

UNIWERSYTET JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

WYDZIAŁ PEDAGOGICZNY I ARTYSTYCZNY

Dziedzina: sztuki plastyczne
Dyscyplina: sztuki piękne
Nr albumu: 118036
mgr Tomasz Czyżewski

TOMASZ CZYŻEWSKI

WARSTWY PEJZAŻU – WARSTWY PAMIĘCI

Praca doktorska zrealizowana pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Wiesława Łuczaja

KIELCE 2018

Spis treści

Wstęp.....	3
Wprowadzenie do tematyki twórczości.....	4
Podjęty problem teoretyczny, opis terenowego etapu pracy.....	7
Podjęty problem artystyczny, opis dzieł i zagadnień artystycznych.....	11
Teorie, pokrewieństwa i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia.....	14
Bibliografia.....	18
Abstrakt / Abstract.....	19/20
Opis pracy w języku angielskim.....	21
Dokumentacja fotograficzna z komentarzem w językach polskim i angielskim.....	37

Wstęp

Opis podzieliłem na 8 rozdziałów o nakreślonej niżej zawartości, starałem się w nich omówić założenia i sposoby realizowania oraz udokumentować i podsumować rezultaty pracy.

W pierwszym staram się przybliżyć moją postawę twórczą ze szczególnym naciskiem na te obszary wcześniejszych badań i twórczości, których naturalną konsekwencją jest projekt WARSTWY PEJZAŻU – WARSTWY PAMIĘCI, zrealizowany jako moja dysertacja.

W rozdziale drugim rozwinąłem opis zagadnień teoretycznych oraz immanentnych wobec nich działań terenowych. Traktuję je jako pierwszy etap pracy, której zwieńczeniem jest zbiór wiedzy i wrażeń manifestowany przez kolekcję obiektów malarskich.

Rozdział trzeci poświęciłem zagadnieniom artystycznym związanym z tworzeniem elementów wspomnianej wyżej kolekcji. Opisałem tam m.in. relacje między zjawiskami obserwowanymi w pejzażu a doбором technik malarskich.

Czwarty rozdział to rozważania nad możliwymi pokrewieństwami i korespondencją między prezentowaną realizacją a zaistniałymi dotąd praktykami artystycznymi. Naświetliłem w nim również inne zjawiska kulturowe, znaczące dla mnie na etapie formułowania tez o znaczeniowej pojemności pejzażu i płynących stąd możliwościach artystycznej eksploracji.

Rozdziały 5-8 zawierają pozostałe niezbędne elementy opisu, kolejno: bibliografię z uwzględnieniem źródeł internetowych, abstrakt w językach polskim i angielskim, całościowe tłumaczenie opisu na język angielski oraz dokumentację fotograficzną opisywanej kolekcji obiektów malarskich wraz z przypisami.

Wprowadzenie do tematyki twórczości

Jednym z zadań w toku studiów doktoranckich było zbadanie i określenie własnej strategii artystycznej. Swoją zdefiniowałem jako *strategię ogrodu* łączącą wiele pól zainteresowań

i podkreślającą rolę ludzkiej aktywności w zastanej przestrzeni. Świat poddany naszym działaniom zorganizowany jest w wiele wzajemnie zależnych stref. Analogicznie, strategia ogrodu, jak ją rozumiem, polega na odpowiedzialnym zarządzaniu terytorium złożonym z wielu części, czasem pozornie nieprzystających do siebie, zawsze jednak połączonych.

Szczególnym przypadkiem interakcji człowieka z przestrzenią jest miasto z jego ciągłymi przekształceniami. To zjawisko było dla mnie źródłem tematów przez kilkanaście lat. Odkrywanie zapisów zmian w formach budynków, w kolejnych przebudowach i wyburzeniach dawało mi wgląd w historie jednostek, rodzin, wspólnot religijnych i gospodarczych. Studiując publikacje urbanistów, historyków i regionalistów formowałem własne wnioski na temat miejskości, zarówno w kontekście społecznym, gospodarczym i formalnym. Pokrewieństwa znajdowałem w praktykach urbanistyczno-gospodarczych Leona Kriera, w idei rzeźby społecznej Josepha Beuysa, w oddolnych ruchach społeczności miejskich, których rozkwit pokrył się w czasie z powstawaniem i wydaniem książki PEJZAŻ RUDYMENTARNY. KUTNO, w której podsumowałem sześcioletni etap twórczości inspirowanej tym właśnie miastem.

W tej publikacji zmierzyłem się również z obecnością podobnych wątków w historii malarstwa. Długa kwerenda ujawniła mnóstwo obrazów o wielkim ładunku poezji małomiasteczkowych zaułków czy dynamiki metropolii. Projekcje miast idealnych nie brałem pod uwagę, ponieważ brak w nich ważnego dla mnie elementu metamorfozy oraz autorstwa zbiorowego. Po analizie uznałem, że wizualnie pociągające dzieła Utrilla, Hoppera, Delvaux, Sohlberga i wielu innych, mogą być źródłem analogii formalnych, jednak nie wpisują się w typ moich poszukiwań. Trafiłem za to na cytaty szwedzkiego malarza Richarda Bergha: „...pejzaż, miejsce, w którym żyjemy, wpływa na nasze życie [...] ponieważ silnie oddziałuje na nasze dusze [...] Każdy pejzaż to stan umysłu.” Z tym stwierdzeniem zgodziłem się w całej rozciągłości.

Pod względem przeniesienia tkanki miejskiej na konstrukcję obrazu najpełniej przemawiał do mnie Pieter de Hooch. Zdecydowanie nie był wedutystą, nie portretował miejscowości na zasadzie dokumentacji lub planu. Jego obrazy są absolutnie zamknięte w miejskości, zbudowane z codzienności mieszczan, fragmentarycznych widoków ulic, wewnątrz domów, dziedzińców, ceglanych murów. To nie farba jak u Utrilla, nie atmosfera czy nastrojowa refleksja, dla mnie niektóre obrazy Hoocha są wprost transpozycją miasta na podobrazie. Takie podejście było mi wówczas najbliższe, blisko spokrewnione z moimi studiami nad miastem. Z tą różnicą, że w moich obrazach eliminowałem obecność mieszkańców, skupiałem się na śladach ich działań widocznych w otoczeniu. Nawarstwiane zamysły urbanistyczne pozwalały śledzić zmiany wpływające na kształt i jakość życia miasta.

