpacz. Świat tuż przed lub tuż po apokalipsie, poddany jakimś niezrozumiałym eksperymentom. Być może boga-stwórcy, ale równie dobrze ludzi, którzy za bogów zaczęli się uważać. Świat przygnębiający, ale gdzieś tam, pod twardą skorupą, nie pozbawiony resztek wartości: uczucia, troski, rozsądku, współodczuwania. Tę sztukę często porównywano z malarstwem i rysunkami Zdzisława Beksińskiego. Cóż, pewne formalne podobieństwo faktycznie istnieje. Ale uniwersum Beksińskiego było zawsze dużo bardziej patetyczne i monumentalne, podczas gdy wizje kreowane przez Świeszewskiego sytuują się bliżej stanów, które określiłbym jako (dość zaskakujące) połączenie pesymizmu, groteski, ale i głębokiego humanistycznego dramatu zawartego w motywie *ecce homo*.

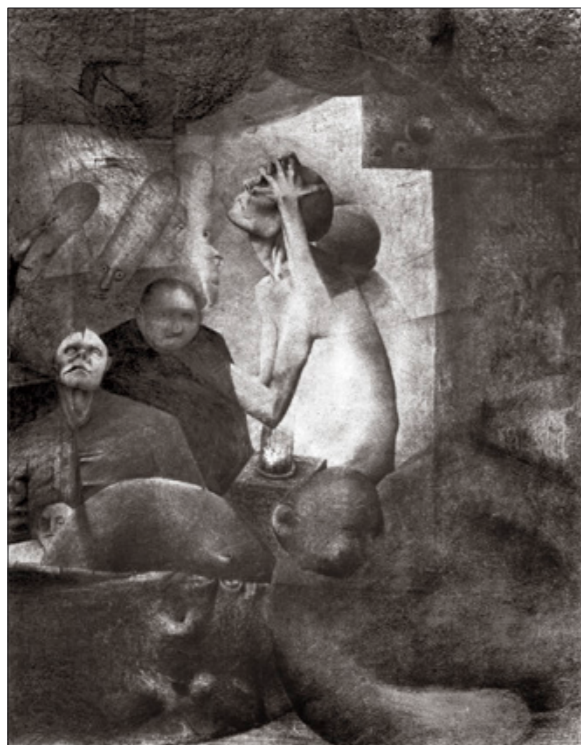
Gdzieś w latach 90. XX wieku w twórczości Świeszewskiego zauważalny staje się proces autonomizacji rysunku i jego stopniowego oddalania się od obrazów. Symbolem tego rozbratu stało się odłożenie pudełeczka z ołówkami głęboko do szuflady, prace bardziej malarskie w wyrazie i skoncentrowanie na pracach piórkiem, długopisem, flamastrem. Artystę pochłonięły już nie głębia obrazu, faktura,



Sen / ołówek, papier, 70 x 100 cm, 1977
Dream / pencil, paper, 70 x 100 cm, 1977

Podróż / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1986
The Journey / ink paper, 70 x 100 cm, 1986

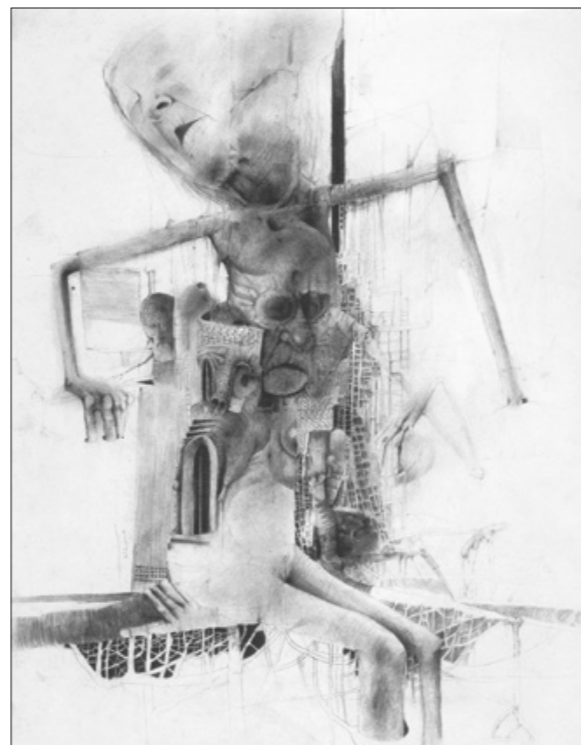




Otchłań II / ołówek, papier, 100 x 90 cm, 1980
The Pit II / pencil, paper, 100 x 90 cm, 1980

gra plam czy światłocien, ale kreska, kropka, linia falista oraz ich możliwości. Warto przy tym zwrócić uwagę na szczególną metodę, jaką wypracował sobie Świeszewski do oglądu rzeczywistości i przenoszenia jej na kartkę. Mówiąc w największym skrócie, składa się ona z dwóch etapów. Pierwszy, będący dalekim echem doświadczeń kubistów, polega na dekonstruowaniu rzeczywistości, rozbijaniu jej na części (niekiedy wręcz na atomy), szatkowaniu, preparowaniu, kawałkowaniu. Widziany przez artystę świat to wielkie puzzle, które rozkłada na części pierwsze. I ten etap właściwy jest zarówno malarzkiej, jak i rysunkowej twórczości Świeszewskiego. Różnice pojawiają się dopiero na etapie drugim.

Otóż polega ona na ponownym scalaniu tak rozkawałkowanego świata. W malarstwie Świeszewski jest ostrożny, a przy składaniu owych artystycznych puzzli swojej wyobraźni dba, by obraz, który na nowo powstanie, miał w sobie coś, co jednak nawiązuje



Odchodzenie / ołówek, papier, 100 x 90 cm, 1983
Passing Away / pencil, paper, 100 x 90 cm, 1983

Nevertheless, simultaneously to the sketches, which fulfil a servile role with regard to painting, and which offer a fantastic opportunity to find out about the artist's way to the final shape of his work, numerous autotelic drawings have been created. During the first two decades of Świeszewski's creative work, they accompanied his painting, so to speak, continued alongside it; they were monochromatic equivalents of the colourful worlds of his oil paintings.

It is perfectly visible in such pencil drawings as *Otchłań/Abyss*, *Sen/Dream*, *Odchodzenie/Departing*, *Podróż/Journey*, *Kukła/Effigy* or *Pochłanianie/Devouring*. Their topics are similar to the ones in the oil painting, similar figures inhabit the space, and kindred threads can be found. Furthermore, they are pervaded by an analogous oneiric-fantastical ambience, full of anxiety and existential hopelessness, terror, and despair. We are faced with the world just before or after an apocalypse, subjected



Kukła / ołówek, papier, 50 x 40 cm, 1978
The Marionette / pencil, paper, 50 x 40 cm, 1978

do pierwotnego układu. Wprawdzie w tym procesie rekonstrukcji dziecku przypada niekiedy twarz lalki, chrząszcz okazuje się większy od kota, ryba pływa między chmurami, manekiny ożywają, a kościotrup dyskutuje z filozofem. Niekiedy zanikają nawet prawa fizyki, jak grawitacja. Mimo to widz czuje, że staje wobec świata, nawet jeżeli dziwnego czy nawet dziwaczego, to jednak zrozumiałego. Z logicznego, biologicznego i fizycznego punktu widzenia anomalia goni anomalię, ale wszystko mieści się w uniwersum surrealistycznej percepcji. Nie wychodzimy bowiem poza mniejsze lub większe pomieszanie desygnatów rzeczywistości, które jeszcze pobudza wyobraźnię, niekiedy zaś intelekt odbiorcy.

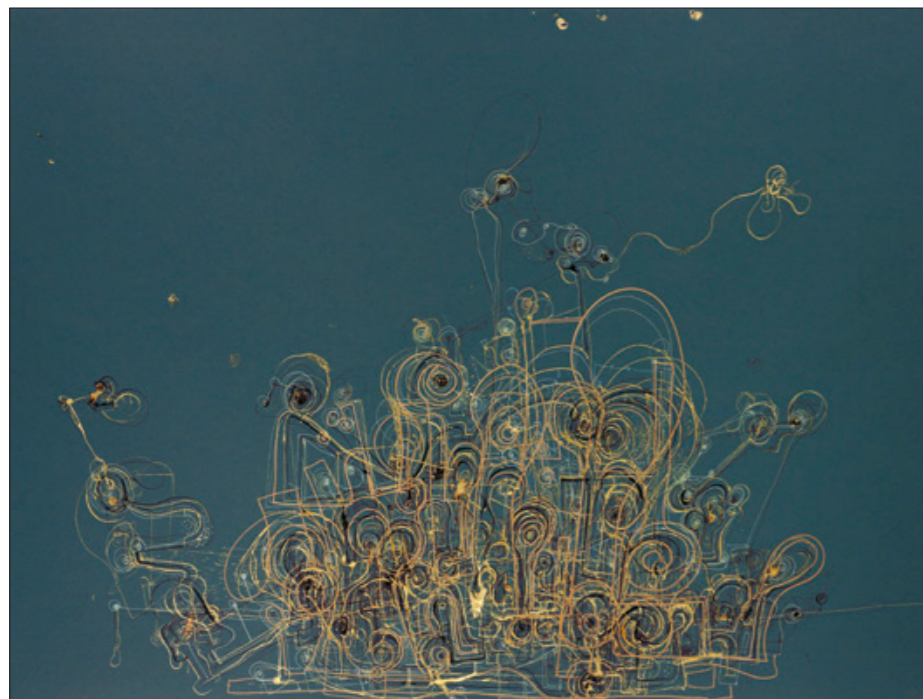
Z rysunkami jest trochę inaczej. Po pierwsze defragmentacja rzeczywistości idzie w nich znacznie dalej, zaś ponowne składanie puzzli nie jest już poddawane żadnym rygorom. Rozebrany pejzaż może odrodzić się równie dobrze jako cząstka



Pochłanianie / ołówek, papier, 90 x 60 cm, 1987
Absorption / pencil, paper, 90 x 60 cm, 1987

to obscure experiments, maybe by a god-creator, but equally possibly by human beings that perceive themselves as gods. A depressing world, although somewhere deep inside, under the hard surface, not devoid of some remains of values: love, care, responsibility, and compassion. His art is often compared to Zdzisław Beksiński's work. Indeed, there is some formal resemblance. Nevertheless, Beksiński's universe is much more pompous and monumental, while Świeszewski's visions place him closer to the area I would describe as a fusion (and a surprising one, for that) of pessimism and grotesque, but also a deep humanist drama expressed by the question "ecce homo?"

In Świeszewski's art of 1990s, a process of the separation of drawing, and its moving away from his painting can be noticed. The artist put away his box with pencils, a more painterly medium; and concentrated on works in pen, ballpoint and felt-tip pen,



Kompozycja / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2013
Composition / ink, paper, 70 x 100 cm, 2013

Bez tytułu / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2013
Untitled / ink, paper, 70 x 100 cm, 2013



which marked the break. Now, it was not the visual depth, texture, the interaction of stains or *chiaroscuro*, but a stroke, a point, a wavy line and their potential that absorbed the artist. Świeszewski's peculiar way of perceiving the reality and transferring it onto paper is worth highlighting here. In short, it is composed of two stages. The first one, a faraway echo of the Cubists' experiments, consists in deconstructing the reality, fragmenting it (sometimes to the level of atoms), chopping, dissecting and taking it to pieces. The world seen by the artist is a giant puzzle disassembled into tiniest particles. This stage is characteristic of both his painting and drawing, in fact. The differences occur at the second stage.

Namely, it involves piecing the world back together. As far as his painting is concerned, Świeszewski is very careful. When putting his artistic puzzles together, he takes special care for the new image to contain an element connecting it to the original arrangement. Never mind that sometimes in this process of reconstruction a child might receive a doll face, a beetle appears to be bigger than a cat, a fish swims among the clouds, effigies become alive, and a skeleton argues with a philosopher. Sometimes the laws of physics, such as gravitation, simply disappear. Nonetheless, a viewer feels that they face a world that can be understood, no matter how unusual or even weird it may seem. From the logical, biological and physical points of view, an anomaly follows an anomaly, but all this fits into the universe of surreal perception. For we do not go beyond a minor or major confusion of reality designata, and this confusion only stimulates the viewer's imagination or reflection.

Things are different when it comes to drawings. First of all, the defragmentation of reality is much more extreme, and the piecing back together is not subject to any regime. A disassembled landscape

wszechświata, jak i fragment atomu. Człowiek może zostać zredukowany do kilku falistych linii, oko staje się nagle centrum jakiegoś uniwersum. Wiele rysunków Świeszewskiego, które postrzegamy jako czystą abstrakcję, jest osadzonych w rzeczywistości, ale dla widza praktycznie nierozpoznawalnej, albowiem silnie przefiltrowanej przez wyobraźnię lub intelektualno-filozoficzne niuanse refleksji artysty. Tak jak dla Jerzego Nowosielskiego koła były emanacjami aniołów, a dla Pieta Mondriana kolorowe kwadraty – zredukowanym wizerunkiem drzew.

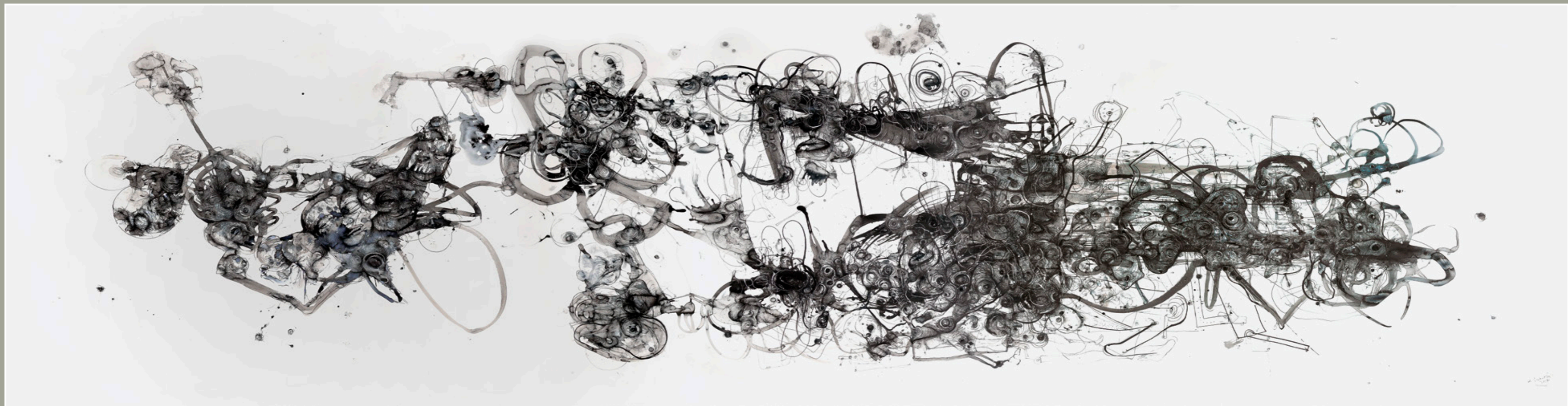
Nasuwa się oczywiście pytanie, czy odbiorca powinien próbować podążać za artystą, starać się odczytywać jego intencje i składać owe puzzle na własny użytek? Może, ale wcale nie musi. Tym bardziej, że Świeszewski nie ułatwia zadania, nie stara się przekazać widzowi klucza (kluczy) do ich zrozumienia. Wydaje się zadowalać przyjemnością wynikającą z samego budowania bardzo trudnych rebusów i z takiego masakrowania owych puzzli, by bardziej przypominały sypiące się na nasze głowy konfetti. Na myślenie o odbiorcy nie ma już czasu i ochoty. Jak to twórca. Czasami więc sądzę, że nadążanie za Świeszewskim i głowienie się nad szkolnym pytaniem: „co artysta chciał powiedzieć?” nie ma sensu. Lepiej otworzyć się na prostą przyjemność obcowania z tymi pracami, na wyczuwanie ich rytmu i napięć. Wystarczy poddać się swoistej kontemplacji kreski meandrującej po kartce papieru. Machnąć ręką na sensy, a skupić się na satysfakcji, jaką daje estetyka, i na emocjach, które budzi.

Wydaje się, że warto poświęcić kilka zdań najnowszym, pochodzącym z 2017 roku pracom Świeszewskiego na papierze, po raz pierwszy pokazanym na wystawie w gdańskim Centrum Sztuki

may be reborn as a particle of the universe, or a part of an atom. A human being can be reduced to a few wavy lines, and an eye becomes the centre of a cosmos. Many of Świeszewski's drawings, although perceived as pure abstraction, are, in fact, rooted in reality, albeit unrecognizable, as they have been filtered through the artist's imagination or intellectual-philosophical reflection to an extreme degree. In the similar manner, circles signified angels' emanations to Jerzy Nowosielski, and coloured squares were reduced images of trees to Piet Mondrian.

Naturally, the question arises whether the viewer should try to follow the artist, decipher his/her intentions and put the pieces back together for his/her own benefit? They might, but they do not have to. All the more, Świeszewski does not make it easy for the viewer, as he does not hand any key to understanding his work. It seems that he is satisfied with the pleasure of sole construction of extremely challenging rebuses, and demolition of the puzzles to the extent they start resembling confetti falling on our heads. He neither has time for the viewer, nor will to think about them. A typical creator. Therefore, I sometimes think that there is no point in trying to catch up with Świeszewski and rack our brains about "what artist means by that"; but rather to open yourself to the simple pleasure of communing with his works, sensing their rhythms and tensions. That it is enough to contemplate a line meandering on a sheet of paper. Just ignore the meaning and instead, concentrate on the satisfaction offered by aesthetic sensations and emotions it invokes.

It seems a good idea to devote a couple of sentences to the artist's newest works on paper from 2017, exhibited for the first time at the Gdansk gallery LAZNIA 2. As their symbol and manifesto



Teoremat / tusz, papier, 160 x 600 cm, 2017
Theorem / ink, paper, 160 x 600 cm, 2017

Współczesnej ŁAŻNIA 2. Ich manifestem jest monumentalna praca *Teoremat* o wymiarach 160 x 600 cm (ciekawostką stanowi fakt, że kompozycja namalowana została na pojedynczym kawałku papieru ściągniętym specjalnie z Chin). Tytuł, jak to często u Świeszewskiego bywa, kieruje uwagę widza w stronę filozofii i stanowi próbę graficznego podjęcia tematu relacji między twierdzeniami a systemowymi aksjomatami, z których się wywodzą. Cóż, badanie owego wątku, to już zadanie dla wyrafinowanego i wysoce wykwalifikowanego analityka. Natomiast dla obserwatora sztuki Świeszewskiego co innego wydaje się w tym cyklu najciekawsze. To swoista fuzja, próba złączenia w jedno dwóch dużych narracji artystycznych, które artysta rozwijał w poprzednich dekadach, często w oderwaniu od siebie.

Ta synteza ma miejsce na dwóch poziomach: treści i formy. Na poziomie formy to połączenie – mówiąc w dużym uproszczeniu – żywiołu kreski z żywiołem plamy. Tradycyjna meandrująca linia, do jakiej przyzwyczał nas swoimi rysunkami, zostaje tu zderzona (choć może właściwie należałoby napisać „zintegrowana”) z bardziej malarskimi, o różnicowanej gradacji, monochromatycznymi płaszczyznami powstającymi przez pociągnięcia pędzla zanurzonego w tuszu. Raz są to malarskie gesty o wręcz taszystowskim charakterze, kiedy indziej zaś precyzyjne, wyliczone co do centymetra długości, co do tonu intensywności barwy i co do stopnia krzywizny. Choć w formie mocno przetworzonej, dojrzałszej, po prostu innej, powraca jednak w tych dziełach świat najdawniejszych szkiców Świeszewskiego, jakby od nowa nałożonych na jego późniejsze rysunkowe doświadczenia. Z tezy i antytezy – by posłużyć się ulubionym filozoficznym językiem artysty – budowana jest synteza.

Połączenie w rysunku formalnych środków w tym przypadku sprawiło, że mamy też do czynienia z nowym

serves the monumental work *Teoremat/Theorem*, 160 x 600 cm in size (what is interesting is that the composition is drawn on a single sheet of paper, specially imported from China). The title, as it often happens, draws the viewer's attention towards philosophy, and constitutes an attempt at a graphic discussion of the relationship between theorems and the systemic axioms they stem from. Undoubtedly, looking into this thread requires a sophisticated and highly qualified analyst. Yet for a consumer of Świeszewski's art, something else seems to be the most interesting element of the cycle. Namely, it is a specific synthesis, an attempt at combining two extensive artistic narrations, which were developed over the previous decades, mostly separately.

The fusion takes place on two levels: content and form. In terms of the form, it is a combination – simplistically speaking – of the element of stroke with the element of stain. The traditional meandering line, which we have become familiar with in the artist's drawing, is clashed (although, maybe “integrated” is a better word here) with more painterly, monochromatic surfaces with varied gradation, created by the strokes of a brush dipped in ink. Sometimes they are gestures of the almost tachist nature; at other times, they are extremely precise, calculated to a centimetre, as far as the intensity of colour and the degree of curvature are concerned. Although remarkably transformed, more mature, or simply in a different form, the world of Świeszewski's oldest drawings comes back in these works, as if laid over his later drawing experiences. Thesis and antithesis – to use the artist's favourite philosophical wording – form synthesis.

The fusion of formal means in drawing has resulted in a new opening in the area of content. The world of abstraction (or, if you prefer, an extreme

otwarcie w obszarze treści. Oto świat abstrakcji (czy, jak kto woli, daleko posuniętej dekonstrukcji rzeczywistości) spotyka się ze światem figuralności. Ze splątania kresek i plam wyłaniają się formy biomorficzne, bliżej nieokreślone formy życia, ale też fragmenty ciał i twarze. Niby ludzkie, a równocześnie nierealne, zawieszane gdzieś w przestrzeni, wciągnięte przez wir, chaos, kosmiczną entropię. Twarze cierpiące, zdziwione, zagubione w bezmiarze, dryfujące w oderwaniu od ciała i świata w jakieś zupełnie nieznanne obszary. Skrócona linia życia od embrionu po ostateczny rozpad. Te rysunki są znacznie mniej dosłowne niż prace z lat 70. i 80., a równocześnie znacznie bardziej literalne niż te z ostatnich dwóch dekad. Hipnotyzują, ale też podszyte są niepokojem, bo sugerują alternatywne formy egzystencji, które może nadejdą, by nas zastąpić, a może już gdzieś egzystują. Stanowiące wyzwanie dla człowieczeństwa, choć pod pewnymi względami bardzo ludzkie. Oglądając je, trudno

deconstruction of reality) meets the world of figurativeness. From the tangle of strokes and stains there emerge not only biomorphic forms, or unspecified life forms, but also fragments of bodies and faces. They are seemingly human, but unreal at the same time, suspended in space, sucked by a whirlpool, chaos, and cosmic entropy. Suffering, surprised faces lost in infinity, drifting without bodies and separated from the world into completely unknown dimensions. A shortened life-line – from an embryo to ultimate disintegration. These drawings are much less literal than the artist's works from 1970s and 1980s; and at the same time, more literal than the ones created during the last two decades. They are hypnotic, but also disturbing, as they suggest alternative forms of existence, which may appear and replace us, maybe they even exist somewhere already. These forms are challenging humankind, albeit very human in some respects. When looking at them, we instantly think of Alfred Lenica's paintings with

Raz są to malarskie gesty o wręcz taszystowskim charakterze, kiedy indziej zaś precyzyjne, wyliczone co do centymetra długości, co do tonu intensywności barwy i co do stopnia krzywizny

Sometimes they are gestures of the almost tachist nature; at other times, they are extremely precise, calculated to a centimetre, as far as the intensity of colour and the degree of curvature are concerned

nie pomyśleć o obrazach Alfreda Lenicy z ich podobnie niedopowiedzianą biologiczną witalnością, balansowaniem na granicy wyrażalnego i niewyrażalnego. Wydaje się, że obu twórców sporo łączy na poziomie metaanalizy.

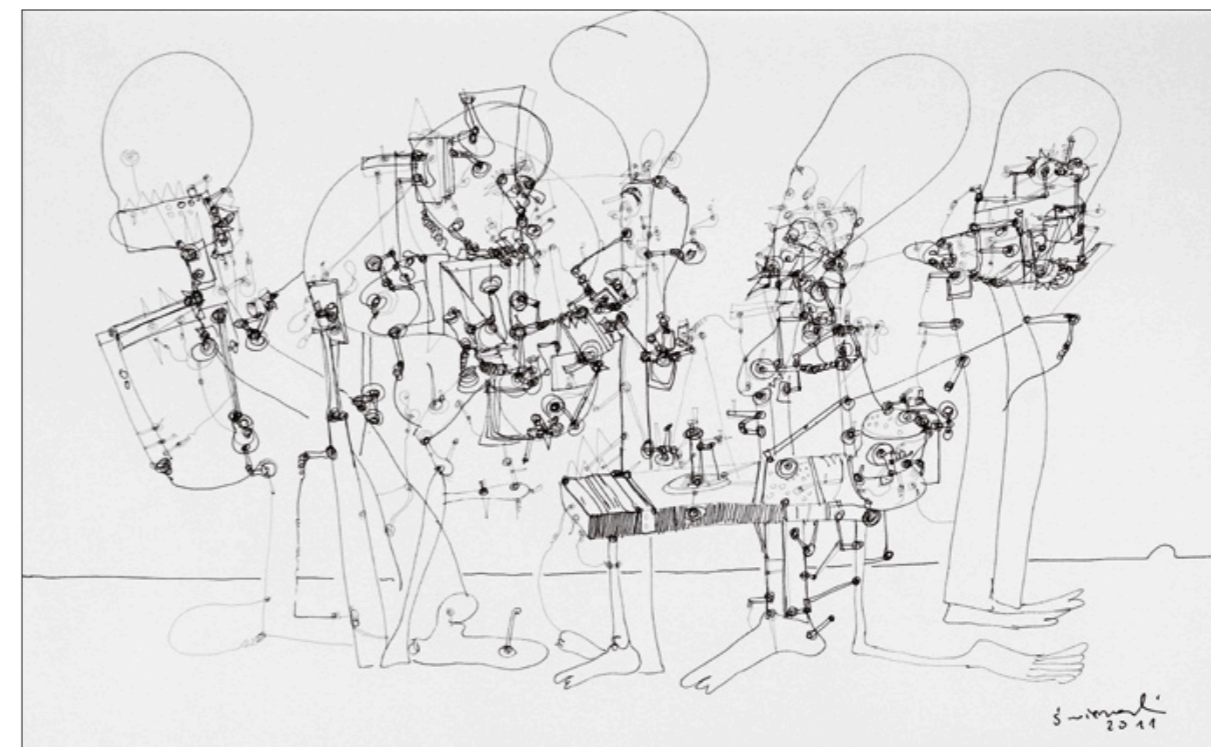
W jednym z wywiadów artysta stwierdził: „Malarstwo abstrakcyjne jest zgodą na rzeczywistość, a malarstwo realistyczne jest wobec niej sprzeciwem”. Teza ciekawa, w kontekście historycznym słuszna, w artystycznym – kontrowersyjna. Gdyby uznać ją za punkt wyjścia analizy ostatnich cykli rysunkowych Świeszewskiego, to wniosek nasunie się jeden: twórca próbuje w nich znaleźć równowagę między afirmacją świata a buntem wobec niego, między pogodzeniem się z prawami natury i kosmosu, a głośnym krzykiem protestu wobec ich absurdalności. Czy istnieje między nimi jakiś punkt równowagi? Nie wiem. Ale napięcie jest wystarczająco silne, by inspirować twórców wrażliwych, takich jak Świeszewski.

Wspomniałem o Lenicy. W kontekście sztuki Świeszewskiego, a szczególnie jego malarstwa, krytycy przywołują najróżniejsze nazwiska: od Boscha i Breughla przez Kubina, Diksa, Bellmera, Zaka czy Mierzejewskiego po Balthusa, Linkego czy Beksińskiego. Wszystkich tych duchowych lub stylistycznych powinowactw (których nie należy mylić z naśladownictwem) uważny widz doszuka się także w rysunkach, choć może w sposób mniej oczywisty. Pytanie, czy warto zajmować się takim tropieniem? Wszak sprawny erudyta zawsze znajdzie mniej lub bardziej dyskretne nawiązania do innych twórców. Taka jest natura sztuki i tworzenia, które nie odbywa się w próżni, ale w konkretnej przestrzeni kulturowo-cywilizacyjnej, z jej dorobkiem, historią, doświadczeniami. Szukanie wspólnych elementów

their similarly understated biological vitality, balancing on the border between the expressible and the inexpressible, dynamics of forms. It seems that both artists have a lot in common on the level of meta-analysis.

In an interview the artist said: “Abstract painting is the acceptance of reality, while realist painting protests against it”. It is an interesting proposition, correct in the historical context; controversial – in terms of art. When used as a point of departure for the analysis of Świeszewski’s latest drawing cycles, there could only be one conclusion: the creator seeks to find balance between the affirmation of the world and a rebellion against it; between accepting the laws of nature and cosmos, and a loud cry of protest against their absurdity. Is there any point of balance between them? I am not entirely sure. But surely, there is tension strong enough to inspire sensitive artists, such as Świeszewski.

I have mentioned Alfred Lenica before. In the context of Świeszewski’s art, especially his painting, critics recall various names, from Bosch and Breughel, through Kubin, Dix, Bellmer, Zak or Mierzejewski to Balthus, Linke or Beksiński. All these spiritual or stylistic kinships (not to be mistaken for imitation) can also be found in Świeszewski’s drawings, although they may be not that obvious. The question is, does it make sense to get involved in such tracing? An efficient erudite will always find references, a more or less discrete network of ties with other artists. Such is the nature of art and creativity that it does not take place in void, but in a specific cultural and civilizational space with its achievements, history, and experiences. Looking for a common element

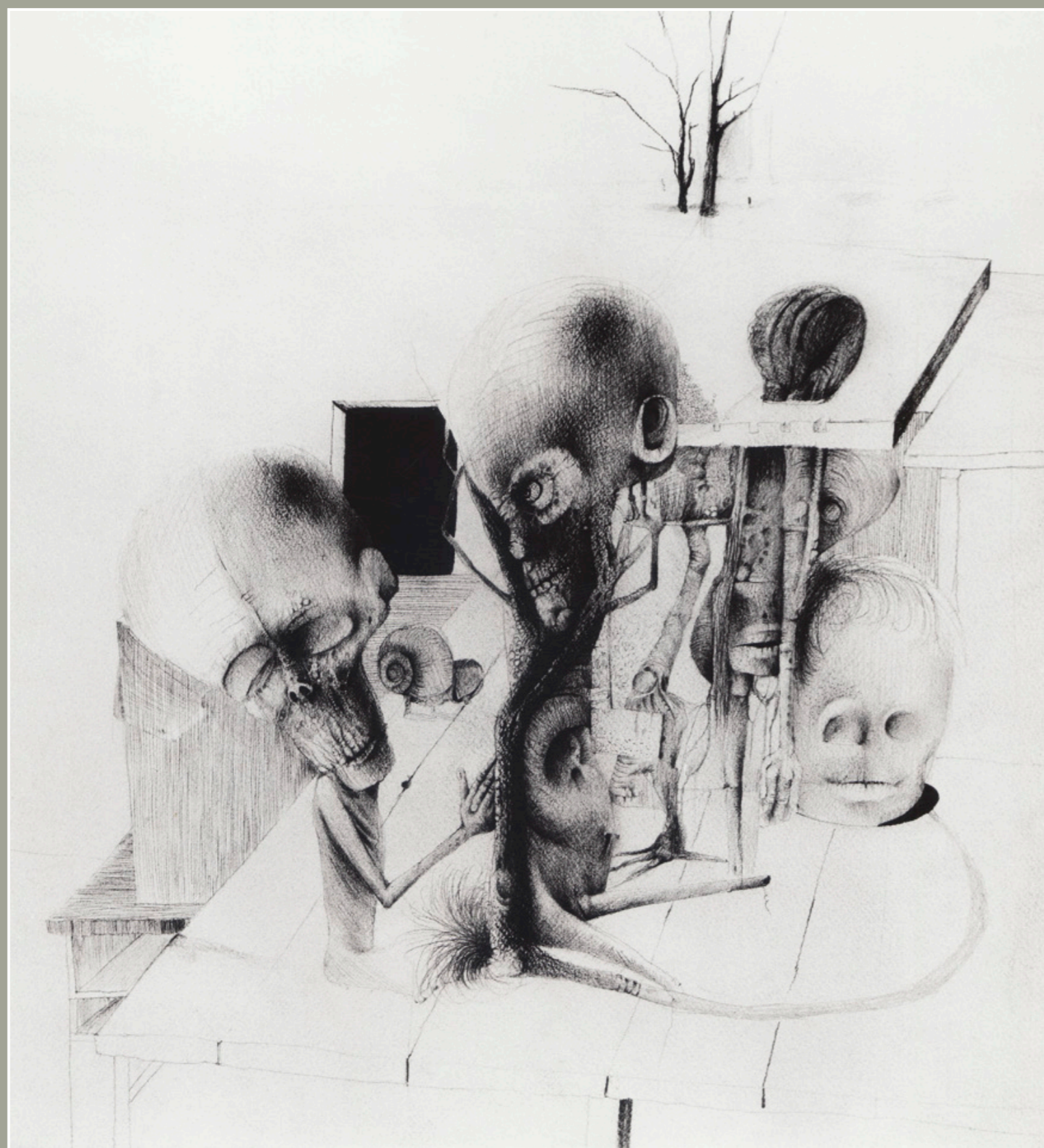


Bez tytułu / tusz, papier, 20,5 x 29 cm, 2011

Untitled / ink, paper, 20,5 x 29 cm, 2011

jest zajęciem intelektualnie efektywnym, ale – powtórzę pytanie – czy wartym głębokiego zaangażowania? Szczególnie w wypadku twórcy takiego, jak Świeszewski – wprawdzie głęboko zanurzonego w dorobku historii sztuki, czerpiącego garściami z filozofii, literatury, a nawet muzyki, ale jednak wędrującego własną, samodzielnie wydeptaną i żmudnie utwardzoną artystyczną ścieżką. A właściwie ścieżkami, bo otworzył ich wiele. I nawet jeśli krzyżowały się one lub krzyżują z innymi, to nie szkodzi. Drogi to do siebie mają, że się przecinają, by ostatecznie prowadzić wędrowca w kierunku, który sobie obrał przed wyruszeniem. Drogowskazem, ale i przewodnikiem po szlakach wytyczonych przez Świeszewskiego jest publikacja, którą trzymacie Państwo w ręku.

is genuinely an intellectually spectacular activity; yet again, is it worth a deep commitment? Particularly in the case of such an artist as Świeszewski, deeply immersed in the history of art, drawing abundantly on philosophy, literature and even music, but still traveling his own, personally and strenuously paved artistic path. Or paths rather, as he has opened many of them. Even if they crossed in the past or are just about to cross now – that is all right, nothing to worry about. It is a natural thing for paths to cross to finally lead the traveller towards his destination, already set before departure. A signpost, but also a guide on the routes delineated by Świeszewski; this is the purpose of the publication that you are holding in your hand.



P I O T R S A R Z Y Ń S K I / dziennikarz i publicysta. Od 1987 roku członek zespołu tygodnika „Polityka”. Specjalizuje się w problematyce sztuki, muzealnictwa, designu oraz architektury i urbanistyki. Autor i współautor wielu programów radiowych i telewizyjnych, m.in. cyklu edukacyjno-rozrywkowego „Blaski i Wrzaski” poświęconego przestrzeni publicznej i architekturze polskich miast.

Współtwórca nagrody Paszporty „Polityki”, inicjator utworzenia Nagrody Architektonicznej „Polityki”. Autor kilku książek, w tym m.in. pierwszego w Polsce *Przewodnika po rynku malarstwa* oraz publikacji *Wrzask w przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko?*, która przed kilku laty stała się pretekstem do publicznej dyskusji o jakości przestrzeni publicznej w Polsce.

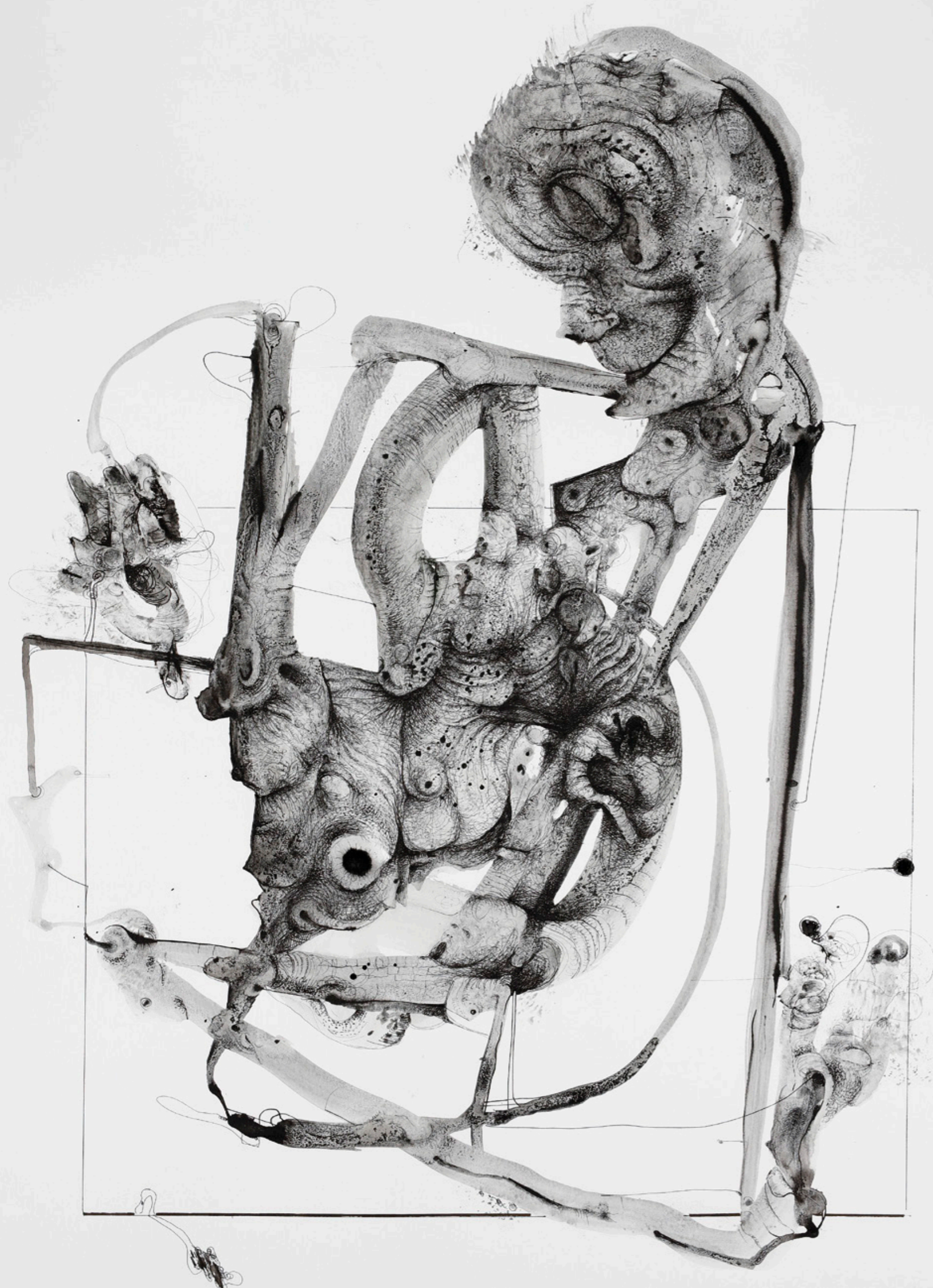
Członek jury kilku nagród architektonicznych m.in. *Życie w Architekturze* oraz *Brick Awards*. Kurator wystaw m.in. *Salon Odrzuconych* (PGS Sopot 2016) oraz *Bolesław Biegas. Gdy sztuka spotyka się z polityką* (Muzeum Narodowe w Gdańsku oraz Muzeum Narodowe w Kielcach 2018).

P I O T R S A R Z Y Ń S K I / journalist and publicist. Since 1987, a member of Polityka weekly team. He specializes in art, museology, design, architecture and urban planning issues. Author and co-author of many radio and television productions, including educational and entertainment series *Glow and Screams* devoted to public space and architecture of Polish cities.

Co-creator of the *Polityka Passport Award*, founder of the *Polityka Architectural Award*. Author of several books such as *Guide to the Painting Market in Poland* and well-known publication *Scream of Space. Why is it so ugly in Poland?* which few years ago triggered public discussion about the quality of public space in Poland.

He is a jury member of several architectural awards, including *Life in Architecture* and *Brick Awards*. Curator of the exhibitions *Salon of the Rejected* (National Art Gallery, Sopot 2016) and *Bolesław Biegas. When art meets politics* (National Museum in Gdansk and the National Museum in Kielce 2018).

Bez tytułu / ołówek, papier, 70 x 50 cm, 1986
Untitled / pencil, paper 70 x 50 cm, 1986



Maciej Świeszewski: Testament Maciej Świeszewski: The Testimony

ROBERT PRISEMAN

Maciej Świeszewski, urodzony w 1950 roku w nadbałtyckim uzdrowisku Sopot niedaleko Gdańska, jest jednym z najbardziej cenionych polskich artystów XX wieku.

II wojna światowa, podczas której Niemcy okupowali ojczyznę Świeszewskiego, a także stworzyli sieć obozów śmierci, zakończyła się zaledwie pięć lat przed jego narodzinami. We wspomnianych obozach w sposób systematyczny zamordowano niemal sześć milionów Żydów. W tym samym czasie naziści pozbawili także życia¹ milion osiemset tysięcy polskich cywili nie będących pochodzenia żydowskiego, a jeszcze więcej zostało wysłanych do przymusowej pracy na terenie Niemiec².

¹ <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10008193> (dostęp do tego i pozostałych źródeł: 15 stycznia 2018).

² <http://www.pacwashmetrodiv.org/events/holoc04/moor-jankowski.htm>.

Born in 1950 in the Baltic spa town of Sopot near Gdansk, Maciej Świeszewski is one of Poland's most revered 20th Century artists.

The Second World War ended only five years before he was born. At that time Germany had occupied his country and established a network of death camps. These extermination centres served as a device for the systematic murder of nearly six million Jewish people. In the same period, another one million eight hundred thousand non-Jewish Polish civilians were also murdered¹ by the Nazis, while countless more were captured and sent to Germany as forced labourers.²

Maciej Świeszewski grew up surrounded by the physical and emotional legacy of the past. It was a nation recovering from trauma; from a recent history,

¹ <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10008193> (This and other reference sources accessed on 15 January 2018).

² <http://www.pacwashmetrodiv.org/events/holoc04/moor-jankowski.htm>.

Świeszewski wyrastał otoczony przez fizyczną i emocjonalną spuściznę niedalekiej przeszłości; przez naród otrząsający się z traumy, z najnowszej historii, która pozostawiła głębokie rany w jego kulturowej i duchowej nieświadomości. Zapytany o podstawy swojej twórczości malarskiej i rysunkowej, Świeszewski odpowie, iż chodzi o ból, lecz niechętnie rozwija ten temat. Jak gdyby nie mógł znaleźć słów. Dopiero pod pewnym naciskiem wymieni Otto Diksa, Alfreda Kubina, Bronisława Linkego, Jacka Malczewskiego i Zorana Mušiča, artystów podzielających jego potrzebę przedstawiania ludzkiego cierpienia i mających na niego znaczący wpływ³. To wszystko zaś opiera się dla Świeszewskiego na podbudowie teorii nieświadomości zbiorowej, którą jako pierwszy wysunął Carl Gustav Jung w 1916 roku.

W centrum twórczości Świeszewskiego znajduje się rysunek, czynność dla niego niemal kompulsywna. Gdy zaciekawiony spytałem go o najwcześniejsze wspomnienie związane z rysowaniem, odpowiedział: „Był to rysunek krajobrazu sopockiego widoczny z okna mojego domu. Miałem 5 lat”. I dodał: „Rysuję codziennie, to wpływa stymulująco na moje malarstwo”⁴. Rysunków jest tak wiele – można je, *de facto*, liczyć w tyśnięcach – że odnosi się wrażenie, jak gdyby „wylały” się z artysty jak potok nieświadomości. Na pierwszy rzut oka przypominają ćwiczenia z pisma automatycznego, po które sięgali XIX-wieczni spirytyści. Wierzone wtedy, iż jest ono skutkiem działalności duchów, przemawiających przez medium. Współczesny pogląd na tę praktykę łączy ją z psychologiczną koncepcją zjawiska ideomotorycznego, w myśl której człowiek zdolny jest do nieświadomej produkcji znaków tą samą drogą, co ciało, kiedy spontanicznie reaguje na ból.

³ Z rozmowy pomiędzy Świeszewskim i autorem z 22 stycznia 2018.

⁴ Z treści e-maila przesłanego autorowi przez Świeszewskiego 29 stycznia 2018.

which had left a deep wound on the cultural and spiritual subconscious of the Polish people. When asked what is the basis of his artistic concept as a painter and a draftsman, Świeszewski would answer that it is all about pain, but he is reluctant to reveal much more, as if he could not find the right words. Finally, after some persuasion, do the names, such as Otto Dix, Alfred Kubin, Bronisław Linke, Jacek Malczewski and Zoran Mušič, emerge as significant influences, who share his need to depict a condition of human suffering.³ According to Świeszewski, this constitutes a major underpinning of the theory of the collective unconscious, introduced by Carl Jung in 1916.

Drawing is central to Świeszewski's work as an artist; it has always been almost a compulsion to him. Curious to know more, I asked him what his earliest memory of sketching was, and he answered: “I was drawing the Sopot landscape, viewed from the window of my home. I was 5 years old,” and he went on to add: “I draw every day, it stimulates my painting.”⁴ There are many drawings created by Świeszewski, so many (thousands in fact) that we might have an impression that they all have poured out of him like some kind of torrent of his unconscious mind. At a first glance they remind us of the automatic writing exercise, practiced by spiritualists in the 19th century. At the time it was believed that these writings were creations of the spirits talking through the medium. However, a more contemporary understanding of this practice shows a clear correlation with the psychological concept of the ideomotor effect. According to this phenomenon, a human being can create signs unconsciously, just as the body can react spontaneously to pain.

³ From a conversation between Maciej Świeszewski and Robert Priseman on 22.01.2018.

⁴ From an email sent by Maciej Świeszewski to Robert Priseman on 29.01.2018.

Widz oglądający rysunki Świeszewskiego konfrontowany jest z ogromem pracy będącej efektem nieprzerwanego i spójnego wysiłku na przestrzeni dekad i jednego może być pewien: te rysunki są autentyczne. Wydają się być manifestacją rzeczywistości wewnętrznej. Wynika z nich jasno, iż Świeszewski nie zajmuje się już tworzeniem studiów z natury sopockiego krajobrazu widocznego przez okno domu rodzinnego. W jego sztuce nastąpił wyraźny zwrot od oddawania zewnętrznej rzeczywistości do manifestacji krajobrazu wewnętrznego. Świeszewski – na wzór Kubina – zdecydowanie określa siebie zarówno jako symbolistę, jak i ekspresjonistę. Symboliści wierzą, iż sztuka winna przedstawiać prawdy absolutne, które – jako reakcja na naturalizm i realizm – mogą być opisane tylko niebezpośrednio. Ekspresjoniści natomiast stosują koncept poszukiwania prawdy szczególnie w odniesieniu do własnej, indywidualnej perspektywy, postrzegając tworzenie jako materialny przejaw rzeczywistości wewnętrznej.

Słoweński malarz Mušič proponuje wnikliwą medytację nad różnicami pomiędzy obserwacją rzeczywistości zewnętrznej, a odpowiedzią na nią, jaka rodzi się we wnętrzu. Aresztowany przez nazistów pod zarzutem szpiegostwa, został zesłany do obozu koncentracyjnego w Dachau pod koniec roku 1944. Tam stworzył ponad sto szkiców przedstawiających życie obozu. Stanowią one bezpośrednie świadectwo koszmaru, którego był świadkiem i, podobnie jak fotografie, funkcjonują jako zapis dokumentalny. Niemniej dopiero w latach siedemdziesiątych Mušič był w stanie odnieść się do własnych doświadczeń w bardziej metaforyczny sposób, tworząc niepokojącą serię obrazów *Nie jesteście ostatni*. Przedstawia na nich powykręcane i zagłodzone postaci ludzkie, często tworzące rodzaj splątanego poszycia. Ten akt odsunięcia traumy na dłuższy okres zapewnia

When looking at Świeszewski's drawings, we are faced with an immensity of performance, the product of an orderly and consistent effort over so many decades. We can be convinced of one thing: they are genuine. They appear as the externalised manifestation of an inner reality. It becomes clear in these works that Świeszewski is no longer producing observational studies of the Sopot landscape he saw behind the window of his childhood home. His art has taken a distinct turn and evolved from a reflection of the external reality into a manifestation of his internal landscape. Just like Alfred Kubin, Świeszewski strongly identifies himself both as a symbolist and an expressionist. Symbolists believe that art should represent an absolute truth; that can only be described indirectly and largely as a reaction to naturalism and realism. They embrace fluidity of form and dwell almost exclusively in the darker recesses of the imagination. Expressionists believe in the idea of seeking truth and apply it specifically to their own individual perspective, perceiving the production of art merely as a material symptom of their personal reality.

Zoran Mušič, the Slovenia born painter, offers us a meaningful meditation on the differences between external observations and internal responses. He was arrested by the Nazi's under suspicion of being a spy and was sent to Dachau concentration camp in late 1944. While being imprisoned there, he produced over one hundred sketches depicting the life of the camp. These sketches offer us a first-hand account of the horrors he witnessed, and, almost like photographs, they act as documentary records. Yet it wasn't until the 1970's that Mušič was able to produce a more metaphorical response to his experiences. He created then a series of haunting images entitled *We are not the Last*. These images depict distorted and famished human figures, which often appear as a kind of knotted undergrowth. The act

przestrzeń dla reakcji emocjonalnej na cierpienie, czas na oddech, a wreszcie umożliwia wyłonienie się czegoś bardziej przemyślanego. To z kolei pozwala zrozumieć, że wielka sztuka niekoniecznie rodzi się jako natychmiastowa reakcja na głębokie zaburzenie, lecz rozwija się powoli jako wyważona odpowiedź. W tym kontekście zaczynamy rozumieć sztukę Świeszewskiego.

Choć wpływ takich artystów jak Dix, Kubin, Linke i Malczewski na jego sztukę jest łatwo zauważalny, to jednak na praktyce artystycznej Świeszewskiego najgłębiej odcisnął się *Sqd Ostateczny* (1466–1473) Hansa Memlinga przechowywany w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Lewy panel tryptyku Memlinga ukazuje Świętego Piotra pozdrawiającego zbawione dusze przybywające do Królestwa Niebieskiego, podczas gdy prawy – krzyczących potępionych, zapędzanych w ogień piekielny. Zarówno młodych, jak i starych, mężczyzn i kobiety widzimy obnażonych, odsyłanych w niepamięć. Nie można powstrzymać skojarzenia z obozami śmierci działającymi w Polsce zaledwie pięć lat przed narodzinami Świeszewskiego, a także myśli o tym, jakie blizny musiały pozostawić wydarzenia wojenne na kulturowej nieświadomości narodu i młodych artystów dorastających w ich cieniu.

W 1990 roku, na zaproszenie Güntera Grassa, Świeszewski dołączył do zarządu The Daniel Chodowiecki Foundation działającej przy Akademii der Künste w Berlinie. Grass założył fundację w celu pielęgnowania i promowania pozytywnych relacji niemiecko-polskich w świetle ciężkich doświadczeń obu narodów w XX wieku. Czyn ten przywołuje ponownie słowo „symbolizm”, a także to, że w starożytnej Grecji słowem *symbolon* określano zapisany odłamek ceramiki intencjonalnie przełamany na dwie części. Były one wręczane ambasadorom sprzymierzonych państw-miast jako dowód zadzierzgniętych więzi. Rysunki

of holding the trauma down for an extended period allows some space for the emotional response; it allows for some time to breathe; it enables something more considerate to emerge. This brings us to an understanding that great art may not be born of an immediate reaction to profound disturbance. Instead, it grows slowly as a measured reply to the shock. This is the context in which we can begin to understand the work of Maciej Świeszewski.

Where the likes of Dix, Kubin, Linke and Malczewski exert a more easily observable artistic influence on Świeszewski, perhaps the greatest influence of all on his practice is Hans Memling's masterpiece 'The Last Judgement' (1466–1473), which resides at the National Museum, Gdansk. On the left-hand panel of Memling's painting we see St. Peter welcoming saved souls to the kingdom of heaven, whereas on the right-hand panel we witness the damned being shepherded screaming to the fires of hell; we see them all stripped and understand that young and old, male and female alike are herded naked to oblivion. We cannot help but remember the death camps in Nazi-occupied Poland only five years before Świeszewski was born; we come to understand that the war trauma must have left a scar on the cultural subconscious of the nation and the fledgling artists, who grew up in its wake.

In 1990 the writer Günter Grass invited Świeszewski to join the board of The Daniel Chodowiecki Foundation at the Akademie der Künste in Berlin. Grass established the foundation to help nurture and promote positive German – Polish cultural relations in light of the ordeals experienced between the two countries during the 20th century. In this act we are reminded again of the word 'symbolism' and how in ancient Greece the *symbolon* was an inscribed shard of pottery deliberately broken into two pieces. Each piece was then given to the ambassadors of two allied

Widz oglądający rysunki Świeszewskiego konfrontowany jest z ogromem pracy będącej efektem nieprzerwanego i spójnego wysiłku na przestrzeni dekad i jednego może być pewien: te rysunki są autentyczne

When looking at Świeszewski's drawings, we are faced with an immensity of performance, the product of an orderly and consistent effort over so many decades. We can be convinced of one thing: they are genuine

Świeszewskiego mogą być postrzegane jako takie właśnie fragmenty ceramiki – świadkowie ludzkich relacji i potrzeby zawierania przyjaźni.

Być może spostrzeżenia dr Jana Moor-Jankowskiego mogą przyczynić się do poszerzenia naszej świadomości. Przypomina on, że „Holocaust nie-Żydów w Polsce jest sprawą praktycznie nieznaną na Zachodzie. Uniwersytety nie oferują przedmiotowych kursów, nie ma muzeów poświęconych temu tematowi, żadnych pomników...”⁵. W świetle tych słów widzimy, że czerpiący z europejskich tradycji symbolizmu i ekspresjonizmu Świeszewski wizualnie manifestuje zbiorową spuściznę doświadczeń narodu polskiego z XX wieku. Pomaga w ten sposób artykułować traumatyczne doświadczenie związane z II wojną światową, a także stawia mu niematerialny pomnik.

city-states as a record of their bond. We may think of Świeszewski's drawings as similar to these inscribed shards of pottery, acting as a physical witness to the remembrance of common human connections and the desire to create friendship.

Perhaps the observations of Dr Jan Moor-Jankowski can also enlighten us a little further. He reminds us that “The Holocaust of non-Jews in Poland is almost unknown in the west. There are no university courses on this subject, no dedicated museums, no monuments...”⁵ Following these words we see that by drawing on the European traditions of symbolism and expressionism, Świeszewski visually makes manifest the collective legacy of his country's 20th century experience. In this way he sets up an intangible monument; he helps to articulate the traumatic experience of the Polish people during the Second World War.

⁵ <http://www.pacwashmetrodiv.org/events/holoc04/moor-jankowski.htm>.

⁵ <http://www.pacwashmetrodiv.org/events/holoc04/moor-jankowski.htm>.



ROBERT PRISEMAN / jest malarzem, kuratorem i pisarzem. Pracuje i mieszka w Wielkiej Brytanii. Jego projekty kuratorskie obejmują *Realizm dokumentalny* (2015), *Francis Bacon do Paula Rego* (2012) i *Nie ma ludzkiego sposobu na zabijanie* (2010).

W 2013 roku założył organizację pn. *Współczesne Malarstwo Brytyjskie*, aby zgłębiać bieżące trendy w malarstwie brytyjskim. Jego artykuły i wywiady obejmują m.in. *Malowanie Holocaustu: czy może istnieć sztuka po Oświęcimiu*, *Zagłada w historii i pamięci* (2014), *Nowy indywidualizm: powojenna brytyjska sztuka dla rosyjskiego dziennika artystycznego Iskusstvo* (2014), *SUMAC dla magazynu Art of England* (2011) i *Egzekucja po amerykańsku dla Dazed and Confused* (2008).

Ponad 200 dzieł sztuki autorstwa Roberta Prisemana znajduje się w kolekcjach muzealnych na całym świecie.

ROBERT PRISEMAN / is a painter, curator and writer. He works and lives in the UK. His curatorial projects include *Documentary Realism* (2015), *Francis Bacon to Paula Rego* (2012) and *No Human Way to Kill* (2010).

In 2013 he established Contemporary British Painting to explore current trends in British painting. His articles and interviews include *Painting the Holocaust: Can there be Art after Auschwitz*, *The Holocaust in History and Memory* (2014), *A New Individualism: Post-war British Painting* for the Russian Art Journal *Iskusstvo* (2014), *SUMAC for Art of England* (2011) and *American Execution for Dazed and Confused* (2008).

Over 200 works of art by Robert Priseman are held in art museum collections around the world.

Rysunek Macieja Świeszewskiego

Maciej Świeszewski – The Art of Drawing

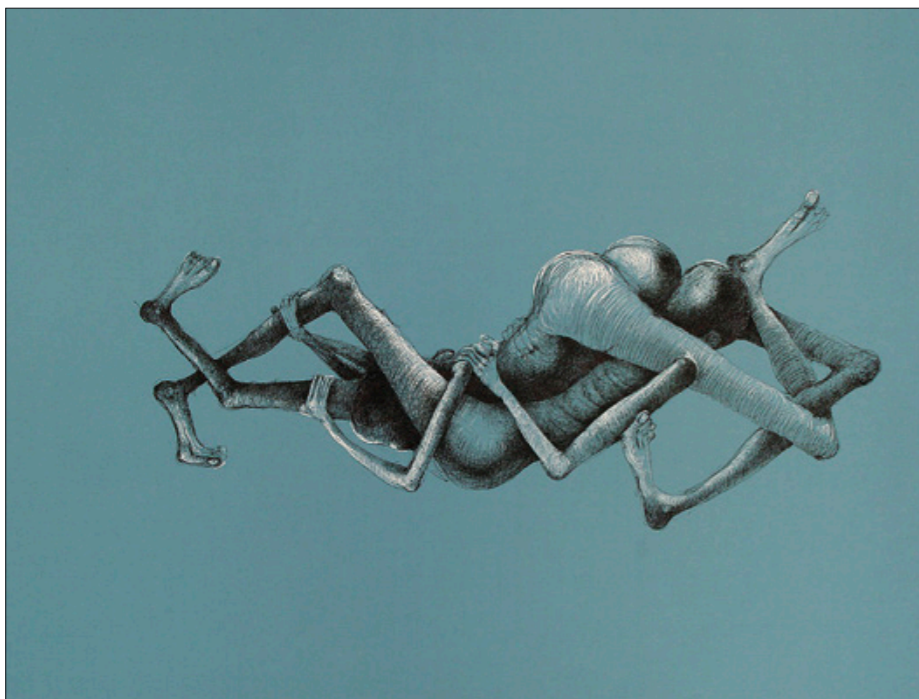
ANDRZEJ LISAK

Maciej Świeszewski jest mistrzem malarstwa i rysunku. Trudno z głośnych obecnie malarzy wymienić wielu, którzy rysują. Jeżeli już to robią, to obok malarstwa. Niełatwo też dzisiaj znaleźć takich, którzy są przede wszystkim rysownikami, a dopiero potem malarzami, jak dawniej Honoré Daumier czy Félicien Rops. Powstałe w ostatnich latach rysunki, o których tu opowiem, zdumiały mnie i zachwyciły. Zdumiały, bo wprowadzają do twórczości Świeszewskiego zupełnie nowy język artystyczny, odrębny od malarskiego (aczkolwiek oglądając kilka z ostatnich prac autora, widać jak ten, można rzec, „wślizguje się” do malarstwa). Skupiam się tu na rysunkach powstałych w paru minionych latach, bowiem analiza „starych” (rozumiemy umowność tego terminu) prac wymagałaby głębszego studium.

Stare były jak gdyby „równoległe” do malarstwa, przedstawiały środkami rysunku ten sam świat, co malarstwo. Była to rzeczywistość odmalowana czy

Maciej Świeszewski is a master draughtsman and a painter. It is not easy to recall some renowned contemporary painters who also draw. If they do – it is always a side activity to painting. Furthermore, finding artists who are, above all, draughtsmen, and then painters, such as Honoré Daumier or Félicien Rops, is a considerable challenge nowadays. Świeszewski's drawings created in the recent years, which I shall discuss further, have amazed and fascinated me. I was astounded by them, because they introduced to his oeuvre a completely new artistic language, separate from the language of his painting (although, when you peruse the artist's several recent works, we might say the language is there; it "slips" into his painting). I would like to concentrate here on the drawings created in the past few years, as an analysis of the "old" (the word is used here in the conventional sense) ones would require a more in-depth study.

The old works seem to be "parallel" to his painting – the same reality as in the paintings is



Z cyklu *Ecce Homo* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2003
From the series *Ecce Homo* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2003

expressed by means of drawing. It is a reality painted or depicted (to apply a literary category) in an image, a certain vision of the word, and therefore ontically different from its representation. For that reason, the drawings are difficult to analyse without taking into consideration Świeszewski's painting at the same time. His painting and "old" drawings should be perceived as a whole, and so the entirety of his oeuvre should be analysed (or his drawings in the context of his entire work), which goes far beyond the capacity of such a short paper.

Nevertheless, treating Świeszewski's older works as such a homogenous group would be an exaggeration. Let us just have a look at the cycles *Ecce Homo* and *Ludzkie zabawy*/*Human Games*, created more or less in the same period (around 2003). Their main theme is the body; a figure or a clutch of figures in the spatial emptiness of a drawing. There are bodies dismembering themselves, agglutinating, transforming, mutating, and becoming amorphous; a human world transmuting into an animal world. Both the human and the corporeal are transgressed. What is corporeality? An instrument? Where is the border between animality and humanity? We ask ourselves such questions. The problem of corporeality in the drawings in question has been autonomised.

The broad interpretational contexts of Świeszewski's painting, the complex richness of his means of expression, would not allow for posing the problem of corporeality in his painting in such an explicit way as in his drawings, which are ascetic with regard to means of expression. Only due the character of the technique used in the drawings, the body is "cut out", so to speak, from painterly contexts in order to explicate corporeality. How original this view becomes clear when it is referred to the general artistic output in the last several decades (without limiting the question to drawing only).

Z cyklu *Ecce Homo* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2003
From the series *Ecce Homo* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2003



przedstawiona (używając kategorii literackiej) w obrazie, pewna wizja świata, a więc rzeczywistość ontycznie różna od samego jej przedstawienia. Dlatego też trudno te rysunki analizować, nie przyglądając się samemu malarstwu. Malarstwo i „stary” rysunek należałoby postrzegać całościowo, analizować zatem całokształt twórczości (czy raczej rysunek w aspekcie całości), co oczywiście przekracza możliwości tak krótkiego tekstu.

Przesadą byłoby jednak traktowanie dawniejszej twórczości jako aż tak homogenicznej. Zwróćmy choćby uwagę na rysunki z cykli *Ecce Homo* i *Ludzkie zabawy*, które powstały mniej więc w tym samym okresie (około roku 2003). Głównym ich tematem jest ciało. Jest to jakaś postać lub zlepek postaci przedstawiony w pustce przestrzeni rysunku. Są to ciała rozczłonkowujące się, zlepiające, transformujące, mutujące, przechodzące w formy amorficzne, świat ludzki przechodzi w świat zwierzęcy. I to, co ludzkie, i to, co cielesne, jest przekraczane. Czym jest cielesność? Instrumentem? Gdzie jest granica między zwierzęcością i człowieczeństwem? Tego typu pytania sobie zadajemy. Problem cielesności w tych rysunkach został zautonomizowany.

Szerokie konteksty interpretacyjne malarstwa Świeszewskiego, skomplikowane bogactwo środków wyrazowych nie pozwoliłyby na tak wyraźne postawienie problemu cielesności w obrazach, jak zostało to uczynione w tych ascetycznych, w porównaniu z malarstwem, rysunkach. Już poprzez charakter stosowanej w nich techniki ciało zostało tu jakby „wykrojone” z malarskich kontekstów w celu eksplikacji fizyczności. Jak oryginalne jest to ujęcie można zobaczyć, odnosząc je do tego, co sztuka miała na ten temat do powiedzenia w ostatnich kilkudziesięciu latach (bez ograniczania się do rysunku).

Obejrzyjmy choćby kolorowe fotografie celebrytki Cindy Sherman z lat 90. (*Bez tytułu*, # 308, #314

Let us just have a look at celebrated Cindy Sherman's coloured photographs from 1990s (e.g. *Untitled #308*, #314 and many others), which reveal Frankenstein-like faces or doll arrangements, Kiki Smith's sculptural installations (provocative *Tale* from 1992), the works of the duo AZIS + CUCHER (famous *May*), Inez van Lamsweerde's doll sculptures. There is no place here for any analysis of contemporary art's struggles with corporeality; nevertheless, Świeszewski's works are artistically much more interesting than the famous names' output. I look again at the earlier *Ecce Homo* drawings (dated 1990, page 48 in the artist's album published in 2006). They anticipate almost all of the elements of the language of the drawings exhibited at LAZANIA 2, although, naturally, their representational component and symbolic stratum are extremely important.

On the other hand, an untitled ink drawing from 1995 and a gouache and watercolour drawing from 2003 (page 49 in the album) show that their language can be very abstract at times, although the existential moment does not become less clear at the same time. In the case of *Wieża Babel*/*The Babel Tower* from 1986, the formal aspect of the work is more appealing than its metaphysical mood. I would like to say, therefore, that the so-called "new" drawings have not turned up suddenly as an about-face in the oeuvre of the author of *Ostatnia Wieczerza*/*The Last Supper*. Moreover, in my view, they should not be analysed from the point of view of their representational and symbolic content, in isolation from Świeszewski's painting (which calls for a good comprehensive monograph of the artist's oeuvre). From this standpoint, the language of his new drawings can be deemed autonomous.

My approach to art is hermeneutical. Modern thought has bid farewell to the idea that cultural works can be viewed as objectively as a life scientist



Bez tytułu / gwasz, akwarela, papier, 70 x 100 cm, 1995
Untitled / gouache, water colour, paper, 70 x 100 cm, 1995

i wiele innych) przedstawiające twarze jak z Frankenstein czy układy z lalek, rzeźbiarskie instalacje Kiki Smith (prowokujące *Tale* z 1992 roku), prace duetu AZIS + CUCHER (słynny *May*), lalkowe rzeźby Inez van Lamsweerde. Nie miejsce tu na analizę tego jak sztuka współczesna zmagą się z problemem cielesności, ale twórczość Świeszewskiego jest artystycznie naprawdę dużo ciekawsza od tego, co robią uznane w świecie nazwiska. Patrząc znowuż na wcześniejsze rysunki z cyklu *Ecce Homo* (datowane na rok 1990, s. 48 w albumie artysty z 2006 roku). Antycypują one prawie wszystkie elementy języka rysunków zgromadzonych na wystawie w ŁAŻNI 2, aczkolwiek element przedstawieniowy, warstwa symboliczna są w nich oczywiście niezwykle istotne.

Ale patrząc na niezatytułowany rysunek tuszem z roku 1995 i gwasz z akwarelą z roku 2003 (s. 49 w albumie), widzimy, że ich język potrafi już być bardzo abstrakcyjny, choć moment egzystencjalny nie traci na wyrazistości. Natomiast w *Wieży Babel* z 1986 roku uwagę przykuwa raczej formalna warstwa dzieła niż jego metafizyczny nastrój. Chcę zatem powiedzieć, że tak zwane „nowe” rysunki nie pojawiają się nagle jako wolta w twórczości autora *Ostatniej Wieczerzy*. Uważam też, że nie należy ich analizować ze względu na ich warstwę przedstawieniową i symboliczną, w oderwaniu od malarstwa (co wymaga dobrej monografii z całościowym ujęciem dzieła artysty). Z tego punktu widzenia język nowych rysunków możemy uznać za autonomiczny.

Podchodzę do sztuki hermeneutycznie. Myśl współczesna pożegnała się z poglądem, że do dzieł kultury można podejść tak obiektywnie, jak obiektywnie musi ujmować rzeczywistość uczonego-przyrodnik. Indywidualna biografia oglądającego, jego poglądy, typ wrażliwości, wyznaczają ramy przeżywania i rozumienia. To właśnie nasza wrażliwość

conceives reality. The spectator's biography, their views and sensitivity provide the framework for their experience and understanding. It is our sensitivity and direct pleasure from communing with a work of art that open us to it in the first place. The spectator is personally, and with the totality of their being, involved in its message. That is why a work of art is not entirely separate from us; or something, to which we must first gain access. It is more about our participation in what the work expresses. We are not spectators, but participants in the understanding of an artwork.

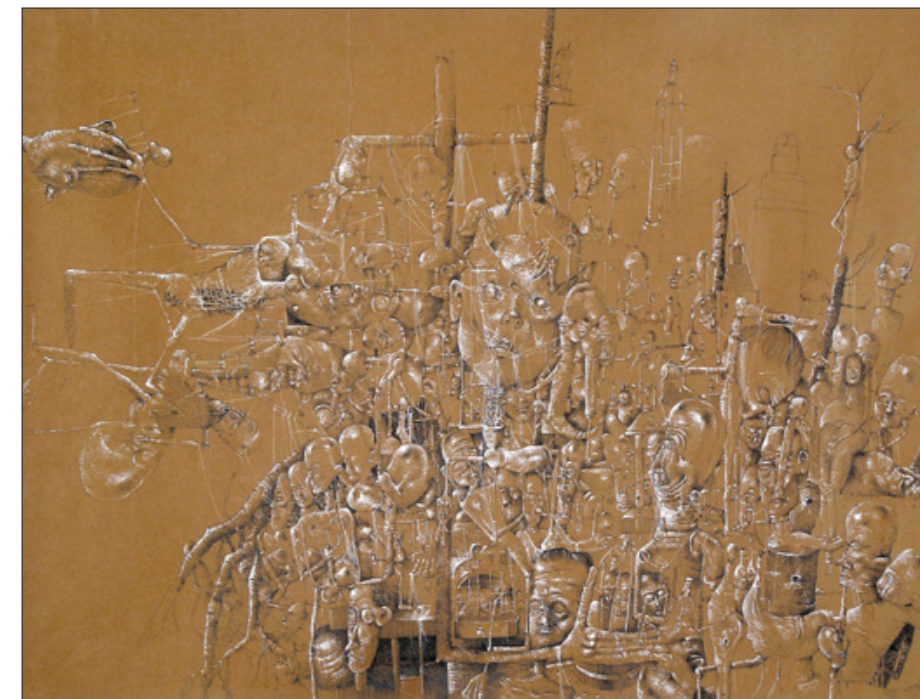
Any utterance on specific works of art is not only our own statement regarding external objects, but also the truth, which is revealed through them (and thanks to that truth, we become ourselves as well). I believe that thanks to Świeszewski's drawings, an important statement on art itself can be made; they have satisfied some of my earlier intuitions. Now, allow us a justification. Art, as is known, is received intuitively (no aesthete will argue against that), and this experience originally contains our likes or dislikes. Hence, please do excuse my occasional emphatic manner of expression.

I have been acquainted with the recent drawings of the author of *Umarła klasa/Dead Class* mainly at two exhibitions: at The National Gallery of Art in Sopot and LAZNIA 2, Centre for Contemporary Art. I have also had the pleasure to see astounding amounts of his drawings in various sketchbooks. The first of the exhibitions, that took place in Sopot, truly astonished me. Expecting the kind of Świeszewski's art, as I had already known it – representational, with static compositions – I saw something entirely opposite: very dynamic abstract structures. The other exhibition left me similarly astounded. The drawings were no longer purely abstract; the representational world of Świeszewski's

i bezpośrednia przyjemność obcowania z dziełem sztuki w ogóle nas na nie otwiera. Odbiorca jest osobiście, w całej indywidualności swego bytu zaangażowany w to, co ono mówi. Dlatego dzieło nie jest dla nas czymś do końca odrębnym, do czego mielibyśmy dopiero uzyskać dostęp. Chodzi raczej o nasz udział w tym, co w dziele sztuki wypowiedziane. Nie jesteśmy odbiorcami, ale uczestnikami rozumienia dzieła.

Wszelka wypowiedź o konkretnych dziełach sztuki to nie tylko moja wypowiedź o zewnętrznych przedmiotach, ale też prawda, która przez dzieło i dzięki niemu się ujawnia (a dzięki tej prawdzie ja też staję się sobą). Uważam, że dzięki rysunkom Świeszewskiego można coś ważnego powiedzieć o samej sztuce, pozwoliły mi się one upewnić, co do pewnych wcześniejszych intuicji. I jeszcze usprawiedliwienie. Sztukę, jak wiadomo, odbieramy intuicyjnie (z tym żaden estetyk nie będzie polemizował) i w tym jej przeżyciu jest już pierwotnie zawarte to, jak nam się ona podoba czy nie podoba. Stąd proszę wybaczyć mi czasami emfaticzny sposób wypowiedzi.

Rysunki autora *Umarłej klasy* z ostatnich lat poznałem głównie poprzez dwie ich wystawy: pierwszą w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, drugą – w Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2. Miałem też przyjemność oglądać niesłychane ilości pomieszczone w najróżniejszych formatu szkicownikach. Pierwsza z wystaw, sopocka, wprawiła mnie w prawdziwe osłupienie. Nastawiony na twórczość autora, jaką dotychczas znałem – przedstawieniową, z kompozycjami ujętymi statycznie – ujrzałem coś zupełnie przeciwnego: bardzo dynamiczne abstrakcyjne układy. Druga wystawa również mnie zdumiała. Rysunki przestały być czysto abstrakcyjne, został do nich wprowadzony świat przedstawieniowy



Z cyklu *Ecce Homo* / tusz, papier, 60 x 90 cm, 1990
 From the series *Ecce Homo* / ink, paper, 60 x 90 cm, 1990

Wieża Babel / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1986
The Tower of Babel / ink, paper, 70 x 100 cm, 1986



z dotychczasowej twórczości malarskiej i rysunkowej Świeszewskiego, ale w postaci zupełnie innej, zredukowanej.

Jedne i drugie rysunki tworzą świat niesłychanie dynamiczny. O ile w tradycyjnej malarskiej i rysunkowej twórczości autora statyczność stanowiła istotny egzystencjalny moment dzieła – świat był tam zatrzymywany w momencie szczytowym, zapewniającym maksimum przeżycia – to w nowych rysunkach odwrotnie: to, co na nich jest, dzieje się. Mamy tu apoteozę ruchu. Wszystko tam żyje, kręci się, pracuje jak maszyna, oddycha, pulsuje, rodzi z siebie kolejne układy. Jeśli chodzi o najogólniejsze opisanie języka rysunków (elementu znaczonego, jego syntaktyki i znaczeń), to można chyba pokusić się o wspólne opisanie języka obu wystaw. Jest to struktura i gra linii różnej grubości – od zdecydowanie pogrubionych do tak cienkich, że zastanawiamy się czy to jeszcze tusz, czy może cienki ołówek. Są to układy i gra linii prostych tworzących najróżniejsze kąty i krzywe. Jest to gra powierzchni o olbrzymim zagęszczeniu elementów i miejsc, gdzie tego rysunku mamy mało, jest to też kompozycja płaszczyzn pokrytych rysunkiem i od niego wolnych, gdzie rozmieszczenie pierwszych może zajmować najróżniejsze pozycje, na przykład może stanowić środek kompozycji albo jej pas dolny.

Mamy tu dynamiczne rozwijające się od środka (lub zwijające do środka) zbiory kół, systemy zapętleń i zakrzywień. Są to kompozycje układów quasi-mechanicznych, w których to wyróżnić możemy i nazwać dziesiątki elementów (różne *à la* sprężyny, *à la* rurki). Układy te mieszają się i przenikają z układami quasi-organicznymi, ciałami obłymi, ciałami z atawistyczną pozostałością jakiegoś elementu jak oko czy usta, ciałami włoskowatymi. W te kompozycje „ingerują” czasami duże plamy tworzone tuszem czy akwarelą. Elementy tego języka bez trudu można

hitherto painting and drawing was introduced into them, but in an utterly different, reduced form.

All the aforementioned drawings reveal a uniquely dynamic world. As far as the static character of the artist's traditional painting and drawing constitutes the existential moment of his works – the word is stopped at its peak moment enabling maximum experience – the new works show the opposite: what is depicted in them, the focal point, is in the process of happening. They are the apotheosis of movement. Everything is alive, spinning, working like a machine, breathing, pulsating, giving birth to other systems. As far as a most general description of the language of the drawings (a marked element, its syntactics and meanings) is concerned, one could possibly make an attempt at describing the language of both exhibitions. It is a structure and a play of lines varying in thickness – from distinctly thick to so fine that it is impossible to tell, whether it is still an ink or a thin pencil. They are the arrangements and the interplay of straight lines, forming various angles and curves. It is a play of surfaces densely covered with elements and areas with barely any drawing; it is also a composition of surfaces covered with drawing and areas free from it, where the arrangement of the former can take various positions, e.g. they may constitute the centre of a composition or its bottom strip.

There are dynamically unfolding (or folding) multitudes of circles, systems of loops and curvatures. These are the compositions of quasi-mechanical systems, where dozens of elements can be distinguished and named (various *à la* springs and *à la* pipes). These systems are mixed and intermingled with quasi-organic structures – diverse oval bodies, bodies with the remains of atavistic elements, such as an eye or mouth, capillary bodies. Sizeable ink or watercolour stains sometimes “interfere” with the compositions. We can easily continue to list the

wymieniać dalej. Ważniejsze jest jednak, czemu to służy: uruchamia on niesamowitą w swej różnorodności grę estetyczną, której charakter należałoby opisywać oddzielnie dla każdego rysunku, a przynajmniej ich „spowinowacanych” grup.

Używanie tego języka prowadzi do bogactwa dzieł. W wypadku każdego wymieniane tu elementy w różnym stopniu przyczyniają się do całościowego efektu (różne są estetycznie walentne, jakby powiedział fenomenolog). Ten przepych dotyczy też rozmiaru prac. Są tu małe rysunekzki o wymiarach mniej więcej 3 na 4 centymetry i są formaty olbrzymie, wielometrowe, bijące na głowę to, co dotąd tworzono (formaty, z których korzystał na przykład Franciszek Starowieyski). Są też długie na parę metrów, gdzie kompozycja rozwija się przestrzennie od prawej do lewej i na odwrót, jako że nie jesteśmy w stanie za pomocą jednego rzutu oka ująć całości. Oko musi go stopniowo „przemierzać”, a zatem gra estetyczna rozwija się wraz z przemieszczaniem się widza wzdłuż rysunku.

Tej różnorodności nie próbuję nawet z pamięci usystematyzować: są rysunki zabawne, zmysłowe, lekkie, są rysunki, gdzie uwagę przykuwa raczej aspekt formalny, wyrafinowane kompozycyjnie, ekspresyjne poprzez wielość kątów ostrych, ich splątanie, pogrubione linie itd. Czasami podziwiamy w nich formalną elegancję, czasami bardziej dyscyplinę intelektualną, warsztatową doskonałość, czasami po prostu świetnie się bawimy. Malarstwo Świeszewskiego, operujące często tłumem postaci i bogatą symboliką, wywierało na niektórych wrażenie (*vide* reakcje na *Ostatnią Wieczerzę*) niezrozumiałej wielości, trudnego do ogarnięcia nagromadzenia szczegółów. Proszę zatem spojrzeć na rysunki i ich formalną doskonałość, absolutną spójność, kompozycyjną czytelność, gdzie o przejrzystości decyduje właśnie różnorodność elementów.

elements of this language. What is more important, though, is its function: it triggers an extraordinarily diversified aesthetic play, the character of which should be described separately with regard to every drawing or, at least, groups of related images.

The use of the language results in the richness of works. In each case its elements contribute to the final effect in various degrees (they are aesthetically valent in various degrees, as a phenomenologist would say). The lavishness also concerns the sizes of the drawings. There are tiny works, sized about 3 by 4 centimetres, and then there are huge formats, multi-metre constructions, which top anything that has been created so far (e.g. Franciszek Starowieyski's formats). There are few metres long drawings, the composition of which develops spatially from the right to the left, or vice versa, as we are unable to capture the whole at a single glance. The eye must travel over it, and so, the aesthetic play unfolds together with the spectator's movement along the work.

I do not even try to systematize this diversity from memory: there are funny drawings, sensual and light; there are drawings, where the main important element seems to be their formal aspect, there are sophisticated compositions, expressive through a multitude of acute angles, their entanglement, and bold lines etc. Sometimes we admire their formal elegance, sometimes their intellectual discipline, technical skills; and sometimes it is just for entertainment. Świeszewski's painting, which often uses crowds of figures and rich symbolism, has given to some viewers an impression of an incomprehensible multitude, an accumulation of details rather difficult to grasp (*vide* the reactions to *Ostatnia Wieczerza/The Last Supper*). Let us have a look then at Świeszewski's drawings, their formal perfection, absolute consistency, compositional legibility, where the perspicuous whole is constituted actually by the diversity of elements. The

Triumf wyobraźni w połączeniu z koncentracją i dyscypliną intelektualną – inni mogą jej autorowi pozazdrościć (dla porównania wzięłem na chybił trafił parę rysunków Paula Klee i Salvadora Dalego – proszę, niech Czytelnik zrobi to samo).

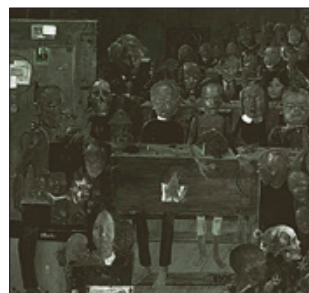
Ogólna tendencja sztuki Świeszewskiego jest głęboko realistyczna. Autor nigdy nie wyrzekał się werystycznego pojmowania sztuki. To, co widzieliśmy na eksponowanych w Sopocie rysunkach, to świat zredukowany do swojego najprostszego dynamizmu, do swoich elementarnych form i sposobów strukturyzacji. Nie odnoszą się one do żadnych konkretnych tworów przyrody, żadnego poszczególnego piękna, ale do Natury samej w sobie. Doskonale wyrażała to myśl estetyczna Theodora W. Adorna, który za *mimesis* sztuki wobec natury nie uważał żadnego przedmiotowo-treściowego naśladowania, ale właśnie próbę odzwierciedlenia ekspresyjno-dynamicznej fizjonomii przyrody (stąd Adorno szukał estetycznej ekspresji przyrody w muzyce, najbardziej odległej od wszelkiej przedmiotowej *mimesis*, a co znajdował zwłaszcza w twórczości Schuberta).

Zwróćmy uwagę, że nieme, ale niezwykle sugestywne estetycznie piękno przyrody odpowiada równie zagadkowej fizjonomii sztuki, która tak samo broni się przed jednoznacznym ujęciem pojęciowym. Artysta dysponujące psychiką ciała, które samo należy do przyrody. Władające nim a przejawiające się podświadomie siły same muszą mieć związek z pierwotnym dynamizmem Natury. W rysunkach przyroda jest oddawana nie jako coś zastanego, naśladowanie przyrody nie jest w nich kopią, ale postępowaniem jej śladami (jak to ujmowała estetyka romantyczna za Josephem von Schellingiem, naśladowanie osiąga szczyt w postaci geniusza – nie prezentuje on przyrody, ale działa jak natura).

triumph of imagination, in connection with focus and intellectual discipline – of the latter, others should be envious (for comparison, I have randomly picked a few handfuls of Paul Klee's and Salvador Dali's drawings – I encourage the reader to do the same).

The general tendency of Świeszewski's art is deeply realistic. The artist has never renounced a veristic approach towards art. What can be seen in the drawings exhibited in Sopot is a world reduced to its simplest dynamics, fundamental forms and structuring methods. These drawings do not refer to any particular natural creations or specific beauty, but to Nature herself. It is perfectly expressed in Theodor W. Adorno's aesthetic thought, according to which *mimesis* in art with regard to nature is not concerned with object-content imitation. Instead, it is precisely an attempt at an imitation of its expressive and dynamic physiognomy (hence, Adorno looked for an aesthetic expression of nature in music, a discipline most distant from any object-related *mimesis*, and which he especially found in Schubert's work).

It should be noted that, although silent, yet aesthetically, extraordinarily suggestive, the beauty of nature corresponds to the equally mysterious physiognomy of art, which also rejects unequivocal conceptualisation. An artist is a body vested with a psyche, a body belonging to nature. Unconscious forces governing them must be connected to the primeval dynamism of nature. In Świeszewski's drawings, nature is copied not as something already existing – his imitation is not copying, but following in its footsteps (as expressed by Romantic aesthetics following Joseph von Schelling, this imitation reaches its peak in the figure of genius – they do not represent nature, but act just like it).



Umarła klasa / olej na płótnie (fragment), 200 x 240 cm, 1989
Dead Class / oil on canvas (detail), 200 x 240 cm, 1989



Czerwony autobus / olej na płótnie (fragment), 160 x 240 cm, 1980
A Red Bus / oil on canvas (detail), 160 x 240 cm, 1980

Zastanawiał mnie uporczywy dynamizm nakładających się i zapętających kół w rysunkach sopockich. Taki rodzaj dynamiki uwidoczni się czasami w systemach działań plemion pierwotnych. Na przykład australijscy Aborygeni polują, poruszając się ruchem kolistym, zataczając coraz to węższe koła. Zwróćmy uwagę, że to zachowanie jest całkiem racjonalne, jak racjonalna jest też sama przyroda: zataczając coraz to mniejsze koła, coraz ciaśniej osaczamy zwierzyne. Twórca rysunków przyznaje, że inspirację czerpie wprost z tworzywa materii, a dokładniej z oglądania pod mikroskopem struktur komórkowych z ich niesamowitą różnorodnością. Nie możemy prześwietlić aktu tworzenia, zwłaszcza jego nieuświadomionej zawartości, dlatego żeby nie wkroczyć zbyt w obszar spekulacji, zakończę ten wątek.

Natomiast rysunki wystawiane w ŁAŻNI stanowią swoistą syntezę abstrakcji pokazanej w Sopocie i języka „starej” twórczości. Mamy tu wszystko, co wcześniej nadawało tej twórczości jej antropologiczny, metafizyczny, egzystencjalny rys, eschatologiczny charakter. Ale wymowa tej „starej” twórczości w rysunkach inaczej rozkłada akcenty. Egzystencjalny ból istnienia, świat wielkich apokaliptycznych lęków i niepokojów, świat wychodzącej z głowy i panoszącej się, podświadomości został pokonany. Bestia została, jeśli nie okiełznana, to przynajmniej oswojona. Nie widzimy już tutaj śmierci, przemijania, wszelka martyrologia wyparowała. To wszystko, co mogło w dawnej twórczości niepokoić, zostało przerobione na tworzywo cudowne, wyrafinowanej gry estetycznej. Widoczne tu i ówdzie na rysunkach twory nie straszą nas, lecz rozbawiają.

Jeśli istnieje w tych rysunkach jakaś symbolika, to jest ona ledwie markowana, rzekłbym rozcieńczona. Wchodzimy w świat przedstawiony

I have been wondering about the persistent dynamism of overlaying and looping circles in the Sopot drawings. Such dynamics is occasionally revealed in the activity systems of primitive tribes. For example, Australian Aborigines hunt in gradually narrowing circles. Note well that it is a quite rational behaviour as nature itself is rational: narrowing circles we can surround the wild game more tightly. The artist admits that he draws his inspiration from watching the structures of matter, or, more specifically, watching cell structures in their extraordinary diversity under the microscope. We cannot see through an act of creation, especially its unconscious content, therefore, to avoid entering the area of speculation, I shall terminate this thread here.

The drawings exhibited at ŁAZNIA constitute a specific synthesis of the Sopot abstraction and the language of the artist's "old" works. They contain what has already given to Świeszewski's work, its anthropological, metaphysical and existential characteristics, an eschatological character. Nevertheless, the language of the "old" oeuvre has not been retained unaltered in the drawings. The existential pain, the world of profound apocalyptic fears and anxieties, the world of the unconscious emerging from the head and running rampant, has been subdued. The beast has been tamed, if not defeated. We no longer sense death or transience here; all martyrdom has disappeared. Anything in the previous work that could disturb has been transformed into the material of a wonderful, sophisticated, aesthetic play. The creatures, still occasionally detectable in the drawings, no longer inspire fear; instead, they amuse.

If there exists any symbolism in the drawings, it is barely marked – diluted, I would say. We enter the world created in a drawing, and it feels fine, we want to stay there; we want to watch it, while

na rysunku i czujemy się w nim dobrze, chcemy tam pozostawać, chcemy go obserwować, czerpiemy przyjemność z rozszyfrowywania wewnętrznej logiki każdego rysunku. Gdyby natomiast można było ożywić malarstwo autora i wejść w uniwersum *Umarłej klasy*, *Czerwonego autobusu*, to któż chciałby się tam znaleźć. Lękamy się tego świata, tak jak niektórzy boją się oglądać horrory. Oczywiście nie ma przepaści między językiem malarstwa a językiem rysunku, jeśli chodzi o aspekty formalne. Jeśli przyjrzymy się na przykład obrazowi *Ecce homo* (2000), to struktury zapętlenia świata organicznego (drzew, krzewów) antycypują już abstrakcyjny język przyszłych rysunków. Już w obrazach widoczne jest rozbijanie formy, prowadzące do powstawania struktury, która jest ciekawa sama w sobie. Nie mówię o takich obrazach jak *Ikar* (2010) czy *Sonata III* (2004), gdzie wyraźnie widać, jak język rysunków był wypracowywany w obszarze samego malarstwa.

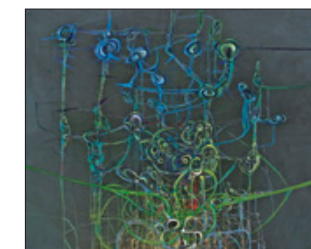
Należałoby powiedzieć coś o formacji artystyczno-intelektualnej autora, bo stanowi ona klucz do rozumienia jego sztuki oraz wagi, jaką przywiązuje do kunsztu, warsztatowej sprawności. To oczywiście wynik ciężkiej pracy, głębokiego osadzenia w tradycji i szerokiej kultury ogólnej. Kiedy patrzę na dzieła autora i z nim rozmawiam, odnoszę wrażenie obcowania ze starym mistrzem. Widzę w tej warsztatowej perfekcji powagę i żarliwość tworzenia. Przychodzą mi tu na myśli mistrzowie Quattrocenta (jak Uccello, który wracając po całodziennej pracy do domu, jeszcze nią żył i mówił do żony: „O, jakże słodką rzeczą jest perspektywa”). Zdziawiająca jest lekkość, swoboda, z jaką Świeszewski tworzy swoje dzieła. Każda kreska jest na swoim miejscu, wszystko jest bezbłędnie umieszczone. Przyglądam się tym rysunkom i stwierdzam, że żadnej kreski nie przesunąłbym ani o milimetr, żadnej nie pogrubiał.

taking pleasure in deciphering its internal logic. On the other hand, if Świeszewski's painting could have been animated and the world of *Umarła klasa*/*Dead Class*, *Czerwony autobus*/*Red Bus* could have been accessed, who would like to be there? We fear that world, just as some fear watching horror films. Naturally, there is no gap between the language of his painting and of his drawing, as far as their formal aspects are concerned. When we take a closer look at the painting *Ecce Homo* (2000), its looping structures of the organic world (trees, bushes) anticipate the abstract language of his future drawings. Already his paintings reveal the breaking of form, resulting in the creation of a structure interesting as such. This does not refer to such paintings as *Ikar*/*Icarus* (2010) or *Sonata III* (2004), as they distinctly show how the language of Świeszewski's drawing has been developed in the area of his painting.

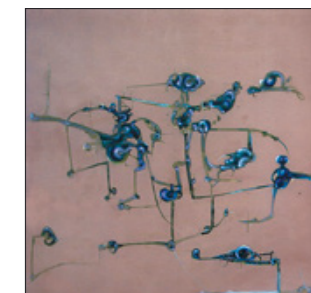
Let us not forget to explain Świeszewski's artistic and intellectual style, as it is the key to understanding his art, as well as the importance he attaches to craft or technical proficiency. It is, naturally, a result of hard work, a deep embedment in the tradition and general culture. When I look at the artist's paintings and talk to him, I have the impression of being in the presence of an old master. In his technical perfection I perceive seriousness and the passion for creating. Old Quattrocento masters (such as Uccello, who, on his return home, was still mentally involved in work, and would say to his wife: "Oh, what a delightful thing perspective is!") cross my mind. The lightness and freedom of Świeszewski's creative process absolutely amaze. Every stroke is right where it should be; everything is faultlessly arranged. I peruse the drawings and conclude that I would not reposition any stroke even by a millimetre; I would not thicken any of them.



Ecce Homo / olej na płótnie, 200 x 220 cm, 1999–2000
Ecce Homo / oil on canvas, 200 x 220 cm, 1999–2000



Ikar / olej na płótnie, 200 x 200 cm, 2010
Ikar / oil on canvas, 200 x 200 cm, 2010



Sonata III / olej na płótnie, 120 x 140 cm, 2004
Sonata III / oil on canvas, 120 x 140 cm, 2004

Cudowna wolność, która pozwala wymyślać cudowne światy. Po chwili uświadamiamy sobie: jakie to trudne. W wypadku obrazu sam akt tworzenia ma niewiele ograniczeń, możemy coś zamalować, przemalować, proces tworzenia jest nieporównanie dłuższy, wiele spraw pozwala przemyśleć w trakcie. W wypadku omawianych rysunków swoboda i spontaniczność ich tworzenia wydaje się nieograniczona, ale przecież wiemy, że żadnej fałszywie poprowadzonej linii nie da się poprawić, usunąć. Ręka artysty musi być bezbłędna. I tu dochodzimy do tego, co wyjaśnia arcymistrzostwo autora: rzemiosło. Niepojęte staje się pojęte, gdy ktoś, tak jak ja, ujrzy sterty szkicowników autora. Praca, praca, praca, tysiące godzin ćwiczeń – taki jest koszt perfekcji.

Album z *Ostatnią wieczerzą* w jakimś stopniu uzmysławia skalę wysiłku autora. Niektórzy być może sądzą, że arcydzieło w rękach wielkiego artysty powstaje prawie spontanicznie. Nie. Beethoven bez przerwy poprawiał. Temat drugiej części *V Symfonii* miał czternaście różnych wersji i kompozytor tworzył go osiem lat. Ciągłe darł to, co napisał, przekreślał, wymazywał. Czasami jeden pasaż zmieniał dwadzieścia razy. Zanim partytura była gotowa, przez osiem lat zapisywał swoje szkicowniki, które były nieodłącznymi towarzyszami samotnych spacerów (gdy ich nie miał, szkicował na czym popadło, na rachunkach, spisach potraw w restauracji...).

Nie był wyjątkiem. Wydanie Narodowe dzieł Chopina ujawniło niezliczone wersje rękopisów kompozytora. Nie wszystkim artystom i ich sztuce można do końca ufać. Trzeba by im zadać pytanie, które zdaje się im stawiać Świeszewski: „Gdzie są twoje szkicowniki? Pokaż je!”, a więc pokaż, ile naprawdę wysiłku artystycznego włożyłeś w dzieła, które chcesz pokazać innym. Poprzez ciągłe ćwiczenie kumuluje się w ręce artysty

It is a fantastic freedom, which lets us create wondrous worlds. Just a moment later, we realise how difficult it is. In the case of painting, the act of creation is not particularly limited, one can paint something over, repaint it; the process is incomparably longer, it allows for a deeper reflection. As far as the drawings in question are concerned, the freedom and spontaneity of creating them seem limitless, but it is obvious that any crooked line cannot be redrawn or erased. The artist's hand must be faultless. And here we arrive at the very explanation of the artist's mastery: technical proficiency. The incomprehensible becomes comprehensible only when we see the heaps of the artist's sketchbooks. Work, work, work, thousands of hours of practice – this is the price of perfection.

The album containing *Ostatnia wieczerza / The Last Supper* makes us realise to a certain degree the extent of the artist's effort. Some may think that a masterpiece is created almost spontaneously. No. Beethoven incessantly made corrections. The theme of the second part of the *Fifth Symphony* came in fourteen different versions and was perfected over eight years. He regularly tore up what he wrote, crossed off, erased. Sometimes, a passage was changed twenty times. Before the score was ready, for eight years the musician had been filling his notebooks, constantly carried around during his walks (should it happen that one was not handy, he made notes on anything: bills, restaurant menus...).

Beethoven was not an exception. The National Edition of Chopin's Complete Works revealed uncountable versions of the composer's manuscripts. Not all artists and their art can be trusted entirely. In Świeszewski's opinion, they should be asked the following question: "Where are your sketchbooks? Show them!" i.e. show how much artistic effort you

Ręka artysty musi być bezbłędna. I tu dochodzimy do tego, co wyjaśnia arcymistrzostwo autora: rzemiosło

The artist's hand must be faultless. And here we arrive at the very explanation of the artist's mastery: technical proficiency

inteligencja twórcza. Patrząc na te rysunki, myśle o największych: o Cézannie, o Rodinie. Pierwszy przez ostatnie trzydzieści lat życia pracował w zasadzie bez wytchnienia. „Myślę, że najlepszą rzeczą jest praca” – mawiał. A także: „Codziennie robię postępy, choć bardzo powoli”¹. Drugi pracuje cały dzień, rozrywek nie ma żadnych. Sztuka jest rzemiosłem i nie da się jej od niego oderwać. Omawiane rysunki prowadzą mnie do kwestii najwyższej wagi, o której mimo jej ciężaru teoretycznego i stopnia złożoności muszę jednak spróbować cokolwiek powiedzieć.

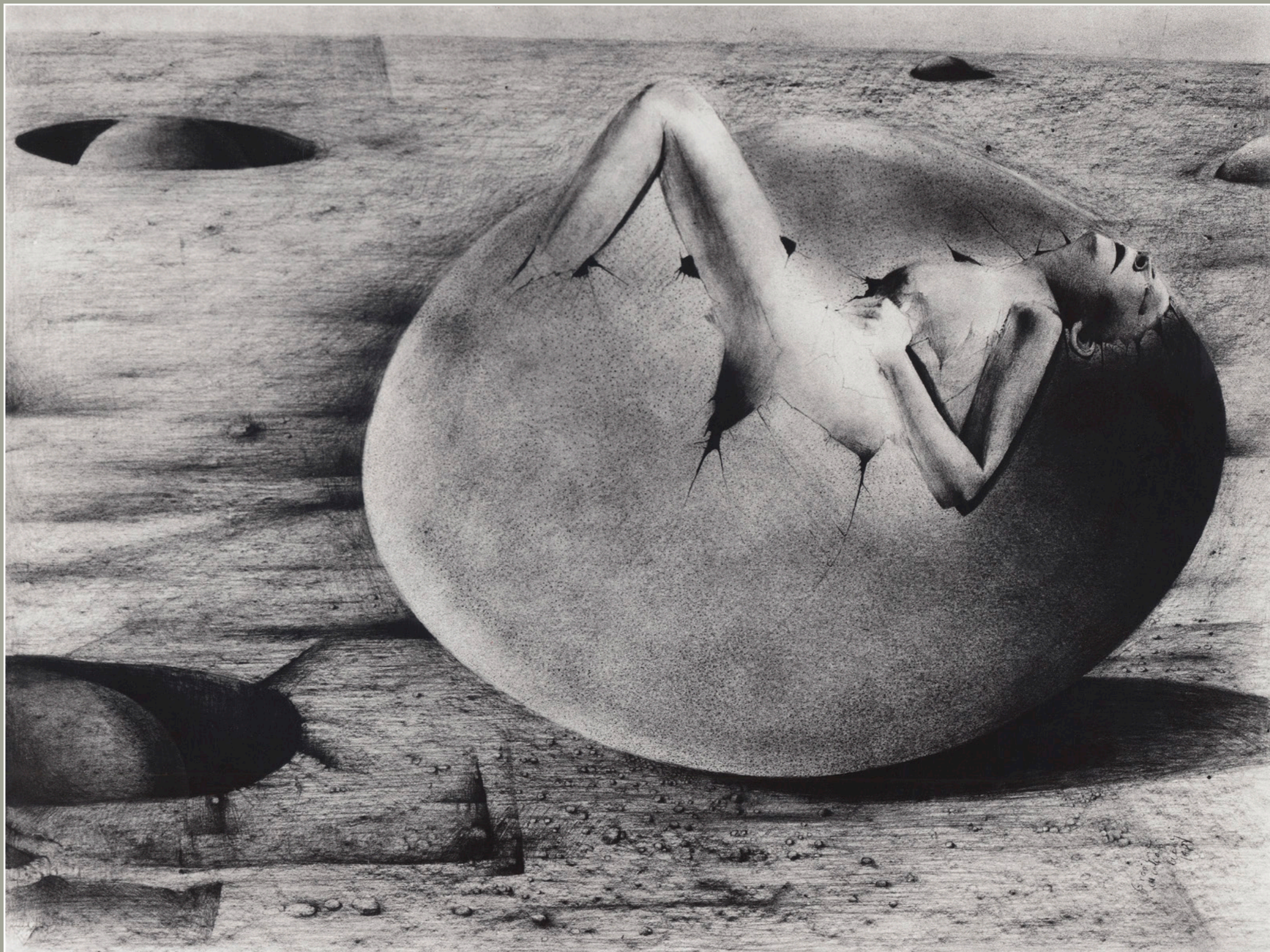
W badaniu historii sztuki długo dominowało stanowisko Erwina Panofsky'ego i jego szkoły (u nas Białostocki), twórcy metody zwanej ikonologiczną. Samo widzenie jest dla niego procesem fizjologicznym, historycznie niezmiennym. Interpretacja, sens pojawia się dopiero na etapie tego, co już zostało zobaczone i jest w swej istocie sensem niezmysłowym, możliwym do intelektualnego ujęcia. Moim zdaniem jest przeciwnie: sens jest w sztuce czymś zmysłowym, nie może się ukonstytuować bez zmysłowych elementów, tkwi głęboko w samym widzeniu. Widzenie zaś zespała

have really put into your works, which you intend to show to people. Through continuous exercise the whole creative intelligence accumulates in an artist's hand. When looking at the drawings, I think about the greatest: Cézanne, Rodin. During the last thirty years of his life, Cézanne basically worked without respite. "I think work is the best thing", he used to say. And: "I make some progress every day, very slowly, though."¹ Rodin worked all day long, without any entertainment whatsoever. Art is craft and they cannot be separated. The discussed drawings bring me to the most important question, about which I must try and say something, despite its theoretical gravity and complexity.