Jednocześnie zacząłem w nich dostrzegać analogię do duktu pędzla w malaturze. Pierwsze gesty kreślące powierzchnię, ostatnie akcenty i gęste siatki rozmaitych śladów. Do tego patyna, uszkodzenia i zmiany wszystkich tych relacji powodowane oświetleniem lub perspektywą. Notując fragmenty miasta za pomocą niskiej jakości fotografii wprowadzałem w zebrane widoki kolejne zmienne. Ślady w tym procesie to się wzmacniały, to znów znosiły. Wydruki i powstające na ich bazie obrazy stawały się śladami transpozycji formalnej i jednocześnie nośnikami informacji o źródłowym widoku, fragmencie miasta. To, co bazowe dla zaistnienia wybranego pejzażu i to, co stawało się jego pozostałością określałem pojęciem rudyment. Potrzebę pogłębionego merytorycznie badania zastanego pejzażu, duchowego rozpoznania takiej przestrzeni, jej ideowych uwikłań wpływających na materialną formę, poszukiwania artystycznej formy, wszystko to ująłem w autorski projekt *Pejzaż Rudymentarny*.

We współczesnych praktykach artystycznych nie znalazłem malarskich badaczy pejzażu zmierzających do takiego holistycznego ujęcia. Jest to zapewne związane z pewną tautologiczną skłonnością malarstwa do skupiania się na sobie samym. W literaturze natomiast takie tropy pojawiają się, znane jest na przykład pojęcie *geopoetyka*, powołał je do istnienia szkocki poeta Kenneth White. Z jego postawą spotkałem się dzięki polskiemu pisarzowi Mariuszowi Wilkowi. Dowiedziałem się, że oni odbierają pejzaż podobnie jak ja - wierzą we wzajemne wpływy miejsca i zamieszkującego je człowieka. Chcą rzetelnie i wrażliwie poznać swoje środowisko, a jeśli już na nie wpływać, to zgodnie z rozpoznanym charakterem miejsca. Efektem zbliżenia koncepcji geopoetyckich i pejzażowo rudymenarnych była prezentacja części moich opracowań na konferencji poświęconej obecności, oddziaływaniu i zapisowi przestrzeni¹ w tekstach kultury.

W twórczości określanej mianem geopoetyckiej, szeroko omówionej i przybliżonej w książce Anny Kronenberg², znalazłem wielką zachętę do rozszerzenia moich doświadczeń na pejzaże poza miastami. Zmiana obszaru zurbanizowanego na bliższy środowisku przyrodniczemu zapowiadała możliwość głębszego sięgnięcia do podstaw osadnictwa i związanych z nim modyfikacji otoczenia. Mój wybór padł na obszar Sudetów z ich ruralistyką i jednocześnie licznymi przykładami interesujących założeń miejskich. Jako twórca *Pejzażu Rudymentarnego* nie chciałem podchodzić do zadania teoretycznie ani turystycznie, dlatego idąc za przykładem White'a i Wilka osiedliłem się w przestrzeni, która mną zafascynowała.

1

POWRÓT PRZESTRZENI - ŚRODKOWOEUROPEJSKA GEOPOETYKA I NOSTALGIA. *Poznań*, 7-8. 05. 2012. Zakład Komparatystyki Literackiej i Kulturowej Instytutu Filologii Polskiej UAM oraz. Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk.

2

Twórca pojęcia tak ocenia to opracowanie: „Jej książka stanowi ważny wkład w podnoszenie świadomości i wiedzy na temat geopoetyki i mojej pracy w ogóle, w szczególności w polskim kontekście. To kolejny głos, wśród wielu bardzo różnorodnych i ważnych perspektyw i dróg, które uświadamiają nam, że świat nie kończy się na biznesie i marketingu. Najwyższy czas wspólnie przemyśleć i przepracować całą kulturę od podstaw, od Ziemi”. K. White w GEOPOETYKA. ZWIĄZKI LITERATURY I ŚRODOWISKA. Anna Kronenberg; Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2015

Projekt WARSTWY PEJZAŻU – WARSTWY PAMIĘCI wymagał więc długotrwałych przygotowań teoretycznych i praktycznego wrastania w okolicę. To, co wcześniej poznawałem dzięki mapom, zdjęciom satelitarnym, wyprawom po szkice i zdjęcia, teraz jest moim realnym środowiskiem. Okoliczne kamienie, łąki, lesiste góry i miejscowa architektura wpływają na mnie przez całą dobę. Ilość atrakcyjnych widoków początkowo odciągała mnie od badań w stronę ilustracyjnych zachwyty. Na szczęście bezwzględna zależność od ostrych zmian pogody i stanu podupadłego domu wymusiły powrót do spraw fundamentalnych, a nawet dosłownie do fundamentów. Szukając sposobów i źródeł starych, lokalnych rozwiązań trafiłem na bogate pokłady gliny, kamieni i inspiracji lokalnymi historiami.

Podjęty problem teoretyczny, opis terenowego etapu pracy.

W pracy WARSTWY PEJZAŻU - WARSTWY PAMIĘCI założyłem ciąg działań zmierzających do odnalezienia lokalnych zapisów ludzkiej aktywności w środowisku kulturowym i przyrodniczym oraz spożytkowanie ich jako inspiracji do działań malarskich. Ważny dla tego zadania był wybór lokalizacji geograficznej. Tylko długotrwałe osadzenie w konkretnym środowisku daje możliwość wglądu w zapisy złożonej historii lokalnej. Ponadto, stała obecność daje okazje do poznawania miejsca w różnych odsłonach ujawniających odmienne układy składowych.

Pejzaż zawsze jest zespołem wielu elementów na jakimś etapie ciągłego procesu przemian. Doskonale uchwycił to w swoich cyklach malarskich Monet. Impresjonistyczne studium metamorfoz światła w moim projekcie nie ma znaczenia, natomiast świadomość jego zmiennego działania i znajomość topografii pomagają w wyróżnianiu warstw studiowanego pejzażu. Jeśli dodamy do tego ogląd zgodny ze zmianami pór roku, to zasób informacji jest bez porównania większy niż w sytuacji krótkotrwałego pleneru. Zależnie od kolejnych odsłon/pór roku, obserwator zanurzony w tej przestrzeni ma dostęp do form architektury oraz trwale lub okresowo czytelnych zmian dokonywanych w pejzażu z powodów gospodarczych, politycznych, militarnych.

We wstępie wspomniałem o pojęciu rudyment, określa ono zarówno pierwocinę, fundament czegoś i tego pozostałość. Realizowane wcześniej badania i dzieła wyprowadzałem od pejzażu miejskiego. Biorąc pod uwagę, że miejskość jest efektem kreacji, można przyjąć, że mamy do czynienia z artefaktem jako pejzażem. Artefakt jako pejzaż był więc przedmiotem moich rozważań, co w kontekście rudymentarności można uznać za rozważanie pozostałości czegoś. Idąc tym tropem, moja dysertacja odnosi się do tego samego wektora lecz o przeciwnym kierunku, tzn. do pejzażu jako artefaktu. Zaś pejzaż jako artefakt będzie w tym wektorze nakierowany na fundament. Pozostało przyjąć algorytm postępowania. Z mojego opracowania własnej strategii przywołałem stały schemat:

- podróżuj – zmieniaj punkty odniesienia;
- doświadczaj – zmniejszaj dystans do spotykanych wartości, działaj wg napotykanym, interesującym wzorców;
- analizuj – jeśli doświadczenie wydaje się warte kontynuacji, to pogłębiaj wiedzę;
- rozwijaj – włącz do swojego „ogrodu” w zakresie pozwalającym na odpowiednio częste praktykowanie.