The discipline of art history research has been dominated by Erwin Panofsky's and his school's perspective for a long time (the same can be said about Białostocki in Poland), i.e. the iconographic method. In his view, seeing as such is a physiological process, historically unchangeable. An interpretation, a meaning, emerges at the stage, when something has already been seen and, essentially, is a non-sensuous sense that can be expressed intellectually. It is an erroneous approach as

¹ Cyt. za R. M. Rilke, *Listy o Cézannie*, [w:] tegoż, *Testament*, przekł. B. Antochewicz, Wrocław 1994, s. 170.

¹ Quote from R. M. Rilke. (1994). *Listy o Cézannie*. [In:] idem. *Testament*. Wrocław, p. 170.



Narodziny IV / ołówek, papier, 60 x 90 cm, 1982
Birth IV / pencil, paper, 60 x 90 cm, 1982

oczy i dłoń artysty (to, co się mówi o malarzach holenderskich: *sincere hand and faithful eye*).

To nowe myślenie o sztuce upowszechnia się (spośród reprezentantów tego poglądu dysponujemy polskimi przekładami Wolfganga Welscha czy Georges'a Didi-Hubermana), jednak świat sztuki wydaje się go nie podzielać. A tymczasem nie sposób wytłumaczyć sztuki, abstrahując od jej pierwotnego zmysłowego tworzywa. Stara definicja Romana Jakobsona (przyjmowana między innymi przez Umberto Eco) wyraża ją przez formułę *autorrefleksyjności i niejednoznaczności*. Ta niejednoznaczność to polisemia. Może być na obrazie cokolwiek – kwiat, kobieta – ale dzieło zawsze sugeruje coś więcej (czasem coś wręcz przeciwnego), istnieje w nim naddatek sensu, który odsyła do warstwy zmysłowej.

Myśl współczesna wystarczająco dużo powiedziała o tym, czym naprawdę jest sztuka. Instytucjonalna definicja Arthura Danto to ucieczka przed dyskusją o sztuce, to w zasadzie cicha zgoda na to, że może za sztukę uchodzić to, co nią nie jest i za czym nie kryje się żadne przeżycie estetyczne. Nie mówię o przypadkach skrajnych, jak sztuka konceptualna, gdzie następuje ewidentne oddzielenie pomysłu od samego aktu tworzenia (w tym wypadku wykonanie dzieła można komuś zlecić albo złożyć je z gotowych kupionych w sklepie elementów, których sens jest zazwyczaj trywialny), ale całe obszary sztuki są dziś głęboko zideologizowane (wszelka sztuka krytyczna, post-feminizm), co oznacza, że autor chce umieścić znaczenie jakby przed tworzywem, podporządkowując mu je.

Tymczasem sens dzieła skrywa się w jego zmysłowej warstwie. Rodin powiedział kiedyś, że musiałby rok opowiadać, by choć jedno ze swoich dzieł odtworzyć słowami. W rzemiośle kryje się

the meaning in art is, in fact, something sensuous, it cannot be established without sensuous elements, and is rooted in seeing as such. Seeing unites an artist's eye and hand (the following is said about Dutch painters: *sincere hand and faithful eye*).

This new approach to art becomes more and more popular (from among its representatives, Wolfgang Welsch's or Georges Didi-Huberman's works have been translated into Polish); however, the art world does not seem to share it. Generally speaking, art cannot be explained with disregard to its original sensuous material. Roman Jakobson's old definition (accepted by Umberto Eco, among others) describes art by means of the formula of *self-reflexivity and ambiguity*. The ambiguity refers to polysemy. There can be anything in a painting – a flower, a woman – but the work always suggests something more (sometimes something opposite), there is a surplus of sense, which refers the viewer to the sensuous layer.

Contemporary thought has said enough about what art really is. Its definition, such as Arthur Danto's institutional definition, is an escape from a discussion on art, tacit acquiescence, in fact, to perceive as art what is not and which does not offer any aesthetic experience. I do not refer to extreme cases, such as conceptual art, where the concept is clearly separated from the act of creation (in such a case the execution of a work can be commissioned to a third party, or it can be assembled from ready elements bought in a shop, while their meaning is usually trivial), but whole areas of art are profoundly ideologised (any kind of critical art, post-feminism) nowadays, which means that the artist wants to put the meaning as if before the material – the material is subordinate to the meaning.

istota sztuki. Cézanne tworzył w ciągłym gniewie, w niezgodzie z każdą ze swych poszczególnych prac, bo żadna nie urzeczywistniała przedmiotu w taki sposób, jak chciał (a czego odzwierciedlenie znalazł w szkole weneckiej, którą oglądał w Luwrze i którą całe życie podziwiał i uznawał bez zastrzeżeń). Tu przechodzimy płynnie od warsztatowego mistrzostwa do następnego aspektu sztuki Świeszewskiego – osadzenia w tradycji. Spędził rok w Luwrze i jak wielcy mistrzowie studiował język malarstwa.

Gość Macieja zaproszony do domu ujrzy nieprzebrane ilości (bo nie wiem, jakiego liczebnika użyć) poukładanych czy poutykanych w wielu pomieszczeniach albumów z dziedziny sztuki, we wszelkich możliwych językach, sprowadzanych z całego świata. I nie chodzi tu o standardowy wybór, który każdy w miarę kulturalny człowiek o pewnych ambicjach posiada (każdy ma jakiegoś Picassa czy Bruegela). Jest to zbiór, na podstawie którego można by zrekonstruować wrażliwość twórcy i jego świat. Kto ma jeszcze w Polsce opasłe albumy takich malarzy jak Dirk Bouts czy Gustave Moreau? Ale nie chodzi tylko o znajomość sztuk plastycznych, lecz całej kultury. Wystarczy rzut oka na księgozbiór. Autor opowiadał jak będąc w szacownych gremium, powiedział że nie można być prawdziwym artystą, nie czytając Platona. Uwaga ta wzbudziła autentyczny, długotrwały i niekontrolowany śmiech (na marginesie: studiuje teraz twórczość Rodina; co czytał najchętniej wieczorami? – właśnie Platona). Ta kultura przeradza się w głęboką samowiedzę, o tym jak tworzyć. Zwróćmy też uwagę, jak wyraźnie rzemieślnicza perfekcja Świeszewskiego uwidocznia się w doborze adekwatnego tworzywa. Proszę zwrócić uwagę na rysunki tworzone na przepięknym papierze sprowadzanym z Nepalu i zawsze bezbłędnie dobrane oprawy prac.

Yet, the meaning of an artwork is deeply hidden in its sensuous layer. Rodin said that to recreate one of his works by means of words, he would have to speak for a year. Technical proficiency hides the essence of art. Cézanne used to create in permanent anger, in discord with his every work, as none of them materialised the object, as he wanted it to (the reflection of which he found in the Venetian School he saw in the Louvre, and which he admired and recognised without reservation). Here, let us move smoothly from Świeszewski's technical proficiency to another aspect of his art – its grounding in tradition. The artist spent a year in the Louvre, where, similarly to old masters, he studied the language of painting.

Invited to Maciej's home, his guest would see uncountable amounts (I really do not know what numeral I could use here) of fine art albums in all imaginable languages from around the world, stacked up and stuffed in different rooms. Moreover, it is not a standard choice, owned by an average cultivated person of some ambition (everyone has got a Picasso's or Bruegel's album). It is a collection, based on which the artist's sensitivity and his world can be reconstructed. Who else in Poland has voluminous albums of such painters as Dirk Bouts or Gustave Moreau? It is not about the knowledge of visual arts, however, but of culture as a whole. It is enough to glance at the library. The artist once recalled when, as a member of a respectable body, he stated that one could not be a real artist without reading Plato. His remark got an authentic, long-lasting and uncontrolled laugh (by the way, I have been currently studying Rodin; what did he like reading in the evenings? Plato, exactly.) This culture transforms into a deep knowledge about how to create. Furthermore, note well how Świeszewski's technical prowess is demonstrated in his choice of suitable material.



Ukrzyżowanie / akwarela, piórko, papier, 51 x 38 cm, 2008
Crucifixion / water colour, pen, paper, 51 x 38 cm, 1995

Nie wystarczy wielki talent. Potrzebna jest też właściwa formacja artystyczno-intelektualna, warsztat, który osiąga się olbrzymim nakładem pracy i obyciem z tradycjami sztuki i kultury światowej. Podejście autora rysunków i moje, jeśli chodzi o rozumienie warsztatu, stosunek do sztuki współczesnej i jej nieszczęsnych pomyłek, jest podobne. Czytelnik tych kilku słów winien jednak wiedzieć, że to temu właśnie, co nadbudowuje się nad talentem, zawdzięczamy te wspaniałe prace. Może niektóre z tych uwag są banalne, ale czuję żywą potrzebę ich wyrażenia.

Mógłbym na tym zakończyć. Skoro jednak autor potrafi zupełnie zmieniać język artystycznej wypowiedzi, to Czytelnik może zadać pytanie, co nas jeszcze czeka, czy otrzymamy jeszcze od Świeszewskiego coś zupełnie nowego. Odpowiedź brzmi: tak. Oglądałem jako wybraniec (podobno jako trzecia osoba) niesamowite



Człowiek maszyna / akwarela, piórko, papier, 50 x 35 cm, 2010
The Man machine / water colour, pen, paper, 50 x 35 cm, 2010

Do pay attention to his drawings on the beautiful paper imported from Nepal, as well as to the always infallibly matched frames.

A great talent is not enough. What is also indispensably required is an appropriate artistic and intellectual training, technical proficiency, acquired by means of enormous effort, and familiarity with the traditions of art and the global culture. I share to a high extent the artist's approach to technical skills, his attitude to contemporary art and its unfortunate mistakes. The reader should be made aware that we owe his fantastic works to what is developed on the basis of talent. Perhaps some of my remarks are trite, but the need to express them was overwhelming.

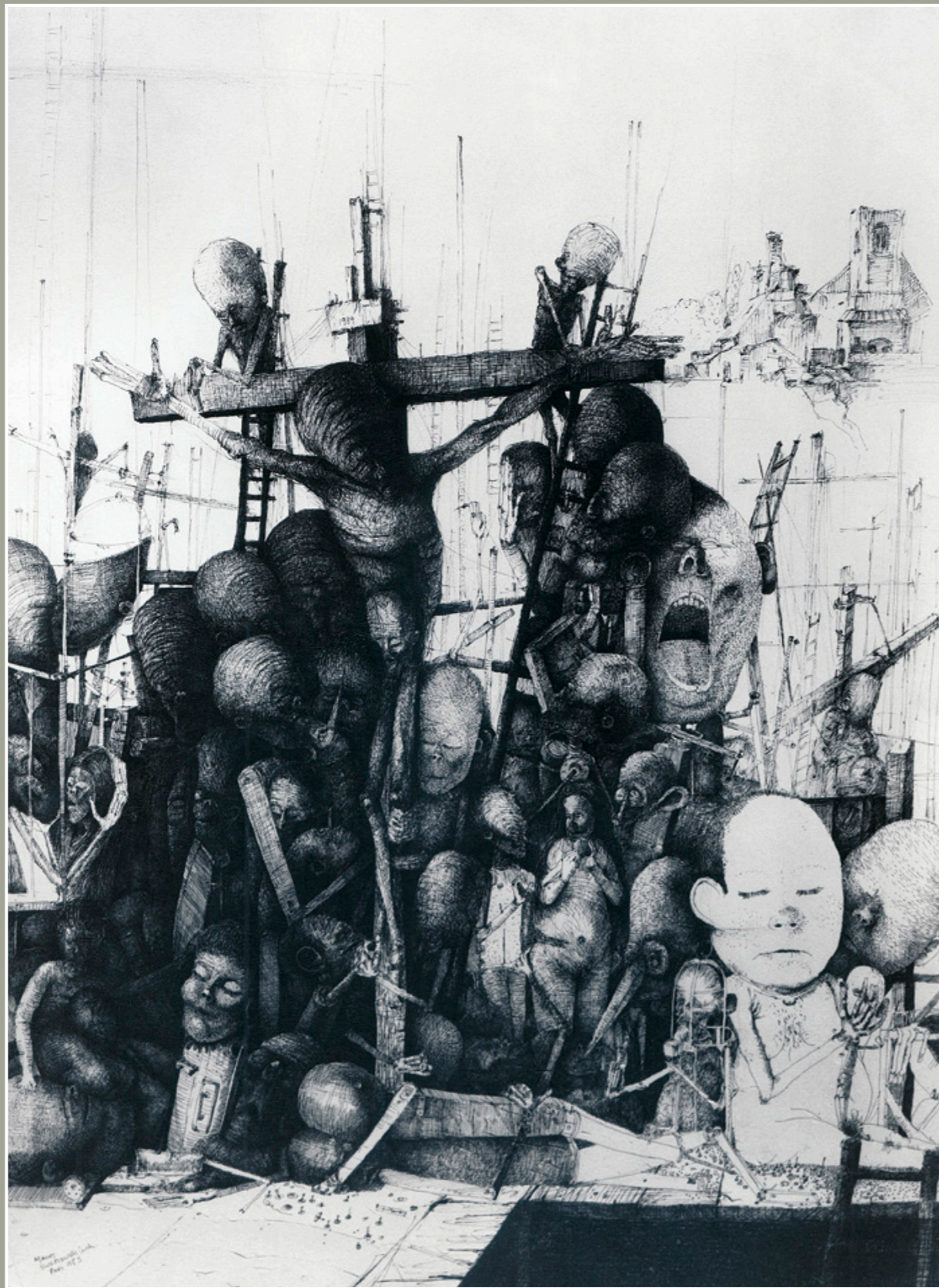
I could, in fact, stop here. Yet, if the artist can totally change the language of his artistic utterance, the reader may ask what to expect, whether Świeszewski will offer us something entirely new again. The answer is: yes. As a chosen one (one of the three, I hear),

wielkoformatowe szkicowniki na nepalskim papierze pokryte rysunkami podkolorowanymi akwarelą. Przepiękne, o wielkiej swobodzie, nie tak ścisłym układzie kompozycyjnym jak te, które znamy, bardzo dekoracyjne, zmysłowe tworzą nową jakość w twórczości autora. Odnosząc się do tradycji, można znaleźć jakieś podobieństwo do akwarel Raoula Dufy'ego czy grafik i rysunków Marca Chagalla. Autor planuje wykonanie cyklu rysunków do *Boskiej Komедии Dantego*. Myślę, że tu mógłby osiągnąć nową syntezę swojej twórczości: połączyć to, co osiągnął na polu kolorowanych rysunków, z całym warsztatem i wiedzą malarską potrzebną do podjęcia, znanej mu już przecież, tematyki metafizycznej, antropologicznej, teologicznej, ezoterycznej i eschatologicznej niezbędnej do zadań, jakie stawia świat dantejskiej *Divina Commedia* (byłby to piękny prezent ze strony Sztuki na siedemsetną rocznicę ukończenia tego dzieła).

Oglądanie rysunków Świeszewskiego sprawia radość. Jeden z nich wisi u mnie na ścianie. Oglądając go, wiem, że będę żył przynajmniej dwa tygodnie dłużej (czego też życzę Szanownemu Czytelnikowi).

I have seen his incredible, large-format sketchbooks made of Nepalese paper, covered with drawings touched with watercolour. Magnificent and totally free, the drawings are not so strictly controlled in terms of composition as the known ones, very decorative, more sensual. They constitute a new quality of Świeszewski's art. Referring to the tradition, one can detect a certain similarity to Raoul Dufy's watercolours or Marc Chagall's graphics and drawings. The artist is planning to create a cycle of drawings inspired by Dante's *Divine Comedy*. I think he could achieve a new synthesis of his art: combine his achievements in coloured drawing with his technical skills, and knowledge of painting necessary to address metaphysical, anthropological, theological, esoteric, and eschatological content (which is already familiar to him), required from the point of view of the challenges posed by the world of *Divina Commedia* (it would be a beautiful present on the part of Art for the seven hundredth anniversary of the masterpiece).

Watching Świeszewski's drawings gives a great joy. One of them hangs on my wall. When I look at it, I know that I shall live at least two weeks more (and I wish the reader the same).



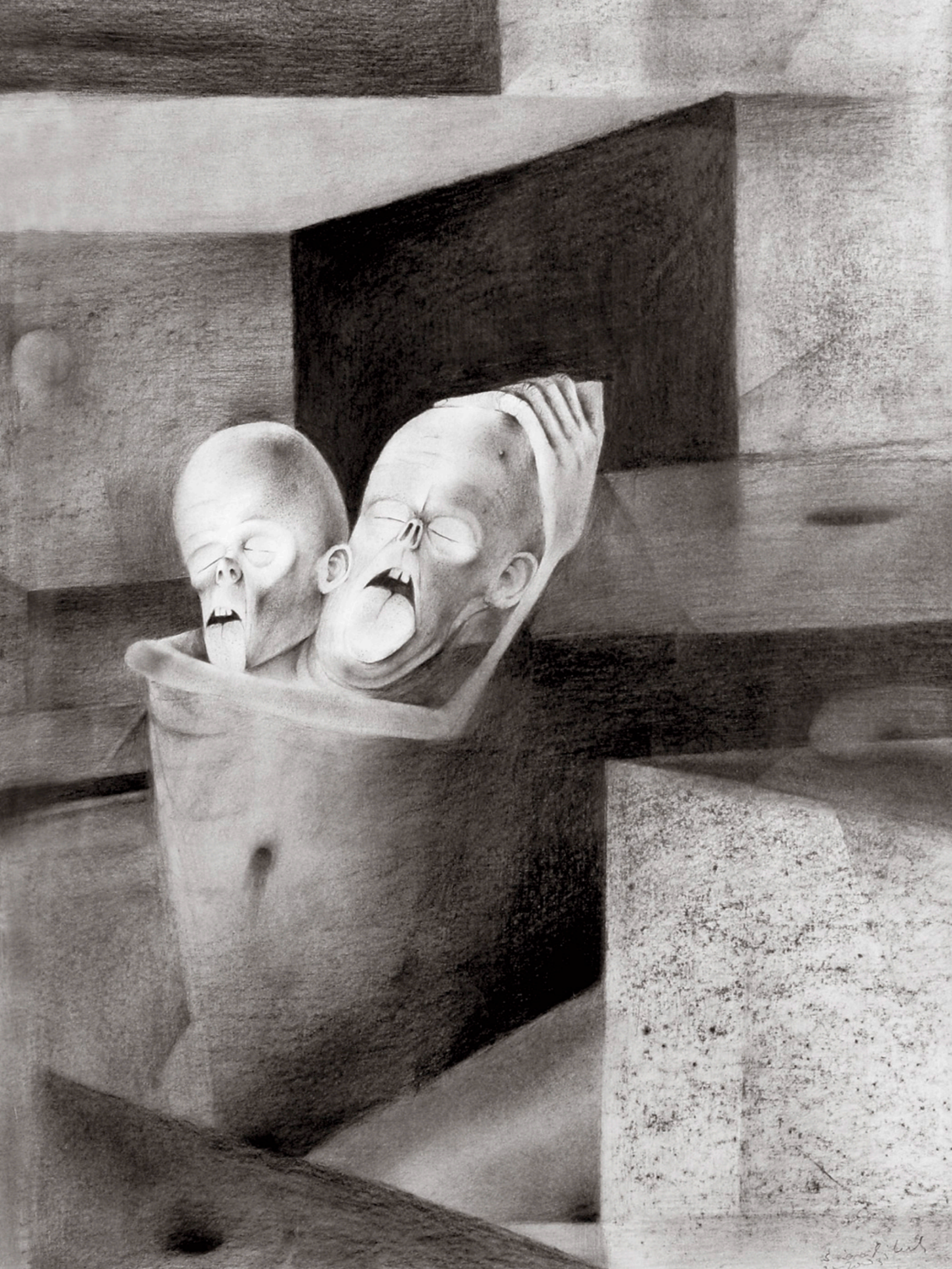
A N D R Z E J L I S A K / jest profesorem filozofii na Politechnice Gdańskiej. Pełni funkcję kierownika Katedry Nauk Społecznych i Filozoficznych. Jego zainteresowania naukowe obejmują szerokie spektrum dziedzin i zagadnień. Są to między innymi filozofia transcendentna i jej dzieje, współczesna filozofia niemiecka, filozofia świadomości, fenomenologia, filozofia kultury i filozoficzne problemy nauk społecznych i filozoficznych, estetyka.

Z pozycji książkowych wydanych w ostatnich latach należy wymienić dwie monografie: *Filozofia transcendentna między Heglem a Heideggerem. Od teorii poznania do ontologii* (Gdańsk 2012) i *O pojęciu Europy*, (Gdańsk 2011). Obecnie pracuje między innymi nad monografią dotyczącą estetyki obrazu. Od dzieciństwa jego wielką pasją stanowi sztuka, o której czasami pisuje.

A N D R Z E J L I S A K / is a professor of Philosophy at the Gdansk University of Technology, Poland. He holds the position of the head of the Department of Social and Philosophical Sciences. His scientific interests cover a wide range of fields and issues, including transcendental philosophy and its history, contemporary German philosophy, philosophy of consciousness, phenomenology, philosophy of culture and philosophical problems of social and philosophical sciences, aesthetics.

From the recent published books two monographs must be mentioned: *Transcendental Philosophy between Hegel and Heidegger. From the theory of cognition to ontology* (Gdansk 2012) and *On the concept of Europe* (Gdansk 2011). Currently, he is working on a monograph which touch upon the aesthetics of painting. The art, which he sometimes writes about, is his great passion from his early childhood.

Ukrzyżowanie / tusz, papier, 60 x 40 cm, 1985
Crucifixion / tusz, paper, 60 x 40 cm, 1985



Maciej Świeszewski

Wywiad nierzeka

Maciej Świeszewski

A Not Very Extended Interview

rozmawia MICHALINA DOMOŃ

Michalina Domoń: Kiedy zaczął pan rysować?

Maciej Świeszewski: Odkąd sięgam pamięcią, widzę siebie z ołówkami i papierami, które dostawałem od rodziców, abym mógł wypełniać kartki kreskami.

M.D.: Pamięta pan swój pierwszy rysunek?

M.Ś.: W pamięci utkwił mi rysunek, który wykonałem, kiedy miałem około czterech lat. Był to portret mojej sąsiadki, Judyty Petryńskiej.

M.D.: Pana decyzja o tym, żeby tworzyć jest po części wypadkową sił działających w pana rodzinie. Jakie tradycje związane ze sztuką były w niej obecne? Kto pana inspirował, motywował do tworzenia?

M.Ś.: W mojej rodzinie panowała atmosfera poszanowania dla tradycji i kultury, którą uważano za podstawę. Kult twórczości, artysty i indywidualizmu

Michalina Domoń: When did you start drawing?

Maciej Świeszewski: As far as I can look back, I can see myself with the pencils and sheets of paper my parents gave me to cover them with strokes.

M.D.: Do you remember your first drawing?

M.Ś.: I do remember a drawing I made when I was four: It was a portrait of Judyta Petryńska, my neighbour.

M.D.: Your decision to be an artist partly stems from the forces active in your family. What traditions related to art did your family cultivate? Who inspired you, encouraged to create?

M.Ś.: There was a lot of respect towards tradition and culture in my family, they were perceived as fundamentals. The cult of creativity, an artist and individuality understood as being true to your

w zachowaniu swoich poglądów był niezwykle silny. Ojciec malował i posiadał nieprzeciętną wiedzę na temat historii sztuki. Od najmłodszych lat zwiedzałem muzea i poznawałem historię. Wpoili w moją duszę wizję artysty jako intelektualisty i romantyka. Człowieka, który poszukuje własnego wyrazu, a także miłości i szacunku dla przeszłości.

Dzieje mojej rodziny są ciekawe. Niektórzy jej członkowie poświęcili się sztuce i wpisali do niej na stałe, tworząc polską kulturę. Szacunek dla własnej kultury i przeszłości wynosi się z domu. Bez tego, przynajmniej dla mnie, nie ma mowy o tworzeniu. Wychowany byłem w atmosferze szacunku dla wielkich artystów, ich postaw, a także pracy. Ten kult dla nieprzeciętności pozostał we mnie do dzisiaj. Nie uczestniczyłem w życiu studenckim. Raczej stałem obok. Wolałem zagłębiać się w książkach i po cichu doskonalić warsztat. Dystansowałem się od proroków nowoczesności, o których nikt już dzisiaj nie pamięta. Ich opinie i wiedza wówczas raczej mnie przygnębiały. Ciągnęła pogoń za modą i bezkrytyczne kopiowanie zagranicznych doświadczeń po prostu mnie odstręczały. Kiedy uzmysłowiłem sobie, kto wtedy kreował naszą świadomość artystyczną, ogarnęło mnie całkowite zwątpienie.

M.D.: Podobno rysuje pan codziennie. To rytuał, forma higieny psychicznej czy raczej chęć doskonalenia warsztatu? Czym jest dla pana rysunek?

M.Ś.: Rysunek jest dla mnie najważniejszą dyscypliną artystyczną. Stanowi podstawę sztuk plastycznych. Tak jak logika jest niezbędna w dziedzinie nauk ścisłych. Rysuję (prawie) codziennie, obserwując naturę oraz swoje wnętrze. Przenoszę to później w sferę działań artystycznych. Z całą swą różnorodnością i nieograniczonymi możliwościami

beliefs was very strong. My father painted, and his knowledge of art history was extraordinary. I visited museums and learned about history from an early age. They imbued my soul with the vision of an artist as an intellectual and a romantic. As vision of a person, who seeks ways to express himself, but who also looks for love and appreciates the past.

My family history is very interesting. Some of my relatives dedicated their lives to art, contributing to the Polish culture, finding a permanent place there. The respect for your own culture and history is taught first of all at home. Without it, at least in my view, any artistic creation is hardly possible. I was brought up with respect to great artists, their attitudes and their work. The cult for the outstanding has prevailed in me up until the present day. As a student, I was not very sociable. I rather kept to myself. I preferred to immerse myself in reading and would rather quietly perfect my skills. I distanced myself from the prophets of modernity, who are completely forgotten now. Their opinions and philosophy made me feel depressed at that time. The constant pursuit of fashion, indiscriminate copying of foreign experiences; I simply found them despicable. When I realised who was shaping up our artistic awareness at that time, I was totally overcome with doubt.

M.D.: I hear you draw everyday. Is it a ritual, a form of psychical hygiene, or the need to hone your skills? What is drawing to you?

M.Ś.: I believe drawing is the most important artistic discipline. It constitutes the basis of visual arts. Just like logic is necessary for science. I draw (almost) everyday, observing nature and my internal life. Later on, I transfer my observations into the area of creation. Considering its diversity and

Z całą swą różnorodnością i nieograniczonymi możliwościami rysunek to niezwykle istotna dziedzina sztuki

Considering its diversity and unlimited possibilities, drawing is an extremely important area of art

rysunek to niezwykle istotna dziedzina sztuki. Doskonale ujął to Michał Anioł: *Umiejętność rysunku jest źródłem i istotą samego malarstwa, rzeźby, architektury i wszelkiego przedstawiania popadającego pod zmysły. Również zarodem umiejętności. Rysownik, który stanie się panem tej umiejętności, ma w ręku skarb nieoszacowany. Potęga rysunku jest więc tak ogromna, że mistrz zdolny jest wszystko wymalować jeśli zna rysunek.* Im jestem starszy, tym bardziej zaczynam pojmować wielkość tej dyscypliny, która zawiera w sobie wszelkie możliwości. Po prostu kocham rysunek i wierzę, że jego rola w sztukach plastycznych jest nieoceniona.

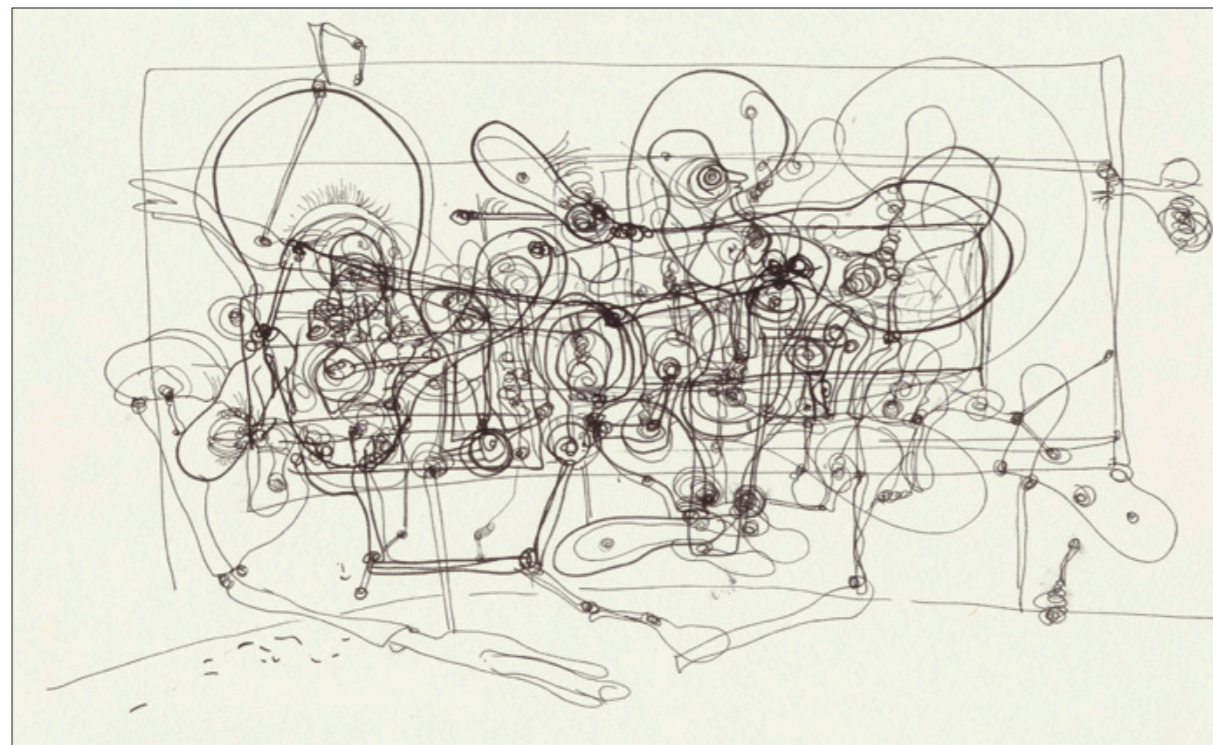
M.D.: Ma pan opinię osoby niepokornej, buntownika. Czy waga, jaką przykładają pan do warsztatu i rysunku, to również pewna forma sprzeciwu wobec tego, co uznaje się dziś za ważne w nowoczesnej sztuce?

M.Ś.: Szukam swojej prawdy, zgodnej z moim „ja”. Przez całe życie podążam za własnymi przekonaniami, które niejednokrotnie były mylne. Jeżeli chodzi o sztukę, to moja droga była niezwykle konsekwentna. Instynkt stadny i marsz w grupie od zawsze były mi obce. Czas zweryfikuje, co jest istotne w sztuce i co pozostanie. Kiedy patrzę na te „wybitne” dzieła, które ze zbiorowej pamięci

unlimited possibilities, drawing is an extremely important area of art. It was perfectly expressed by Michelangelo: *The drawing skill is the source and the essence of painting, sculpture, architecture, and any representation subject to the senses. Also, it is the nucleus of skills. A draughtsman who masters it holds a priceless treasure in their hands. The power of drawing is so immense that a master can paint anything, as long as they know how to draw.* The older I get, the more I understand the grandeur of this discipline, how it contains all possibilities. I simply love drawing; and I believe that its role in visual arts is underestimated.

M.D.: You are perceived as a defiant person, a rebel. Does the importance you attach to technical skills and drawing is also a form of protest against whatever is deemed valuable in contemporary art?

M.Ś.: I look for my truth, the truth compliant with my “self”. All my life I have been following my beliefs, which turned out to be erroneous more than once. As far as art is concerned, my path has been very consistent. The herd instinct and group marches have always been alien to me. Only the time can tell what is deemed important in art, what shall remain. When I look at these “outstanding” works, which



Kompozycja / tusz, papier, 14,5 x 20 cm, 2016
Composition / ink, paper, 14,5 x 20 cm, 2016

znikają tak szybko, jak się pojawiają, to wolę inspirować się podróżami i lekturami. Jakże często to, co okrzyknięto awangardą, zostaje z czasem uznane za konserwatywne...

M.D.: Przyglądając się pana rysunkowej twórczości z perspektywy czasu, widać jak przechodzi ona pewną ewolucję. Czym dla Pana, jako twórcy, są te przemiany? Czemu dowiaduje się pan dzięki nim o sobie jako o człowieku i artyście?

M.Ś.: Nasze życie to ciągła zmiana. Zmieniam się, a razem z moimi przemianami intelektualnymi także moja sztuka ulega transformacji. Życie dostarcza materiału do tworzenia nowych wizji i wartości. To, co było dawniej odległe, po latach staje się bliższe i bardziej zrozumiałe. Niektóre wartości z młodych lat po prostu błędne. Chyba nigdy nie kierowałem się trendami. Wręcz

disappear from the collective memory as soon as they appear; I prefer to draw inspiration from travels and books. More often than not, what is initially cheered as avant-garde, after a while is deemed conservative...

M.D.: Looking at your drawing over time, it is obvious that it has been evolving. What do these transformations mean to you, as an artist? What do they reveal about you, as a person and an artist?

M.Ś.: Our lives change constantly. I keep on changing, and my art follows my intellectual transformations. Life provides material for new visions and values. Whatever used to seem distant, becomes closer and more comprehensible over time. Some values, typical of your young age, simply fade away with time. I do not think I have ever followed any trends. On the contrary, I have found the craze for certain styles objectionable. When I look at the transformations of my works, my

przeciwnie. Moda na pewne style wzbudzała we mnie sprzeciw. Kiedy patrzę na przemiany w swoich pracach, widzę doskonale swoje fascynacje i zwątpienia. Całe życie to jedna wielka droga, pełna zakrętów. Najważniejsze chyba, aby nie opuszczało nas poczucie piękna i prawdy.

M.D.: Jest pan znany przede wszystkim jako artysta malarz, autor *Ostatniej wieczerzy*. Jakie miejsce w kontekście pana malarstwa zajmuje rysunek? Czy jest między tymi obszarami jakaś zależność?

M.Ś.: Namalowałem wiele obrazów, które mają nie mniejszy ładunek artystyczny niż *Ostatnia wieczerza*. Ten obraz jest po prostu największy. Jest tylko jednym z obrazów, które malowałem latami, poruszając problem człowieka postawionego wobec wartości duchowych i intelektualnych tamtych oraz obecnych lat. Do tych obrazów wykonywałem mnóstwo szkiców. Były podstawą rodzącej się wizji. Bez nich by nie powstały. Rysunek to zmaterializowana wizja. Szkic chwyta jej ulotność. Z tego zaczynu niczym z embriona rodzi się dzieło.

M.D.: Miewał pan okresy, kiedy zaprzestawał rysowania? Jeśli tak, to dlaczego?

M.Ś.: Każdy z nas miewa chyba takie okresy – często po odejściu od pewnych wartości miewałem okresy pustki i przerażającej ciszy. Nie jestem automatem. Tworzę, kiedy czuję taką potrzebę. Kiedy rzeczywiście mam coś większego do powiedzenia.

M.D.: Zastanawiał się pan w jakim kierunku pójdzie rysunek Macieja Świeszewskiego za 20 lat?

M.Ś.: Na to pytanie odpowie biologia i czas...

fascinations and doubts are immediately visible to me. Life is a very long and winding road. The most important thing, I believe, is to keep the sense of beauty and the love of truth.

M.D.: You are well known as a painter, the author of *Ostatnia wieczerza/The Last Supper*. What is the position of drawing in the context of your painting? Is there any interdependence between these areas?

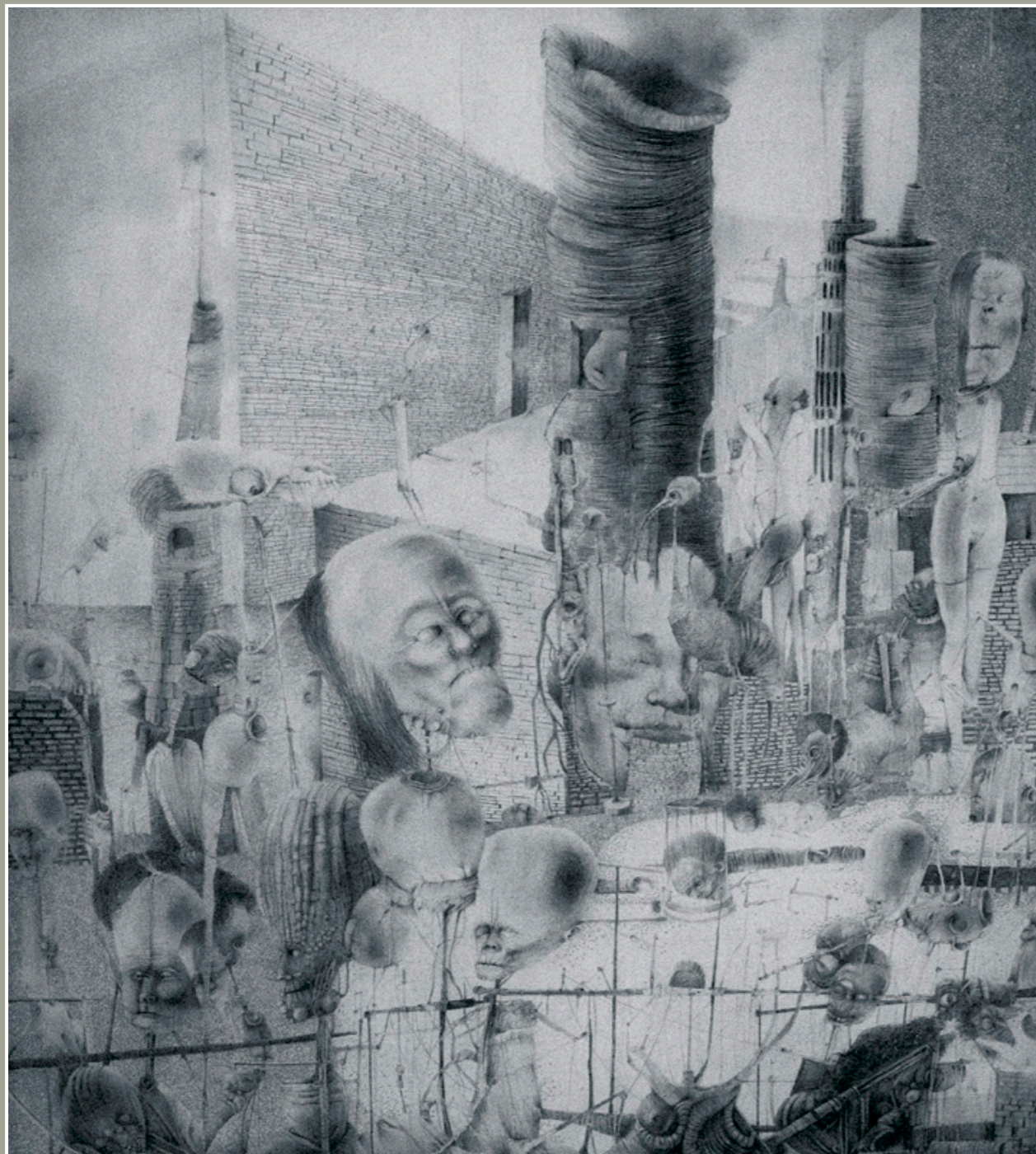
M.Ś.: I have painted many works of no lesser artistic value than *Ostatnia wieczerza/The Last Supper*. This painting is simply the biggest one. It is one of the paintings which examine the problem of a human being confronting the spiritual and intellectual values of their times, and which I have produced for years. I have made plenty of sketches for those paintings. They constitute the basis for a nascent vision. The paintings would not have come to being without these drawings. A drawing is a vision materialised: the sketch grasps its evanescence. From this leavening, as from an embryo, a work of art is created.

M.D.: Have you ever stopped drawing for periods of time? If so, why?

M.Ś.: Everybody has such periods, in my mind. Often, when I gave up certain values, I experienced periods of emptiness and dreadful silence. I am not a machine. I create when I feel the need. When I really have something important to say.

M.D.: Have you ever wondered what direction Maciej Świeszewski's drawing shall take in 20 years?

M.Ś.: Biology and time shall answer this question...



M I C H A L I N A D O M O Ń / jest absolwentką filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Studiowała również historię sztuki. Od 2009 roku związana z Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA w Gdańsku. Początkowo zajmowała się edukacją artystyczną, obecnie pracuje w dziale wystaw na stanowisku asystentki kuratora. Realizowała m.in. działania związane z projektem Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska, Europejską Nocą Muzeów, wystawami z cyklu Art+Science Meeting oraz Jarosława Modzelewskiego i Marka Sobczyka *Tabela Co? Czym? [Polityka]*, Kateriny Mistal *Mapping Europe* czy Dominika Lejmana *Opatrznie*. Niezależna dziennikarka zajmująca się sztuką, architekturą i wzornictwem.

M I C H A L I N A D O M O Ń / is a graduate of polish philology at the University of Gdansk. She also studied art history. Since 2009, she has been associated with the LAZNIA Center for Contemporary Art. Initially, she was involved in artistic education, currently she works in the department of exhibition as assistant curator. She realized, among others: activities related to the project The Outdoor Gallery of the City of Gdansk, European Night of Museums, exhibitions: from the series Art+Science Meeting, and Jaroslaw Modzelewski i Marek Sobczyk, "Table: What? With what? [Politics]", Katerina Mistal "Mapping Europe" and Dominik Lejman "Healing Loop". She is independent journalist, dealing with the subject of art, architecture and design.

Wieża Babel / ołówek, papier, 90 x 80 cm, 1987
Tower of Babel / pencil, paper, 90 x 80 cm, 1987



Biografia artysty

M A C I E J Ś W I E S Z E W S K I / urodzony w 1950 roku w Sopocie. W latach 1969–1975 studiuje na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku w pracowni profesora Jacka Żuławskiego. Rok 1974 spędza w Nowym Jorku, gdzie poznaje burzliwie rozwijającą się światową sztukę współczesną. Dyplom z malarstwa broni z wyróżnieniem w 1976. Następnie podejmuje pracę na uczelni jako asystent – najpierw u profesora Maksymiliana Kasprowicza, potem u profesora Jerzego Zabłockiego. W 1982 wyjeżdża na stypendium British Council do Londynu. Angielska stolica staje się dla niego kopalnią doznań intelektualnych i artystycznych. Poznaje wielu cenionych artystów polskiej emigracji i zagranicznych z Francisem Baconem na czele.

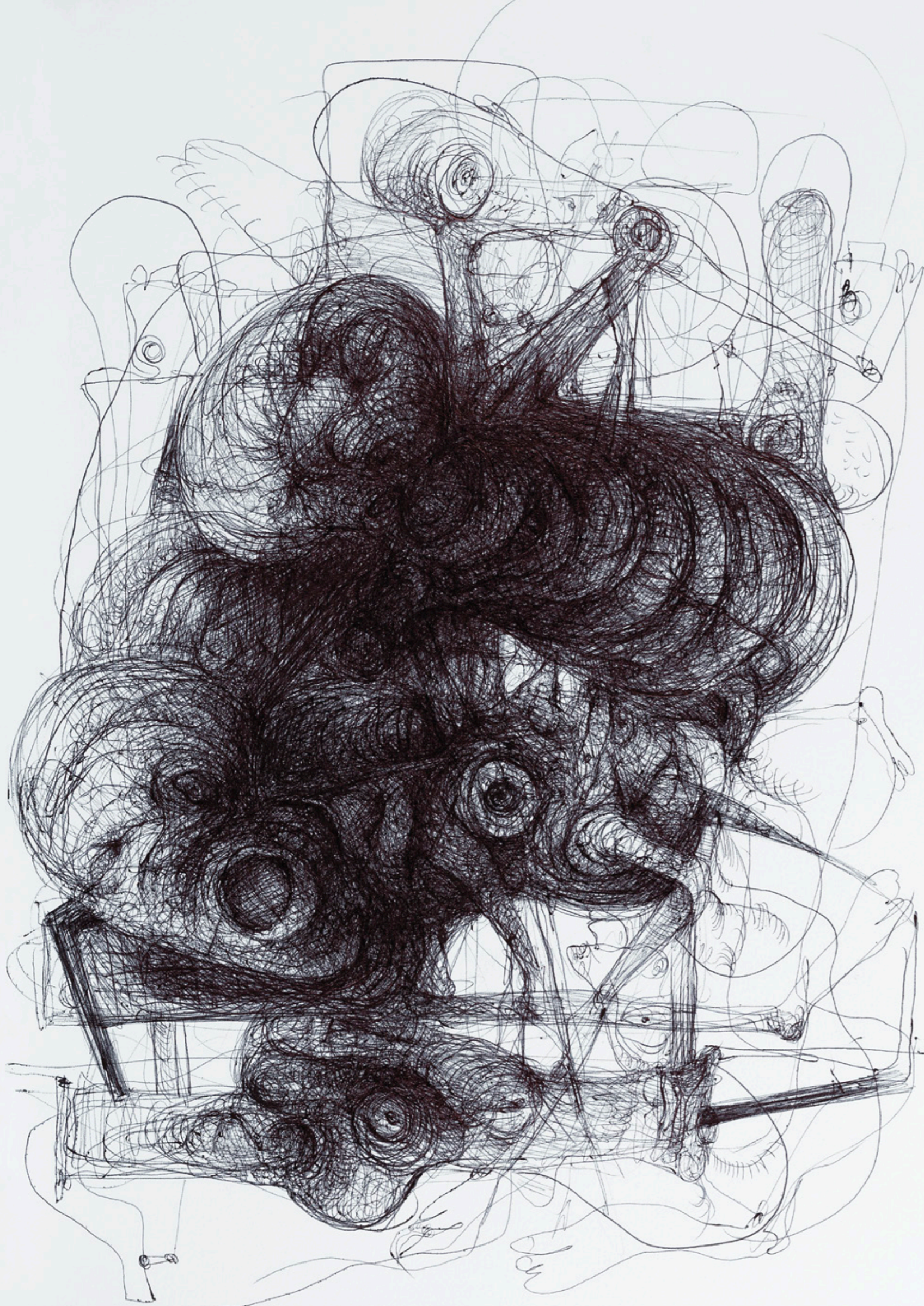
W 1984 wyjeżdża do Paryża, gdzie pracuje w Luwrze przy renowacji obrazów wielkich malarzy francuskich XIX wieku. Poznaje tam wybitnych polskich artystów – Józefa Czapskiego oraz Jana Lebensteina. W 1990 na zaproszenie Güntera Grassa zostaje członkiem Zarządu Fundacji im. Daniela Chodowieckiego w Berlinie w Akademii der Künste. W latach 1990–1993 pełni funkcję dziekana Wydziału Malarstwa i Grafiki na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1994 otrzymuje tytuł naukowy profesora. W 1997 zostaje wiceprezesem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Zachęta. Od 1999 działa w Radzie Programowej Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. W 2000 uzyskuje stanowisko profesora zwyczajnego.

Całe życie zawodowe pozostaje związany z ASP w Gdańsku. Przez wiele lat z dużym zaangażowaniem prowadził Katedrę Malarstwa. Obecnie kieruje pracownią dyplomującą, a jego studenci zdobywają międzynarodowe wyróżnienia.

Począwszy od wczesnego dzieciństwa tworzy liczne obrazy olejne, rysunki, grafiki i akwarele. W swojej sztuce odwołuje się do korzeni sztuki europejskiej, zwłaszcza malarstwa flamandzkiego oraz Tycjana. Z twórców polskich szczególnie ceni sobie Balthusa, Jacka Malczewskiego, Bronisława Linkego, Leona Chwistka, Stanisława Witkiewicza i Tadeusza Kantora.

Swoje prace pokazywał w kraju i na całym świecie na wystawach indywidualnych i zbiorowych, między innymi w Belgii, Chinach, RPA, Stanach Zjednoczonych oraz w Ukrainie. Od lat mieszka i tworzy w Sopocie i Gdańsku. Jest laureatem nagród i odznaczeń krajowych oraz międzynarodowych.

Od wczesnej młodości, kiedy to na początku lat 60. spędził kilka lat wraz z rodzicami na Kubie, pozostaje miłośnikiem podróży. Odwiedził wszystkie kontynenty świata (z wyjątkiem Antarktydy). Jego wielkimi pasjami są literatura, filozofia i muzyka poważna. Żonaty, ma trójkę dzieci.



Artist Biography

M A C I E J Ś W I E S Z E W S K I / born in Sopot in 1950. Between 1969 and 1975 he was a student of Faculty of Painting at the State Higher School of Art (later the college obtained the status of the Academy of Fine Arts) in Gdansk in prof. Jacek Żuławski's class. In 1974 he travels New York, where he is experiencing and absorbing the atmosphere of development of the contemporary world art. He graduates the State Higher School of Art with magna cum laude in 1976. After that he starts working as an assistant first to prof. Maksymilian Kasprowicz, and then to prof. Jerzy Zabłocki. Granted the British Council scholarship, in 1982 he comes to London. The capital city of Great Britain becomes a source of deep experience both intellectual and artistic. Here he meets there many esteemed artists of Polish Emigration and some others, with Francis Bacon among the biggest names.

In 1984 he travels to Paris, where he works on the renovation of masterpieces of great French 19th century painters exhibited in Louvre. He meets great Polish artists, Józef Czapski and Jan Lebestein. In 1990, invited by Günter Grass, Świeszewski becomes a member of the Board of Daniel Chodowiecki's Foundation in Akademie der Künste in Berlin. Between years 1990–1993 he holds the position of a Dean of a Faculty of Painting and Graphics at the Academy of Fine Arts in Gdansk. In 1994 he gets a professorship at the Academy. In 1997 he becomes a vice-president of The Friends of Fine Arts Society Zachęta in Warsaw. Since 1999 he has been working in Program Committee at National Gallery of Fine Arts in Sopot. In 2000 he gets a title of full professor.

All his life Świeszewski has been involved with the Academy of Fine Arts in Gdansk. For many years with big involvement he led department of painting. Now he leads diploma studio and his students wins many artistic competitions and take part in prestigious worldwide exhibitions.

All his life, from early childhood he has kept painting, drawing, sketching. In his art he goes back to European roots, especially to Flemish masters and Titian. Out of Polish masters he values in particular Balthus, Jacek Malczewski, Bronisław Linke, Leon Chwistek, Stanisław Witkiewicz and Tadeusz Kantor.

His works of art were presented all over the world during individual and group exhibitions in Belgium, China, South Africa, USA, Ukraine, to name but a few. For last years he has been living and working in Sopot and Gdansk. He has received a number of both international and Polish awards.

He had spent his early teens with his parents in Cuba, and since then he loves travelling. He has visited almost all continents, just with an exception of Antarctica. He is also very passionately interested in literature, philosophy, and music. Świeszewski is married and is the father of three children.

Bez tytułu / długopis, papier, 29 x 20 cm, 2017
Untitled / ball-point pen, paper, 29 x 20 cm, 2017

Wystawy / Nagrody

1976

- Wystawa indywidualna malarstwa, rysunku i grafiki, Gdynia
- VIII Festiwal Współczesnego Malarstwa Polskiego, Szczecin (nagroda)

1977

- „Contart”, Poznań
- „Grafika”, Heidelberg
- II Biennale Sztuki Gdańskiej, Gdańsk (medal)
- Ogólnopolski Konkurs Malarski na Obraz, im. Jana Spychalskiego (wyróżnienie)
- „Grafika roku”, Gdańsk (nagroda i wyróżnienie)
- „Malarstwo Gdańskie”, Kilonia
- Ogólnopolskie Prezentacje Sztuki Młodych (II nagroda, malarstwo)

1978

- „Współczesna Grafika Polska”, Zachęta, Warszawa
- „Malarstwo”, galeria De Polma, Düsseldorf
- Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław

1979

- „Polski Rysunek Współczesny”, PGS Łódź
- III Biennale Sztuki Gdańskiej (medal, rysunek)
- „Malarstwo Gdańskie”, Szkocja
- „Malarstwo Gdańskie”, Brema
- „Bielska Jesień”, Bielsko-Biała (wyróżnienie)
- Ogólnopolskie Biennale Młodych, Sopot

1980

- „Współczesna Grafika Polska”, Kair
- „Rysunek i Komentarze”, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom
- „Polska’80 Niezależna Polska Sztuka Współczesna”, BWA Sopot (nagroda)

1984

- Sopockie malarstwo i rzeźba z okazji 70-lecia Sopotu
- „Malarstwo i rysunek”, Londyn

1985

- „Artyści Polscy w Paryżu”, Paryż
- „Artyści Polscy w Reims”, Francja
- „Artyści Gdańscy”, Helsinki

1986

- Wystawa indywidualna „Malarstwo i rysunek”, Gdański Kantor Sztuki, Gdańsk
- „Rysunek”, Siegen, RFN
- „Malarstwo i rysunek”, Frankenthal, RFN

1987

- „Polska Sztuka Współczesna”, Monachium
- „Malarstwo i rysunek”, Swiennenberg, RFN

1988

- „Wizja i rzeczywistość”, Stary Ratusz, Brema, RFN
- „Polska Sztuka Współczesna”, Brema, RFN

1989

- „Polska Sztuka Współczesna”, Charlottenburg, Kopenhaga

1990

- „Aspekty Surrealizmu”, Braam Galerie, Dania
- „Notoro Symposium”, d. Zakłady im. Norblina, Warszawa

1991

- Inter art’90, Poznań
- Wystawa indywidualna „Miłość i śmierć”, Fundacja Sztuki Współczesnej, Galeria Monetti, Warszawa
- „Polskie Malarstwo lat 80.”, Hausdornbush, Frankfurt nad Menem
- „Malarstwo Polskie lat 80.”, Galeria Dorota Kabiesz, Düsseldorf
- „Malarstwo Polskie”, Dülmen
- „Notoro Symposium”, Orońsko

1992

- „Pro Arte Sacra”, Bruksela

1993

- XIV Chicago International Art Exposition
- „Artyści Sopotu”, Galeria Triada, Sopot
- Wystawa indywidualna „Malarstwo”, kościół św. Bartłomieja, Gdańsk
- „Rysunki z Polski”, Radford, USA
- „Rysunki z Polski”, Nowy Jork, USA
- „Biblia w Malarstwie”, Muzeum Narodowe, Gdańsk
- „Dotyk i pieczęta”, Kunstseminar, Metzinger

1997

- „Figura Polska”, Sclump Gallery, Johnson City, USA
- „Contemporary Gdansk Artist”, Chicago USA
- „Małe Rysunki – Polski Rysunek Współczesny”, Pałac Opatów w Gdańsku
- „Małe Rysunki – Polski Rysunek Współczesny”, BWA Olsztyn

1998

- „Małe Rysunki – Polski Rysunek Współczesny”, BWA Słupsk
- Wystawa z okazji 50-lecia ASP w Gdańsku, ASP Gdańsk
- „Polska Sztuka Współczesna”, Museum of Art African Windows, Pretoria
- „Ośmiu z Gdańska”, 1112 Gallery, Chicago, USA
- „Malarstwo”, Radford University
- „Sztuka Sopotu”, PGS Sopot

2000

- „Dekonstrukcjoniści”, Pałac Opatów
- „Dekonstrukcjoniści”, BWA Bydgoszcz
- „Małe Rysunki – Polski Rysunek Współczesny”, Muzeum Okręgowe w Radomiu
- „Sztuka Sopotu”, Stockholm

2001

- Wystawa z okazji 50-lecia ASP w Gdańsku, ASP Gdańsk

2002

- „Obrazy śmierci we współczesnym malarstwie polskim”, Muzeum Narodowe, Szczecin

2003

- Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA, Gdańsk

2004

- Wystawa indywidualna „Ecce Homo”, PGS Sopot
- Kierownictwo artystyczne i opieka merytoryczna nad realizacją malarstwa ściennego w budynku Szpitala Onkologii i Hematologii Dziecięcej przy Akademii Medycznej w Gdańsku wykonanego przez studentów malarstwa ASP z prowadzonej pracowni dyplomowej (zakończenie prac rok 2005)

2005

- „25 lat Solidarności”, Muzeum Narodowe w Gdańsku
- Wystawa obrazu *Ostatnia Wieczerza*, kościół św. Jana, Gdańsk

2006

- „W stronę Schulza”, Praga
- Wystawa indywidualna rysunku, Teatr Witkacego, Zakopane
- „Nowi Dawni Mistrzowie”, Pałac Opatów, Gdańsk
- Nagroda tygodnika „Wprost” za największe wydarzenie roku 2005 w dziedzinie sztuk plastycznych, za wystawę obrazu *Ostatnia Wieczerza*
- Nagroda TOTUS TUUS – wyróżnienie za osiągnięcia w dziedzinie kultury chrześcijańskiej
- Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego ZPAP Okręg Gdański, za wybitne osiągnięcia w dziedzinie malarstwa

2007

- Nagroda tygodnika „Wprost” Album roku 2006, za książkę *Ostatnia Wieczerza. 1995-2005*
- Medal Zasłużony dla Akademii Medycznej za działania artystyczne na rzecz Szpitala Onkologii i Hematologii Dziecięcej przy Akademii Medycznej w Gdańsku

2010

- Wystawa indywidualna w Muzeum Sztuki Zachodniej i Wschodniej, Odessa
- Wystawa indywidualna w Narodowej Lwowskiej Galerii Obrazów, Lwów

2011

- Wystawa *Ostatniej Wieczerzy* w Muzeum Królewskim w Brukseli

2012

- Medal św. Wojciecha honorowe wyróżnienie Rady Miasta Gdańska, za wybitne osiągnięcia w dziedzinie twórczości plastycznej i promocję Gdańskiej sztuki za granicą

2013

- Wystawa indywidualna malarstwa w Państwowym Muzeum Historyczno-Archeologicznym, Grodno
- Wystawa indywidualna rysunku i grafiki, Grodzieńska Sala Wystawowa

2014

- „Kosmopolityczne Tradycje Pomorza”, PGS Sopot

2015

- Wystawa indywidualna w Narodowej Galerii Armenii, Erywań
- Wystawa indywidualna w Galerii Katarzyny Napiórkowskiej w Warszawie

2016

- Odświeżenie *Ostatniej Wieczerzy* na lotnisku im. Lecha Wałęsy w Gdańsku
- „Salon Odrzuconych” w PGS Sopot
- „Mistrzowie malarstwa polskiego”, Galeria Katarzyny Napiórkowskiej w Brukseli

2017

- Wystawa „Interyouth”, Hangzhou
- „Maciej Świerzewski – Rysunek”, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA 2, Gdańsk

Exhibitions / Awards

1976

- Solo exhibition of paintings, drawings and graphic arts, Gdynia
- VIII Festival of Contemporary Polish Painting, Szczecin (award)

1977

- “Contart”, Poznan
- “Graphics”, Heidelberg
- II Biennial of Gdansk Art (medal)
- Jan Szychalski Polish National Competition for a Painting (distinction)
- “Graphic art of the year”, Gdansk (award and distinction)
- “Painting from Gdansk”, Kiel
- Polish National Presentations of Young Artists (2nd award, painting)

1978

- “Contemporary Polish Graphic Art”, Zacheta, Warsaw
- “Painting”, Galerie De Polma, Dusseldorf
- International Triennial of Drawing, Wroclaw

1979

- “Polish Contemporary Drawing”, PGS Lodz
- III Biennial of Gdansk Art (medal, drawing)
- “Painting from Gdansk”, Scotland
- “Painting from Gdansk”, Bremen
- “Autumn in Bielsko”, Bielsko-Biala (distinction)
- Polish National Biennial of Young Artists, Sopot

1980

- “Contemporary Polish Graphic Art”, Cairo
- “Drawings and Commentaries”, Museum of Contemporary Art, Radom
- “Poland’80 Polish Independent Contemporary Art”, BWA Sopot (award)

1984

- Sopot Painting and Sculpture on the 70th Anniversary of Sopot
- “Painting and Drawing”, London

1985

- “Polish Artists in Paris”, Paris
- “Polish Artists in Reims”, Reims
- “Artists from Gdansk”, Helsinki

1986

- Solo exhibition “Paintings and Drawings”, Gdansk Art Exchange Office, Gdansk
- “Drawing”, Siegen, West Germany
- “Painting and Drawing”, Frankenthal, West Germany

1987

- “Polish Contemporary Art”, Munich
- “Paintings and Drawings”, Swiennenberg, West Germany

1988

- “Vision and Reality”, Old Town Hall, Bremen
- “Polish Contemporary Art”, Bremen

1989

- “Polish Contemporary Art”, Charlottenburg, Copenhagen

1990

- “Aspects of Surrealism”, Braam Galerie, Denmark
- “Notoro Symposium”, Norblin, Warsaw

1991

- Inter Art’90, Poznan
- Solo exhibition “Love and Death”, Foundation of Contemporary Art, Gallery Monetti, Warsaw
- “Polish Paintings of the 1980s”, Haus Dornbush, Frankfurt am Main
- “Polish Paintings of the 1980s”, Dorota Kabiesz Galerie, Dusseldorf
- “Polish Painting”, Dulmen
- “Notoro Symposium”, Oronsko

1992

- “Pro Arte Sacra”, Brussels

1993

- XIV Chicago International Art Exposition
- “Artists from Sopot”, Triada Gallery, Sopot
- Solo exhibition “Paintings”, St. Bartholomew’s Church, Gdansk
- “Drawings from Poland”, Radford, USA
- “Drawings from Poland”, New York
- “The Bible in Painting”, National Museum, Gdansk
- “The Touch and Caress”, Kunstseminar, Metzinger

1997

- “Polish Figure”, Sclump Gallery, Johnson City, USA
- “Contemporary Gdansk Artist”, Chicago, USA
- “Small Drawings – Polish Contemporary Drawing”, The Abbots’ Palace Gdansk
- “Small Drawings – Polish Contemporary Drawing”, BWA Olsztyn

1998

- “Small Drawings – Polish Contemporary Drawing”, BWA Slupsk
- Exhibition for the 50th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdansk
- “Polish Contemporary Art”, Museum of Art, African Windows, Pretoria
- “The Eight from Gdansk”, 1112 Gallery, Chicago
- “Painting”, Radford University
- “Art from Sopot”, PGS Sopot

2000

- “Deconstructionists”, The Abbots’ Palace, Gdansk
- “Deconstructionists”, BWA Bydgoszcz
- “Small Drawings – Polish Contemporary Drawing”, Radom
- “Art from Sopot”, Stockholm

2001

- Exhibition commemorating the 50th Anniversary of the Academy of Fine Arts (ASP) in Gdansk

2002

- “Images of Death in Contemporary Polish Painting”, National Museum Szczecin

2003

- Exhibition in Centre for Contemporary Art LAZANIA, Gdansk

2004

- Solo exhibition “Ecce Homo”, PGS Sopot
- Providing artistic direction and substantive supervision of wall painting in the building of the Department and Clinic of Pediatrics, Hematology and Oncology of the Medical University of Gdańsk, carried out by students at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts within the framework of the diploma workshop (works completed in 2005)

2005

- “25 years of Solidarity Movement”, National Museum, Gdansk
- Exhibition of *The Last Supper* painting, St. John’s Church, Gdansk

2006

- “Towards Schulz”, Prague
- Solo exhibition of drawings, Witkacy Theatre, Zakopane
- “New Old Masters”, Abbot’s Palace, Gdansk
- “Wprost” weekly award for biggest event of year 2005 in visual arts category – exhibition of painting *The Last Supper*
- TOTUS TUUS award for great achievement in christian culture
- Kazimierz Ostrowski award ZPAP Gdansk for outstanding achievements in painting

2007

- “Wprost” weekly award for Art Album of year 2006, for book *The Last Supper. 1995-2005*
- Medal deserving of Medical Academy for artistic actions in the interest of Oncology and Haematology Hospital for Children – Medical Academy Gdansk

2010

- Solo exhibition in Museum of Western and Eastern Art, Odessa
- Solo exhibition in National Art Gallery, Lviv

2011

- Exhibition of *The Last Supper* in Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels

2012

- Medal of saint Wojciech – honour of Gdansk city council for outstanding achievements in the field of plastic work and promotion of Gdansk art abroad

2013

- Painting solo exhibition, Grodno
- Graphic art and drawings solo exhibition, Grodno

2014

- “Cosmopolitan Traditions of Pomerania”, PGS Sopot

2015

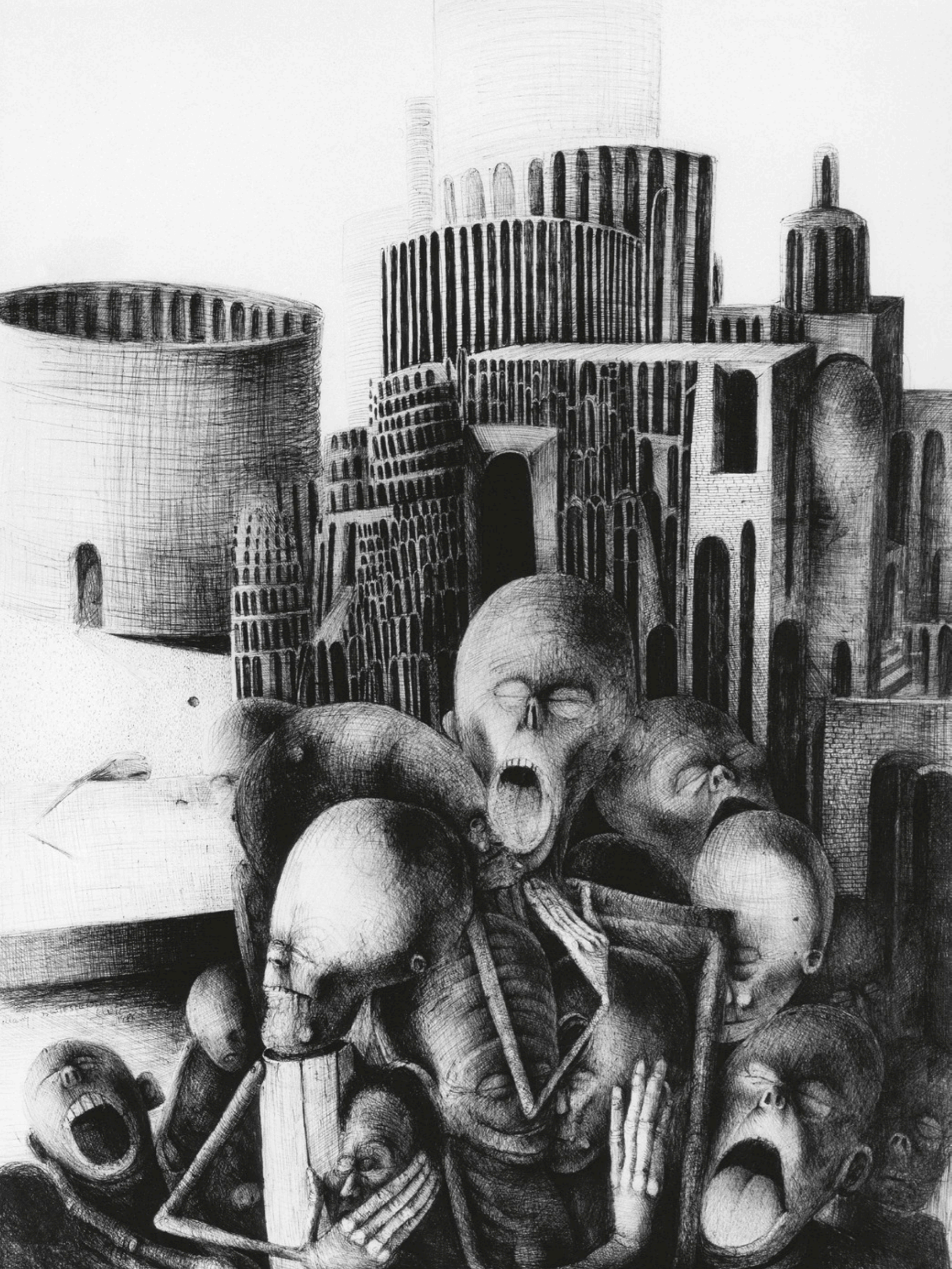
- Solo exhibition in National Gallery of Armenia, Yerevan
- Solo exhibition in Katarzyna Napiorkowska Gallery, Warsaw

2016

- Unveiling of *The Last Supper* in the Gdansk Airport
- “Salon of the Rejected”, PGS Sopot
- “Masters of the Polish Painting”, Katarzyna Napiorkowska Gallery, Brussels

2017

- Exhibition “Interyouth”, Hangzhou
- “Maciej Swieszewski – Drawing”, Centre for Contemporary Art LAZANIA 2, Gdansk



MACIEJ ŚWIESZEWSKI

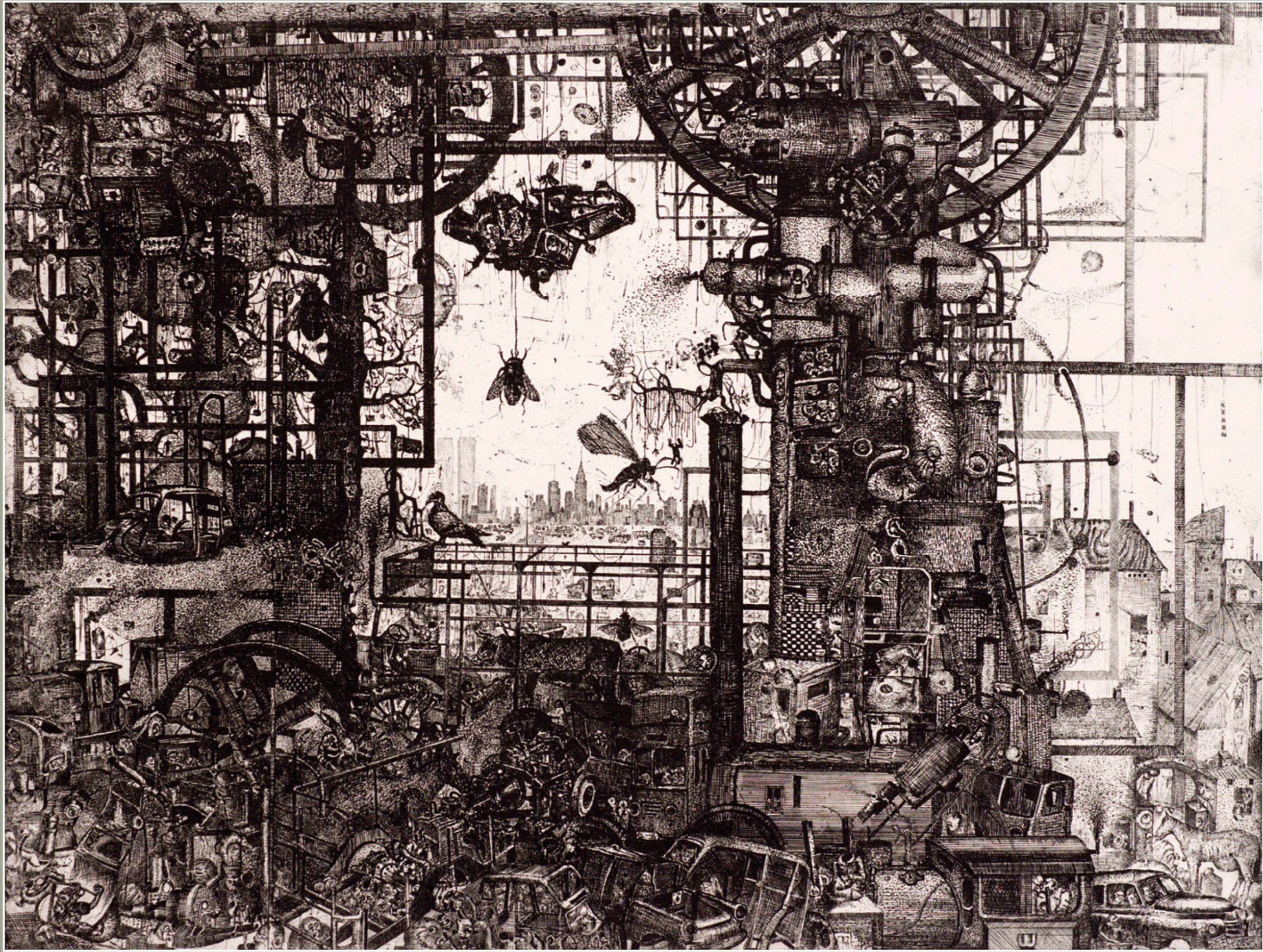
RYSUNKI / DRAWINGS



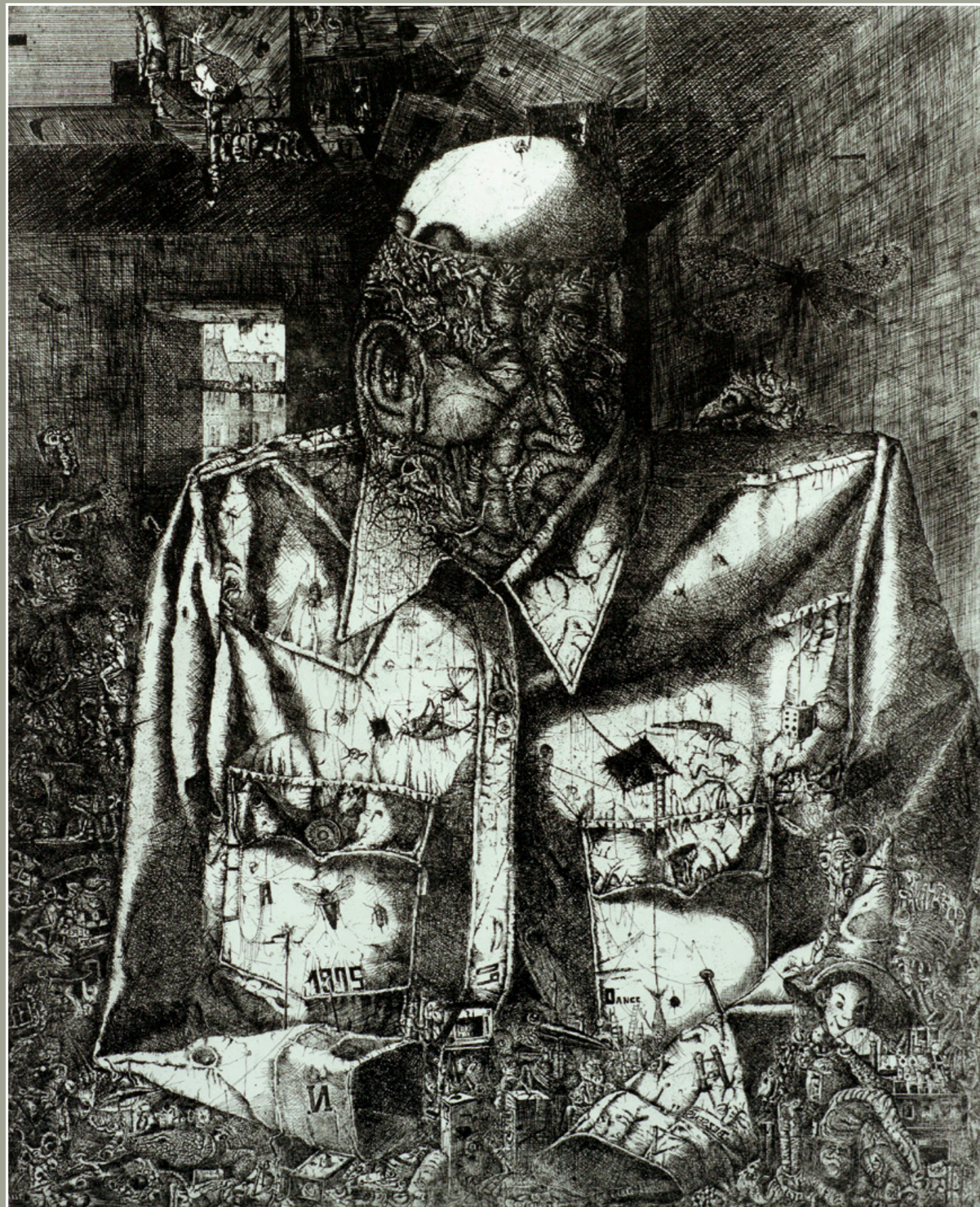
Kompozycja / akwaforta, akwatinta, papier, 40 x 30 cm, 1977
Composition / etching, aquatint, paper, 40 x 30 cm, 1977



Bez tytułu / akwaforta, papier, 60 x 40 cm, 1978
Untitled / etching, paper, 60 x 40 cm, 1978



Nowy Jork / akwaforta, papier, 40 x 60 cm, 1977
New York / etching, paper, 40 x 60 cm, 1977



Kompozycja I / akwaforta, papier, 40 x 60 cm, 1978
Composition I / etching, paper, 40 x 60 cm, 1978

Kompozycja II / akwaforta, papier, 60 x 40 cm, 1978
Composition II / etching, paper, 60 x 40 cm, 1978



Strona 120: Mitomania / akwaforta, papier, 60 x 40 cm, 1975
Page 120: Mythomania / etching, paper, 60 x 40 cm, 1975



Śmierć / akwaforta, papier, 60 x 40 cm, 1972
Death / etching, paper, 60 x 40 cm, 1977

Trwanie / akwaforta, papier, 60 x 40 cm, 1977
Continuing / etching, paper, 60 x 40 cm, 1977



Wieża Babel / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1986
The Tower of Babel / ink, paper, 70 x 100 cm, 1986



Wędrownka / tusz, papier, 95 x 120 cm, 1989
Perregrination / ink, paper, 95 x 120 cm, 1989



Bez tytułu / ołówek, papier, 70 x 100 cm, 1988

Untitled / pencil, paper, 70 x 100 cm, 1988

Manekiny / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1994

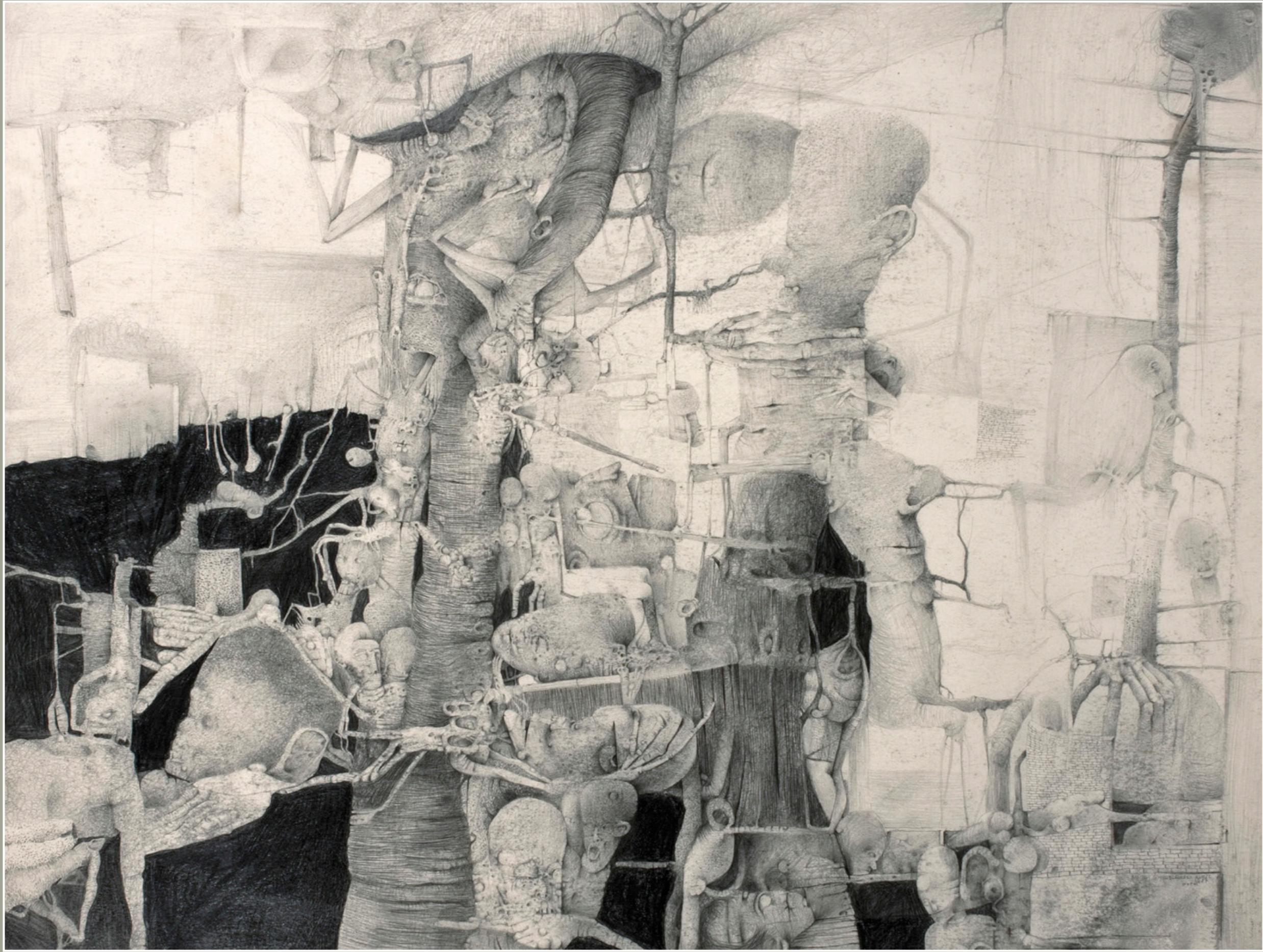
Mannequines / ink, paper, 70 x 100 cm, 1994

Strona 128: Z cyklu **Ecce homo** / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1979

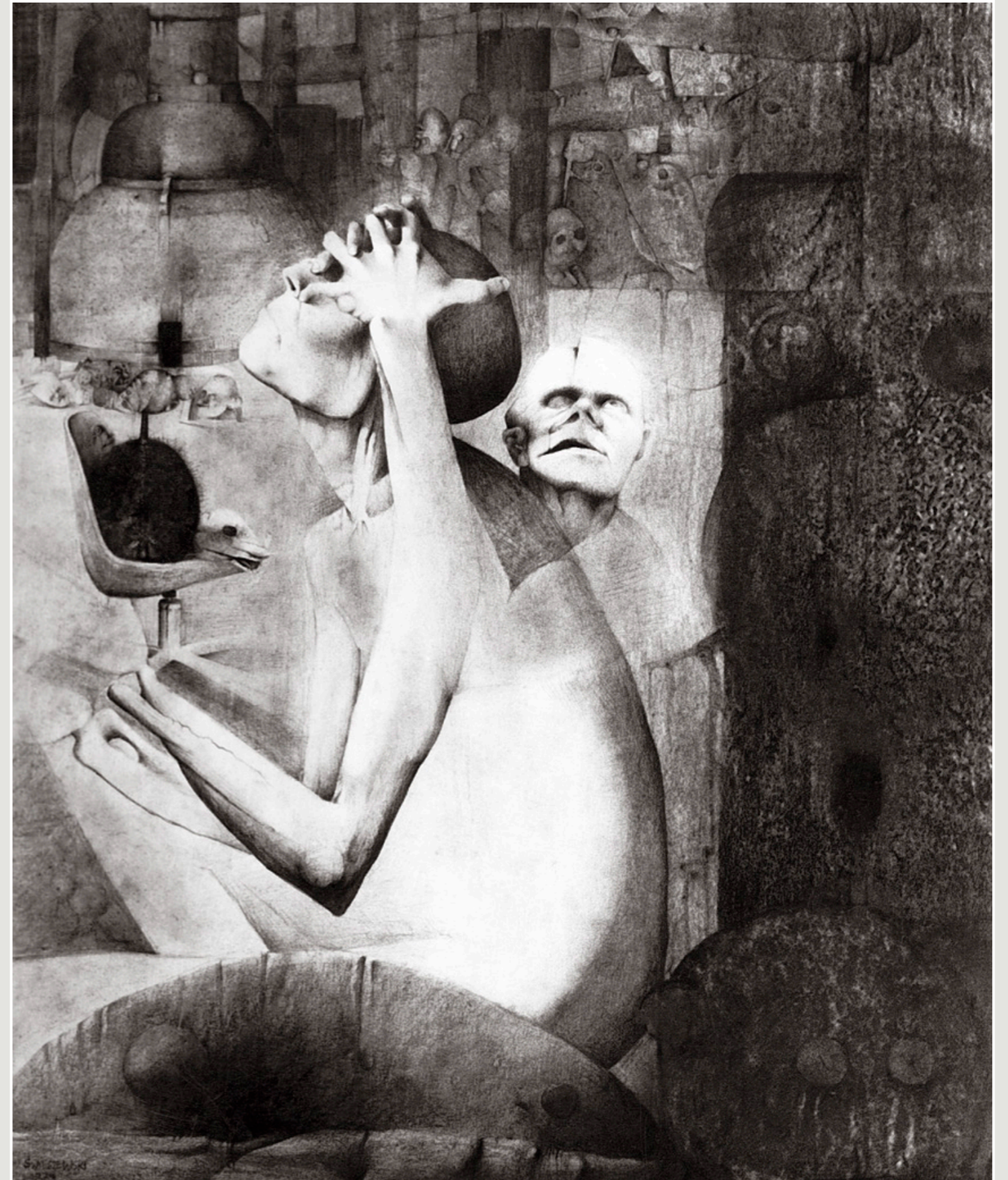
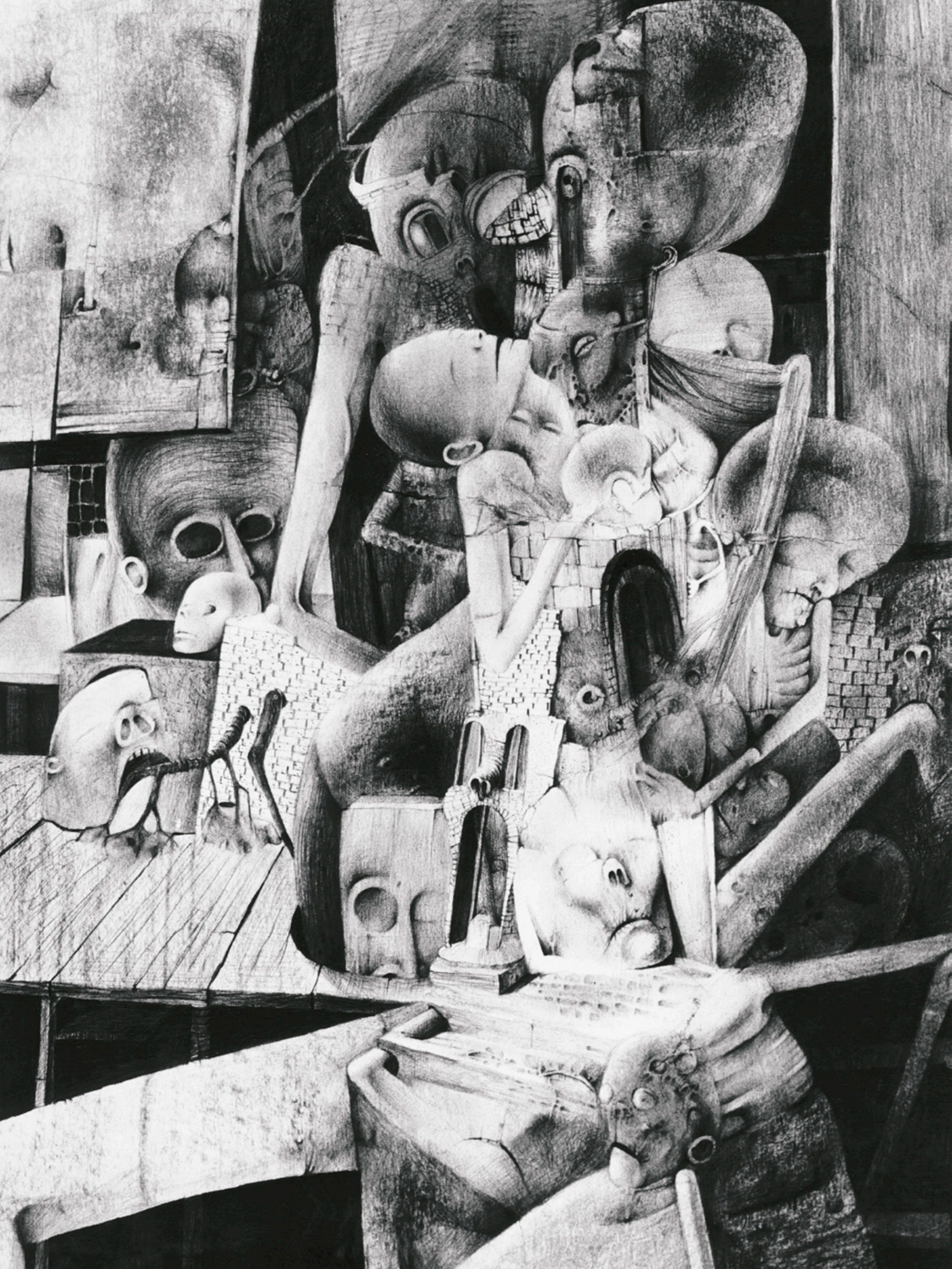
Page 128: From the series **Ecce Homo** / ink, paper, 70 x 100 cm, 1979

Strona 128: **Bez tytułu** / tusz, papier, 40 x 60 cm, 1982

Page 128: **Untitled** / ink, paper, 40 x 60 cm, 1982

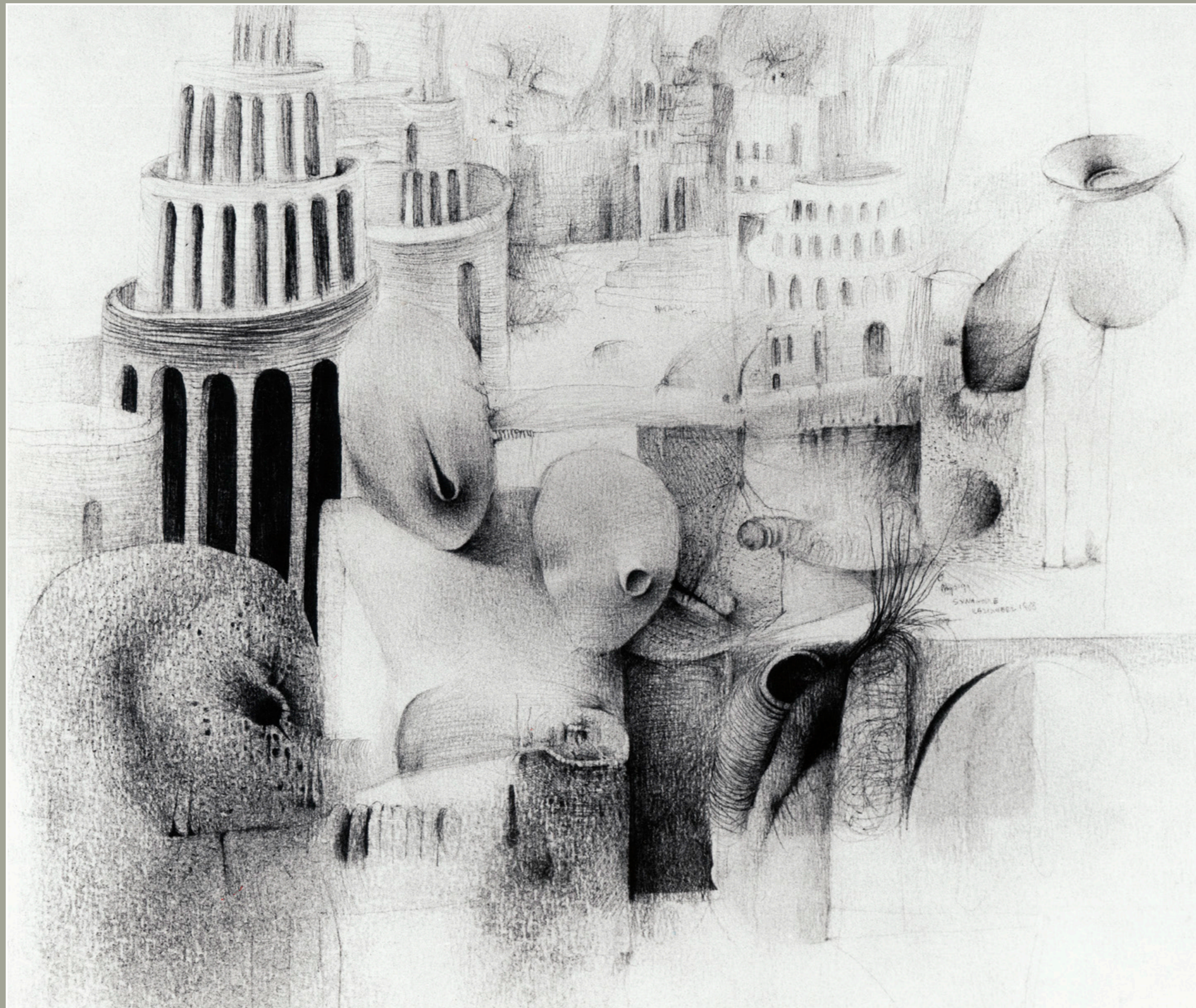


Bez tytułu / ołówek, papier, 70 x 100 cm, 1986
Untitled / pencil, paper 70 x 100 cm, 1986

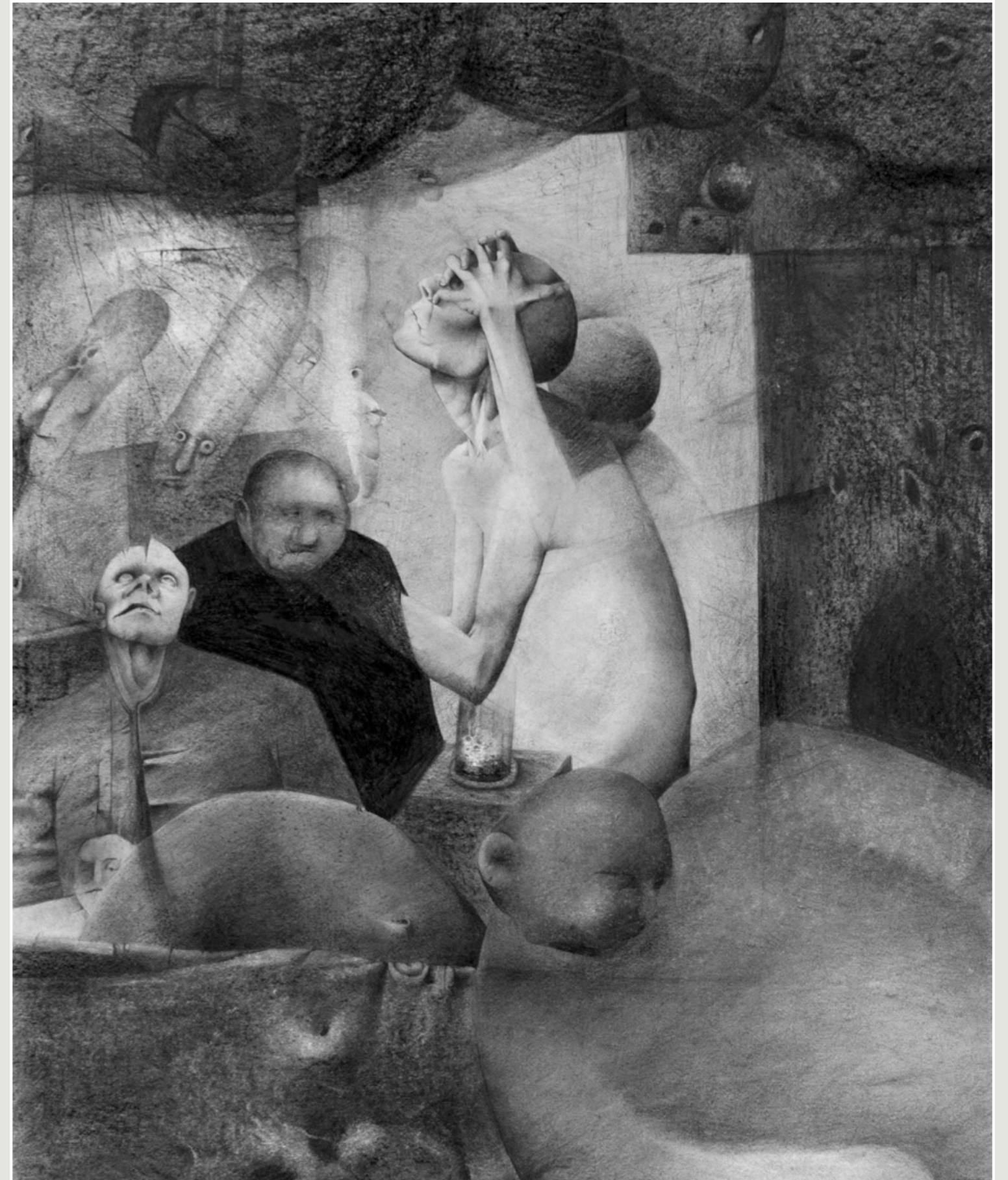
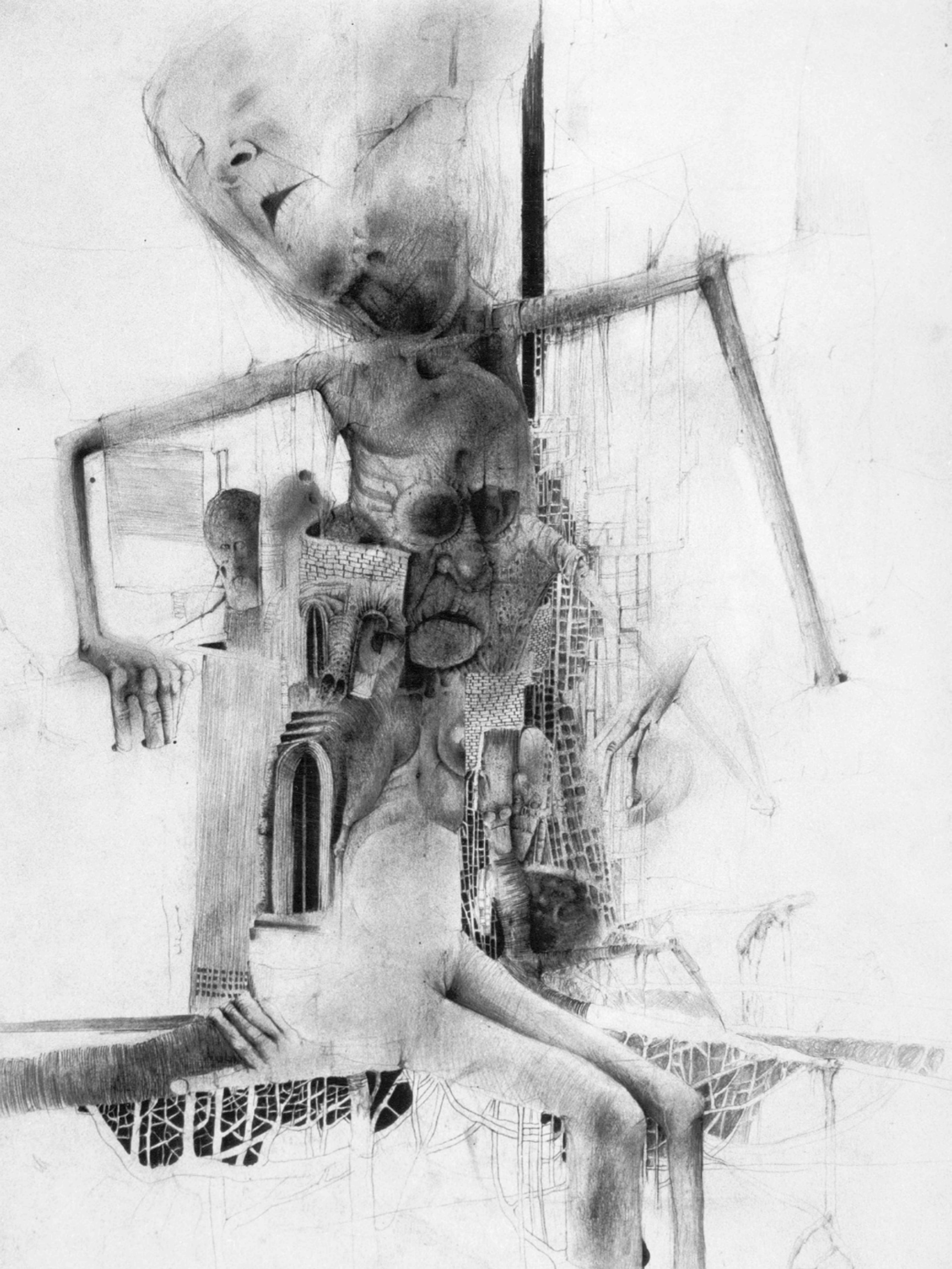


Otchłań I / ołówek, papier, 90 x 60 cm, 1977
The Pit I / pencil, paper, 90 x 60 cm, 1977

Pochłanianie / ołówek, papier, 90 x 60 cm, 1987
Absorption / pencil, paper, 90 x 60 cm, 1987