Uznałem ten algorytm za właściwy, ponieważ jest dla mnie naturalny, przystaje do praktyki geopoetyckiej i pozwala uniknąć postawy 'turysty'. Zgodnie z tym modelem postępowania, należało zastąpić wycieczki do atrakcyjnych miejsc bezpośrednim zanurzeniem się w środowisko przez setki lat poddawane działalności człowieka i stale testujące ludzkie osiągnięcia. Zbierane widoki to elementy mnemotechniczne, pozwalające lepiej przypominać sobie odczytane lub tylko zauważone wątki. W tych widokach zakorzeniają się następne warstwy: lokalne sposoby zaspokajania życiowych potrzeb, idee przyświecające ludziom zmieniającym zastane otoczenie, materialne formy wyrastające z idei, ikonografia i zapisy kartograficzne.

Po osobistym doświadczeniu terenów „kongresówki”, Ordynacji Zamojskiej, Kielecczyny i południa Dolnego Śląska zdecydowałem się na ten ostatni obszar. Wybór był w dużym stopniu intuicyjny, uważam to kryterium za właściwe w badaniach o charakterze artystycznym.

Budownictwo sudeckie, historyczna ruralistyka to godny podziwu, wciąż ogromny zbiór praktycznych rozwiązań wynikających moim zdaniem nie z walki z naturą ale z umiejętności „dogadania się” z nią. Uwarunkowanie podstawowymi prawami szybko uczy że naturalne żywioły mogą nam przynieść energię lub nas jej pozbawić. Woda jest tu niezmiernie istotnym czynnikiem, kilkusetletnie zabudowania, nawet jeśli dziś mokre w pierwszej kondygnacji, to stoją wytrwale, póki ktoś ich nie poprawi „nowoczesną” technologią izolowania i ociepleń. Kamienny lub ceramiczny materiał budowlany spajają surowce pochodzące z tego miejsca i „rozumiejące” wodę – glina z kruszywem, zaprawy wapienne. Pozwalają wodzie powoli migrować ale dzięki temu pracują razem z gruntem w którym osadzili je budowniczowie. Osobnym zjawiskiem są zachodniosudeckie domy przysłupowe sprytnie odsuwające część mieszkalną od wilgoci kapilarnej; jednak nie o tym sprawa, nie prowadzę tutaj studium budowlanego. Odnotowuję ważne elementy, które tworzą inspirujące mnie środowisko. Woda, kamienie, glina, błękit, barwna zmienność pól i lasów, architektura. Tutejsze pola i siedliska zawsze były zależne od wody i jej nieokiełznanego charakteru. Uciekając przed zimnem wiatrów na wzniesieniach, ludzie w większości stawiali swe osady w miejscach obniżonych, zagłębionych w rzeźbę terenu, tędy wędruje również nadmiar wody z wyższych partii.

Obszerne domy i rozbudowane obejścia rolnicze były oczywiście powiązane z dostępem do dobrej ziemi i bardziej płaskich obszarów. Bogate miasteczka powstawały za to w miejscach eksponowanych ale [przez naturalne uwarunkowania] w niewielkiej skali. Wskutek tych działań dziś wychodząc na spacer po wyniesionych łąkach Przedgórze mogą w całości lub we fragmentach zobaczyć pięć miast i tyleż wiosek osadzonych wśród pól i lasów. Jednocześnie widok tych dziesięciu miejscowości choć czyni pejzaż artefaktem to wciąż pozostawia go przestronnym.

Nagromadzenie skupisk artefaktów i pozostawiona między nimi przestrzeń na wybrzmienie napięć. Jednocześnie ta przestrzeń sama też pełna jest detali innego typu; ogólne wrażenie: gęsto a jednak z oddechem.

Oddech również jest związany z miejscem, nie tylko przez pogłębienie wysiłkiem wędrowki, tutejsze uformowanie terenu – falistość, cykliczność, budzi bezpośrednie skojarzenie z ćwiczeniem oddechowym.

Postawa geopoetycka a także praktyki *Pejzażu Rudymentarnego* niosą duży ładunek romantycznego zaangażowania. Przez kilkanaście lat moich badań i realizacji przeszedłem od etapu analitycznego do praktycznej postawy wobec zastanego środowiska. W tym miejscu, chcąc zachować konsekwencję w postawie, musiałem postawić wszystko na jedną kartę, by zrealizować opisywany projekt. Jeśli znalazłem lokalizację fascynującą mnie do głębi, powinienem poświęcić jej swoją energię, zdobytą dotąd wiedzę i osobistą obecność. W ciągu trzech lat odbyłem wiele podróży wzdłuż pasm Sudetów, zebrałem setki zdjęć, notatek i kontaktów. Ostatecznym wynikiem było osiedlenie się w domu pamiętającym czasy Marianny Orańskiej na dawnych terenach dóbr cysterskich. Wieś leży przy drodze łączącej dawne siedziby Marianny na ówczesnych ziemiach Hohenzollernów i Habsburgów, którzy weszli w miejsce Piastów i Podiebradów, ilość i różnorodność herbów już inspirująca.

Codzienny widok masywu Jawornika, kiedyś Świętej Góry lub Góry Umarłych, również zdawał się początkowo wystarczającym impulsem i punktem odniesienia. Pozostając jednak wiernym swoim założeniom musiałem drążyć głębiej. Jak rozpoznać całościowo moje nowe miejsce, jaki wzorzec można tu odnaleźć, co powodowało pierwszymi osadnikami w wyborze tego miejsca. Wreszcie, który z odkrywanych wątków przetransponować na obrazy.

Historyczne osadnictwo sięga tu co najmniej wczesnego średniowiecza. Ze źródeł można wywnioskować, że ważne były miejscowe złoża mineralne, bliskość rozlewisk Nysy [Kłodzkiej] oraz dostatek zwierzyny łownej. Jak to przełożyć na moją sytuację? Co może stanowić artystyczny punkt wyjścia dla mnie, po niemal tysiącu lat zanotowanych przemian? Wyszedłem z założenia, że najlepiej będzie wystartować z punktu absolutnie subiektywnego doświadczania własnym ciałem, wszystkimi zmysłami. Osobiste przebycie odległości w realnym terenie, doświadczenie warunków atmosferycznych, poznanie własnych reakcji na lokalne bodźce, to wartości niedostępne w fazie przygotowań na mapach i kwerend źródłowych. Odbywałem intensywne wyprawy, pocąc się z wysiłku i upału albo moknąc w deszczu lub gęstej mgle. Chciałem w ten sposób zbliżyć się do doświadczeń pokoleń, które wpływały swoją działalnością na miejsce, które dziś poznaję. Ich zmagania z ciężarem, wilgocią w powietrzu i wodą płynącą lub znikającą w niespodziewanych miejscach, radość z łagodnych dni dających możliwości zbiorów i budowania schronień pozostawiły mi pejzaż jaki badam.