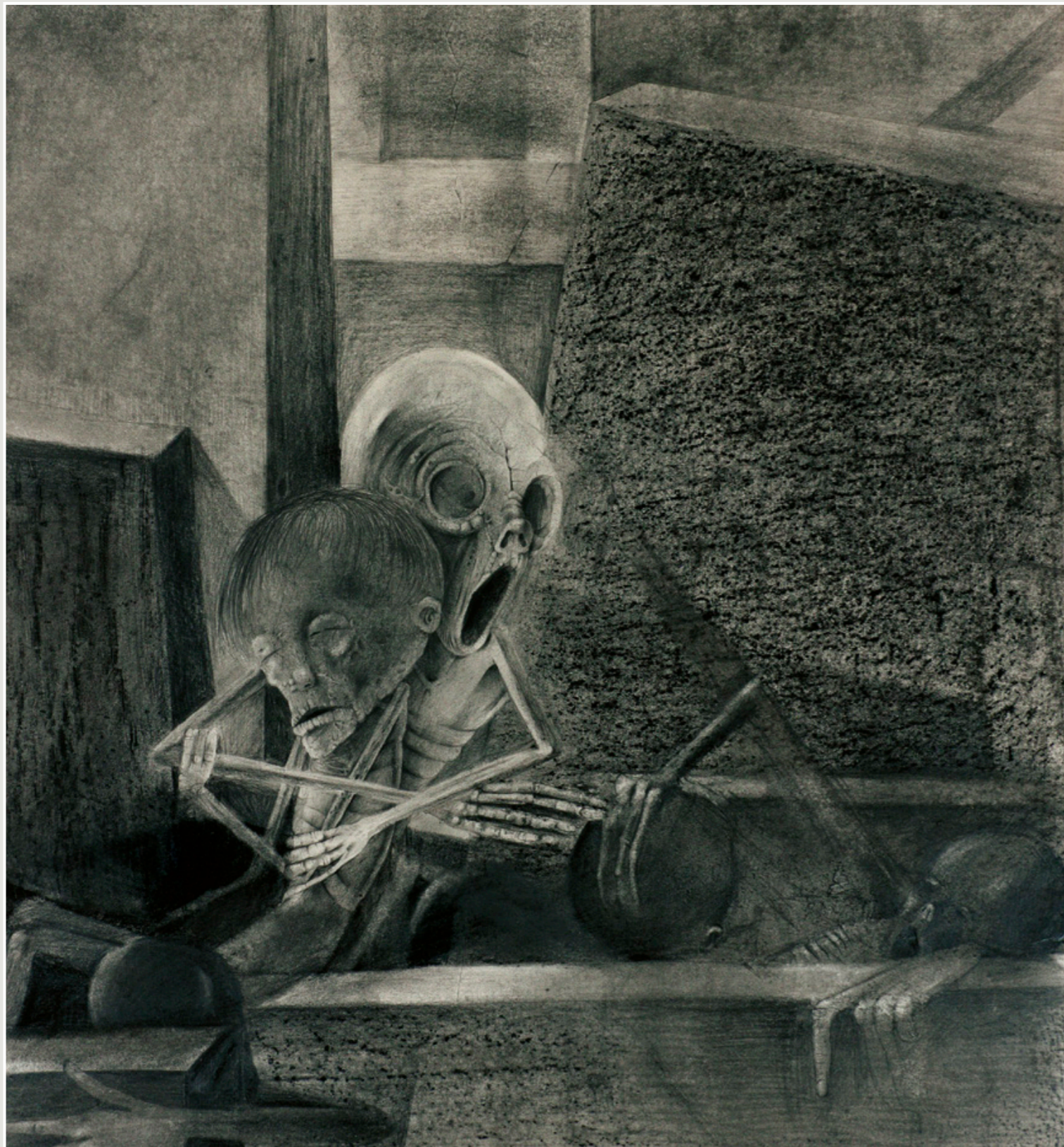


Wieża / ołówek, papier, 50 x 60 cm, 1988
The Tower / pencil, paper, 50 x 60 cm, 1988



Otchtań II / ołówek, papier, 100 x 90 cm, 1980
The Pit II / pencil, paper, 100 x 90 cm, 1980

Odchodzenie / ołówek, papier, 100 x 90 cm, 1983
Passing Away / pencil, paper, 100 x 90 cm, 1983

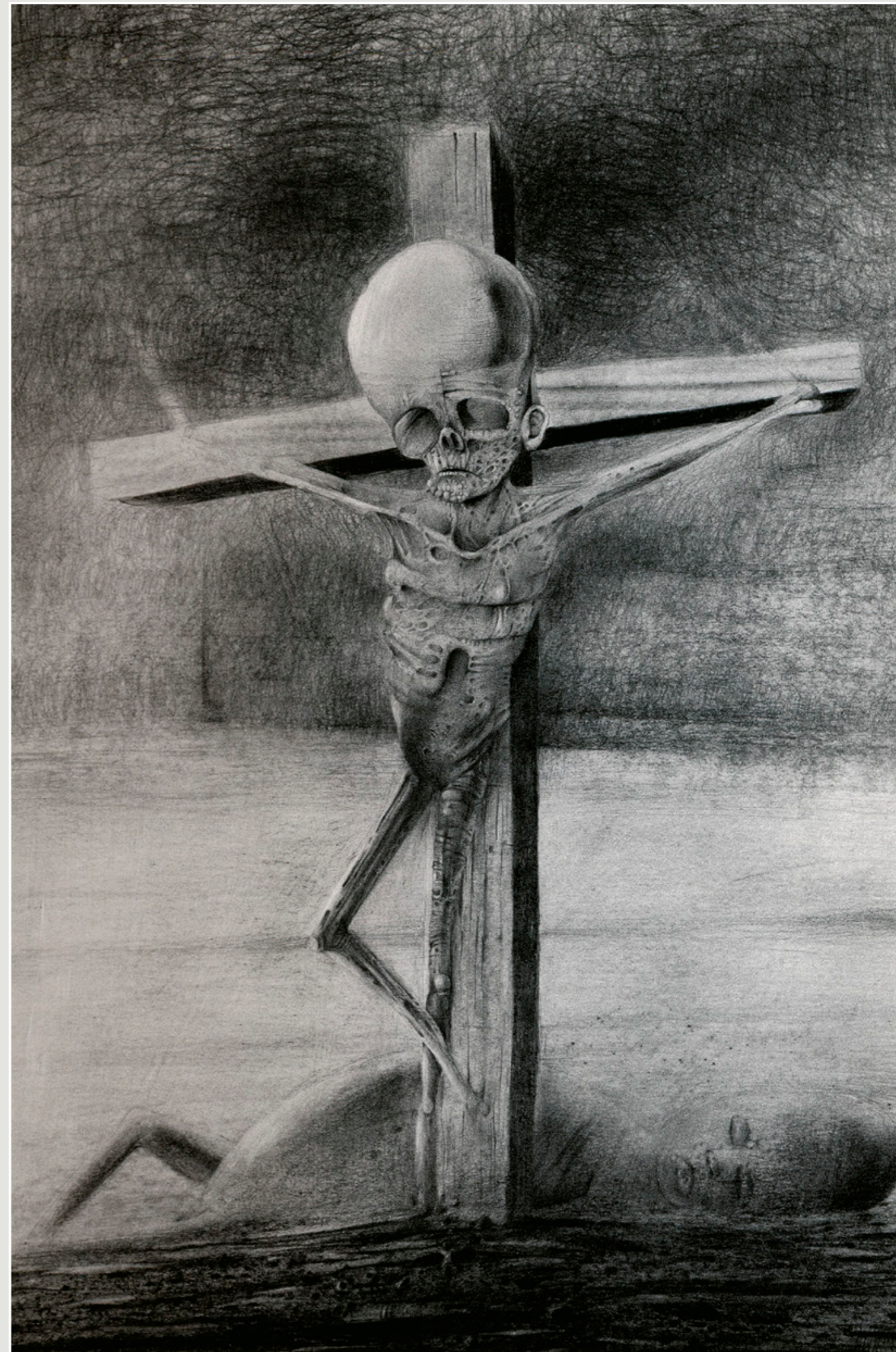


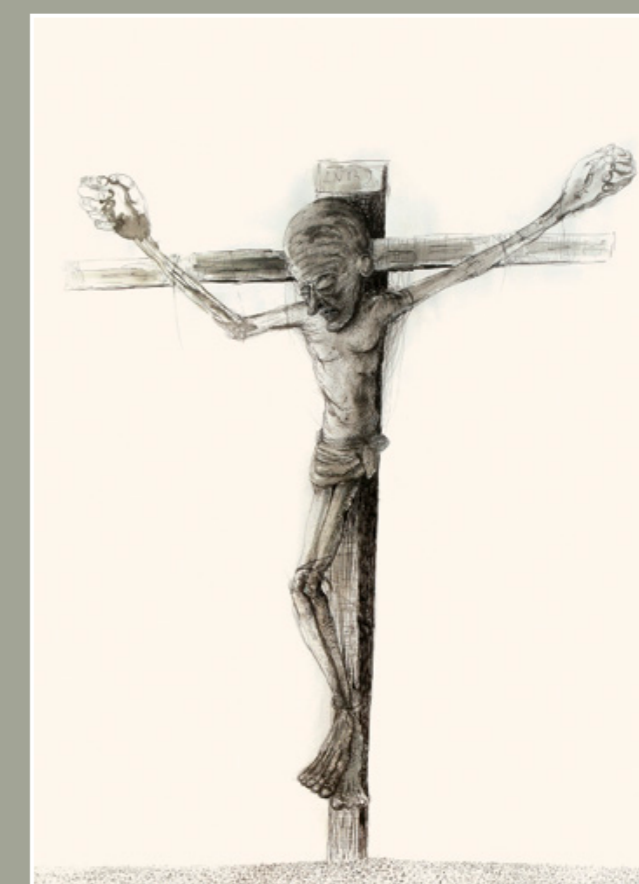
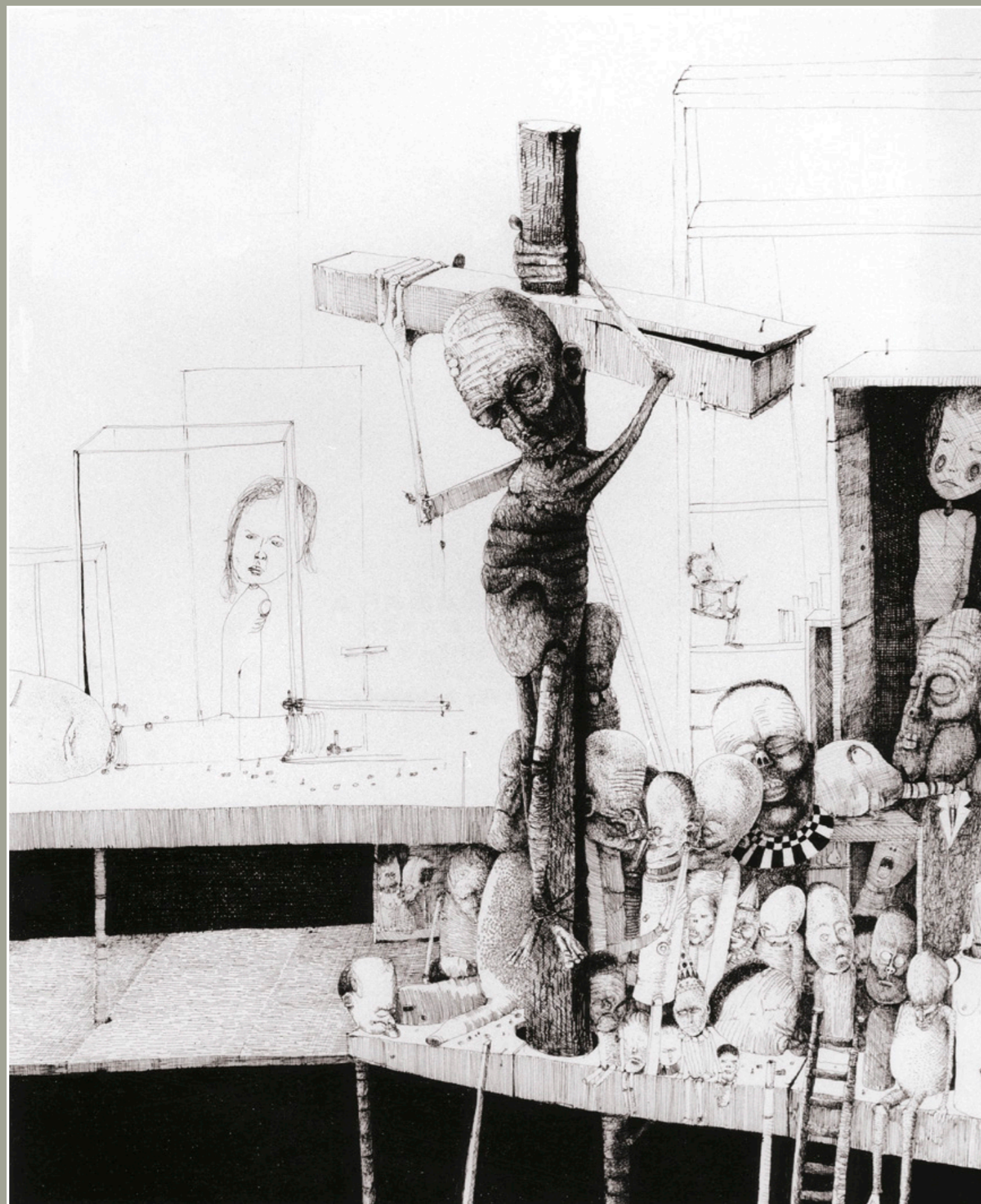
Otchłań / otówek, papier, 49 x 45 cm, 1985

The Pit / pencil, paper, 49 x 45 cm, 1985

Ukrzyżowanie XXI / otówek, papier, 90 x 60 cm, 1984

Crucifixion XXI / pencil, paper, 90 x 60 cm, 1984





Temat „Ukrzyżowanie” XI / tusz, papier, 50 x 39 cm, 2008
 Theme “Crucifixion” XI / ink, paper, 50 x 39 cm, 2008

Strona 140: Ukrzyżowanie LXV / tusz, papier, 90 x 60 cm, 1990
 Page 140: Crucifixion LXV / ink, paper, 90 x 60 cm, 1990

Temat „Ukrzyżowanie” XII / tusz, papier, 50 x 39 cm, 2008
 Theme “Crucifixion” XII / ink, paper, 50 x 39 cm, 2008

Ukrzyżowanie LXXIII / tusz, papier, 100 x 70 cm, 1999
 Crucifixion LXXIII / ink, paper, 100 x 70 cm, 1999



Przemijanie / ołówek, papier, 50 x 70 cm, 1985
Vanishing / pencil, paper, 50 x 70 cm, 1985



Otchań / ołówek, papier, 100 x 70 cm, 1977
The Pit / pencil, paper, 100 x 70 cm, 1977

Kukła / ołówek, papier, 50 x 40 cm, 1978
The Marionette / pencil, paper, 50 x 40 cm, 1978



Bez tytułu / tusz, papier, 70 x 90 cm, 1983
Untitled / ink, paper, 70 x 90 cm, 1983

Bez tytułu / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1987
Untitled / ink, paper, 70 x 100 cm, 1987



Strona 146: Bez tytułu / tusz, papier, 100 x 70 cm, 1983
Page 146: Untitled / ink, paper, 100 x 70 cm, 1983

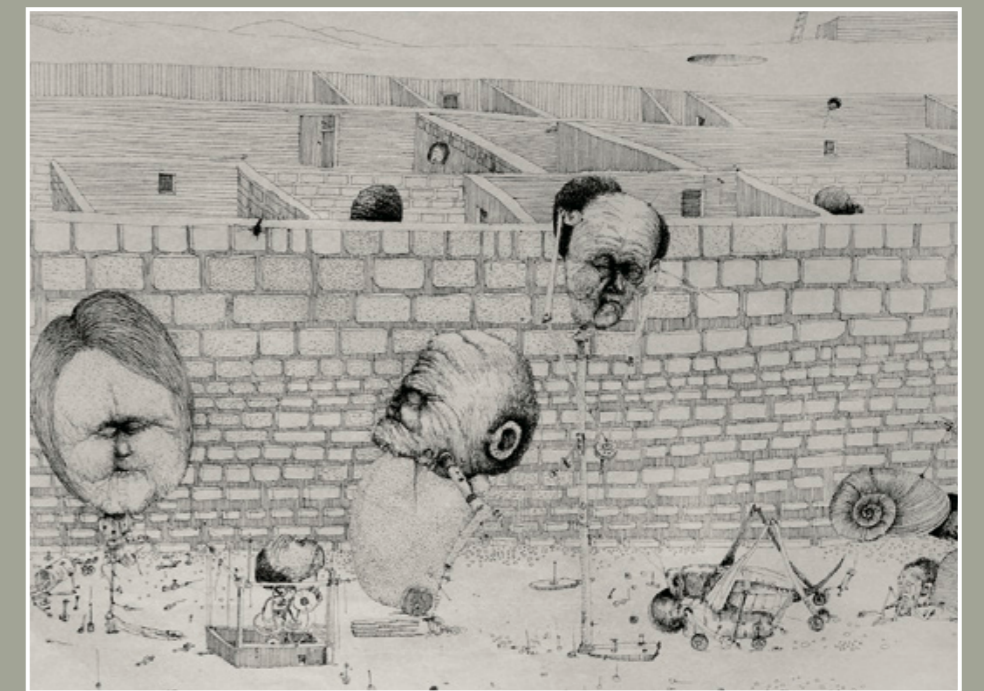


Zyjąca maszyna / tusz, papier, 55 x 79 cm, 2009
The living machine / ink, paper, 55 x 79 cm, 2009

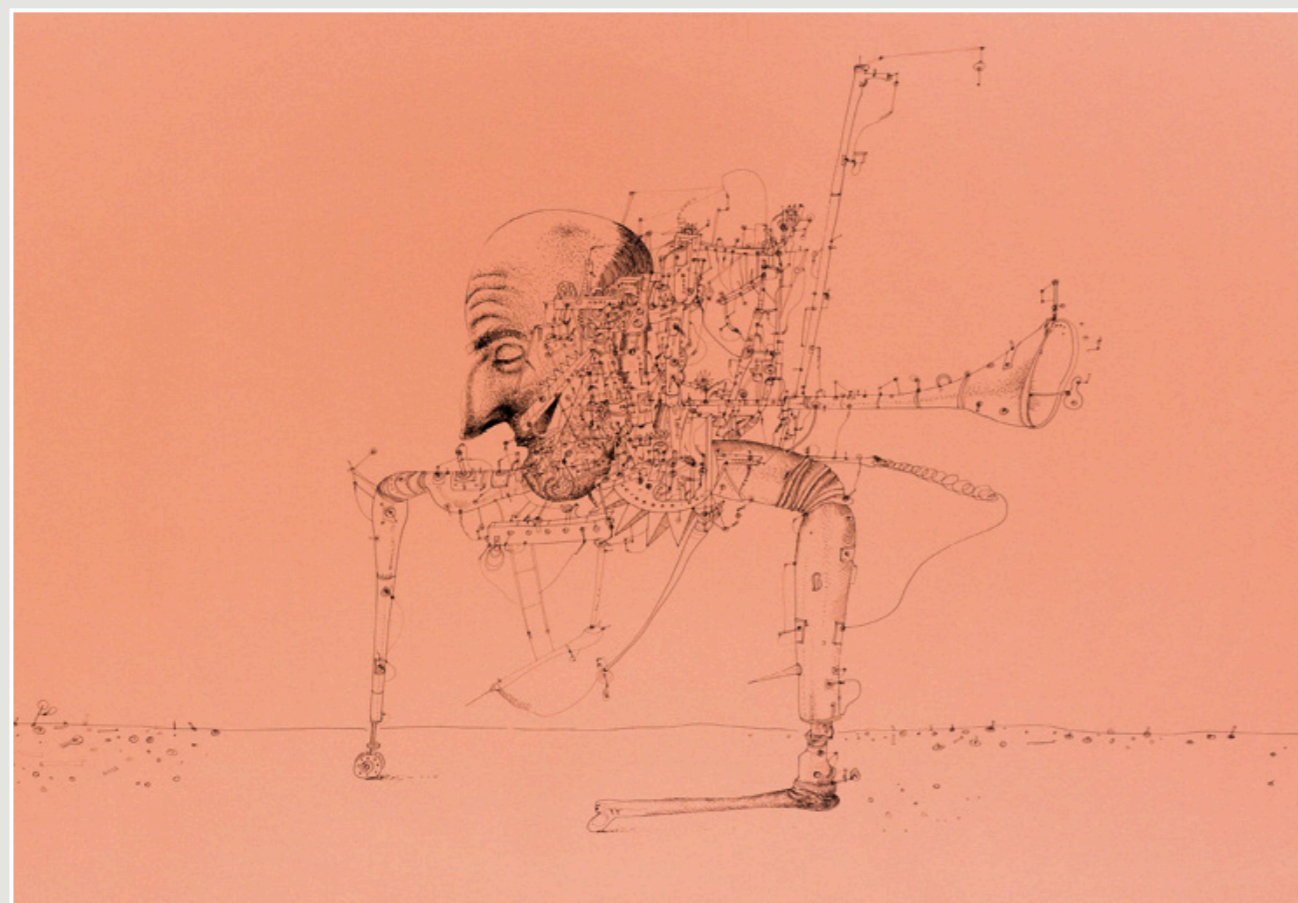


Bez tytułu / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2002
Untitled / ink, paper, 70 x 100 cm, 2002

Labirynt / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1989
Labyrinth / ink, paper, 70 x 100 cm, 1989



Strona 150: *Bez tytułu* / tusz, papier, 100 x 70 cm, 1985
Page 150: *Untitled* / ink, paper, 100 x 70 cm, 1985

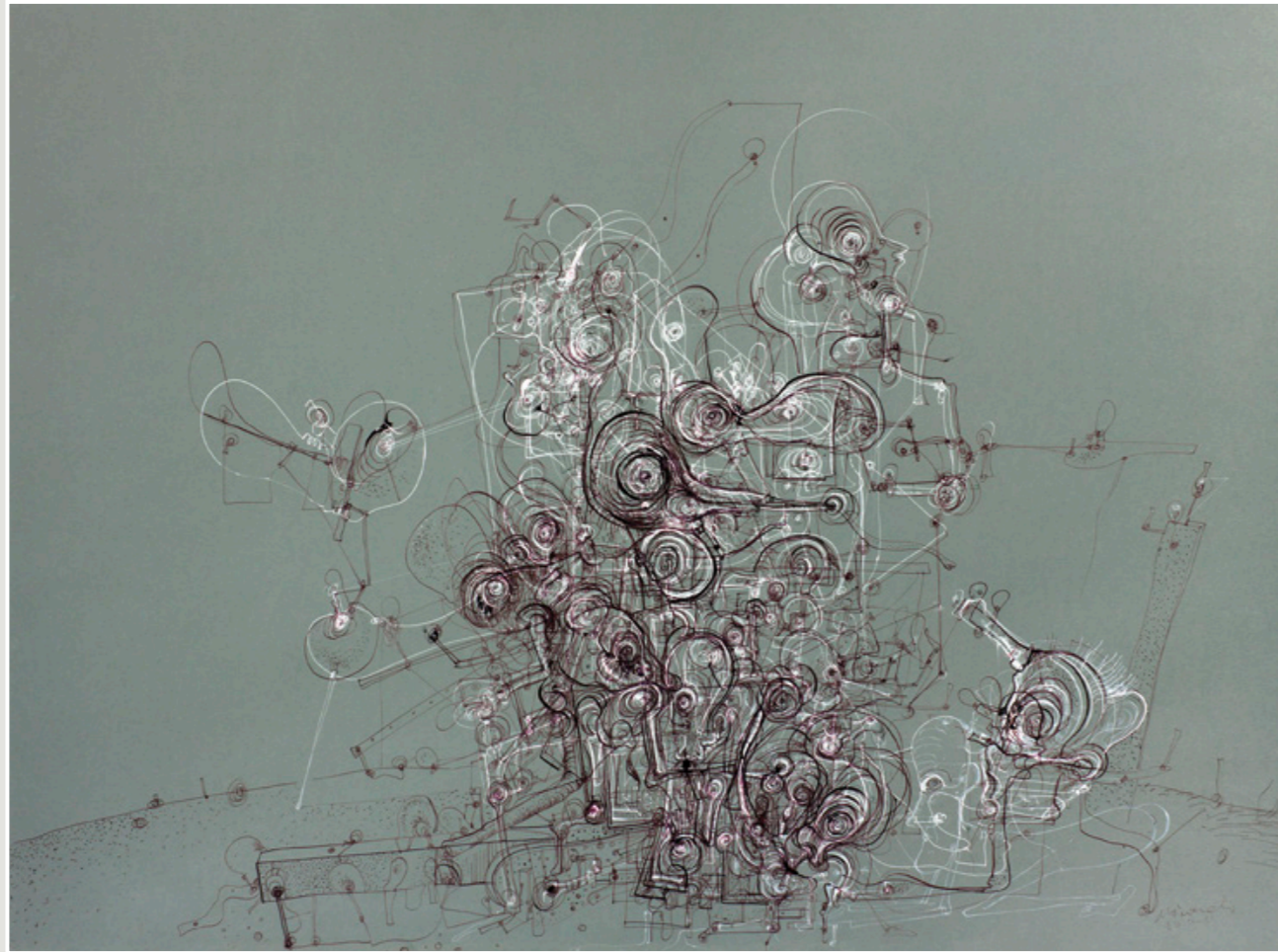


Kompozycja / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2013
Composition / ink, paper, 70 x 100 cm, 2013

Człowiek / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2002
The Human / ink, paper, 70 x 100 cm, 2002

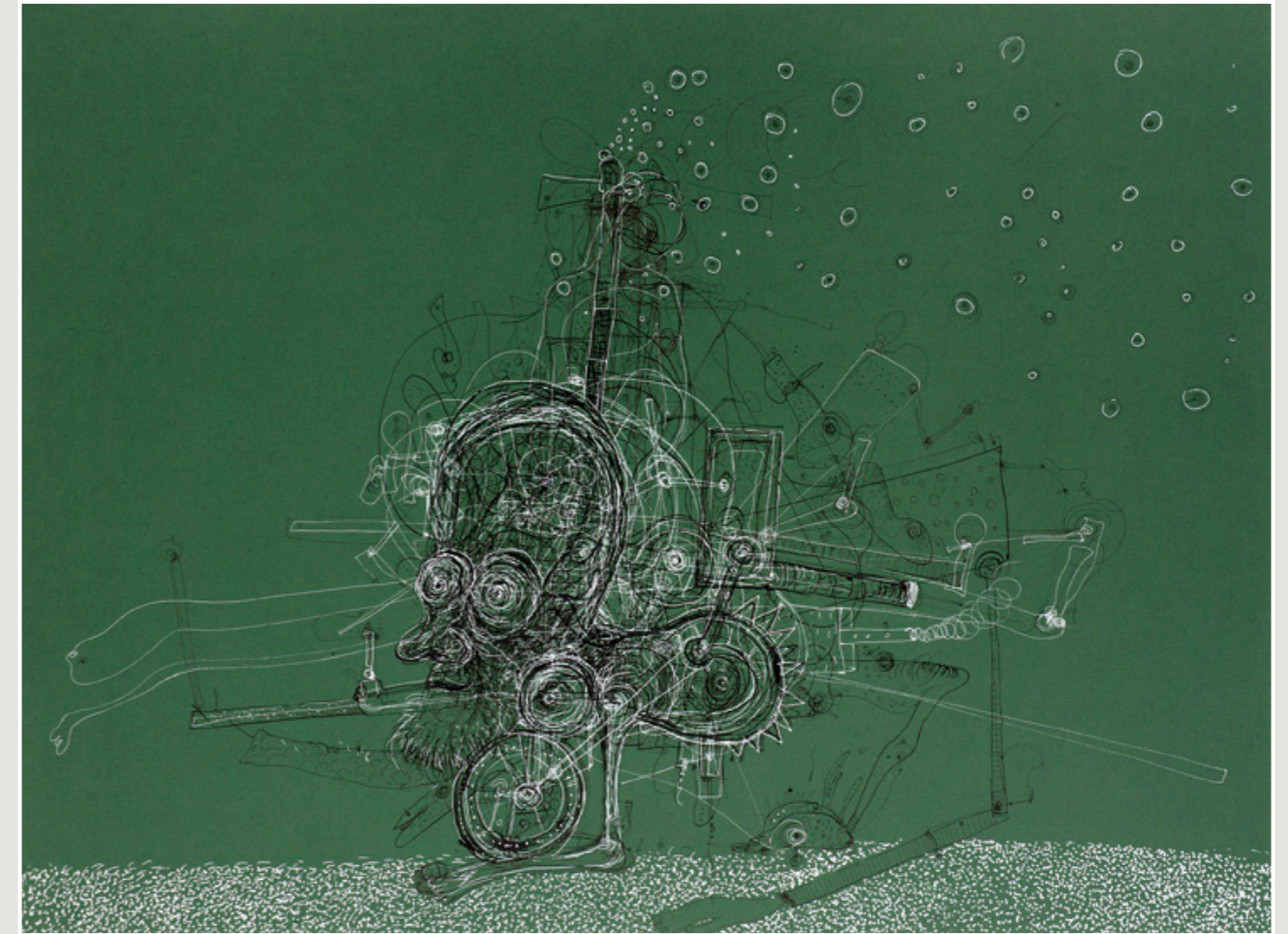
Strona 152: **Kompozycja na zielonym papierze** / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2014
Page 152: *Composition on green paper* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2014

Strona 152: **Człowiek maszyna** / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2013
Page 152: *The Man machine* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2013

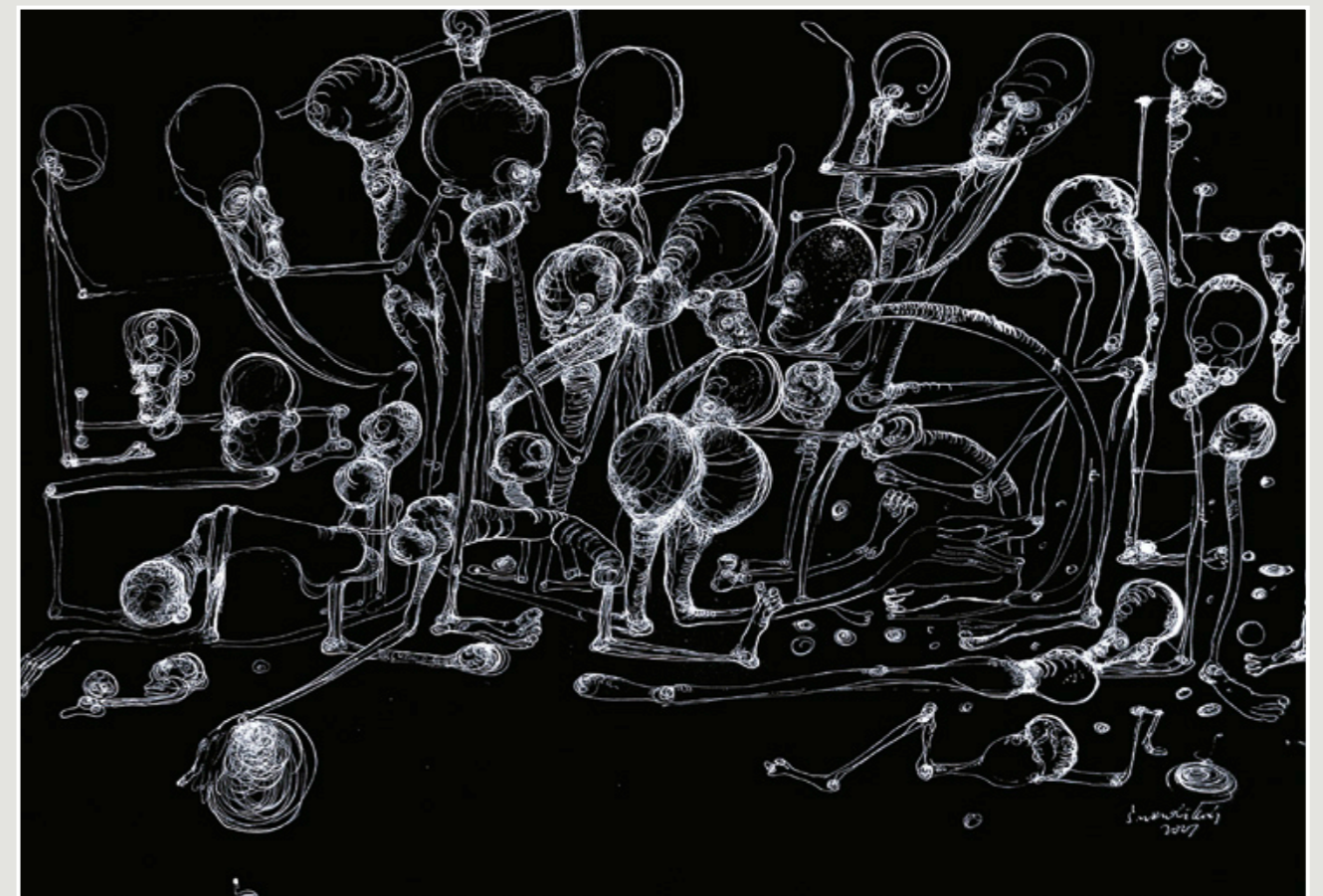


Kompozycja / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2014
Composition / ink, paper, 70 x 100 cm, 2014

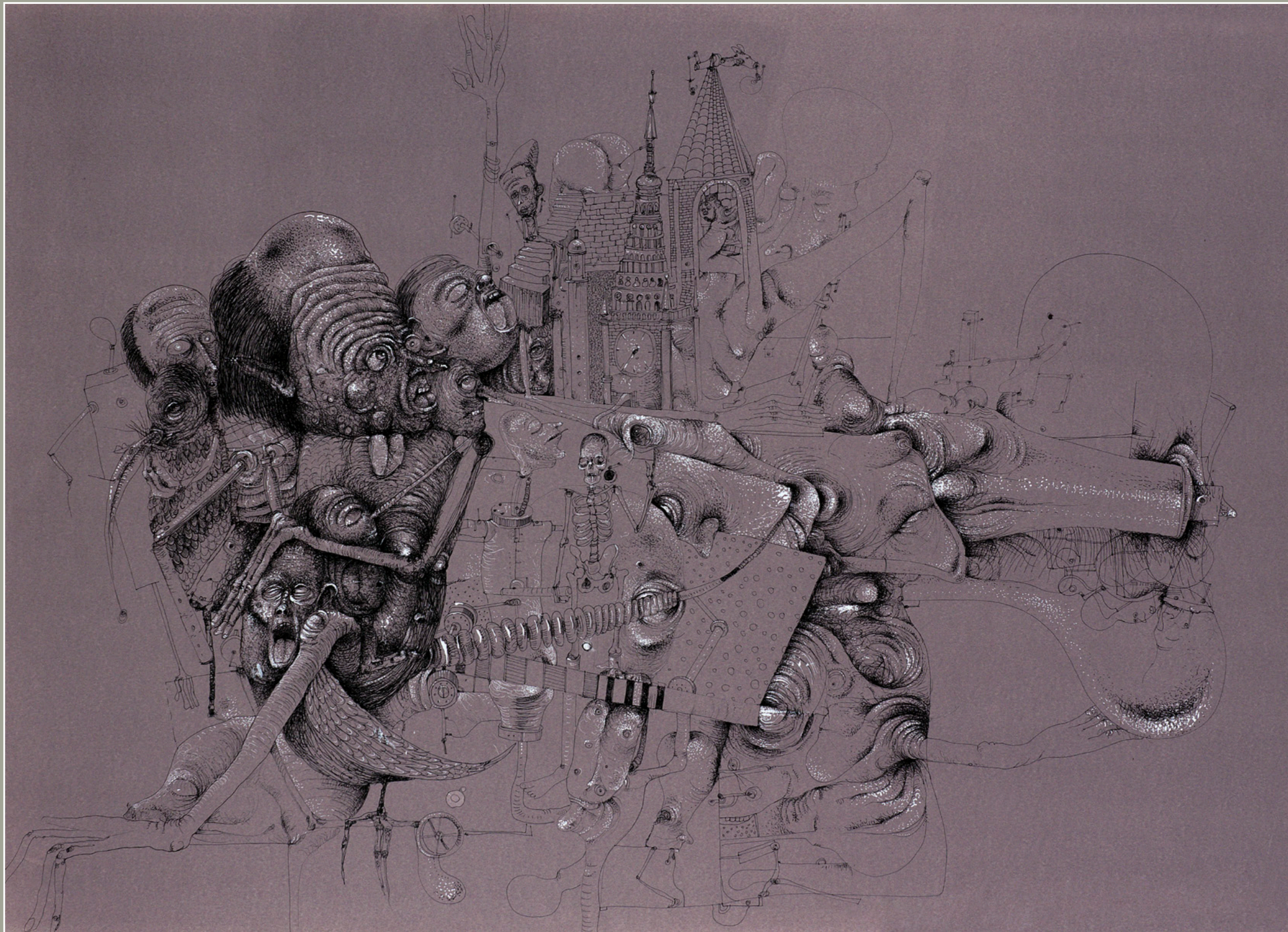
Medytacje / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2014
Meditations / ink, paper, 70 x 100 cm, 2014



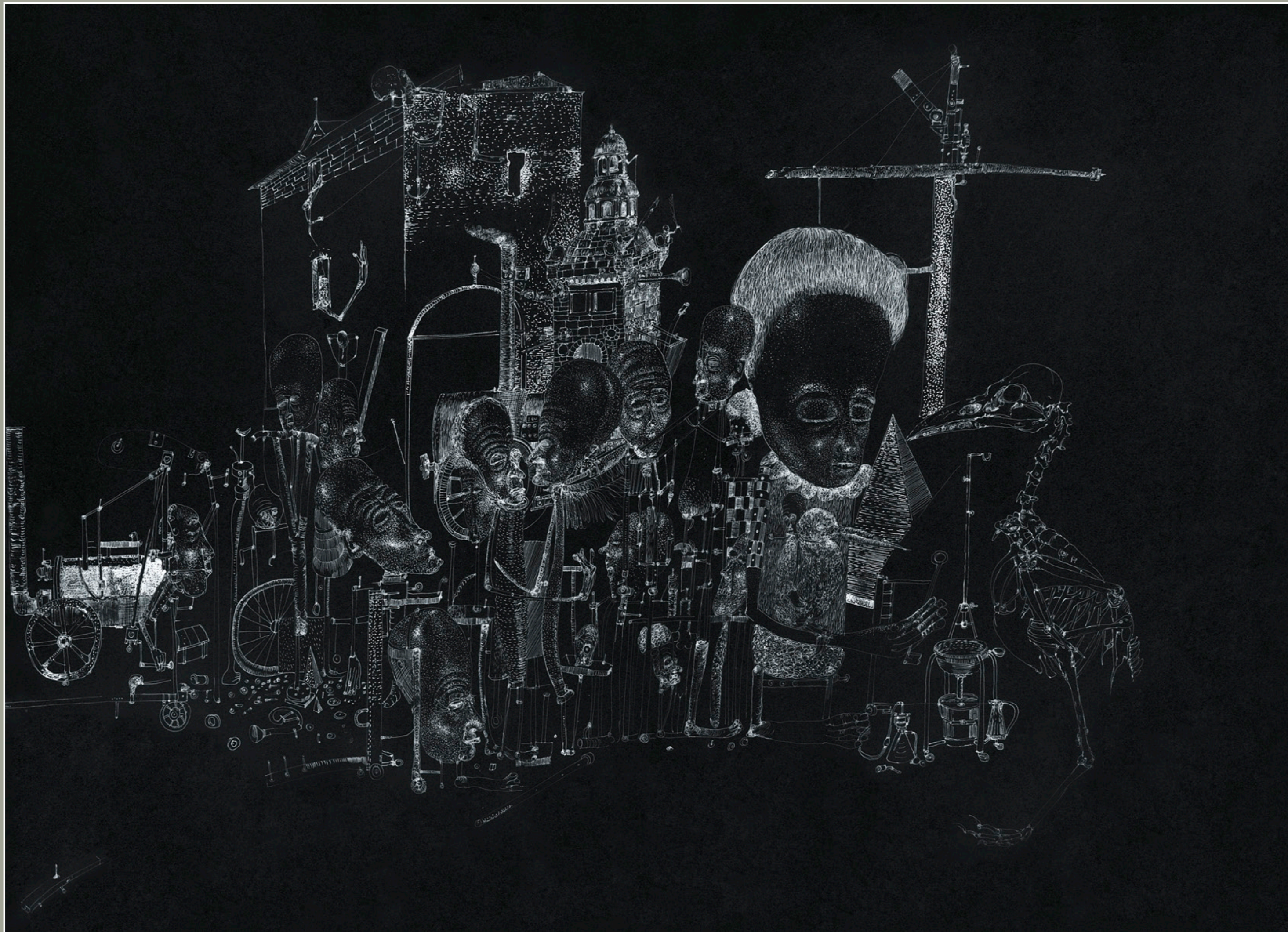
Ecce Homo / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2012
Ecce Homo / ink, paper, 70 x 100 cm, 2012



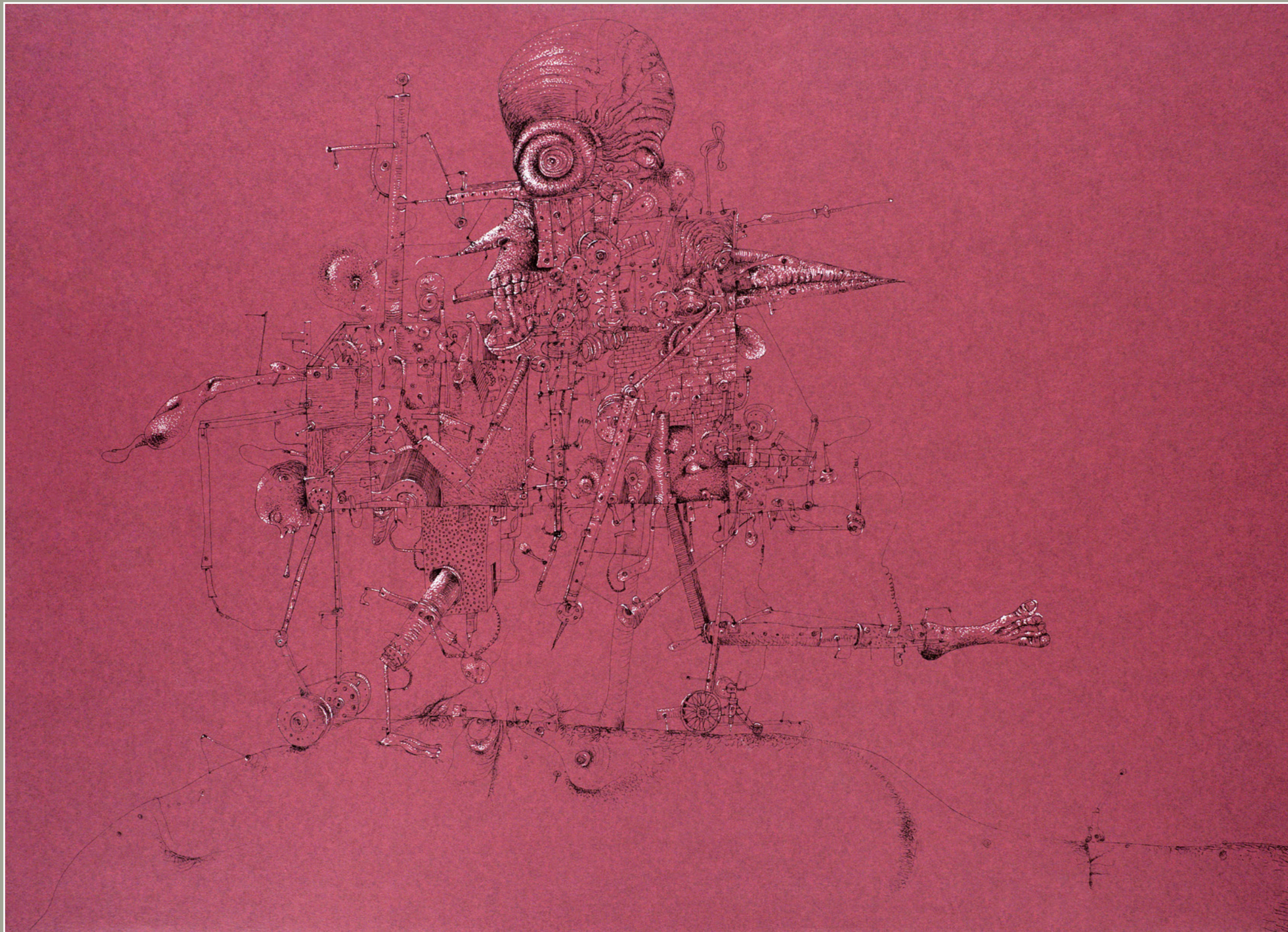
Człowiek XXI / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2002
The Human XXI / ink, paper, 70 x 100 cm, 2002



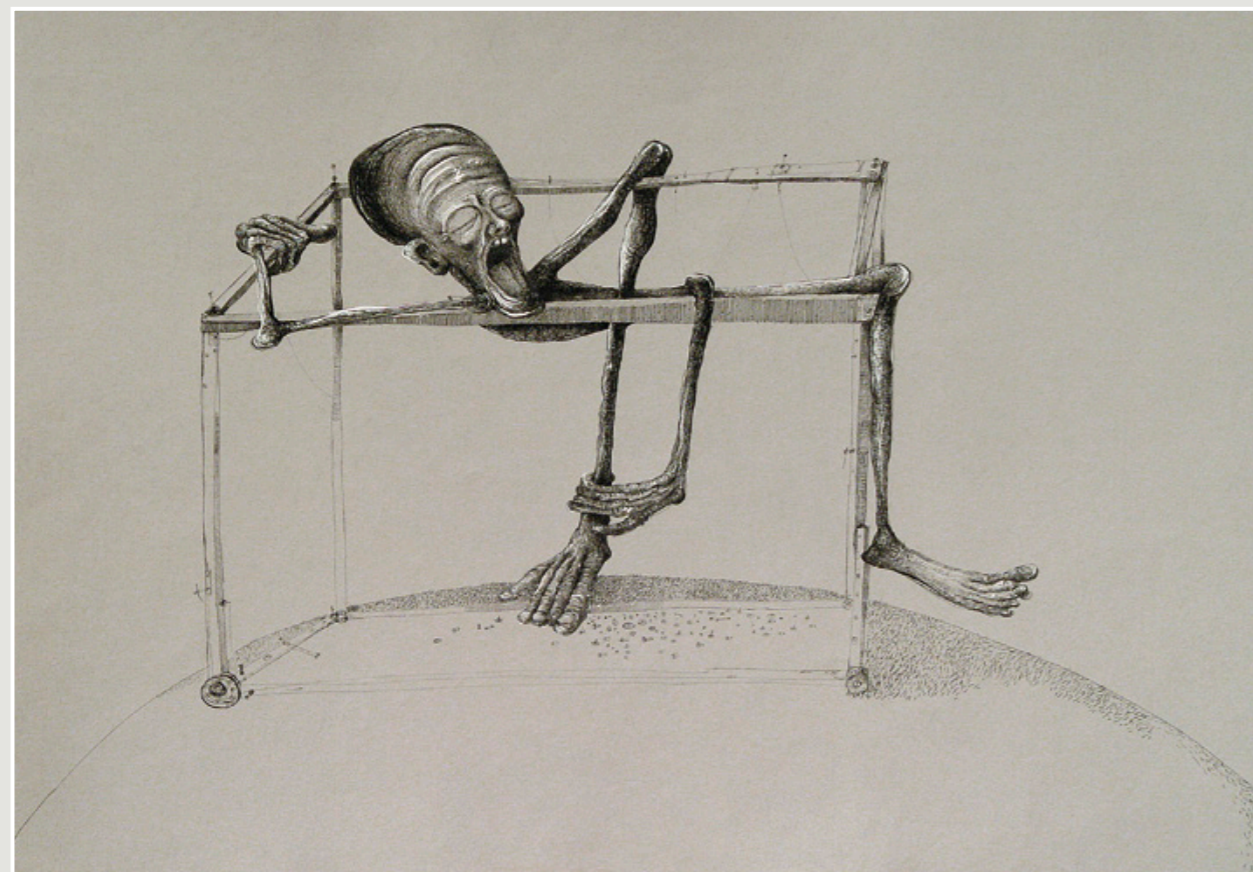
Wędrownia / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2017
Peregrination / ink, paper, 70 x 100 cm, 2017



Spotkanie / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2003
An Encounter / ink, paper, 70 x 100 cm, 2003



Maszyna / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2015
The Machine / ink, paper, 70 x 100 cm, 2015

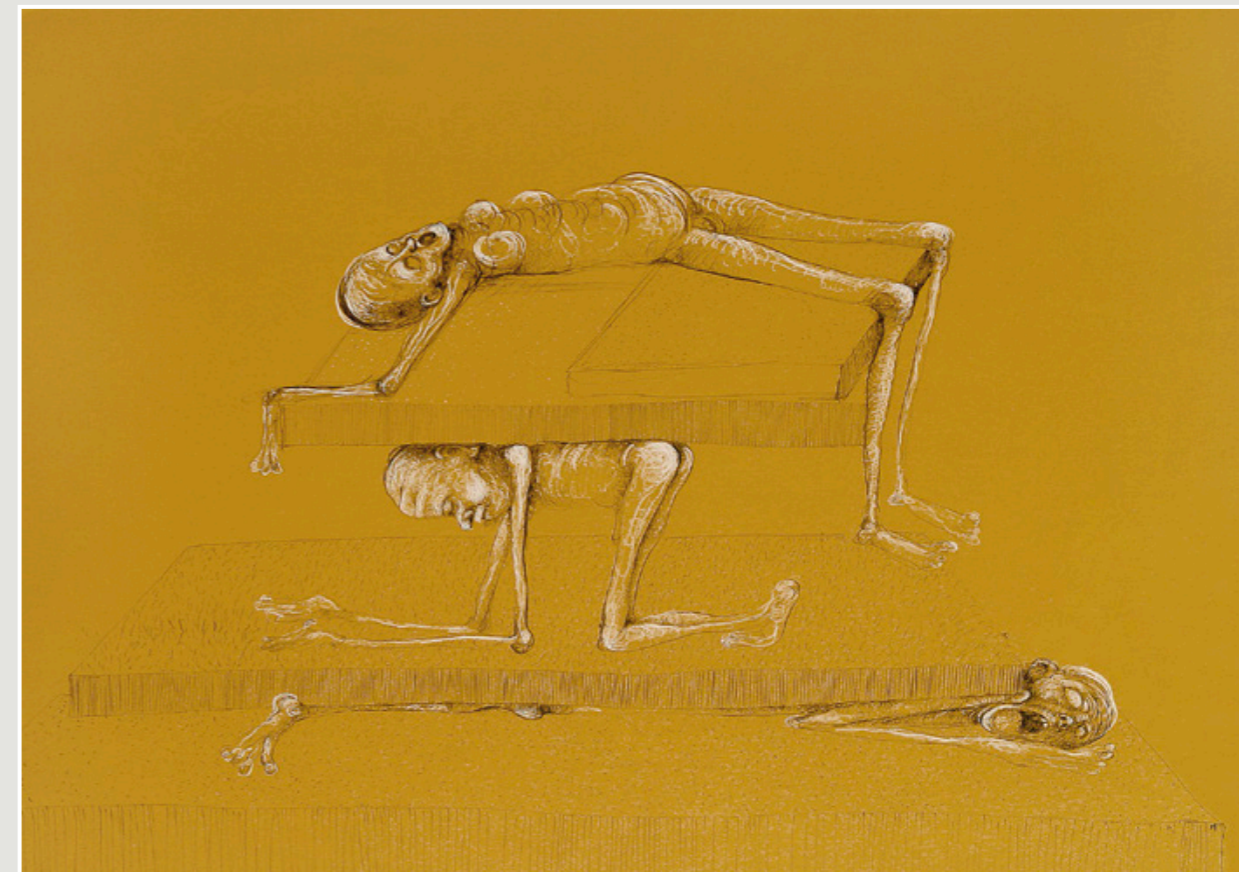


Z cyklu *Ludzkie zabawy* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2003
From the series *Human Games* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2003

Z cyklu *Ecce Homo* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2001
From the series *Ecce Homo* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2001

Syzyf XIV / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1982
Sisyphus XIV / ink, paper, 70 x 100 cm, 1982