W rezultacie odkrywałem, że architektura i układy ruralistyczne wschodnich Sudetów i Przedgórze znacznie się różnią od tego, co poznawałem w czasie wyjazdów w Karkonosze, Izery i niższe partie zachodniego Dolnego Śląska. Juhani Pallasmaa twierdzi, że [...] *Kluczowym mentalnym zadaniem budowli jest schronienie i integracja. Budynek są projekcjami naszych ludzkich miar i naszego poczucia porządku rzutowanymi na pozbawioną miary i znaczenia naturalną przestrzeń.*³ z czego wynika, że różnice zabudowy są świadectwem nie tylko różnic w upodobaniach estetycznych, zastanych warunków ale także różnic ideowych. Nie mogę jednak zgodzić się z końcowym stwierdzeniem tego zdania w dosłownym brzmieniu. Otoczenie i warunki przestrzenne są zasadnicze, to w relacji z nimi tworzymy znaczenia i poznajemy miary.

Po doświadczeniach z *Pejzażem Rudymmentarnym* i *Geopoetyką* uważam, że naturalna przestrzeń znacząco wpływała na projekcje dawnych osadników. Wernakularyzm jest cechą wszystkich miejsc, które odwiedziłem w ostatnich pięciu latach poszukiwań i właśnie naturalna przestrzeń była tego powodem. Jedynie budowle reprezentacyjne wyłamywały się z tej zasady, choć raczej te w założeniach miejskich i to od przełomu XIX i XX wieku. Wielowiekowe, ściśle uzależnienie od miejscowych zasobów i warunków naturalnych było argumentem utwierdzającym wybór tej lokalizacji.

Szukałem nadal punktu wyjścia do mojej pracy doktorskiej czyli kolekcji malarskich obiektów odnoszących się do nowego dla mnie środowiska, określonej naturalnej przestrzeni. Z map i innych opracowań historycznych wynikało, że kolejny raz w moich dziejach znalazłem się na pograniczu. Wieś na skraju gminy, gmina na skraju powiatu, ten na krawędzi województwa i na granicy państwa. Taka lokalizacja i sieć dróg przecinających te granice mogły wzmocnić mój odbiór kamieni z inkluzjami w kształcie znaku „X” jakie znajdowałem w okolicy. Uznałem te znaleziska za obiekty znaczące, czyli ważne zjawiska, konstytuujące na swój sposób dany obszar w rozumieniu moich opracowań rudymmentarnych.

Staralem się rozpoznać ich możliwe znaczenia. Przecięcie linii-wektorów, skrzyżowanie, naznaczenie lub skreślenie; każdą z tych interpretacji można przypisać różnym aspektom historii i lokalizacji. Ponownie korzystając z wyboru intuicyjnego, naniosłem znak „X” na mapy okolic. Umieszczając środek znaku na polach, gdzie znalazłem kamienie, uzyskałem dwa schematy komunikacyjne. Okazało się, że duży „X” łączył Srebrną Górę i Złoty Stok na jednej linii oraz Ząbkowice Śląskie i Kłodzko na drugiej; mały „X” pozwalał połączyć w ten sposób Kamieniec Ząbkowicki, Złoty Stok, Bardo i Paczków. Jako punkt wyjścia do studiów w typie pejzażu rudymenarnego jest to bardzo dobry zestaw. Wymienione miejscowości historycznie różniły granice posiadłości, państwowości oraz typ użytkowania i geomorfologia. Pomędzy nimi zachowały się liczne przykłady dawnej ruralistyki. Dla mnie to start idealny.

Dzięki opisanemu ciągowi zabiegów wytypowałem konkretne modele do studiowania czytelnych w nich warstwowych zapisów. Każde z tych miejsc jest zbiorem artefaktów, jednocześnie w skali makro, rozrzucone w pejzażu na rozpiętość nakreślonych znaków „X” wywołują napięcia zmieniające naturalny krajobraz w pejzaż-artefakt. Dla stworzenia kolekcji dedykowanej tym obszarom potrzebowałem przełożenia wymiernych danych, dostępnych faktów i niewymiernych spostrzeżeń na wspólną formę plastyczną. Kuszącą byłaby interaktywność. Nowoczesna kartografia satelitarna daje ciekawe narzędzie: dostępne internetowo mapy warstwowe. Przechodząc między warstwami można oglądać odwzorowania rzeźby terenu, siatki zabudowań, a nawet skany gruntu!

W tym miejscu malarz staje przed problemem – jak wygrać z tak atrakcyjną i pojemną konstrukcją albo jak równoważnie odpowiedzieć na możliwości dzieł wirtualnych?

Zdecydowałem rozpocząć absolutnie subiektywnym doświadczeniem własnym ciałem, wszystkimi zmysłami. Za konsekwentne postępowanie uznałem zakończenie procesu dziełem pozwalającym dostrzec realność materii i dalekim od aseptycznej estetyki cyfrowej. Realnego doświadczenia wciąż jeszcze nie zastąpią najlepsze nawet symulacje komputerowe a całe informacyjne bogactwo map warstwowych jest przecież nadal izolowane ekranem komputera. Potwierdzenie i zachętę do takiego podejścia daje mi znów Pallasmaa: „Obrazowanie komputerowe przyczynia się do spłaszczania naszych wspaniałych multisensorycznych, symultanicznych i synchronicznych zdolności wyobrażania [...]”⁴ i dalej przeciwstawia „operację na siatkówce” możliwości pełniejszego doznania zmysłowego. Dodam, że dopiero przejście tego procesu uświadomiło mi, jak bardzo zdigitalizowana rzeczywistość ogłuszyła moją percepcję. Żaden zestaw wydruków, ekranów i projekcji nie pozwala na zbudowanie w sobie wewnętrznego modelu przestrzeni, trzeba ją przejść, powąchać, dotknąć.

Doświadczenia tych realiów kazały mi zmodyfikować pierwotne założenia co do samych obrazów i wystawy. Pomimo dużych odległości i szerokich widoków, historie odczytywane na miejscu a także skala i proporcje miejscowego budownictwa nakłoniły mnie do rezygnacji z pociągających mnie początkowo wielkich formatów. W miejsce monumentalnych płócien wprowadziłem obrazy mniejsze, dodatkowo jeszcze rozbite na dyptyki. Odrzuciłem też konstruowany na drewnianych stelażach, rozbudowany obiekt centralny. Zastąpiłem go kameralną prezentacją eksponatów w gablocie. Rzutowanie zjawisk z monumentalnej czasoprzestrzeni na niewielkie formaty ma sprzyjać intymnej relacji. Zależy mi na skupieniu uwagi odbiorcy na mnogości detali pojawiających się w rzeczywistej lokalizacji, artefaktach nagromadzonych w ogólnych bądź personalnych historiach, osadzonych w realiach geograficznych. Tak podana kolekcja jest malarskim podsumowaniem procesu poznawczego i konsekwencją założonego ciągu zdarzeń.