Syzyf IV / tusz, papier, 70 x 100 cm, 1982
Sisyphus IV / ink, paper, 70 x 100 cm, 1982



Z cyklu *Ludzkie zabawy XXIV* / tusz, papier, 100 x 70 cm, 2003
From the series *Human Games XXIV* / ink, paper, 100 x 70 cm, 2003

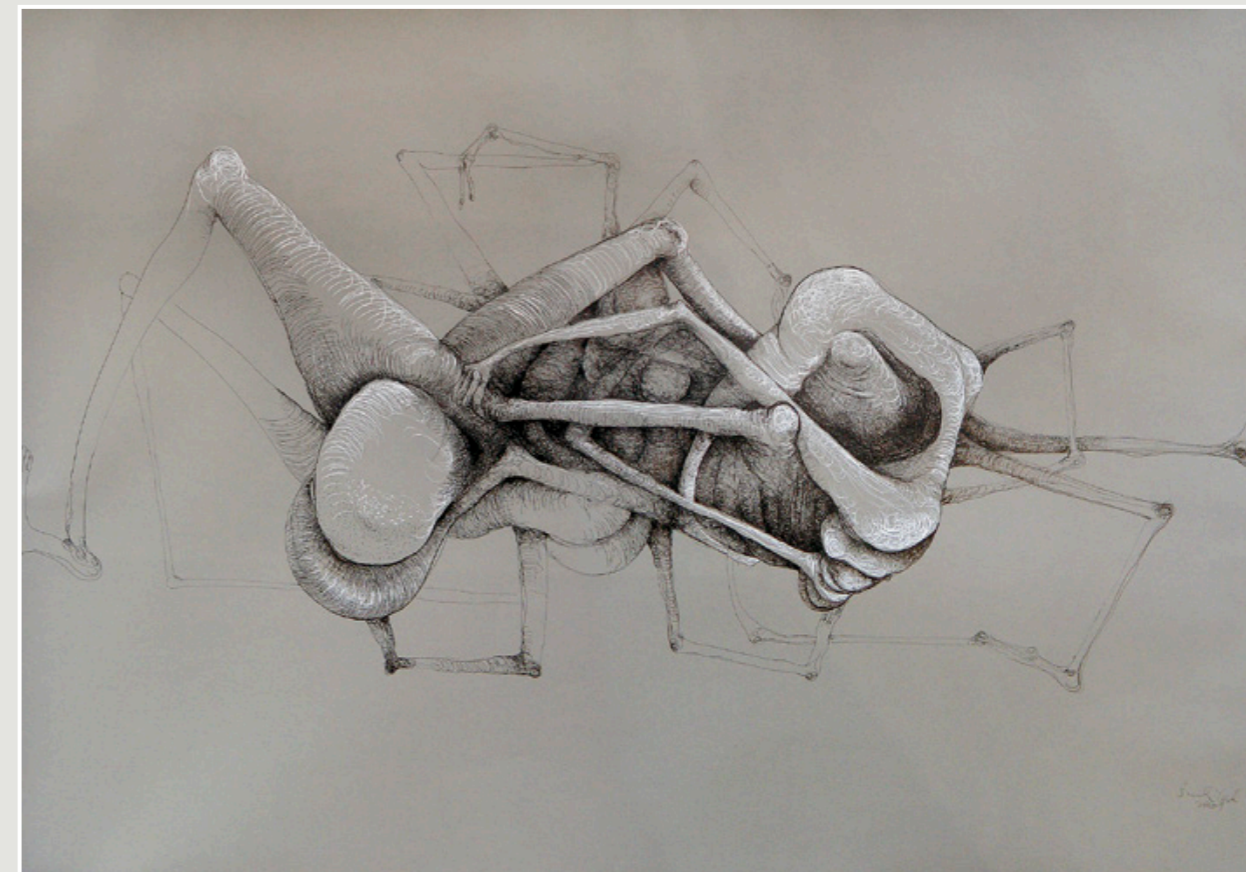
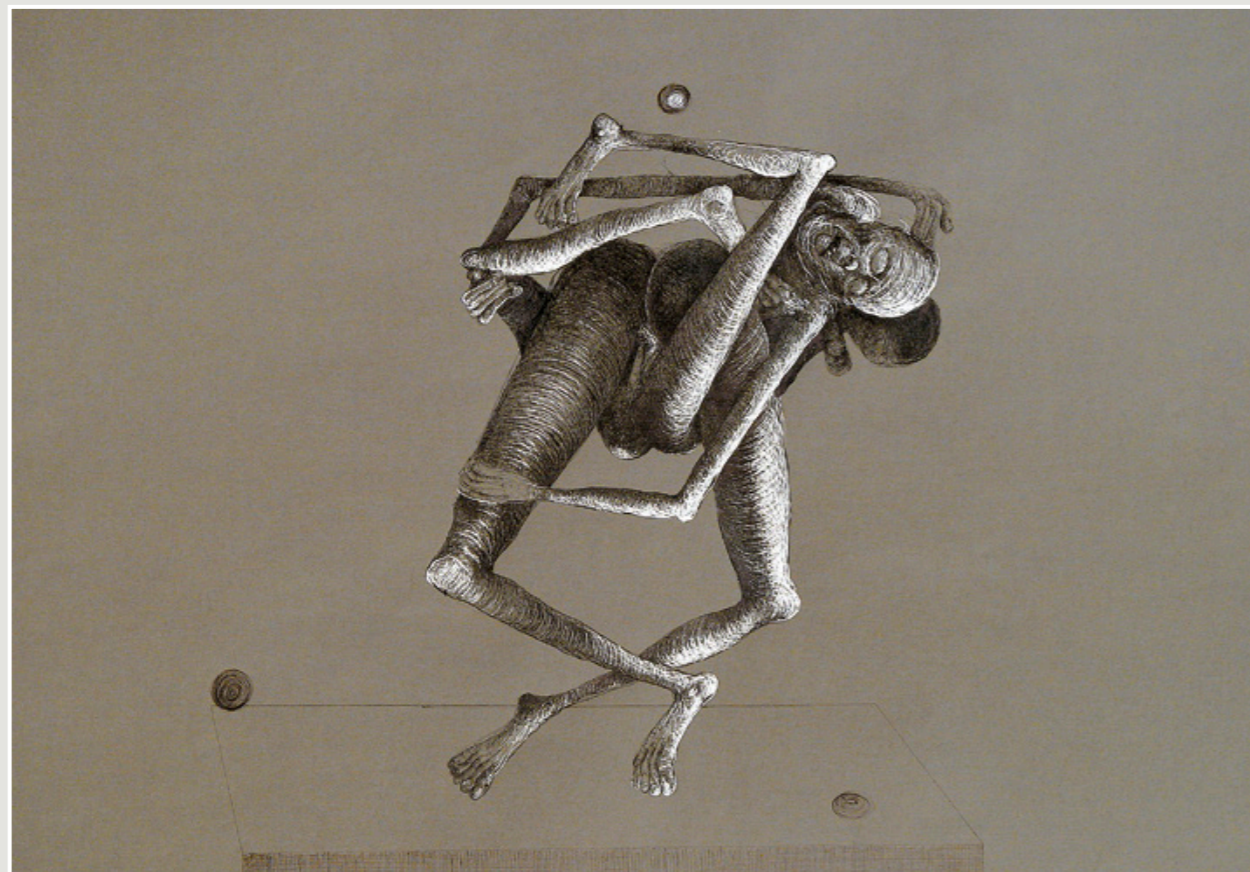
Z cyklu *Ecce Homo* / tusz, papier, 100 x 70 cm, 2003
From the series *Ecce Homo* / ink, paper, 100 x 70 cm, 2003

Z cyklu *Ludzkie zabawy XXI* / tusz, papier, 100 x 70 cm, 2002
From the series *Human Games XXI* / ink, paper, 100 x 70 cm, 2002

Z cyklu *Ludzkie zabawy VIII* / tusz, papier, 100 x 70 cm, 2001
From the series *Human Games VIII* / ink, paper, 100 x 70 cm, 2001

Z cyklu *Ludzkie zabawy XI* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2001
From the series *Human Games XI* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2001

Z cyklu *Ludzkie zabawy XIV* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2001
From the series *Human Games XIV* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2001



Z cyklu *Ludzkie zabawy XXVIII* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2003
From the series *Human Games XXVIII* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2003

Bez tytułu / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2003
Untitled / ink, paper, 70 x 100 cm, 2003

Z cyklu *Ecce Homo* / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2000
From the series *Ecce Homo* / ink, paper, 70 x 100 cm, 2000

Bez tytułu / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2003
Untitled / ink, paper, 70 x 100 cm, 2003

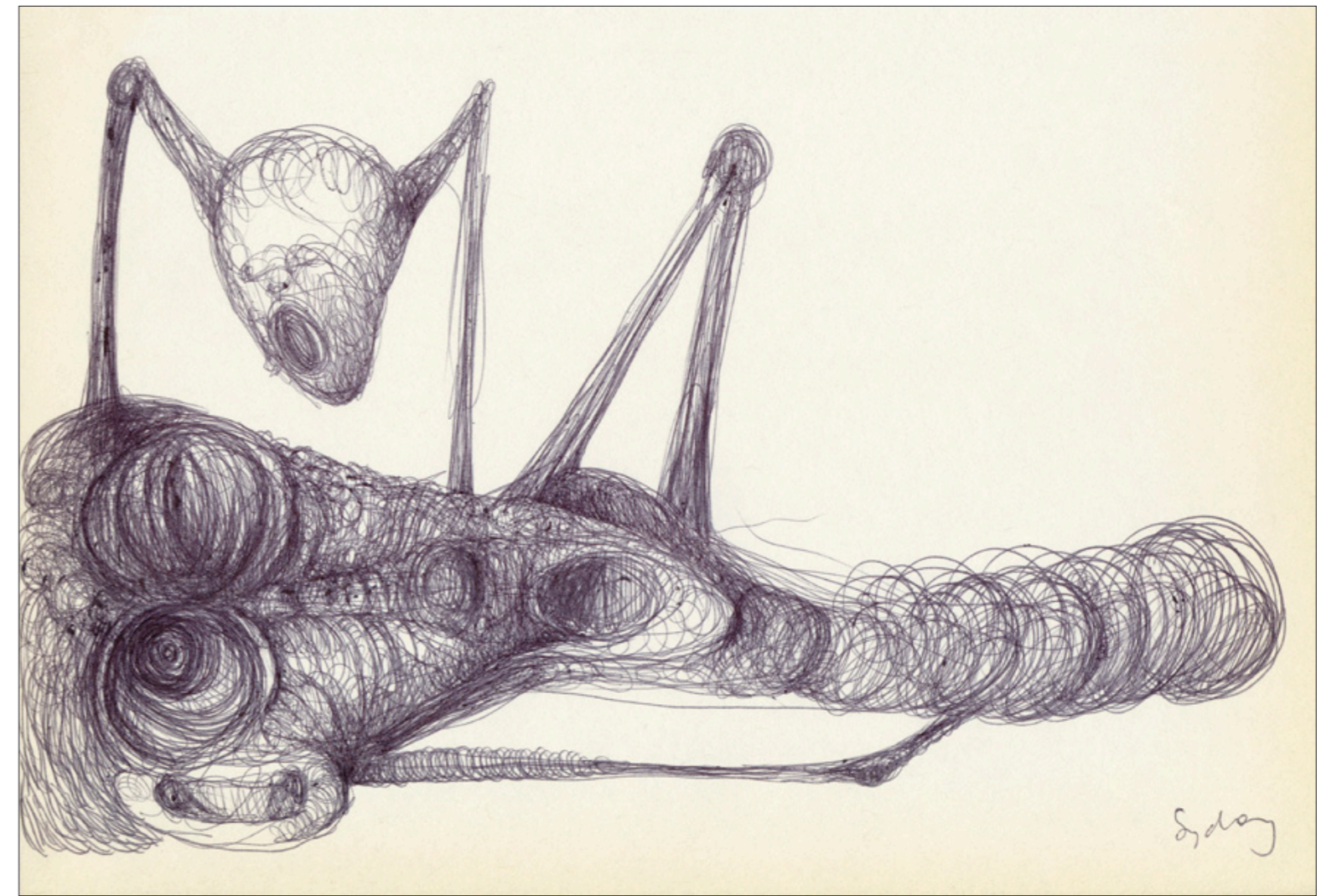
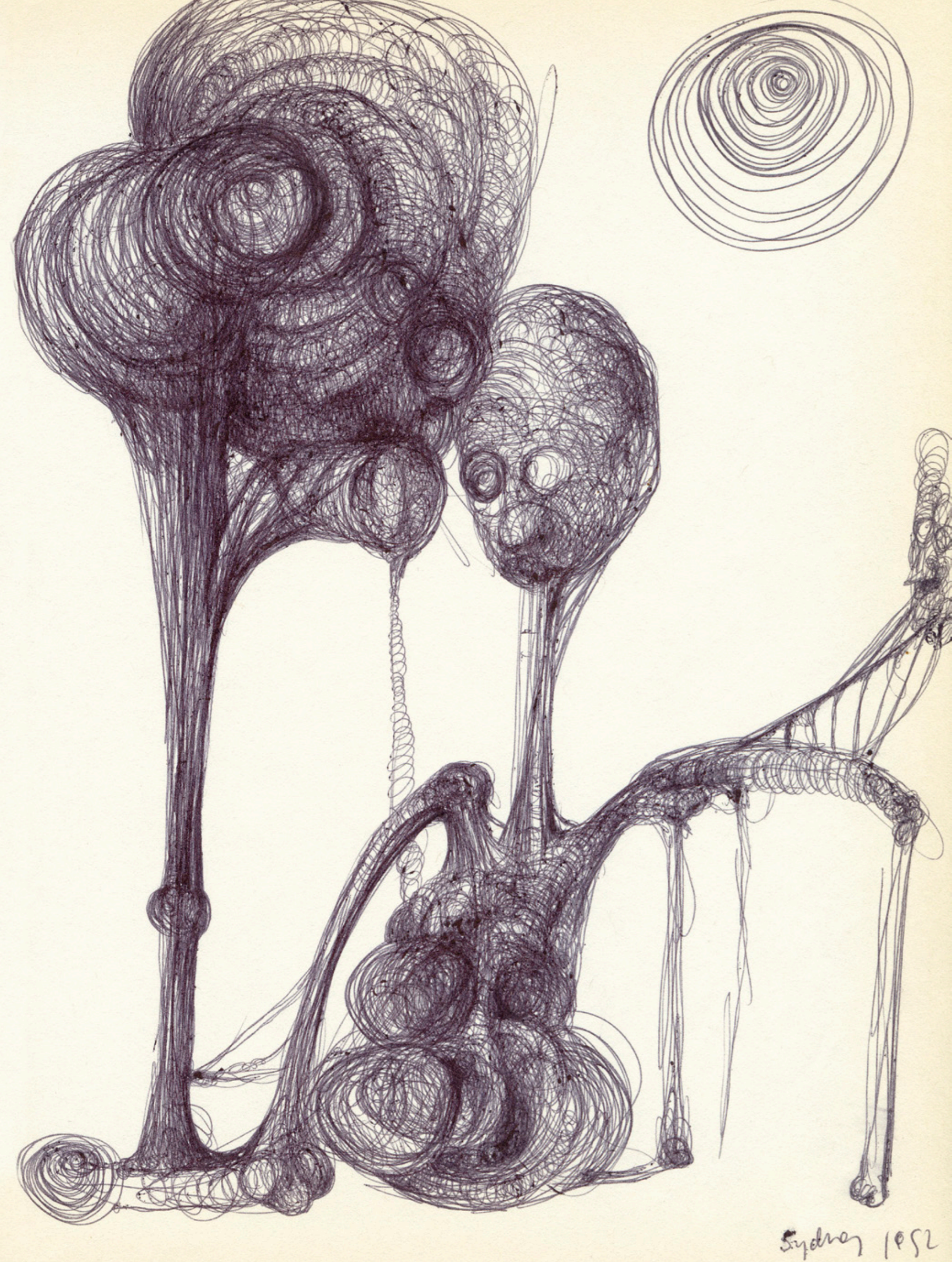


(...) świat ludzki przechodzi w świat zwierzęcy. I to, co ludzkie, i to, co cielesne, jest przekraczane. Czym jest cielesność?

(...) a human world transmuting into an animal world. Both the human and the corporeal are transgressed. What is corporeality?

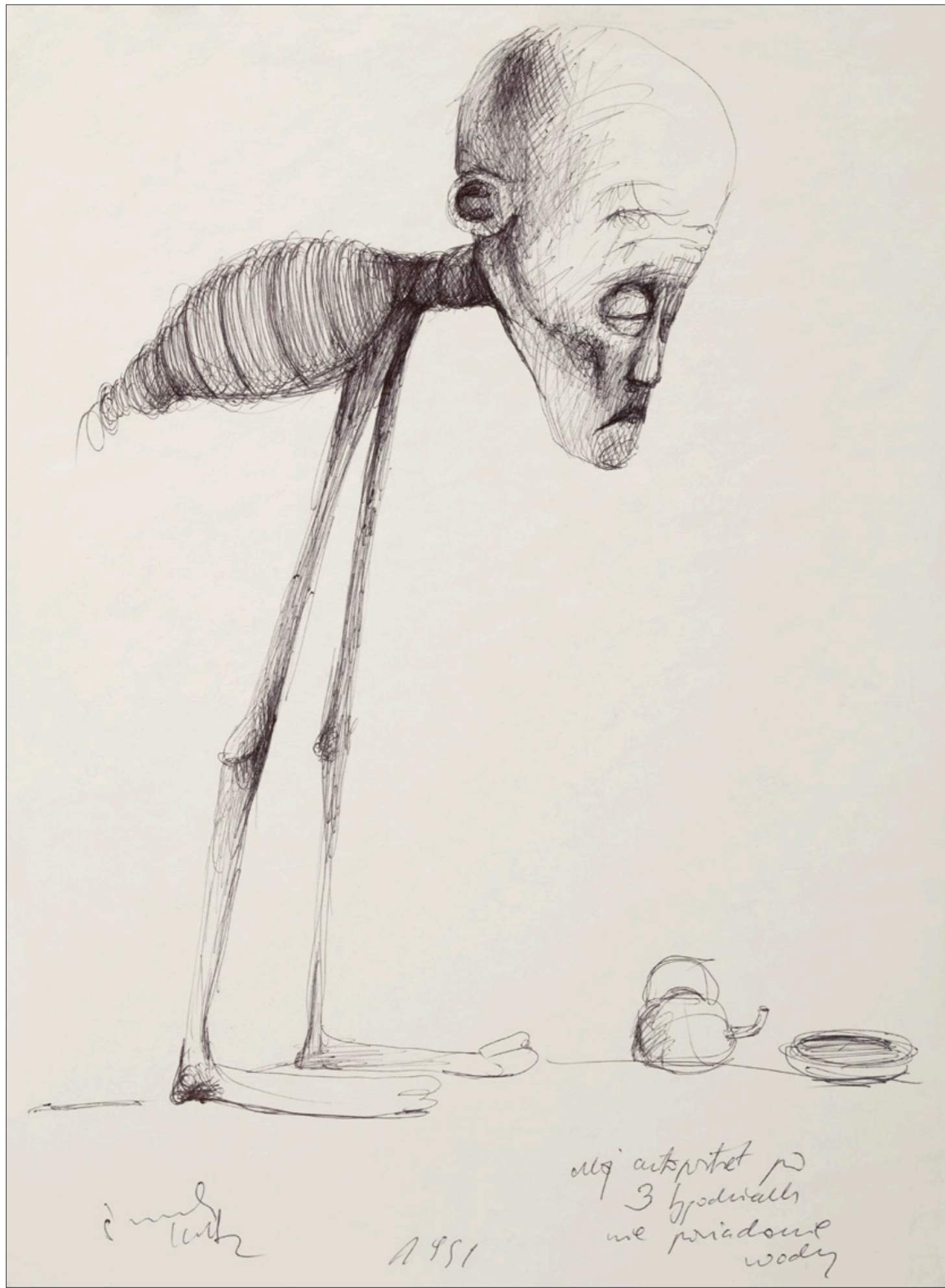
*Rysunek Macieja Świeszewskiego
Maciej Świeszewski – The Art of Drawing
Andrzej Lisak*

*Bez tytułu, szkicownik podróżny, Indie / długopis, papier, 30 x 21 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, India / ball-point, paper, 30 x 21 cm, 1992*



Bez tytułu, szkicownik podróży, Sydney / długopis, papier, 19 x 24 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Sydney / ball-point, paper, 19 x 24 cm, 1992

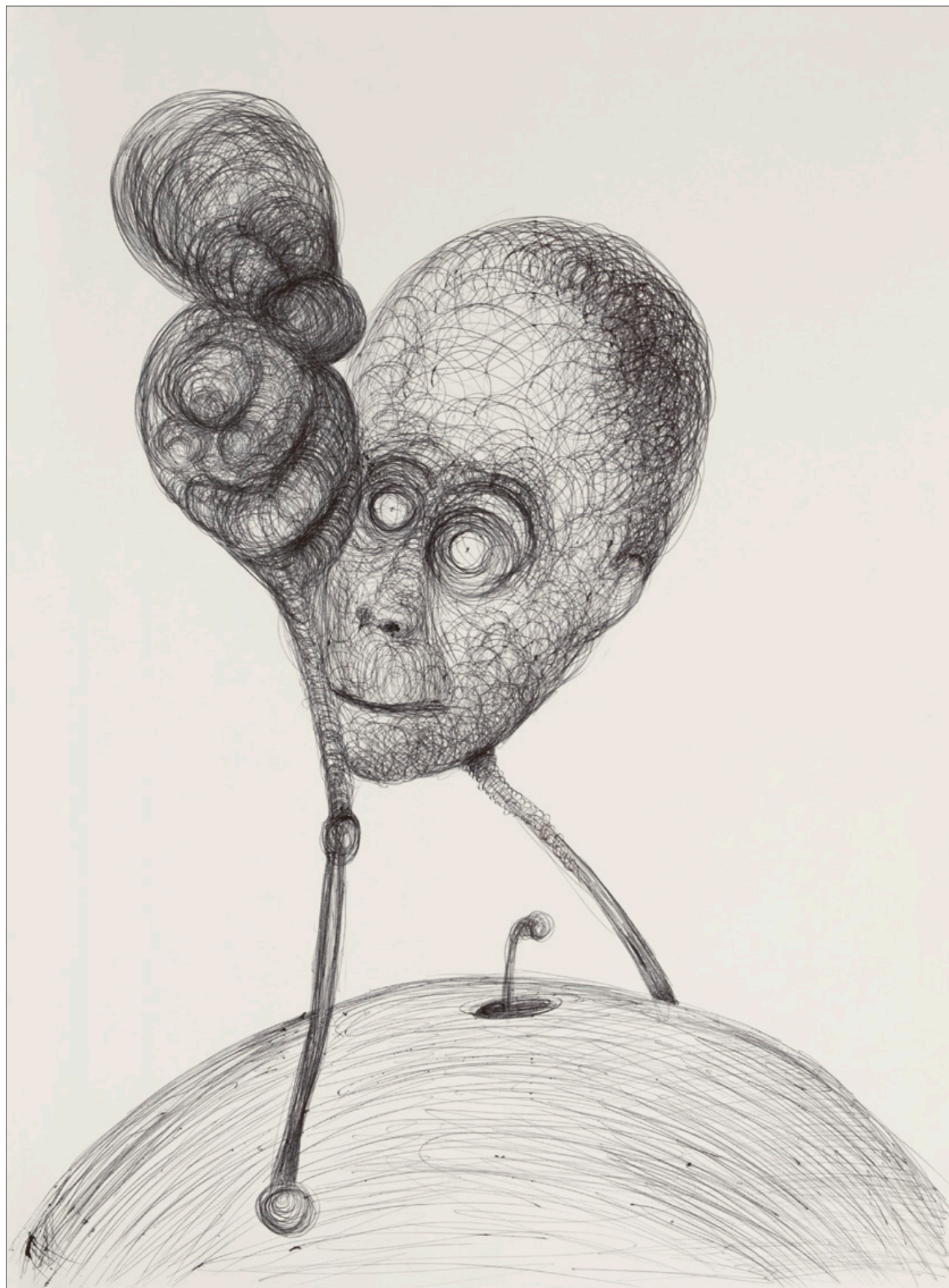
Bez tytułu, szkicownik podróży, Sydney / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Sydney / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992



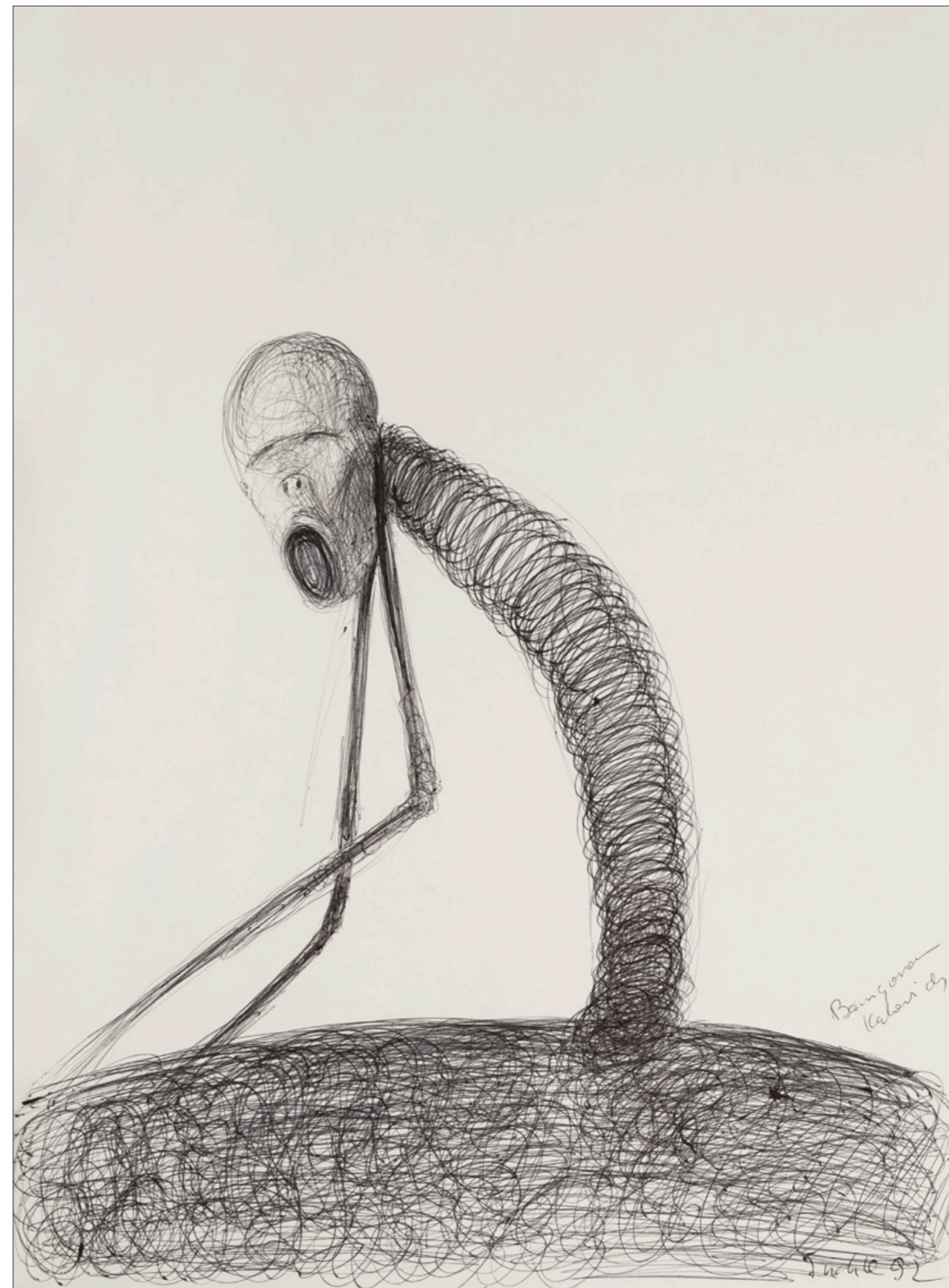
„Autoportret po trzech tygodniach...”, szkicownik podróżny, Indie / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
“Self-portrait after three weeks...”, travel sketchbook, India / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992



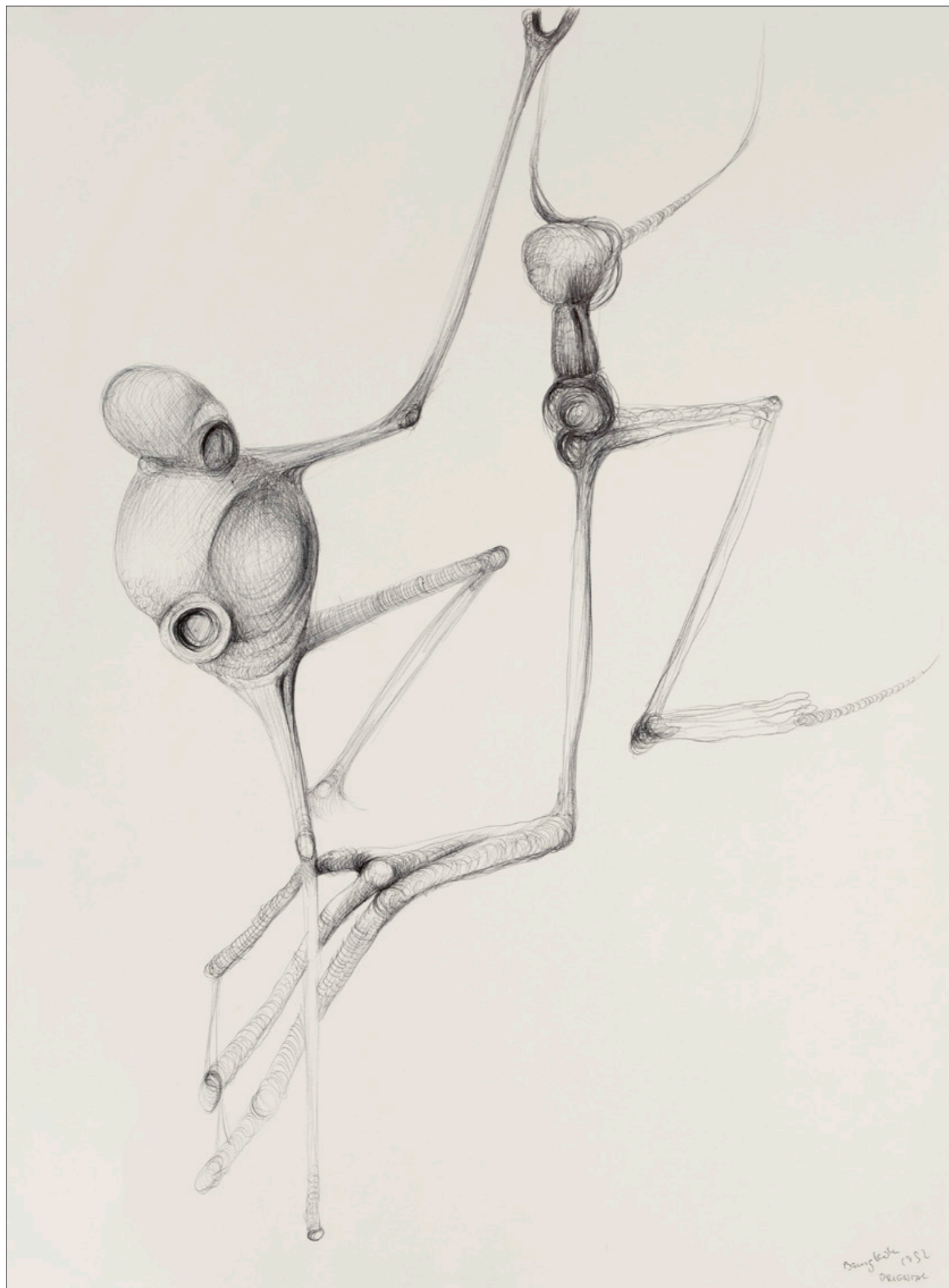
Bez tytułu, szkicownik podróżny, Turcja / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1991
Untitled, travel sketchbook, Turkey / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1991



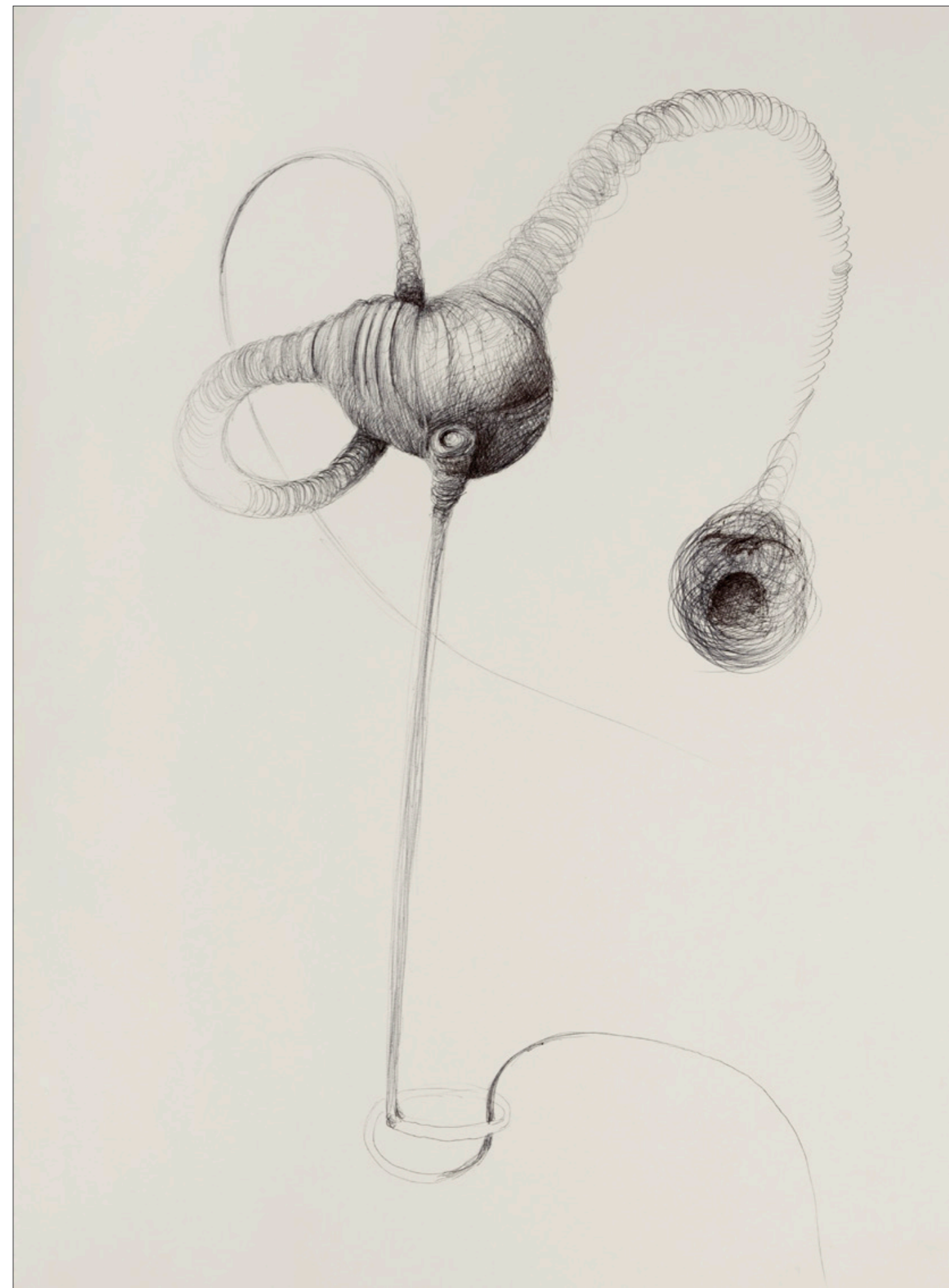
Bez tytułu, szkicownik podróży, Nepal / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Nepal / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992



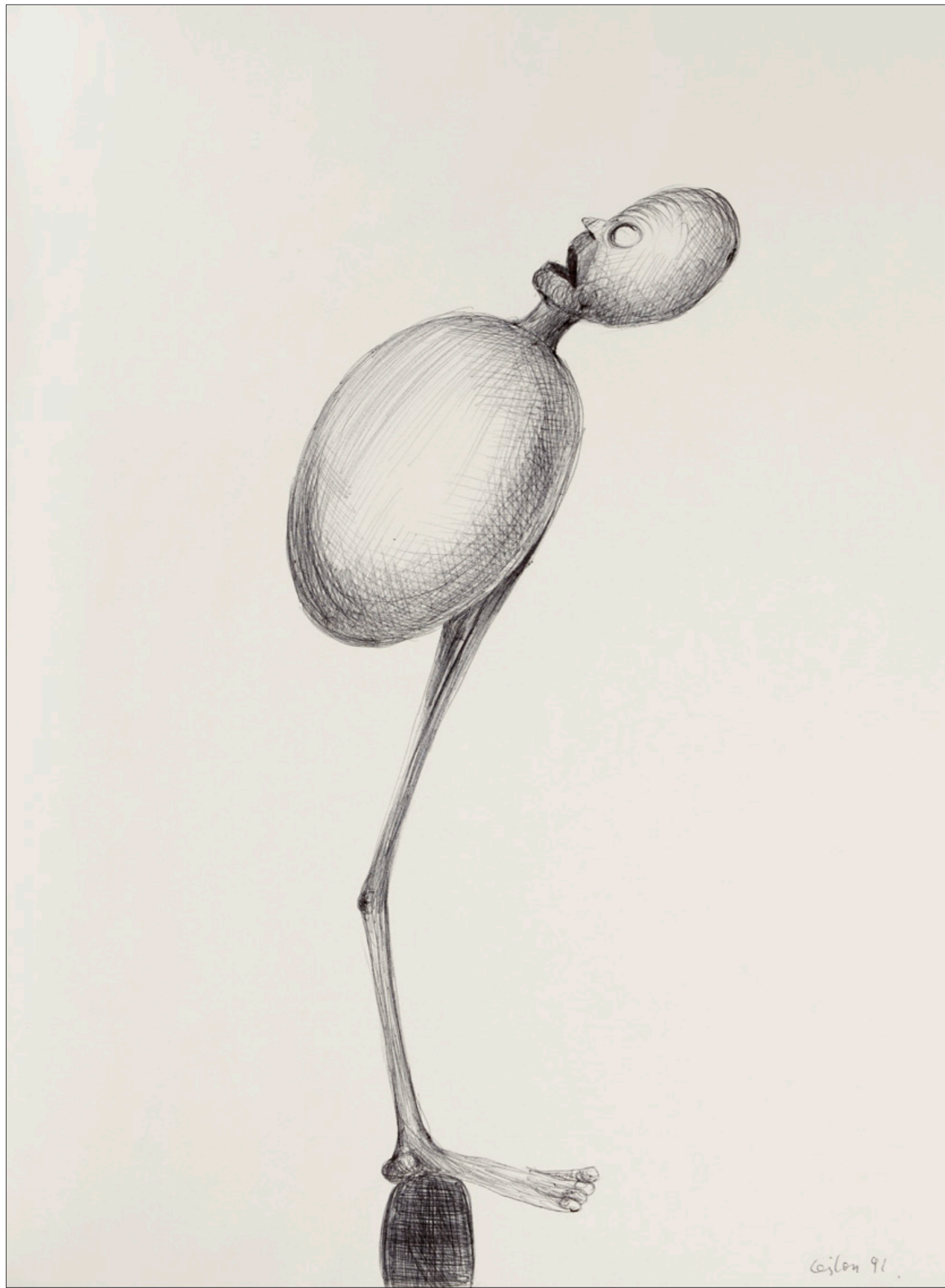
Bez tytułu, szkicownik podróży, Indie / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, India / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992



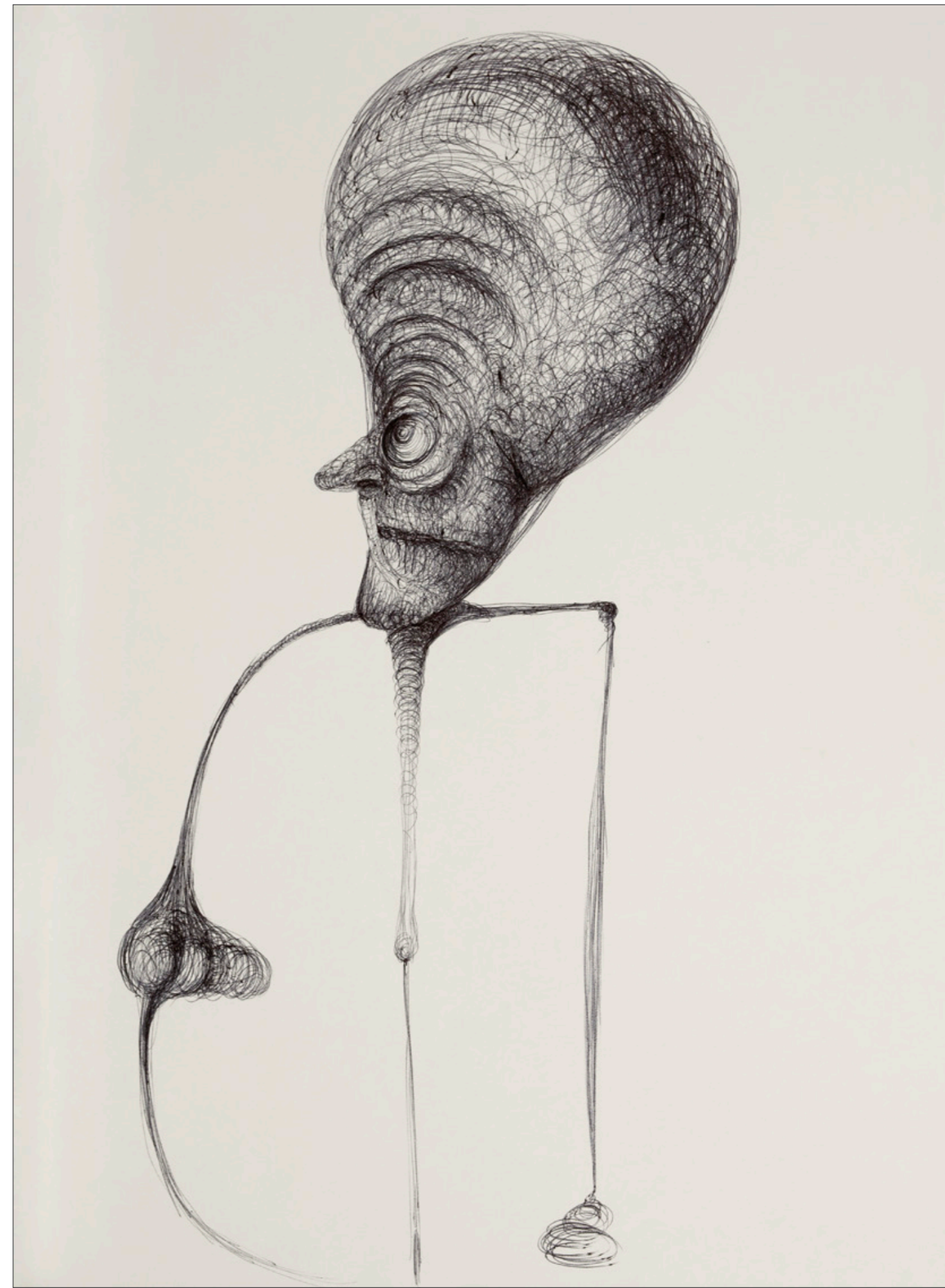
Bez tytułu, szkicownik podróży, Bangkok / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Bangkok / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992



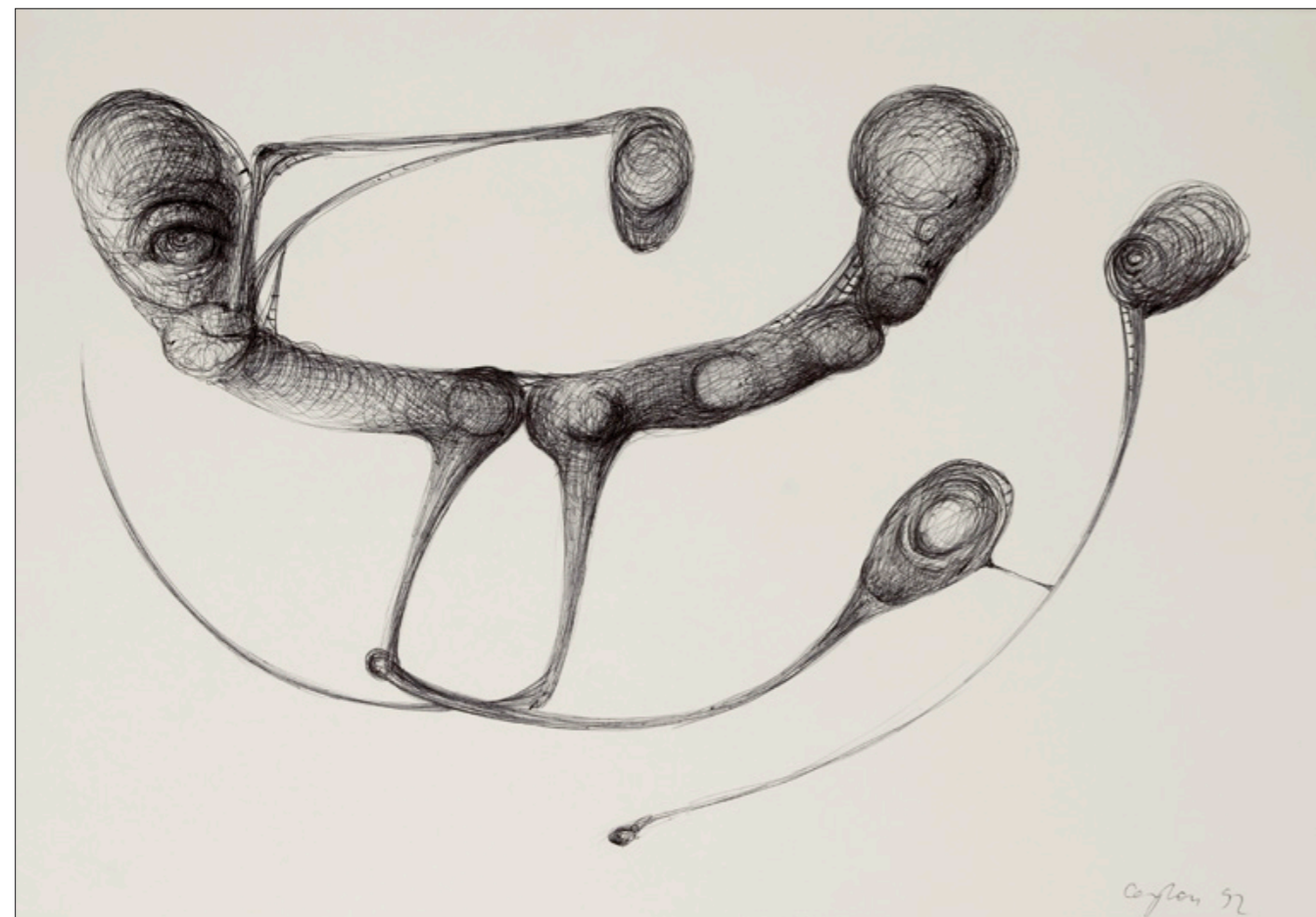
Bez tytułu, szkicownik podróży, Indonezja / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Indonesia / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992



Bez tytułu, szkicownik podróży, Cejlon / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Ceylon / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992

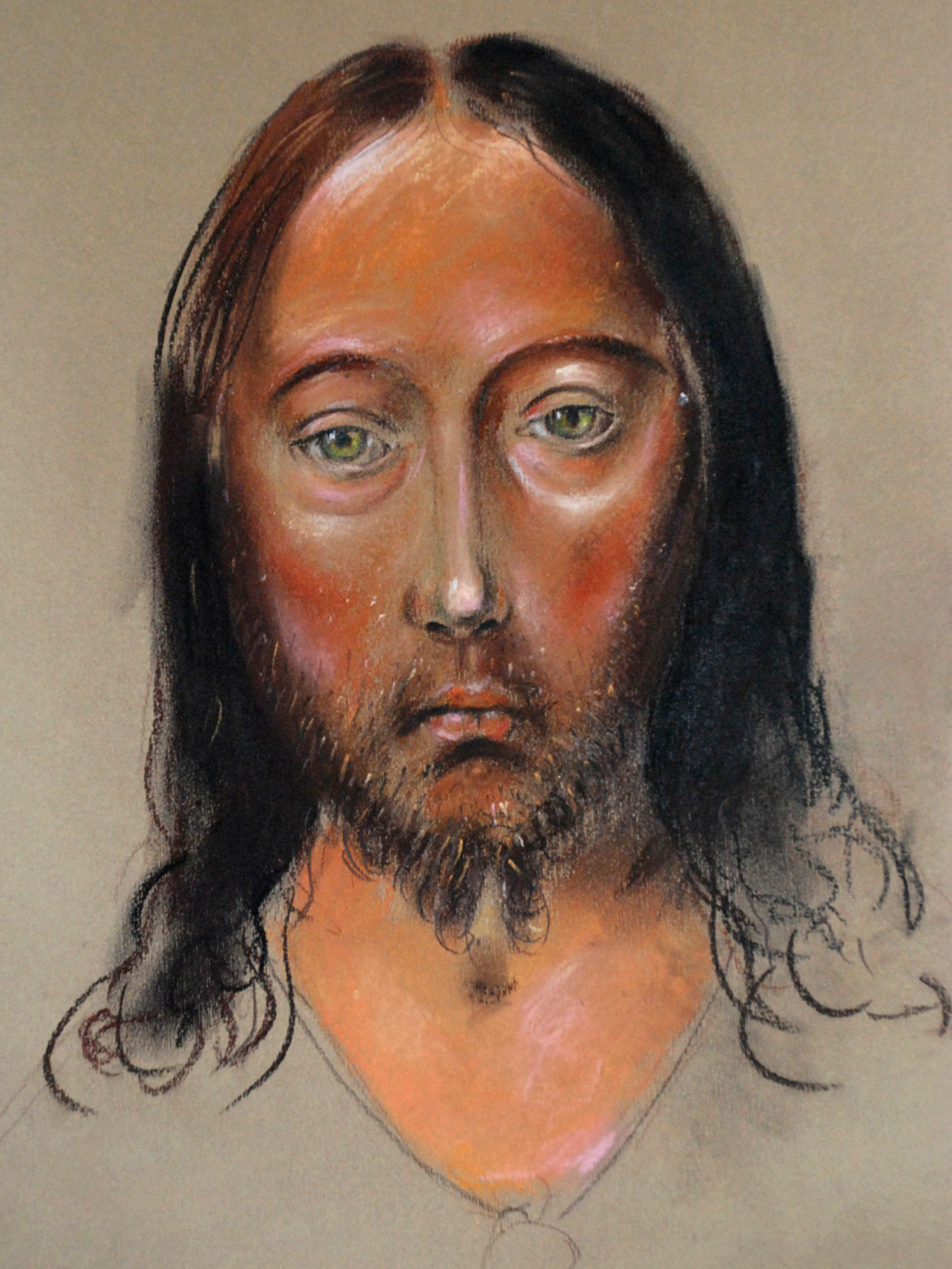


Bez tytułu, szkicownik podróży, Australia / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Australia / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992