Podjęty problem artystyczny, opis dzieł i zagadnień

Złożony proces przygotowawczy opisany w poprzednim rozdziale pozwolił mi zebrać dane z wielu warstw doświadczanego pejzażu. Dla malarskiego zapisu budowanego na ich podstawie wybrałem wyjście poza proste odwzorowanie otoczenia. Abstrahowanie pejzażu dawało mi możliwość ubrania we wspólny zbiór wyników z przeróżnych baz danych. Ponadto założyłem, że taki charakter powstałych form będzie miał aktywizujący wpływ na odbiorców. Tradycyjna weduta, nawet ze sztafażem pozostawia dużą łatwość pominięcia semiotyki obrazu na rzecz łatwej i usłużnej formy. Tymczasem zależy mi nie tylko na notowaniu zmian ale też na wypchnięciu odbiorcy ze stagnującego odbioru w kategoriach estetyki formy w stronę dynamicznej refleksji. Powstałe tą drogą obrazy chciałbym podać jako ikony wybranych lokalizacji do kontemplacji. Arnheim napisał: „kontemplacja nieruchomych części otoczenia to niemal luksus, przydatny co najwyżej do lokalizowania przyszłych możliwych zmian, bądź do zapoznawania się z kontekstem zdarzeń.”⁵ moje „mapy” miejsc, czasów i wrażeń mają być takim właśnie momentem luksusu.

Tworząc kolejne prace w tej kolekcji nie unikałem praco- i czasochłonnych działań. Odtwarzałem w ten sposób zaobserwowane w terenie procesy, wpływy i nawarstwienia. Liczę na to, że wielowarstwowość dosłowna i znaczeniowa w tych obrazach zachęci odbiorców do podróżowania w nich, do odkrywania i aktywnego rekonstruowania ich w sobie, tak by zostawiły ślad w pamięci jak po realnej wycieczce a nie zniknęły jak impuls na siatkówce.

Moje malarskie obiekty inspirowane wschodnimi Sudetami i ich Przedgórzem powstawały, podobnie jak zastane tu pejzaże, przez nawarstwienia, przenikania i nieoczywiste zestawienia. Z potrzeby zebrania kompendium wrażeń i pozyskanej wiedzy początkowo poddałem się pomysłowi rodem z manierystycznych siedzib – zbudować gabinet osobliwości. Miałyby fascynować atrakcyjną powierzchownością i zadziwiać ilością możliwych ścieżek odczytywania. Dziś jednak, zamiast takich gabinetów, stosujemy hiperteksty. Pejzaż rozpatrywany w kontekście badań nad jego rudymenarnością jest dla mnie takim właśnie hipertekstem. Każdy pobrany z niego i dalej twórczo przetwarzany zestaw informacji a nawet wrażeń potrzebuje ramowego zapisu, siatki na której można umieścić poszczególne treści i ich połączenia.

Umownym i pojemnym językiem w kontekście mojej pracy jest kartografia. Uroda i tajemnica starych map mogą być atrakcyjnym sposobem zyskania uwagi odbiorców, jednak wciąż potrzebne są kolejne warstwy. Rozważyłem teoretycznie, co opisałem w poprzednim rozdziale, że odwołanie do kartografii zdigitalizowanej nie będzie właściwe. Potrzebowałem zgodności między inspirującymi procesami w badanym środowisku a technologią użytą w tworzeniu obrazów.

Woda i płynność były tu bardzo znaczące. Procesy odwołujące się do ciekłości- płukanie, nasączenie itp. są obecne w prezentowanych pracach, odniesienia do wody pozostawiły ślady tworzące struktury i podkłady malarskie.

W realnym pejzażu woda wypłukuje masy kamieni, łatwo o tym zapomnieć kiedy wszystko obsycha, traci intensywne wzory i kolorystykę na rzecz matowych szarości. W prezentowanej kolekcji odniesieniem do tego faktu jest użycie materiałów mineralnych poddawanych różnym zabiegom. Struktury czy wręcz stratygrafie obrazów również są związane z moimi hydronicznymi obserwacjami i przenoszeniem zaobserwowanych zjawisk na odpowiednio modyfikowane techniki malarskie. Labilność związana z takimi działaniami stwarza dodatkowe rozróżnienie między warstwami znaczeniowymi obrazów. Potencjalnie pozwala uwadze odbiorcy lawirować od sztywnych znaczeń siatki kartograficznej przez niestabilność naturalnych procesów erozyjnych aż do kompromisu – formy powstałej w wyniku tych interakcji. Kolejne lawowania i pokrycia odpowiednio zmodyfikowanymi malaturami pozwalają zaprzeczyć dotychczasowej historii bądź ją podkreślić.

Przywołałem już pojęcie geopoetyki, ściśle powiązane z realnym miejscem geograficznym, tym samym z kartografią. Z kolei w moich badaniach nad pejzażem rudymmentarnym zakładam ścisły związek formy miejsca i jego faktycznej historii. Z tych powodów prace na papierze nazwane roboczo „mapami” rozpocząłem od wyboru możliwie najstarszych wizerunków. Z dzieł XVI-wiecznego Helwiga, XVII-wiecznego Wernhera oraz kilku anonimowych map i planów wybrałem obrazy odnoszące się do wybranych miejscowości. Osiem prac o formatach 50x40 cm, z użyciem nawarstwień papierów o różnych gramaturach i właściwościach to „mapy” moich spostrzeżeń, historii oraz wrażeń formalnych wyniesionych ze studiów nad Złotym Stokiem, Bardem, Kłodzkiem, Ząbkowicami Śląskimi, Paczkowem i Kamieńcem Ząbkowickim. Poznawanie tych miejsc pomogło mi w opracowaniu abstrakcyjnych elementów, których później używałem jako inkluzji w „mapach” [było to dla mnie konsekwentnym nawiązaniem do kamieni z inkluzyjnym „X”].

Pracowałem na podkładach z płyty pilśniowej i gruntowanego płótna. Zaczynając od wydruków i kopii starych rycin ustanawiałem pierwszą warstwę relacji. Założyłem że napięcia lub współbrzmienia między inkluzją i wizerunkiem będą zaczątkiem kompozycji i jej zamknięciem. Prace kontynuowałem nawarstwiając na tych wizerunkach symbole, barwy, herby które przewijały się w ich historii. We wczesnej fazie zdecydowałem, że zestawy barw heraldycznych związanych z obrazowanym miejscem będą stanowiły rodzaj aureoli wokół przedstawień.