Bez tytułu, szkicownik podróży, Ceylon (dwa rysunki) / długopis, papier, 19 x 24 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Ceylon (two drawings) / ball-point, paper, 19 x 24 cm, 1992

Bez tytułu, szkicownik podróży, Ceylon / długopis, papier, 24 x 19 cm, 1992
Untitled, travel sketchbook, Ceylon / ball-point, paper, 24 x 19 cm, 1992



To rysunek pomaga stwarzać (...) malarstwo: filozoficzne i duchowe, pełne ekspresji, a zarazem szlachetne jak nauka; oparte na studiach

It is drawing that supports (...) painting, which is philosophical, spiritual, expressive, and at the same time, it is noble as science. It draws on his studies

Krótką historią rysunku...
A Brief History of Drawing...
Beata Purc-Stepniak

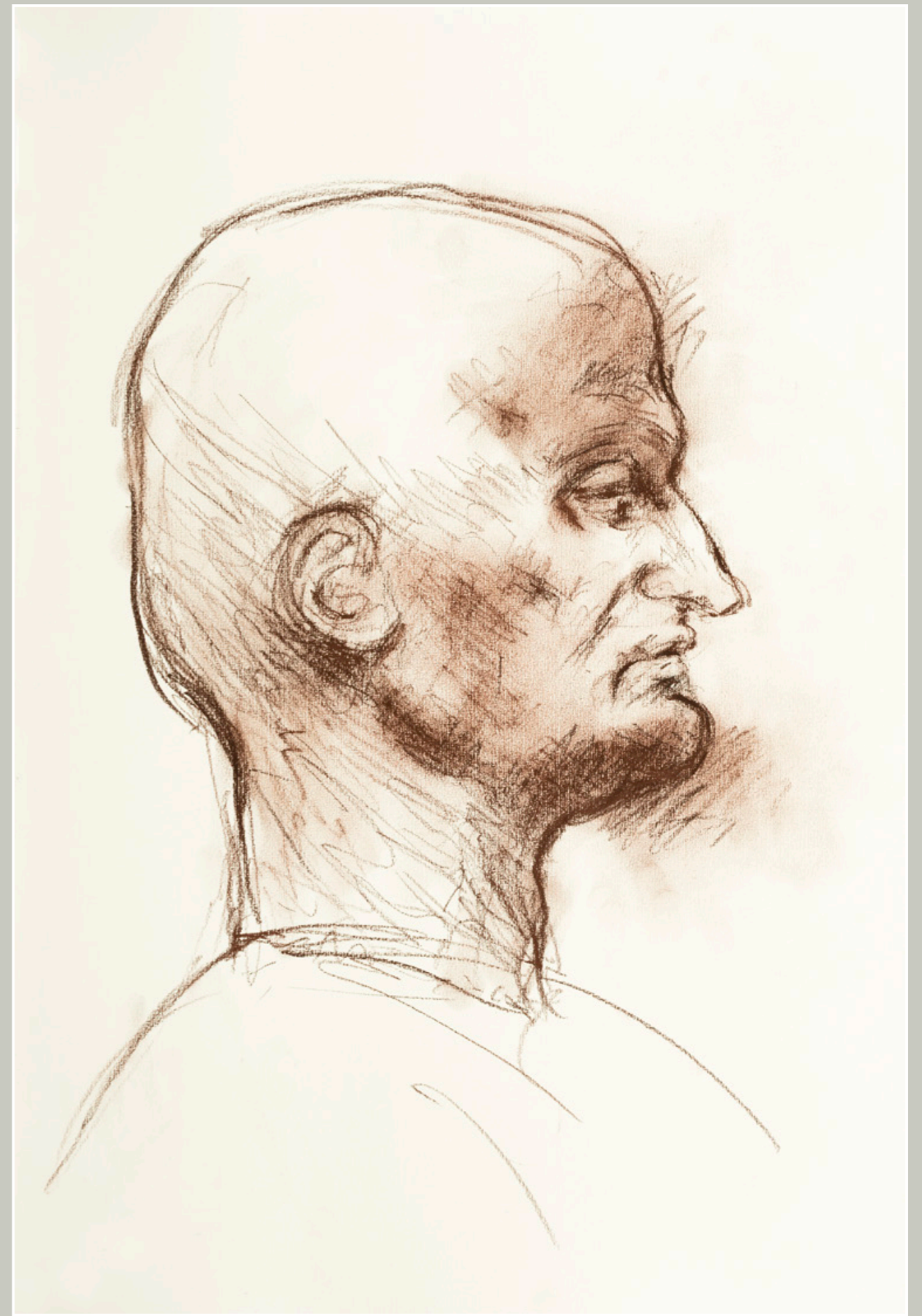
Studium do obrazu „Ostatnia wieczerza” / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2003
Study for the painting “The Last Supper” / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2003



Szkice / kredka, papier, 50 x 34 cm, 2004
Sketches / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2004

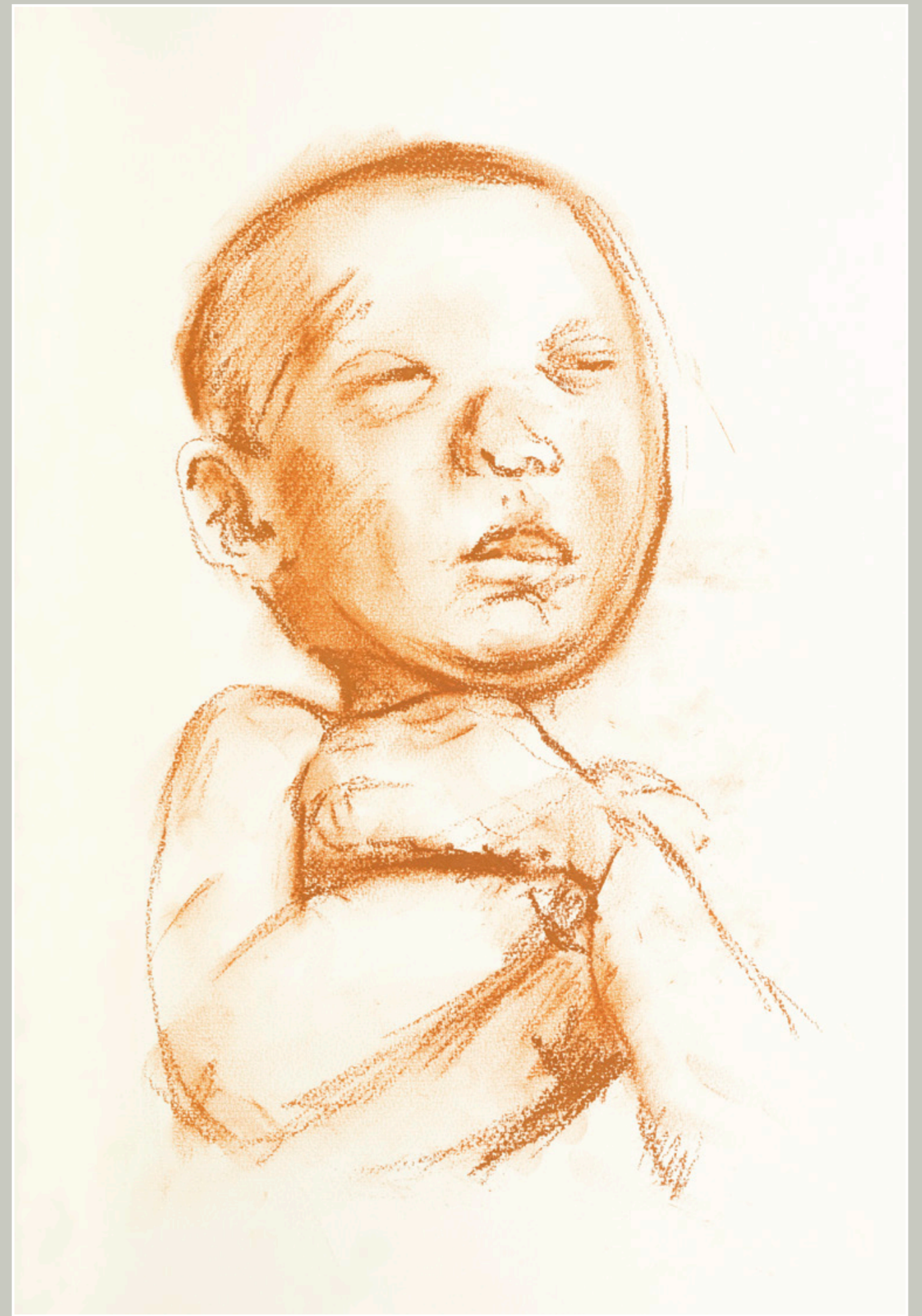
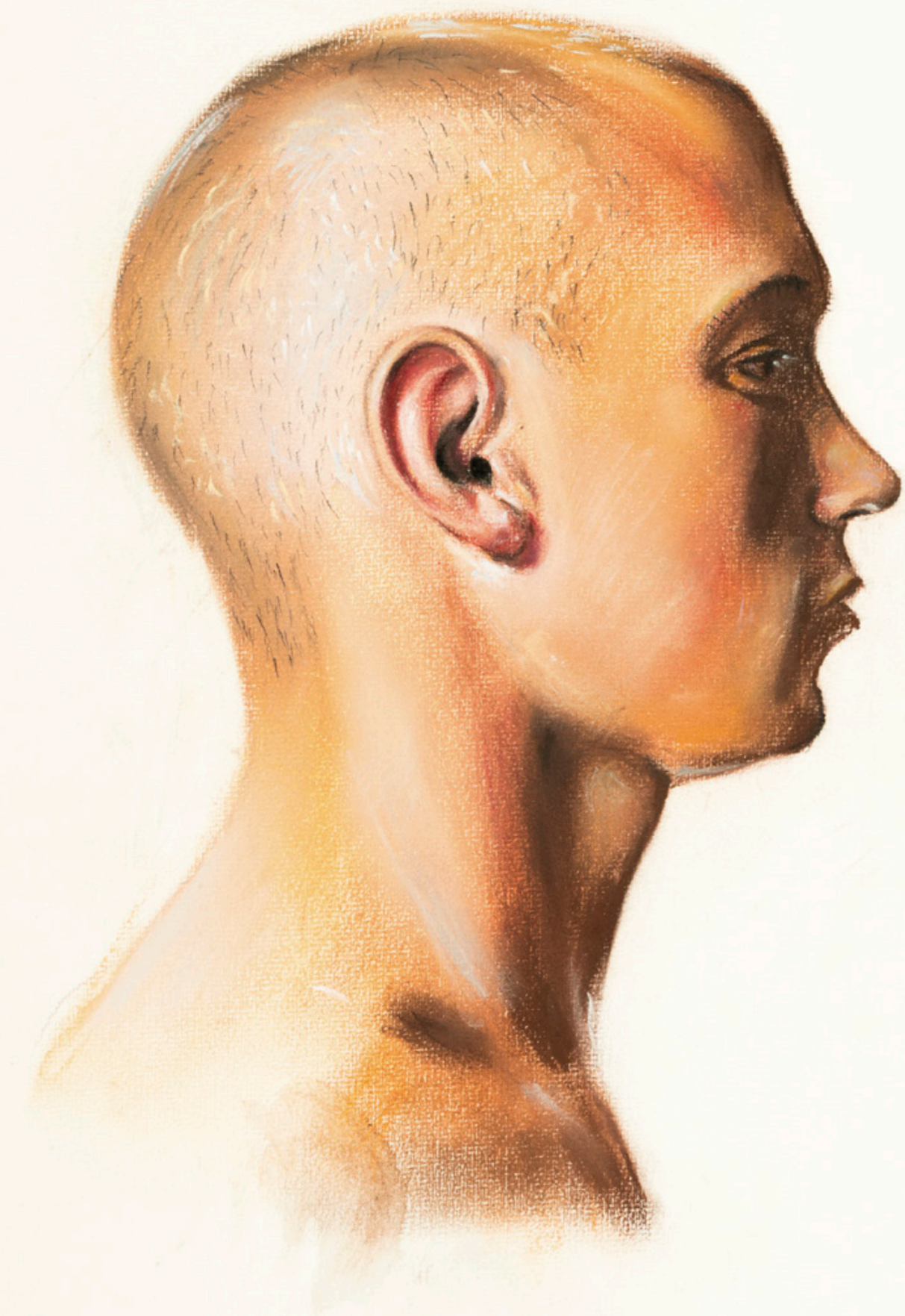


Studium, lalki / kredka, papier, 50 x 34 cm, 2004
Study, dolls / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2004



Szkic głowy mężczyzny / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2004
Sketch of a man's head / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2004

Studium do obrazu „Ostatnia wieczerza”, portret Pawła Huelle / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2003
Study for the painting “The Last Supper”, a portrait of Paweł Huelle / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2003



Studium nienarodzonego I / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2017
Study of the unborn I / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2017

Studium głowy młodego mężczyzny / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2006
Study of the head of a young man / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2006

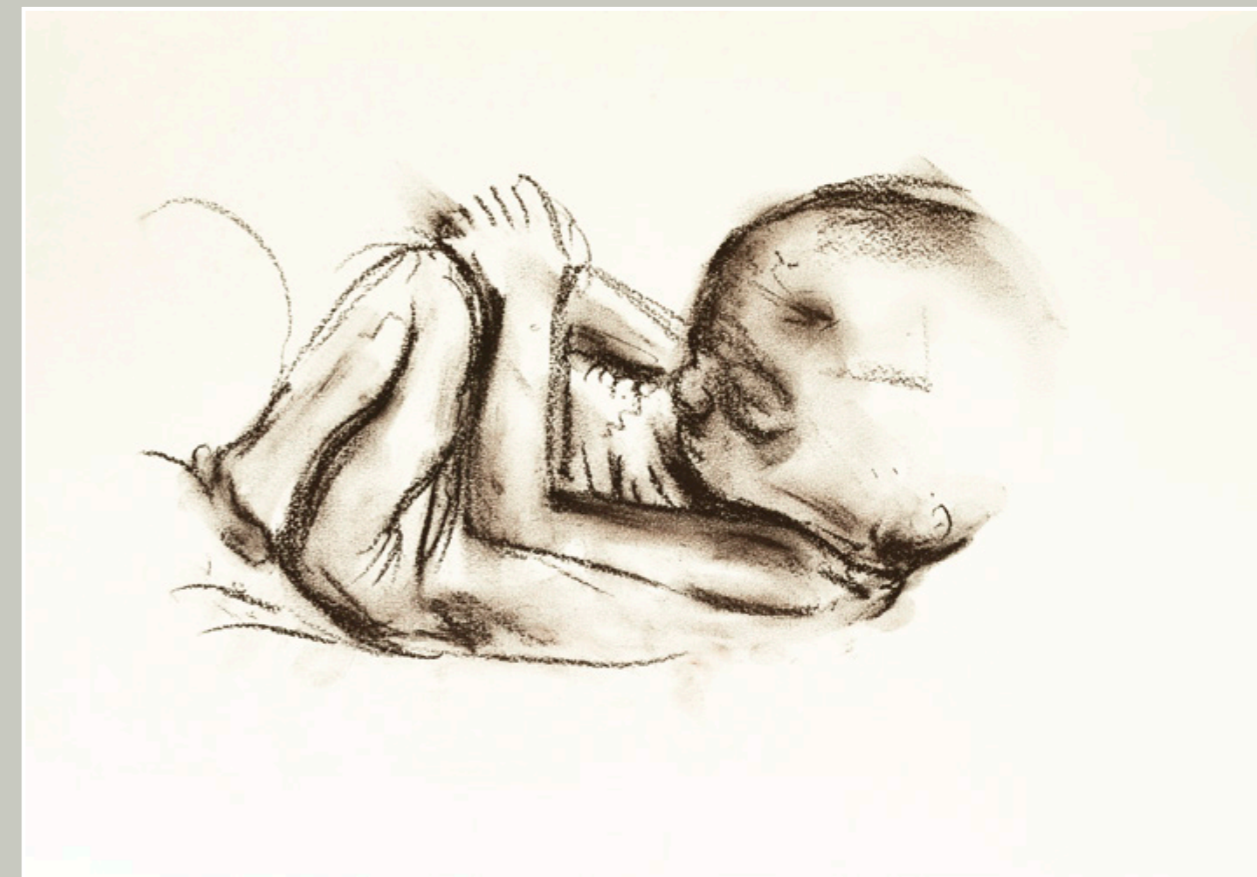


Studium / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2005

Study / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2005

Studium głowy śpiącego dziecka / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2006

A study of the head of a sleeping child / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2006



Studium nienarodzonego II / pastel, papier, 34 x 50 cm, 2018
Study of the unborn II / crayon, paper, 34 x 50 cm, 2018

Studium nienarodzonych I / pastel, papier, 34 x 50 cm, 2018
Study of unborn childrens I / crayon, paper, 34 x 50 cm, 2018

Studium nienarodzonego III / pastel, papier, 34 x 50 cm, 2018
Study of the unborn III / crayon, paper, 34 x 50 cm, 2018

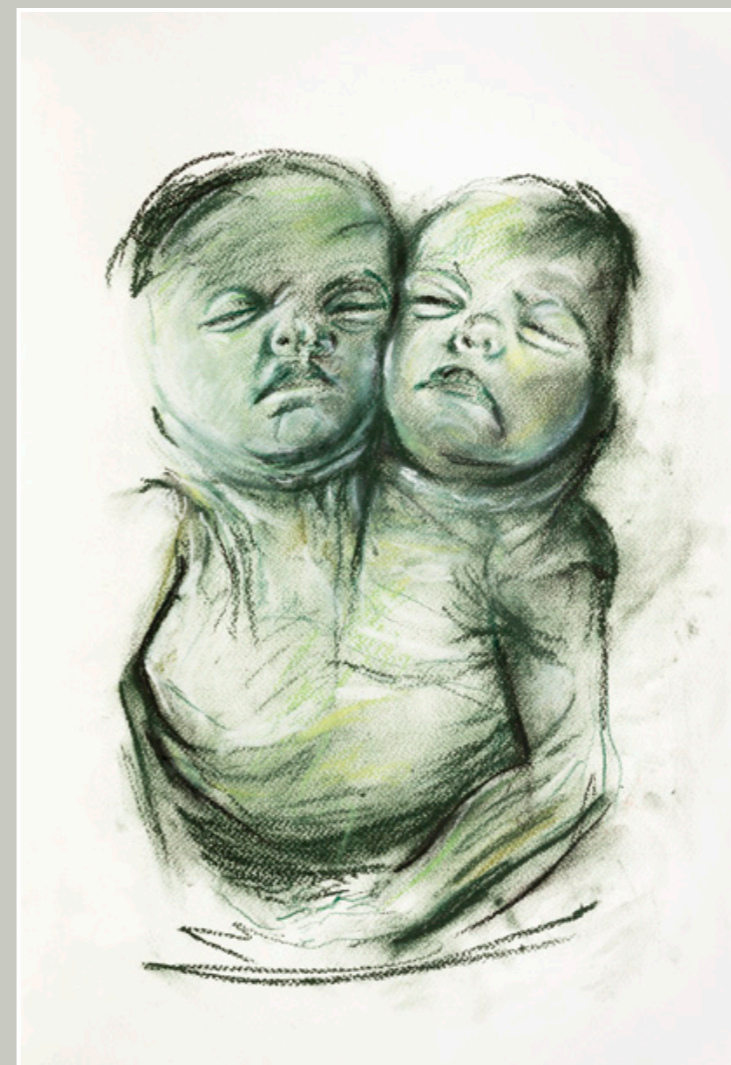
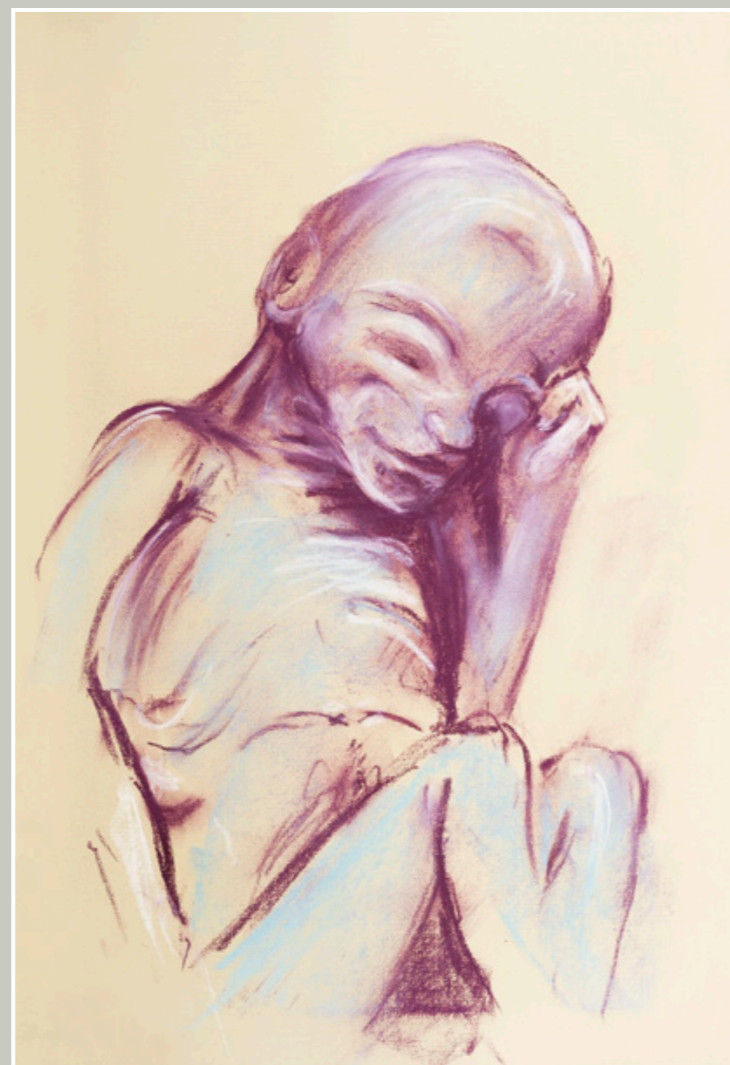
Studium nienarodzonego IV / pastel, papier, 34 x 50 cm, 2018
Study of the unborn IV / crayon, paper, 34 x 50 cm, 2018



Studium głowy nienarodzonego / pastel, papier, 34 x 50 cm, 2018
Head study of the unborn child / crayon, paper, 34 x 50 cm, 2018



Studium nienarodzonych II / pastel, papier, 34 x 50 cm, 2018
Study of unborn childrens II / crayon, paper, 34 x 50 cm, 2018

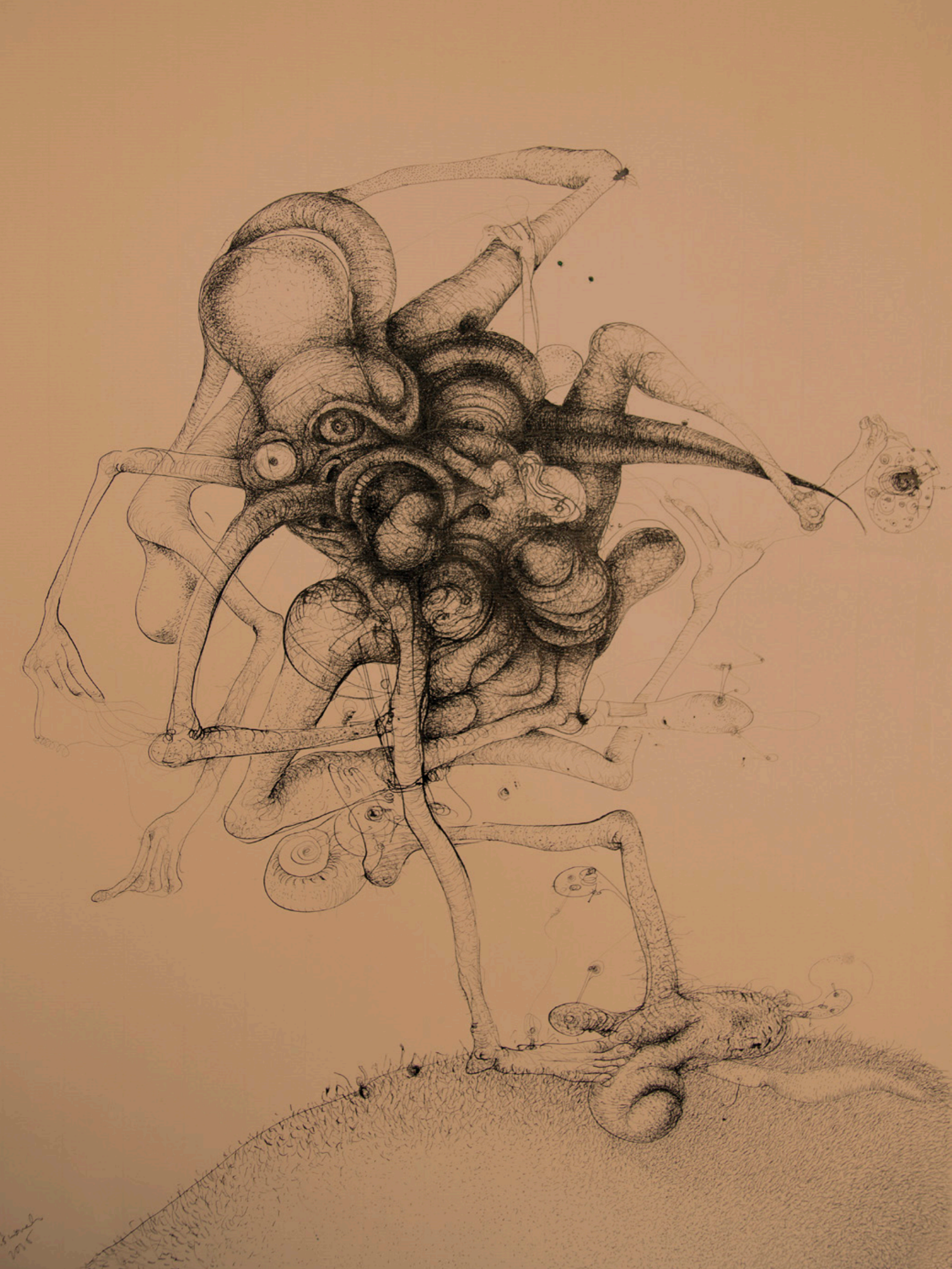


—
Studium nienarodzonych III / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2018
Study of unborn childrens III / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2018

Studium nienarodzonego V / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2018
Study of the unborn V / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2018

—
Studium nienarodzonych IV / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2018
Study of unborn childrens IV / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2018

Studium nienarodzonego VI / pastel, papier, 50 x 34 cm, 2018
Study of the unborns VI / crayon, paper, 50 x 34 cm, 2018

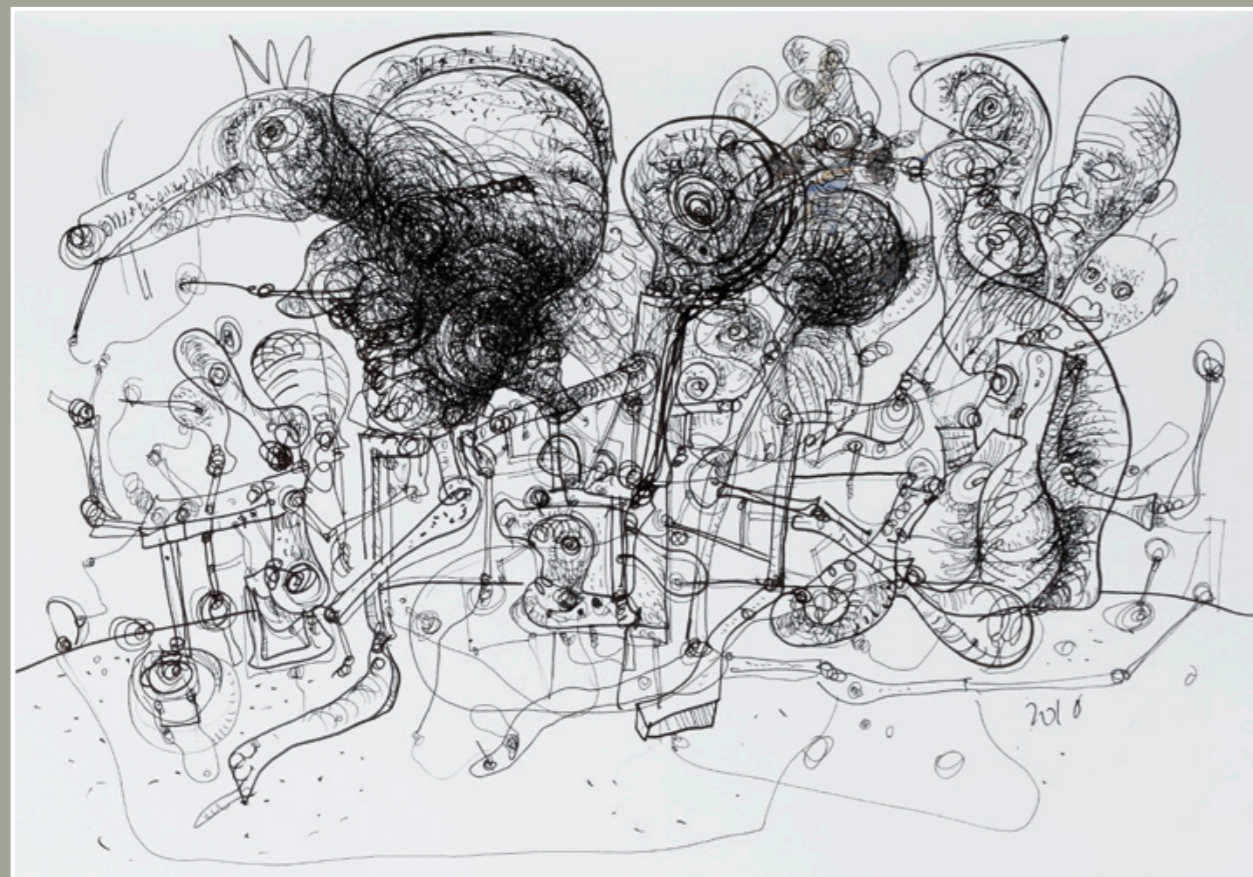


Trudno powiedzieć, ile tych wszystkich szkiców i rysunków można by wygrzebać z przeróżnych zakamarków domu artysty. Może dwa, a może dwadzieścia dwa tysiące?

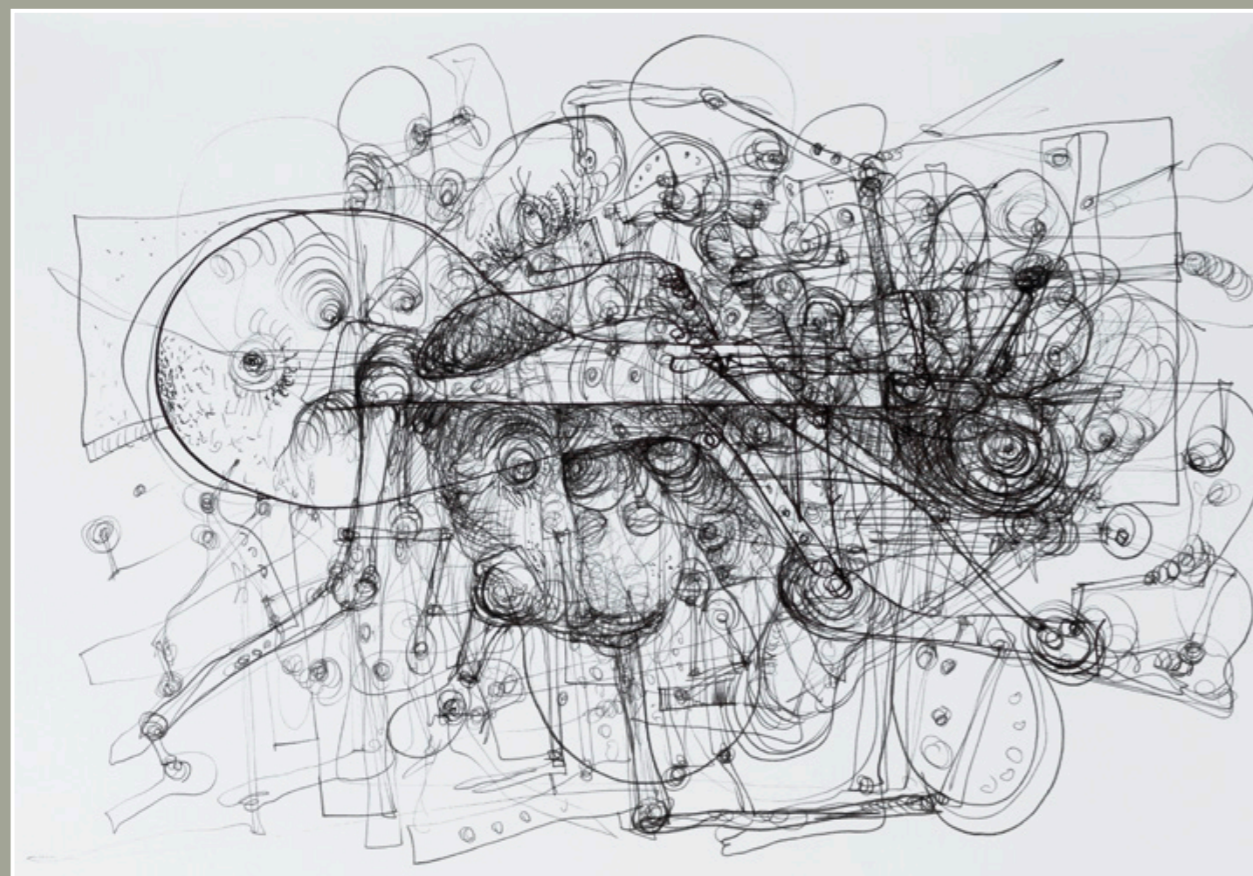
It is difficult to guess how many sketches and drawings can be fished around the artist's home. It could be around two thousand; or maybe twenty two thousand?

*Macieja Świeszewskiego malarstwo o rozwidlających się ścieżkach
Branching Paths: Painting of Maciej Świeszewski
Piotr Sarzyński*

*Bez tytułu / tusz, papier, 100 x 70 cm, 2015
Untitled / ink, paper, 100 x 70 cm, 2015*



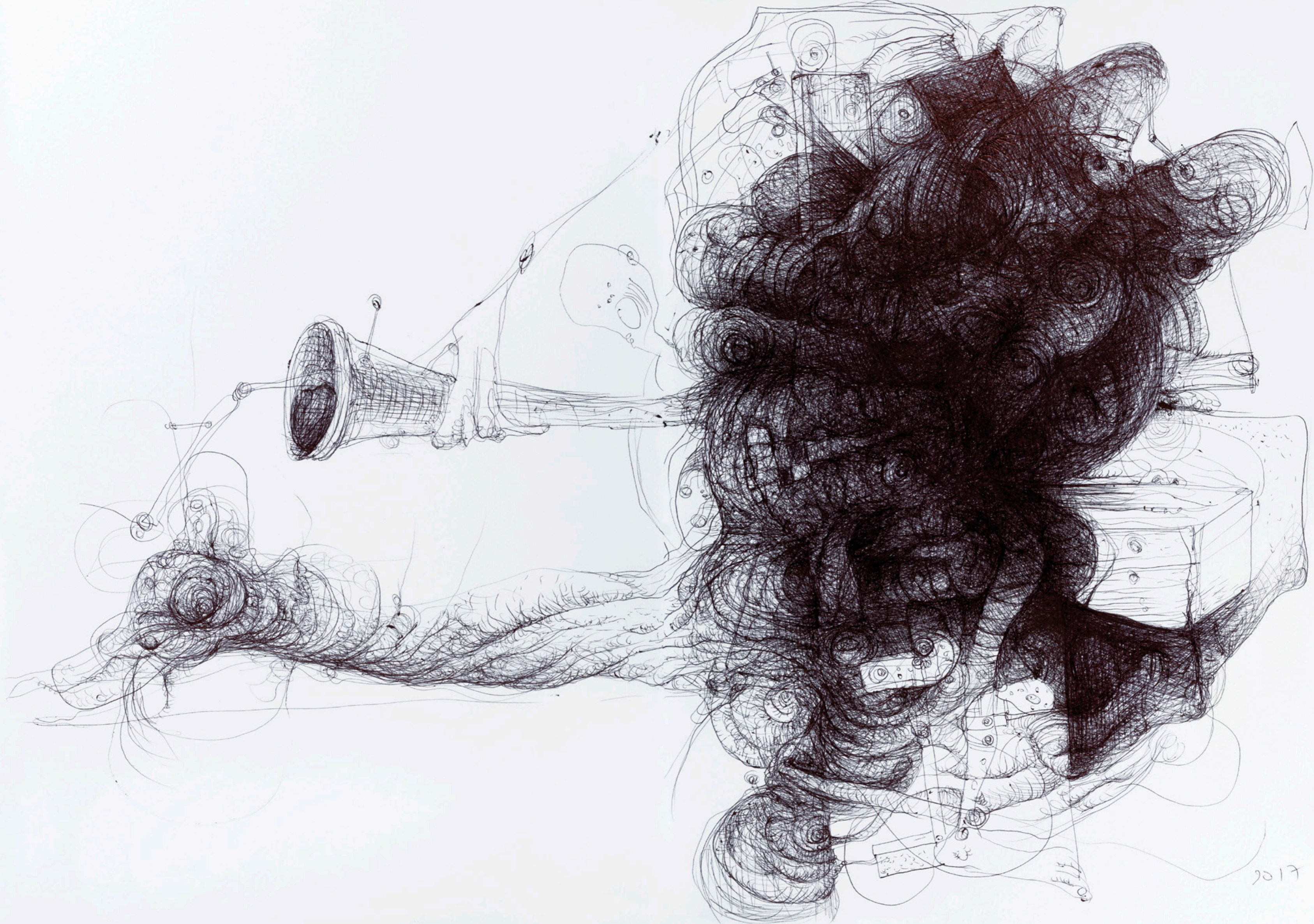
Bez tytułu / tusz, papier, 20,5 x 29 cm, 2016
Untitled / ink, paper, 20,5 x 29 cm, 2016



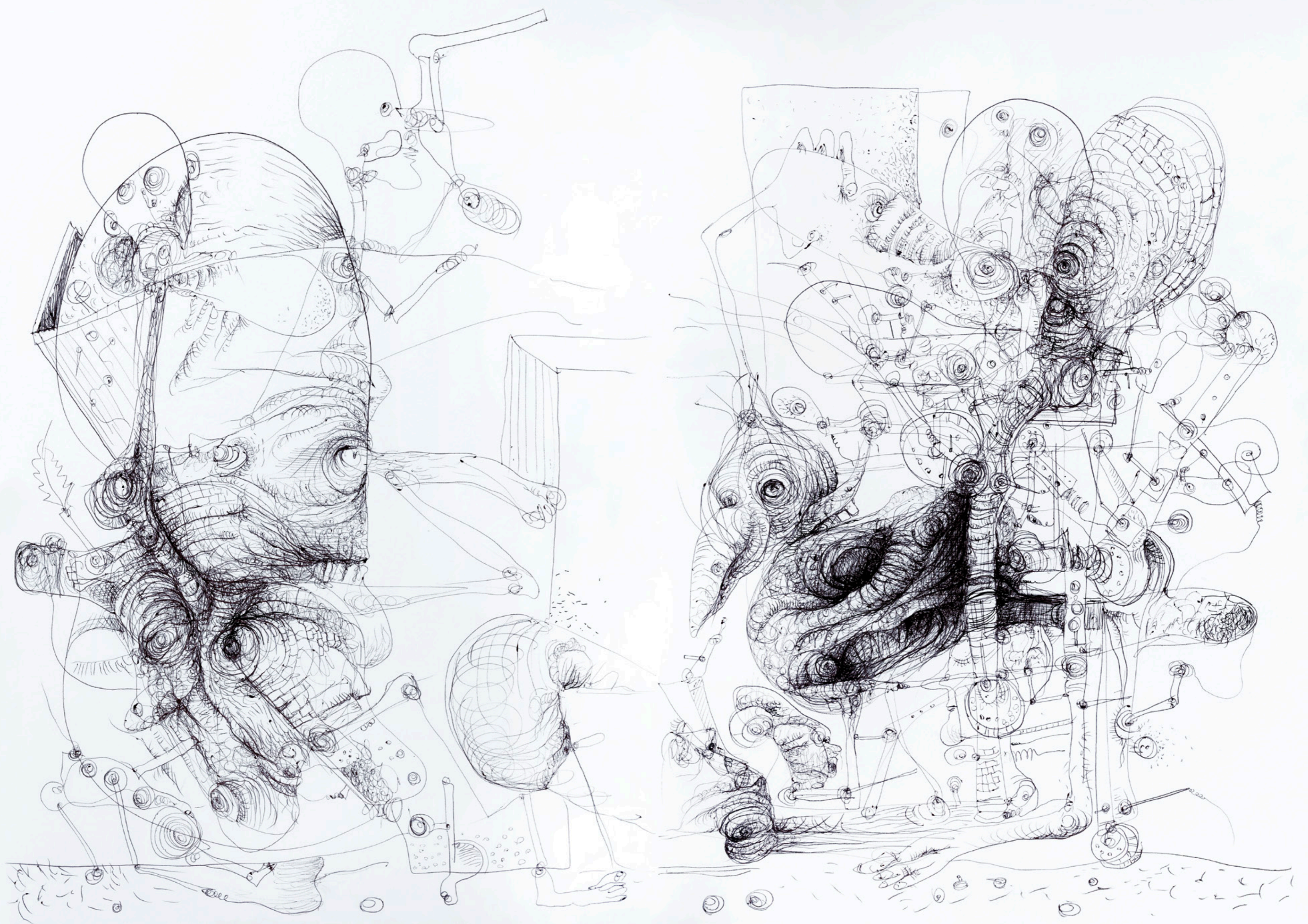
Kompozycja / tusz, papier, 20,5 x 29 cm, 2016
Composition / ink, paper, 20,5 x 29 cm, 2016

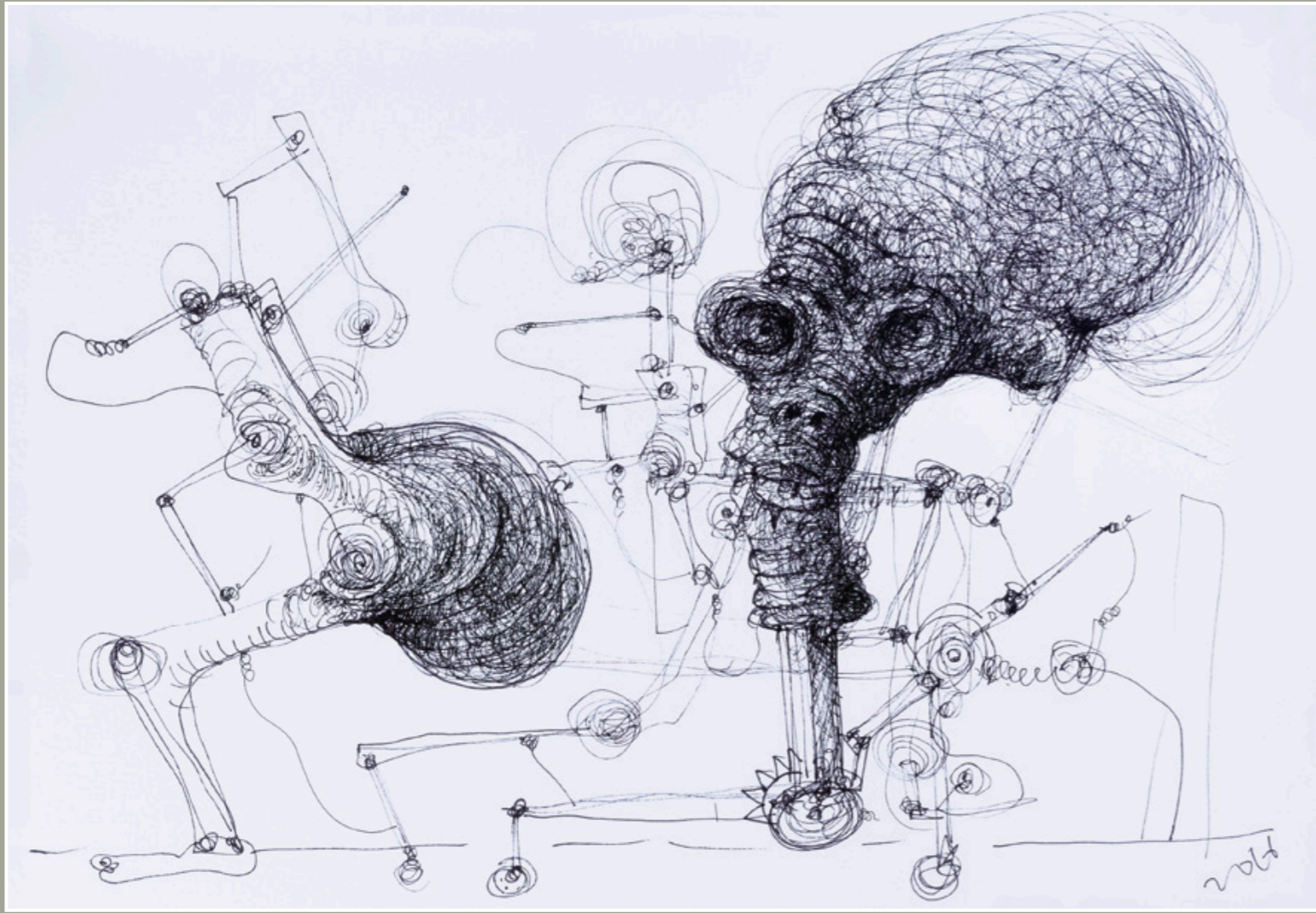


Kompozycja / tusz, papier, 29 x 21,5 cm, 2016
Composition / ink, paper, 29 x 21,5 cm, 2016



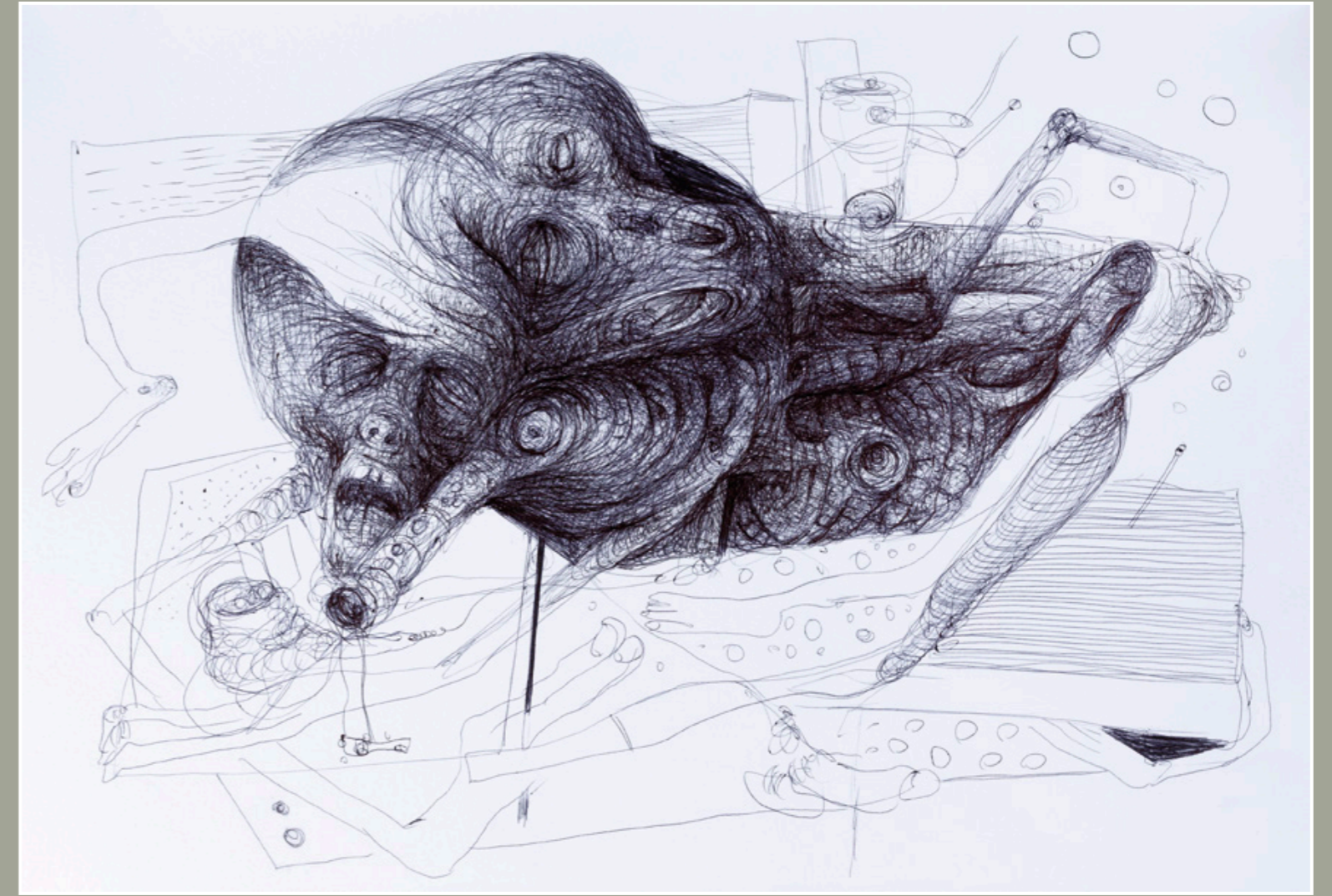
2017





Bez tytułu / długopis, papier, 20 x 29 cm, 2016
Untitled / ball-point, paper, 20 x 29 cm, 2016

Kompozycja / długopis, papier, 20 x 29 cm, 2015
Composition / ball-point, paper, 20 x 29 cm, 2015

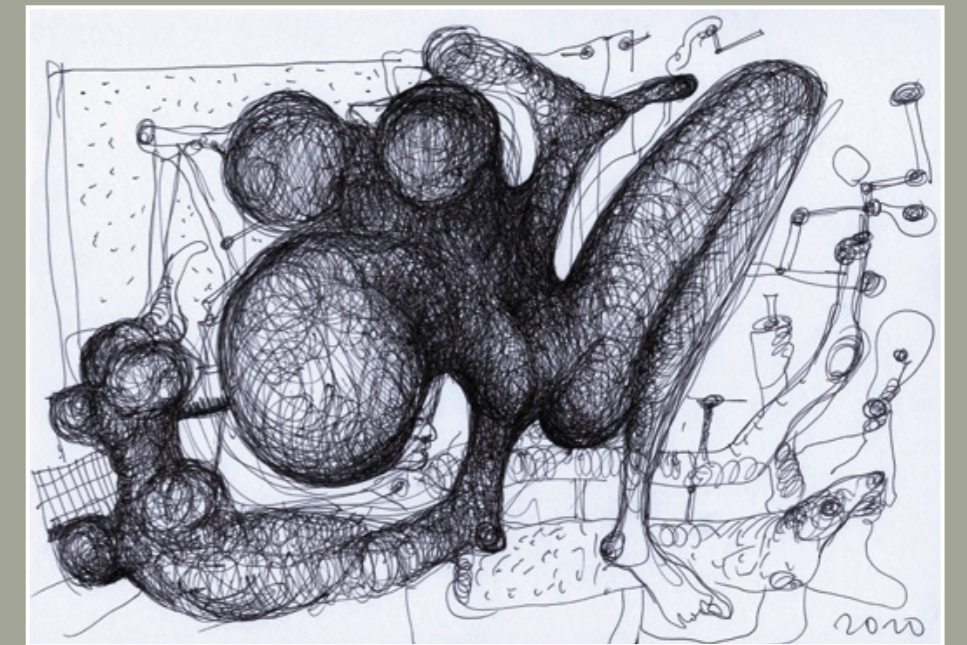
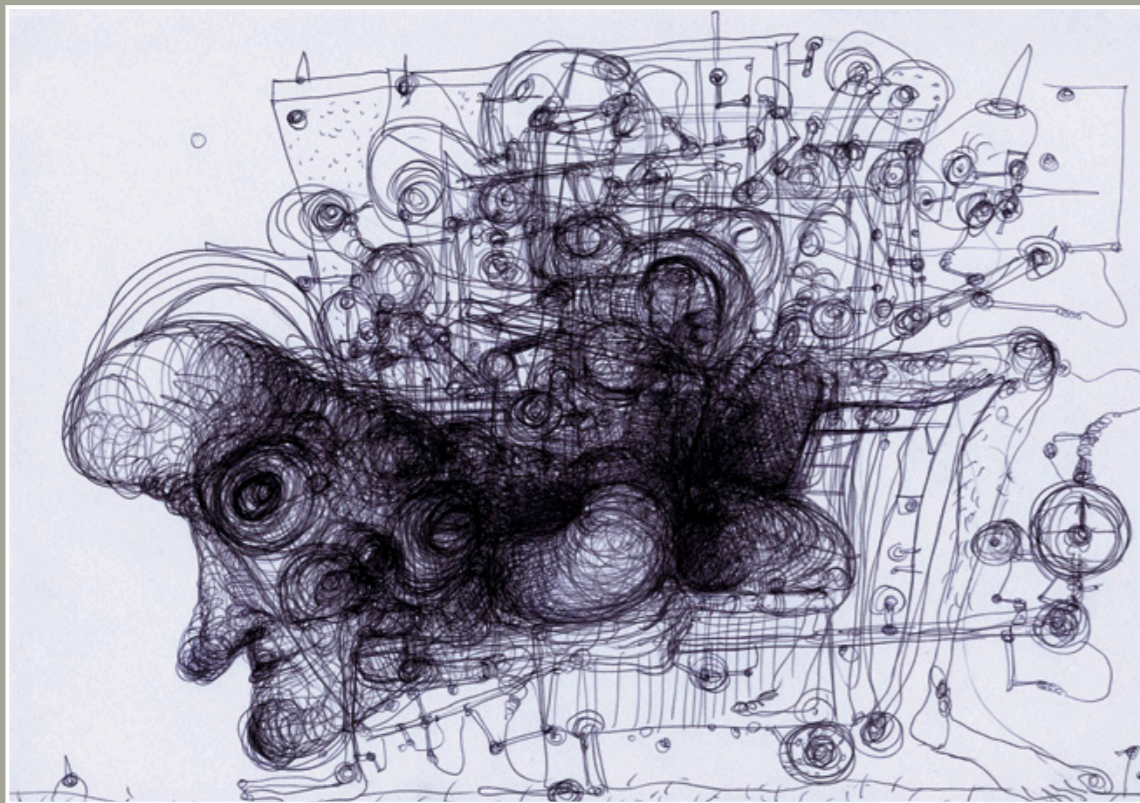


Zasypianie / długopis, papier, 20 x 29 cm, 2016
Fall asleep / ball-point, paper, 20 x 29 cm, 2016

Kompozycja / długopis, papier, 20 x 29 cm, 2010
Composition / ball-point, paper, 20 x 29 cm, 2010

Strony 204–205: **Kompozycja** / długopis, papier, 29 x 42 cm, 2017
 Pages 204–205: *Composition* / długopis, papier, 29 x 42 cm, 2017

Strony 206–207: **Bez tytułu** / długopis, papier, 29 x 42 cm, 2017
 Pages 206–207: *Untitled* / ball-point, paper, 29 x 42 cm, 2017



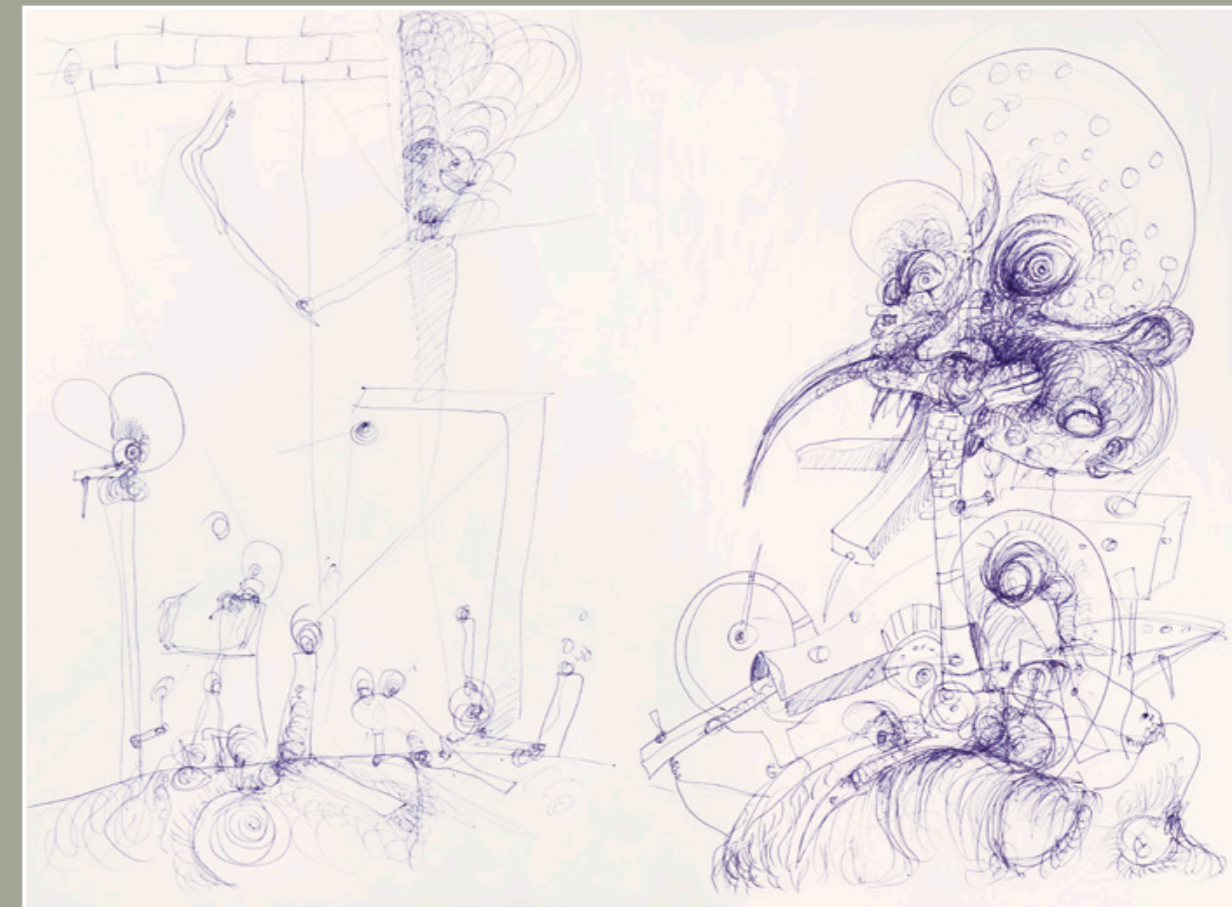
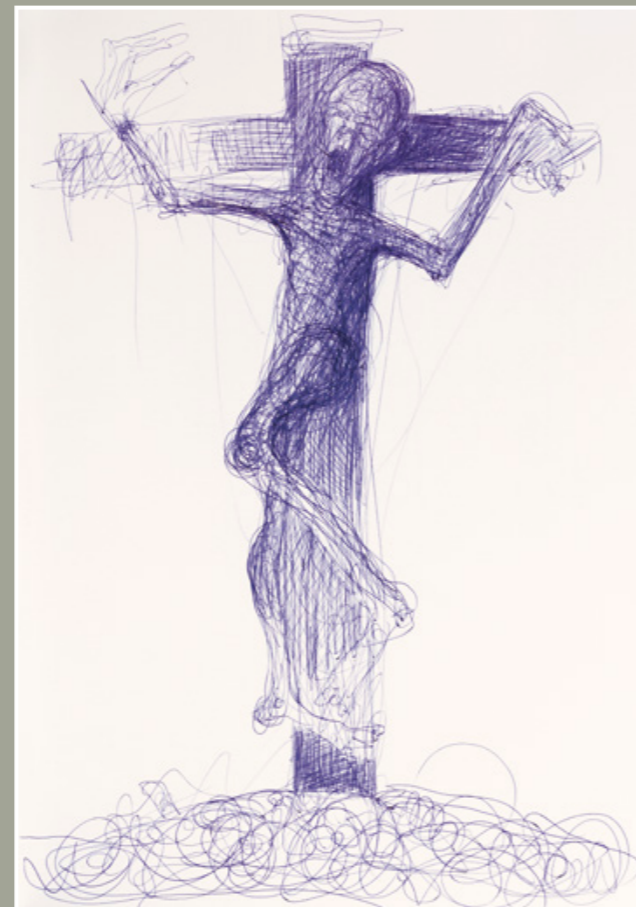


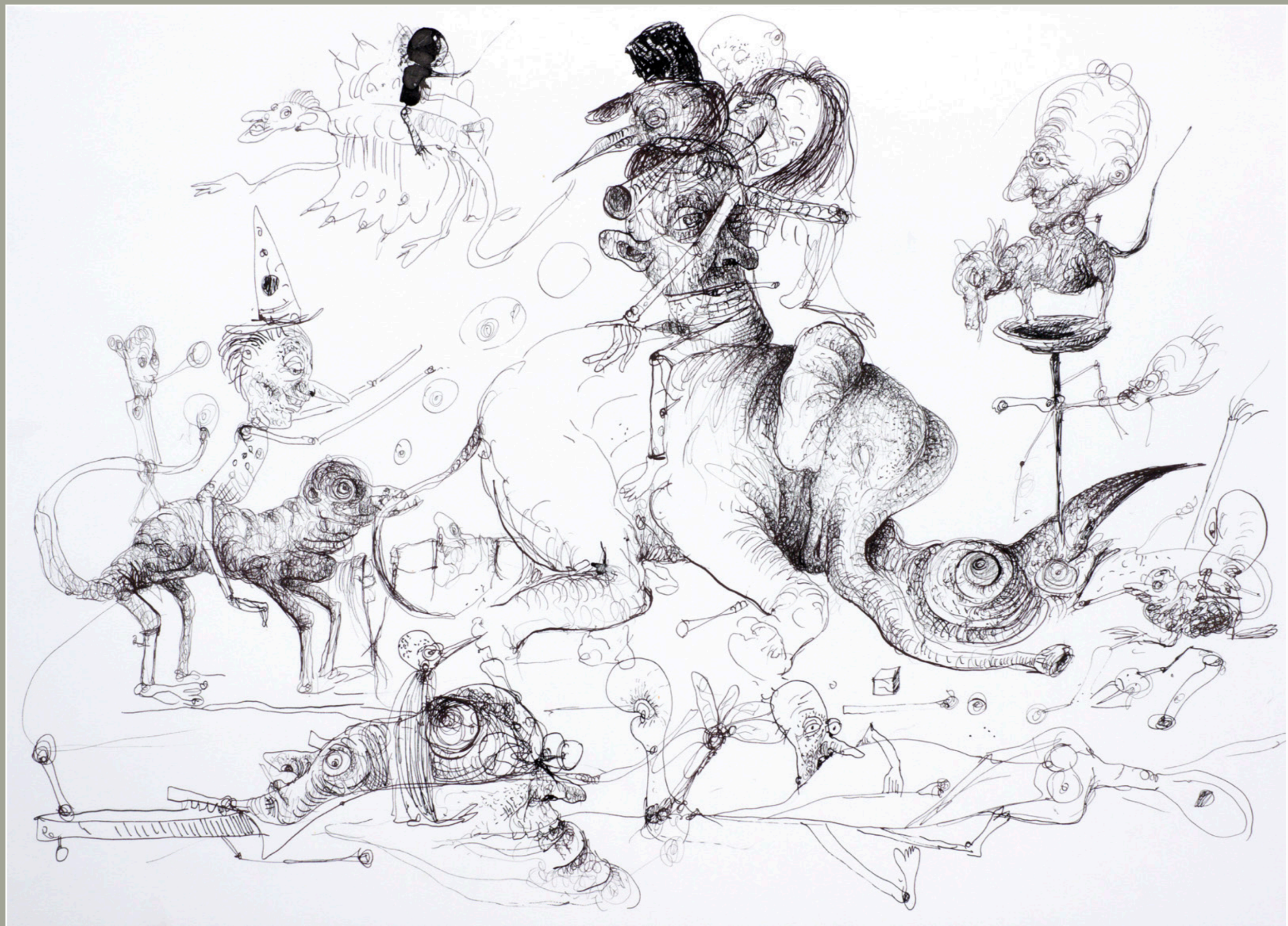
Kompozycja / długopis, papier, 29 x 42 cm, 2016
Composition / ball-point, paper, 29 x 42 cm, 2016

Ukrzyżowanie / długopis, papier, 29 x 42 cm, 2016
Crucifixion / ball-point, paper, 29 x 42 cm, 2016

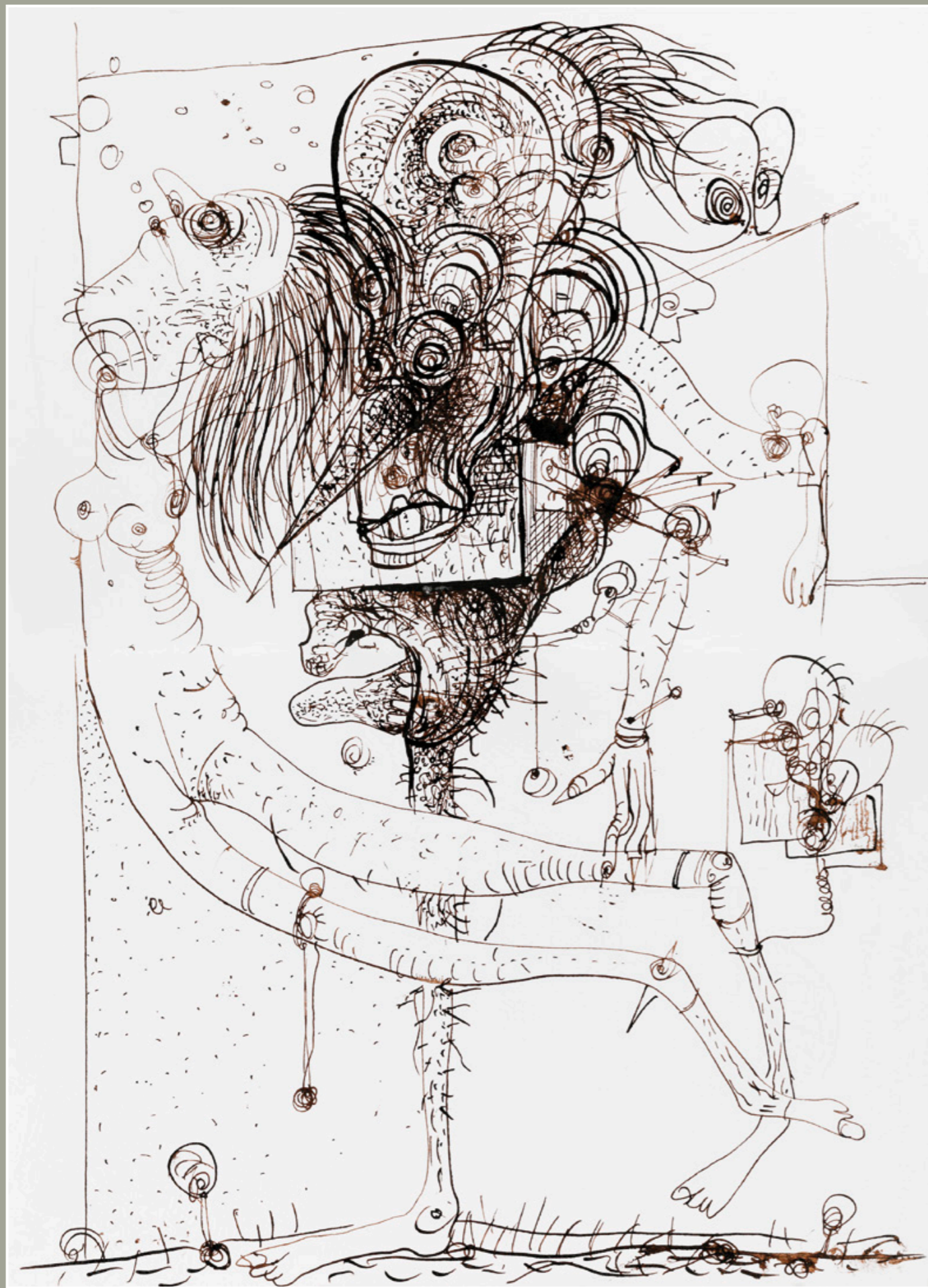
Strona 211: **Kompozycja** / długopis, papier, 29 x 42 cm, 2016
 Page 211: *Composition* / ball-point, paper, 29 x 42 cm, 2016

Strona 211: **Bez tytułu** / długopis, papier, 29 x 42 cm, 2016
 Page 211: *Untitled* / ball-point, paper, 29 x 42 cm, 2016

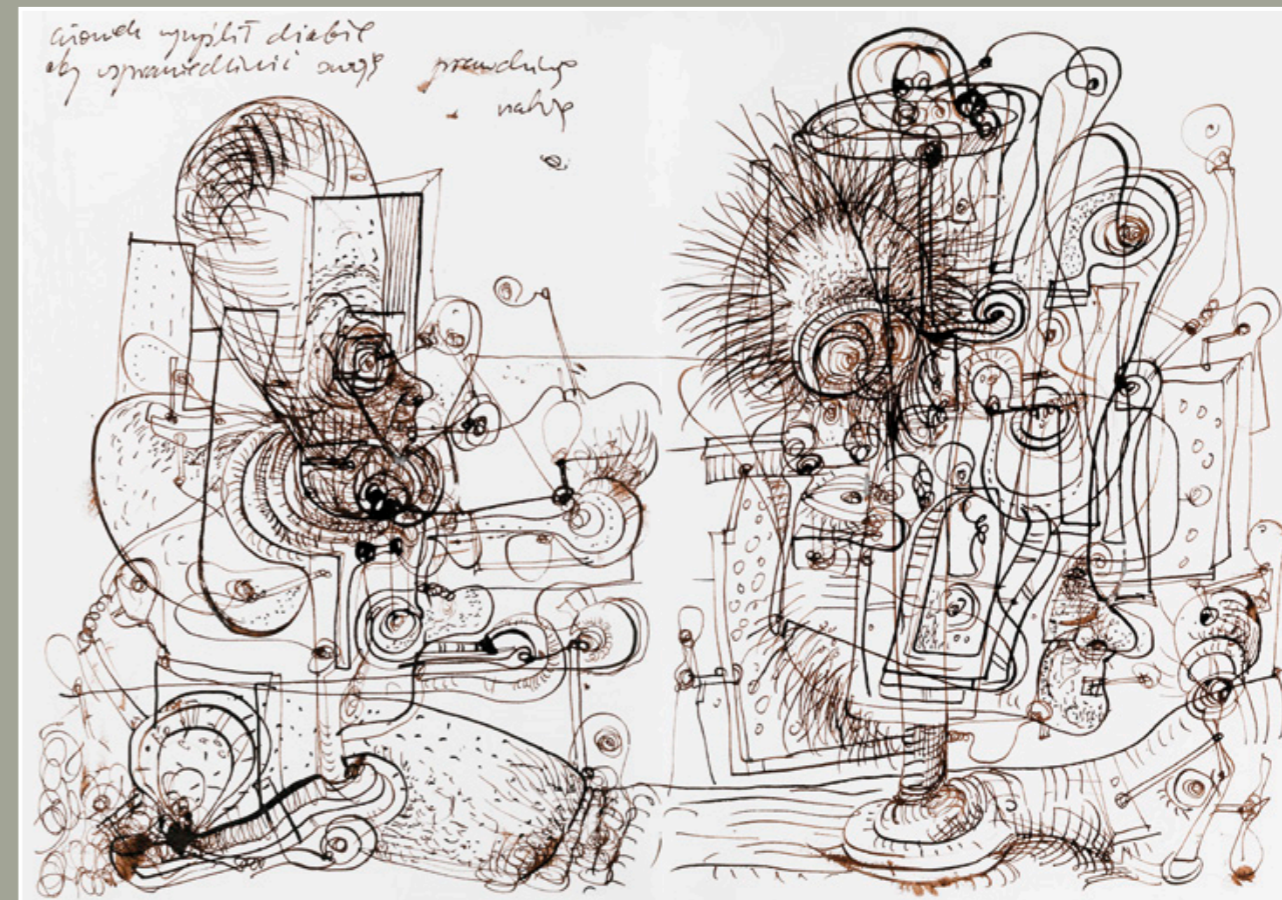




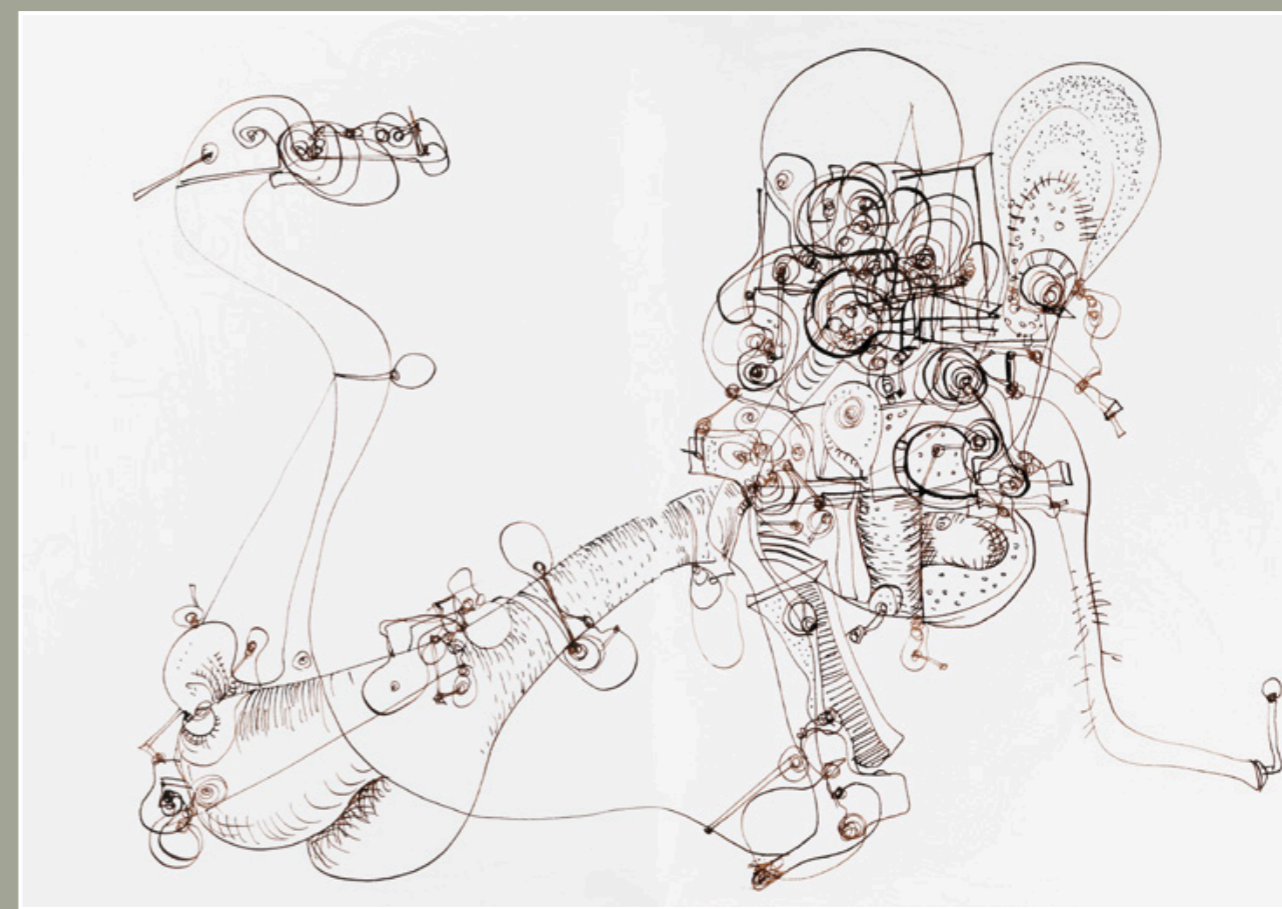
Menazeria / tusz, papier, 70 x 100 cm, 2017
Menagerie / ink, paper, 70 x 100 cm, 2017



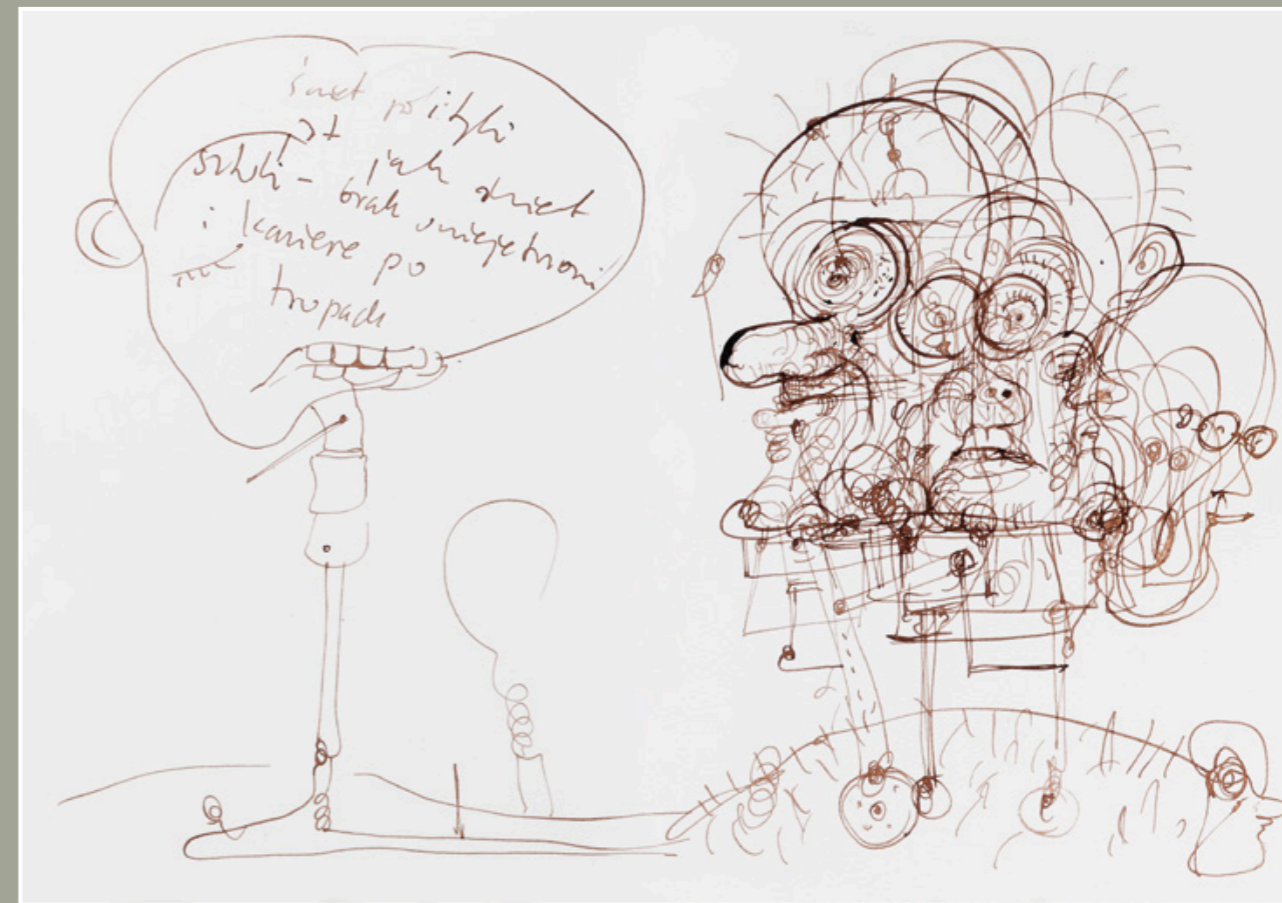
Bez tytułu / tusz, papier, 22,5 x 15,8 cm, 2010
 Untitled / ink, paper, 22,5 x 15,8 cm, 2010



„Człowiek wymyślił diabła...” / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
 "Man invented the devil..." / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010



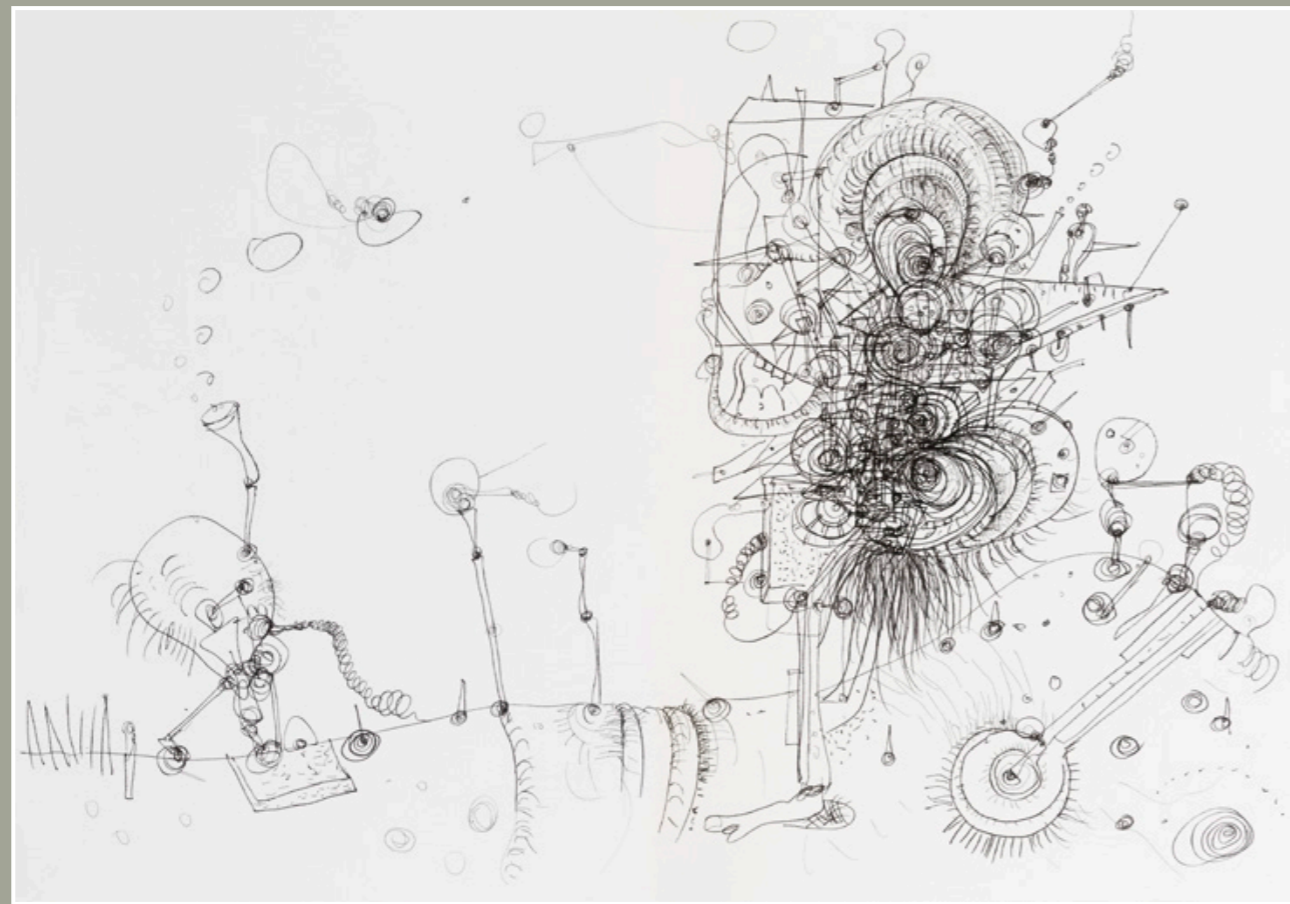
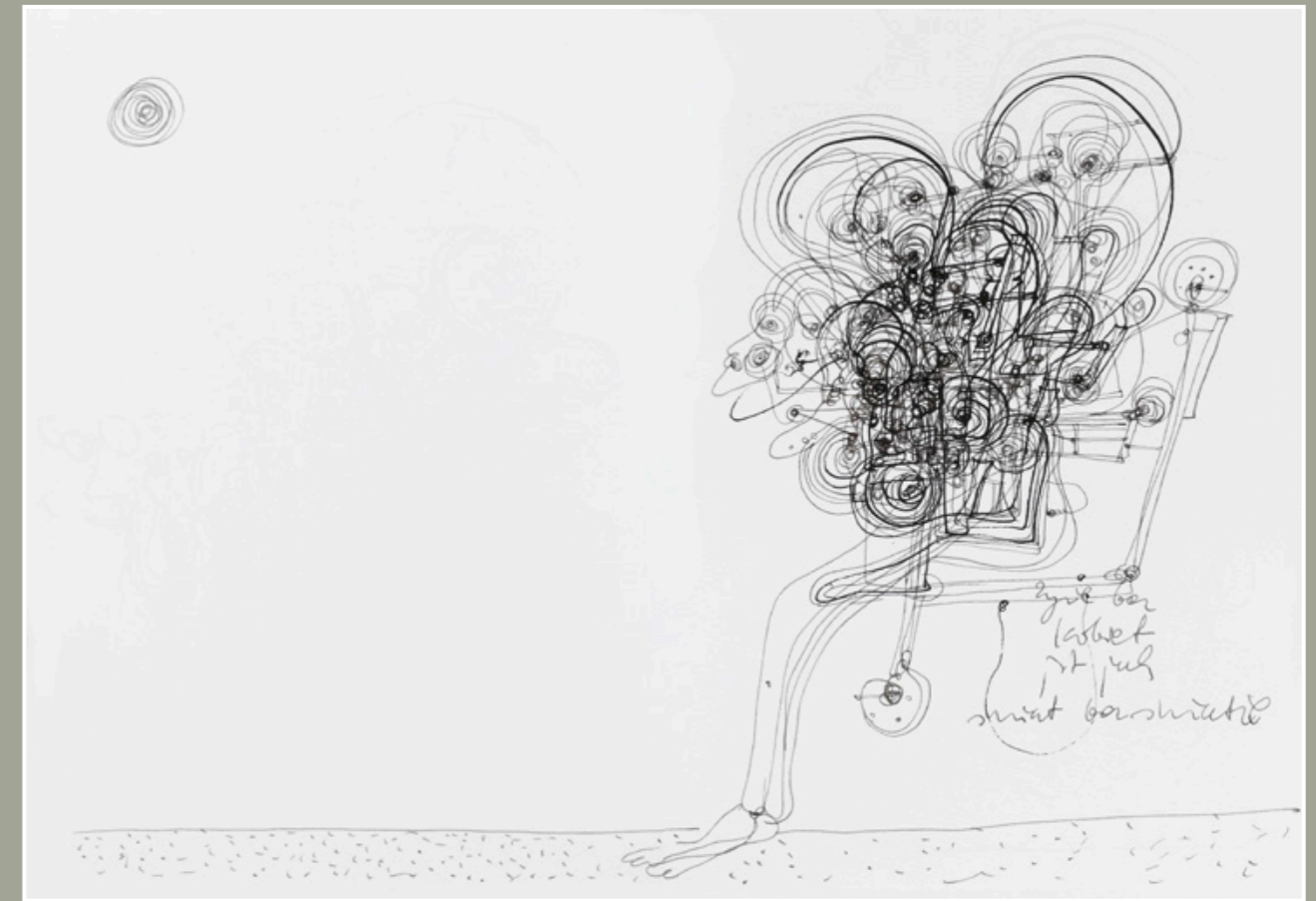
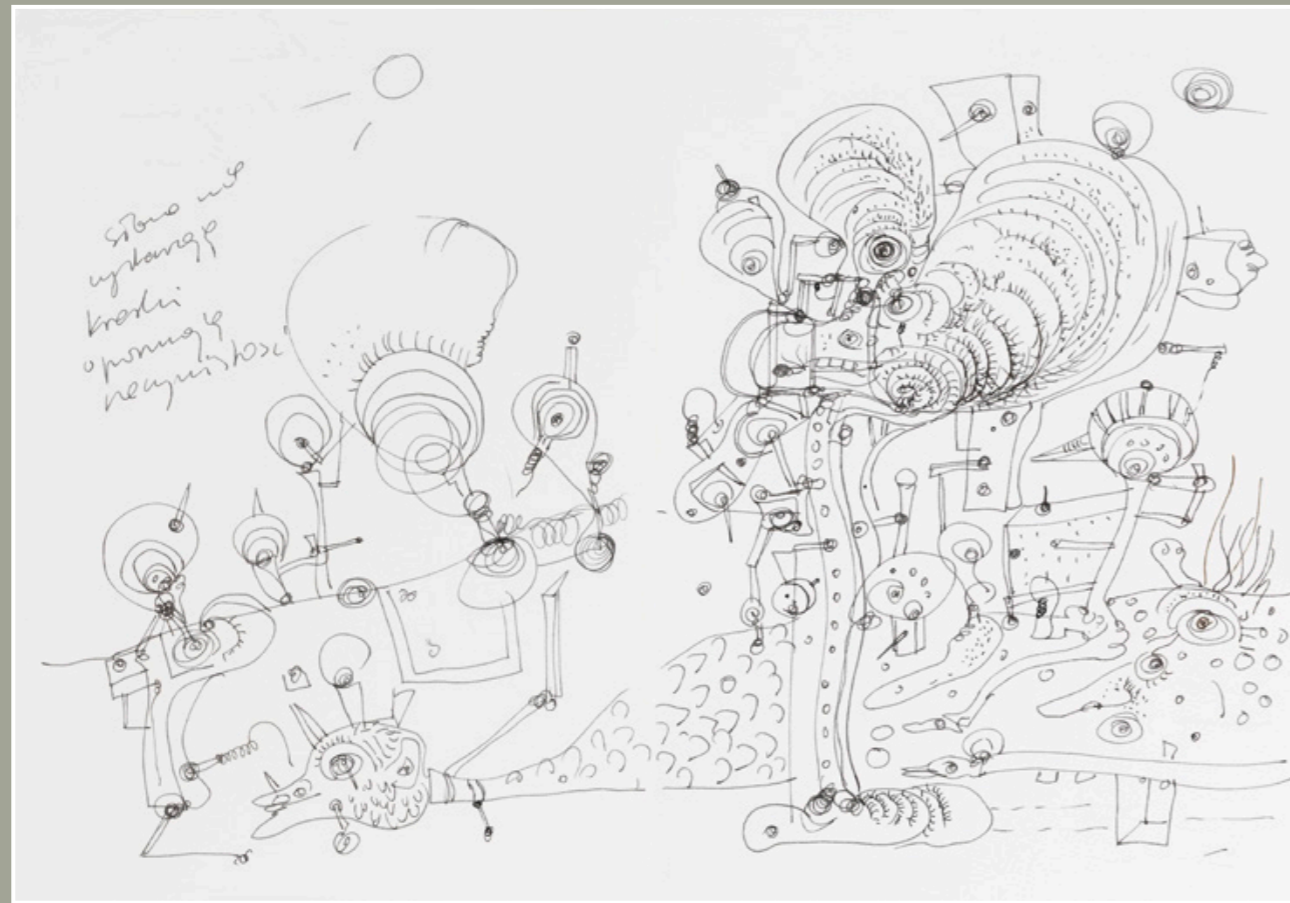
Bez tytułu / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
 Untitled / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010



„Świat polityki...” / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
 “The world of politics...” / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010

Strona 216: Statek Głupców / tusz, papier, 22,5 x 15,8 cm, 2010
 Page 216: The ship of Fools / ink, paper, 22,5 x 15,8 cm, 2010

„Czasami warto...” / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
 “Sometimes it's worth...” / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010

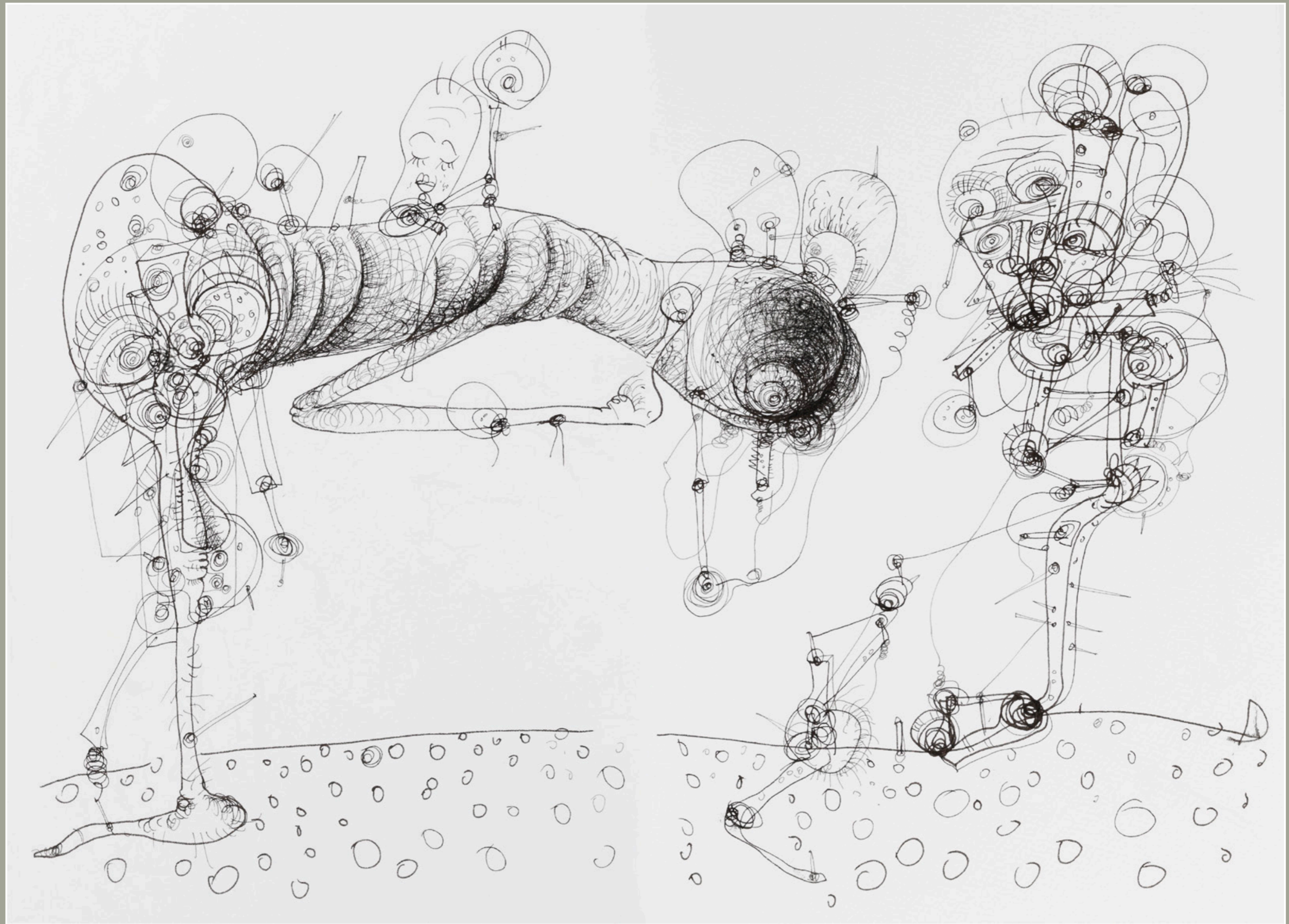


„Słowa nie wyrażą kroki...” / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
 “Words do not work out a line...” / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010

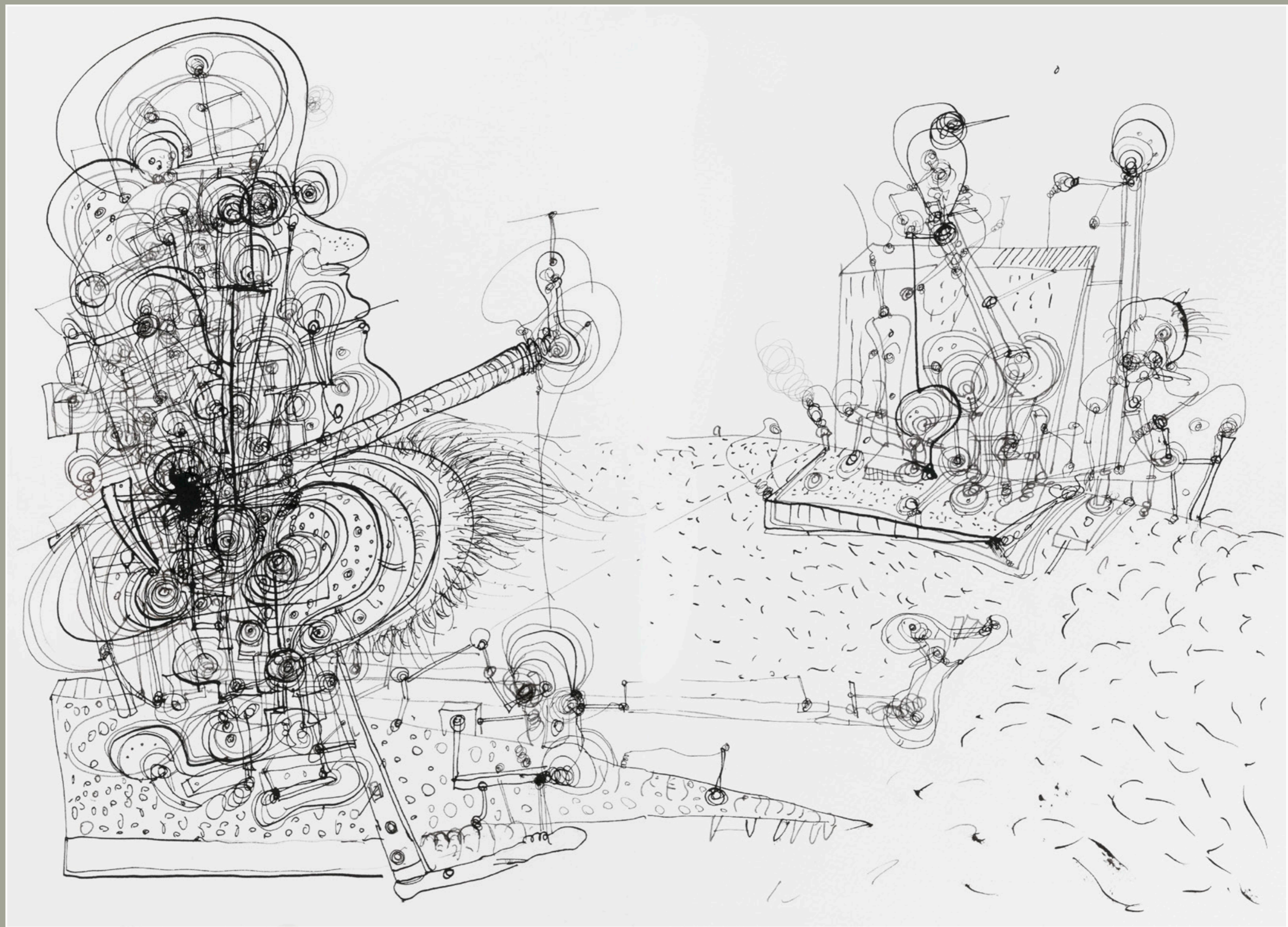
Bez tytułu / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
 Untitled / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010

„Życie bez kobiet jest jak...” / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
 “Life without women is like...” / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010

On, ona / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
 He, she / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010



Bez tytułu / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
Untitled / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010



Kompozycja / tusz, papier, 22,5 x 31,6 cm, 2010
Composition / ink, paper, 22,5 x 31,6 cm, 2010

Redakcja naukowa / Academic editor: prof. **Maciej Świeszewski**

Recenzja naukowa / Academic reviewers:

prof. **Adam Myjak** – Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / Professor of the Academy of Fine Arts in Warsaw

dr hab. **Grzegorz Bienias**, prof. ASP – Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie / Professor of the Academy of Fine Arts in Cracow

Autorzy tekstów / The authors of the texts:

dr **Demostenes Davvetas** – Uniwersytet Paryski VIII / the University of Paris VIII

dr **Beata Purc-Stępnik** – Uniwersytet Gdański / the University of Gdansk

Piotr Sarzyński

Robert Priseman

prof. **Andrzej Lisak** – Politechnika Gdańska / University of Technology in Gdansk

Michalina Domoń

Redakcja i korekta polska / Text editing and Polish proofreading: **Filip Szałasek**

Tłumaczenie / Translation: **Kamila Rosińska-Balde**, **Anna Szczeblewska**

Redakcja i korekta angielska / Text editing and English proofreading: **Małgorzata Wiśniewska**

Koordinacja wydania / Publication coordinator: **Michalina Domoń**

Projekt graficzny, skład / Graphic design, typesetting: **Joanna Remus-Duda**

Wydawcy / Publishers:

Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA | ul. Jaskółcza 1, 80-767 Gdańsk | www.laznia.pl

Centre for Contemporary Art, LAZNIA | ul. Jaskolcza 1, 80-767 Gdansk | www.laznia.pl

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku | Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk | www.asp.gda.pl

The Academy of Fine Arts in Gdansk | Targ Węglowy 6, 80-836 Gdansk | www.asp.gda.pl

Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku / The Painting Faculty, The Academy of Fine Arts in Gdansk

Dziekan / The Dean: dr hab. **Jacek Kornacki**, prof. ASP

Prodziekani / The Associated Deans: dr **Aleksandra Jadczyk**; dr **Marek Wrześniński**

Wydawnictwo Tadeusz Serocki | ul. Prusa 1, 83-130 Pelplin

Publisher Tadeusz Serocki | ul. Prusa 1, 83-130 Pelplin

Tom I / Volume I

Nakład / Circulation: 500 egzemplarzy / copies

ISBN: 978-83-61646-30-3

ISBN: 978-83-65366-78-8

ISBN: 978-83-65913-07-4

Gdańsk 2018

Wydawnictwo dofinansowane z dotacji podmiotowej Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego

na utrzymanie potencjału badawczego oraz przez Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

The publication is co-financed by the Ministry of Science and Higher Education's (MNiSW)

subsidy for maintaining research potential and by the President of the Academy of Fine Arts in Gdansk

Szczególne podziękowania za pomoc przy wydaniu albumu rodzinie Jedlińskich – pani Wandzie, Natalii i Martynie Jedlińskim
I would like to extend my special acknowledgements for the help in this album edition to Wanda, Natalia and Martyna Jedlinski



miasto wolność



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŹNIA



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



M



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



CONTEMPORARY
LYNX
www.contemporarylynx.pl



Artysta i sztuka