Chciałem być cierpliwy i złośliwy jak historia, powtarzałem ingerencje we własne wcześniejsze działania, tak jak pożary, wojny, epidemie, zmiany administracyjne i światopoglądowe zmieniały miejsca, które stały się moim tematem. Wspomniane abstrakcyjne formy inkluzji, powstawały w pracowni ale w oparciu o wrażenia z wizyt w tych miejscowościach a ich głównym założeniem technologicznym było przekształcanie materii za pomocą wody, temperatury, grawitacji czyli czynników naturalnych z którymi musiały się porozumieć kolejne pokolenia.

Kolorystyka powstających „map” mutowała od pierwotnych, historycznych barw heraldycznych i symbolicznych na obrzeżach kompozycji, ku przypadkowym procesom nawarstwień [tak fizycznych jak i semiotycznych].

„Mapom” towarzyszą dwa obrazy: pejzaż w stronę gór i pejzaż w stronę przedgórza. To wariacje na temat krajobrazu zależnego od narzuconej mu funkcji, zlokalizowane wg rzeczywistego ustawienia osi widokowej: pałac w Kamieńcu - szczyt Jawornika. Mniej więcej pośrodku tej osi znajdują się punkty przecięcia obu „X” które wyznaczyły obszar moich prac.

Czterem „mapom” przypisałem jeden obraz i kolejnym czterem drugi, wg koncepcji eksponowane na przeciwległych ścianach. Niezależnie od wybranego „kierunku zwiedzania” te pejzaże chwytają większość czynników widokowych i gospodarczych, jakie kształtowały zarówno Przedgórze sudeckie jak i tereny górskie.

Obrazy zrealizowałem na tradycyjnych podobrazach płóciennych o wymiarach 100x60 cm, z modyfikowanymi podkładami akrylowymi i mineralnymi, w technikach wodnych, z użyciem farb olejnych i laserunków żywicznych. Z „mapami” poza tematyką i obszarem inspiracji łączy je użycie elementów inkluzyjnych, włączenie *objet trouvé* i nawiązania do barw heraldycznych.

Wrażenia z wędrówek po okolicy oraz warstwy wywoływanych nimi wspomnień i skojarzeń ująłem w formie dwóch dyptyków. Każdy zawiera obraz górny i dolny, postanowiłem prezentować je z zauważalnym dystansem, by podkreślić możliwość rozbicia i osobnego zaistnienia. Nawiązuje to do procesów pamięciowych i podkreśla niehomogeniczny charakter pejzażu. W warstwie technologicznej zastosowałem też proces naklejania i zmiany chłonności podłoża, przemienności malatur olejnych i wodorozcieńczalnych dla uzyskania rozlewności i efektów grawitacyjnych. Dyptyki powstały na tradycyjnych podobrazach o wymiarach: 80x100 cm i 60x100 cm oraz 80x100 cm i 70x100cm. Obiekty, od których znalezienia zaczęła się praca nad kolekcją, czyli kamienie z inkluzyjnym „X” po rozpatrzeniu kilku wariantów, postanowiłem zaprezentować z częścią innych inspirujących mnie lokalnych znalezisk na modłę muzealniczą. Formuła gabloty i prezentacji eksponatu z przypisami pozwala zachować kameralność i badawczy aspekt osobistej eksploracji. Tym samym mam nadzieję na podkreślenie indywidualizmu i atmosfery dopuszczenia do tajemnicy, charakterystycznych dla przywoływanych już gabinetów osobliwości. Zbiorowi obiektów zadedykowałem kameralną formę przestrzenną z drewna i papieru, pokrytą notatkami; jej wymiary to 100x30x10-12 cm. Złożona tektonika tego elementu wystawy ma rozbudzać ciekawość i przez to zachęcać odbiorcę do zaangażowanego odbioru.

Podsumowując składowe powstałej kolekcji, przypomnę:

Duży „X” i mały „X” są tu reprezentowane przez 8 obrazów – płyta pokryta płótnem i warstwami papierów różnych gęstości, grubości i właściwości fizykalnych. Dzięki temu warstwy malatury zaklejane następnym papierem mogłem stonować, wygłuszyć bądź za pomocą werniksów wydobyć tylko fragmenty przedstawień. Zaistniałe faktury i mikrotektonika nawiązują do efektów uplastycznionej kartografii – od fantazmatów/ilustracji po odwzorowania skanów satelitarnych.

W kompozycji wystawienniczej obu „X” przypisałem po 4 obrazy „mapy”, odnoszące się do miejscowości, których połączenia tworzą ten znak na mapie. W kontekście drogi ku równinom i ku góróm, każdej czwórce prac towarzyszy jeden obraz na płótnie, w procesie malowania obu wykorzystałem efekty grawitacyjne dla płynnych farb oraz modyfikacje nasiąkliwości podłoża.

Między tymi zestawami obrazów prezentuję centralny obiekt – gablotę z eksponatami.

Przestrzeń wokół obiektu centralnego przeciwległe domykają kolejne obrazy, właściwie dwa dyptyki. Oba zawierają „obce” fragmenty pochodzące z przeszłości odwiedzanych miejsc lub mojej własnej historii przywoływanej przez miejscowe bodźce.

Teorie, pokrewieństwa i praktyki artystyczne będące obszarem odniesienia

Po raz kolejny muszę podkreślić, że nie trafiłem dotąd na realizacje artystyczne wyrosłe na gruncie interdyscyplinarnych studiów pejzażowych. Znajduję natomiast zjawiska, które mnie na tej drodze kształtowały. Pod względem doświadczania środowiska i postawy wobec krajobrazu bliskie mi są doświadczenia podróżnicze, działania regionalistów a także tradycyjne praktyki Aborygenów i niektóre realizacje z dziedziny land art.

Przy aktywności twórczej Aborygenów należy zaznaczyć, że popularne dziś malarstwo kropkowe dał światu w latach 70. ubiegłego wieku Geoffrey Bardon. Pracował w społeczności kilku plemion aborygeńskich zmuszonych przez rząd do porzucenia terenów, tradycyjnego stylu życia i osiedlenia się w Papunya. Ten rezerwat miał skłonić różne grupy plemienne i językowe do włączania się w jeden promowany model społeczeństwa. Zerwanie fundamentalnej więzi z własnym obszarem musiało wpłynąć destrukcyjnie na mentalność od zawsze budowaną w ścisłym związku z geograficzną lokalizacją. W realiach sudeckich również można prześledzić negatywne skutki podobnych działań przesiedleńczych. Wracając do Bardona, obserwował wciąż żywą w społecznościach sztukę malowania ciała i tworzenia obrazów na piasku. Udało mu się nakłonić niektórych mieszkańców Papunya do przeniesienia malowideł na ściany szkoły w której uczył, na płyty, deski, ostatecznie doszli do malowania na płótnach i wystaw w znaczących galeriach na całym świecie. Twórczość powstałej w ten sposób grupy Western Desert Painting Movement zmieniła widzialność problematyki aborygeńskiej, jednak tylko w ramach opresyjnej konstrukcji zachodniego stylu życia. Kiedy wspominam o bliskiej mi postawie, mam na myśli dużo starsze praktyki.

Zgodne z tradycją ryty i malowidła powstawały w konkretnej lokalizacji, przypisane do konkretnej grotty, skały czy innej formacji terenu, były tam „od zawsze” i stanowiły świętość. Wędrówki odbywane do tych miejsc miały równie duże znaczenie jak sam gest, który w dzisiejszym rozumieniu nazwalibyśmy od/twórczym. Ryty i malowidła podtrzymywane przez kolejne pokolenia w swej formie i kolorycie współtworzyły plemienną świadomość. Tak rozumiane uczestnictwo w pejzażu jest mi bliskie.

Kontynuując temat doświadczania własnym ciałem, nie ukrywam, że jedną z inspiracji jest dla mnie twórczość Richarda Longa. Szczególnie pociągające są jego terenowe realizacje z materiałów znalezionych w odludnych miejscach. Wyprawa, reagowanie na aurę miejsca, bezpośredni, fizyczny kontakt z zastanym tworzywem, te hasła mieszczą się w moim algorytmie tworzenia. Wystawy Longa w galeriach realizowane z użyciem lokalnych materiałów naturalnych: gliny z okolic galerii, mułu z miejscowej rzeki itp. również sytuują jego postawę w obrębie geopoetyki. Nie są mi znane jego osobiste relacje z Kennethem Whitem, ale podobieństwo postaw odnotował również John Danvers. Umieścił obok siebie obu wymienionych twórców w swoich multidyscyplinarnych rozważaniach o sztuce, umyśle, teoriach wiedzy i bytu⁶.

„Picturing Mind: Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Art & Poetry”; John Danvers, wyd. Amsterdam [u.a.] : Rodopi, 2006. wspomniani twórcy ujęci we wspólnej grupie postaw str.8, osobne omówienia od str.200 i 217.

Innym możliwym pokrewieństwem byłyby praktyki zbierackie, kompulsywne i kolekcjonerskie. Wyłania się ono już w moich rozważaniach nad zastosowaniem znanej od wieków formuły gabinetu osobliwości. Bliższe chronologicznie postaci to Andre Breton⁷, Kurt Schwitters, Gerhard Richter i Andrzej Marian Bartczak. Dwom pierwszym zawdzięczam włączenie do moich działań *objet trouve* -jak w plastycznych poematach Bretona i autorskiej kompilacji eksponatów – jak w *Merzbau*, *kolażach* i *Kolumnie Schwittersa*. Gerhard Richter jako twórca *Atlasu*, ogromnej, rzetelnie skatalogowanej biblioteki ikonograficznej jest dla mnie przykładem artysty kolekcjonera o nastawieniu analitycznym. Andrzej Marian Bartczak kolekcjonuje jednocześnie najrozmaitsze artefakty, odrzuty wydruków do twórczego wykorzystania, zabłąkane znaki, słowa i stany emocjonalne. Całość tych zbiorów otacza poetycką troską i w miarę możliwości buduje dla nich nowe światy przez malarstwo, asamblaż, książkę artystyczną. Ta ostatnia postać jest dla mnie łącznikiem między poetyką wizualną i literacką, to z kolei jest jakoś zbliżone do postawy badawczej w typie Pejzażu Rudymentarnego.

Pod względem technik czy raczej postaw malarskich najbliżsi mi są artyści prowadzący grę ze stanowczym eksponowaniem przedmiotu i otwarci na technologiczny eksperyment.

Rafał Malczewski ukształtowany przez miłość do gór, dynamizmu i ekspresji. Szczególnie odpowiada mi jego etap zakopiański, kiedy tworzył swoje obrazy niemal jak obiekty ludowe, przedmioty pokryte gadatliwą farbą. Pełne chałup, automobili a nawet stert materiałów budowlanych. Świadectwa własnego folkloru artysty świadomego niepodważalnej już obecności zakopiańsko/witkiewiczowskiego stylu, ale konsekwentnie odrzucającego „malarską kuchnię” z której korzystali Witkiewicz senior i jego własny ojciec, Jacek Malczewski. Właśnie dzięki tej postawie realnie sportretował Zakopane na chwilę przed i tuż po powrocie Polski na mapy polityczne. Zanotował niepoohamowany rozrost i drapieżność zastępujące niedawną, na wpół baśniową stylizację. Jego obrazy to studium realiów konkretnej lokalizacji geograficznej. Do dziś krzykliwość jakby z widzeń Rafała Malczewskiego spycha do skansenu piękne intencje Władysława Zamoyskiego, Tytusa Chałubińskiego i Stanisława Witkiewicza.

Monumentalna twórczość Anselma Kiefera w kontekście mojego doktoratu zdaje się kompletnie nieadekwatnym odniesieniem. Artysta przyzwyczyił nas do ogromnych formatów często z zatopionymi w malaturach rzeczywistymi przedmiotami lub stylizowanymi modelami w dużej skali. Odkąd poznałem pierwsze reprodukcje jego obrazów mam szacunek dla wkładu pracy i konsekwentnego podporządkowaniu dzieła idei. Obrona przede mnie lokalizacja i charakterystyczne dla niej niskie pomieszczenia i małe okna nakierowują raczej na śląskie malarstwo tablicowe lub miniaturstwo niż imponujące rozmiary.

Niewątpliwie znaczącą dla budowania mojej postawy twórczej była analogiczna, opisana przez Krystynę Janicką:” Breton twierdził, po pierwsze, że naukowe poznanie natury może uzyskać wartość tylko wówczas, gdy zostanie przywrócony kontakt człowieka z naturą, a ten może być ustanowiony jedynie na drodze poetyckiej i mistycznej. Po wtóre zaś, warunkiem przywrócenia tego kontaktu jest odkrycie „prawa tajemnej wymiany między tym, co mentalne, a tym, co materialne”. „Światopogląd surrealizmu” str.152.

Z drugiej strony, okoliczna architektura z pewnego dystansu okazuje się, przez zastosowane proporcje, zminiaturyzowanym monumentem. Idąc tym tropem starałem się wplatać w prezentowane obrazy rozmaite zabiegi formalne charakterystyczne dla dużych formatów. Stosowałem wielowarstwowe malatury z ażurami, przetarciami, z międzywarstwowo wklejanymi wydrukami i drobnymi przedmiotami. Dokumentacja fotograficzna pozwala na oglądanie tego w powiększeniu, a przecież współcześni odbiorcy nie wahają się oglądać świat przez obiektywy swoich smartfonów.

Tymczasem Anselm Kiefer w najnowszych obrazach odchodzi od charakterystycznych szaro brunatnych tonów na rzecz mocnych, niemal świetlistych kolorów, jednak pozostaje przy modelowaniu przedstawień w grubych barwnych masach, ten typ działania również mi odpowiada.

Na pewnym etapie mojej drogi twórczej byłem zafascynowany Maxem Ernstem. Szczególnie jego eksperymentami⁸, z których wyprowadził autorskie techniki malarskie pozwalające na zupełnie nowatorskie obrazowanie świata artystycznych wizji. Nie bez znaczenia jest również wątek przeprowadzki na pustynne tereny Arizony i poddanie się aurze tego otoczenia, przyniosło to kolejny nowy rozdział w twórczości Ernsta. Podobnego działania oczekiwałem podejmując ryzyko kompletnej zmiany otoczenia dla zrealizowania mojej dysertacji.

Robert Rauschenberg to ostatnia postać ze świata sztuki, którą chcę tu przywołać. Co prawda, jego inspiracją nie była relacja człowieka i otoczenia rozumiana w opisywany przeze sposób, ewokował raczej nachalną obecność przedmiotu w naszym środowisku. Nie mniej, część jego twórczości mogę rozpatrywać jako moją, nie całkiem świadomą inspirację lub jako zjawisko paralelne. Mam na myśli użycie zwyczajnych, pomijanych na co dzień przedmiotów, włączanych do *combine paintings*, pochłanianych przez farbę, drapieżnie anektowanych przez realizowane przedstawienie. Fascynacja przytłaczającą obecnością przedmiotów, operowanie równie natrętnymi obiektami jak reklamy, produkty masowe, wizerunki znanych postaci, spowodowały włączenie jego dzieł do nurtu pop-art. W odróżnieniu od innych twórców z tą etykietą nie zmierzał do bycia piewą stylistyki pop, świadczy o tym ostatni etap, w którym zwrócił się w kierunku ekologii.

Już wcześniej zaczął stosować barwniki roślinne, jednak wraz z rosnącą świadomością i zaniepokojeniem występował z otwarcie ekologicznymi hasłami, jak choćby w pracy OZONE lub serii Eco-Echo. W kontekście mojej wystawy można by doszukiwać się nawiązań w formie centralnego obiektu, ale równie dobrze można to uznać za echo dzieł Hasióra, Schwittersa lub Bateczaka.

Krystyna Janicka opisała jego pionierską rolę w dziedzinie nowych technik, przypominając w „Światopoglądzie surrealizmu”[str.205], że „pierwsza wystawa collage’y Maxa Ernsta odbyła się w Paryżu w 1920” poprzedzając kubistyczne działania z gotowymi elementami w kompozycjach malarskich.

Ważnym obszarem odniesienia są teorie i praktyki spoza kręgów artystycznych, choć z nimi powiązane: urbanistyka, ruchy miejskie, odpowiedzialna architektura. Promowana od lat idea Leona Kriera znajduje swoje odbicia we wszystkich tych sferach. Ekologicznie i ekonomicznie dalekowzrocne jest, moim zdaniem, proponowane w projektach Kriera zachowanie wernakularnych zasad budowlanych oraz ich ergonomia. Odwołuje się ona do bezpośredniego użytkownika miasta o własnych siłach. Umiejętna organizacja funkcji pozwala skrajnie ograniczyć hałas i zanieczyszczenia podnosząc tym samym komfort życia i wzmacniając identyfikację z zamieszkiwanym obszarem. Ślady takiego holistycznego podejścia odnajduję w tradycyjnej ruralistyce sudeckiej. Jej racjonalność z jednej strony oraz subtelna aura przynależności do otoczenia zapewne będą moją inspiracją w najbliższych latach.

Bibliografia

1. Leon Krier, *Architektura, wybór czy przeznaczenie*. Arkady 2001.
2. Małgorzata Sieroszewska-Sobočka, *Wartości kulturowe w przestrzennym zagospodarowaniu małych miast*. Instytut Gospodarki Przestrzennej i Komunalnej, Warszawa 1993.
3. Mieczysław Porębski, *Polskość jako sytuacja*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
4. Waclaw Ostrowski, *Zespoły zabytkowe a urbanistyka*. Arkady, Warszawa 1980.
5. Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry – architektura i zmysły*. Instytut Architektury, Kraków 2012.
6. Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe. przekład Marek Chojnacki; Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2013*.
7. Anna Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2015.
8. Tomasz Czyżewski, *Pejzaż Rudymentarny. Kutno.ŚSSK Środek, Kutno 2011*.
9. Tadeusz Mikoś, Jerzy Tichanowicz, *Górnicza sygnaturka*.
https://www.zlotystok.net/zs_historia.php; 20.09.2016
10. Eugeniusz Salwach, *Hutnictwo w Złotym Stoku*.
http://zlotystok.salwach.pl/hutnictwo_zlota; 20.09.2016
11. Fryderyk Bernard Wernher, *Ilustrowana Topografia Śląska z lat 1744-1768*
<http://www.dokumentyslaska.pl/werner/index.html>; 12.01.2017
12. *Śląskie zbiory kartograficzne*.
https://dolny-slask.org.pl/554890,Mapy_regionu.html; 05.02.2017
13. Martin Helwig, *Pierwsza mapa Śląska 1561*.
http://www.wikiwand.com/pl/Martin_Helwig ; 28.01.2017
14. Marek Staffa, *Co nam zostało z tych Sudetów?*
http://sokias.pl/dokumenty/cat_view/23-artykuyarchitektura.html; 13.04.2013
15. Renata Głuszek, Han Tiggelaar, *Dobra pani z Holandii*.
http://www.polenvoornederlanders.nl/?page_id=5716&lang=pl; 17.08.2017
16. Kenneth White and Geopoetics.
<http://www.geopoetics.org.uk/what-is-geopoetics/kenneth-white/>; 28.04.2018
17. Roger Benjamin, *The beginnings of the Western Desert painting movement*.
<https://www.theage.com.au/news/Reviews/The-beginnings-of-the-Western-Desert-painting-movement/2005/01/28/1106850082806.html>; 02.01.2015
18. John Danvers, *Picturing Mind: Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Art & Poetry*. wyd. Amsterdam [u.a.] : Rodopi, 2006.
19. Tomasz Czyżewski, *Rafał Malczewski. Twórczość*. Muzeum Regionalne w Kutnie 2009.
20. Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
21. Anna Kłós, *MERZ – Kurta Schwittersa połączenie sztuki z życiem*.
<http://retroawangarda.com/merz-kurt-schwitters/>; 16.10.2017
22. Twórczość i dziedzictwo Rauschenberga, <https://www.rauschenbergfoundation.org>; 15.02.2018

Abstrakt

Warstwy krajobrazu - warstwy pamięci; moja praca doktorska dotyczy ludzkiej aktywności zarejestrowanej w środowisku naturalnym i kulturowym jako inspiracji dla malarstwa. Użyłem tu szerokiego rozumienia malarstwa, w tym ilustracyjne notowanie historycznego widoku, abstrakcyjne inkluzje, by uzyskać mentalną lub duchową aurę, a także łączenie malatury i obiektów znalezionych w lokalizacji, którą opracowywałem. Holistyczne podejście do krajobrazu jest dla mnie bardzo ważne w kontekście tego projektu. Potrzebowałem doświadczyć tego miejsca wszystkimi zmysłami, poznać je nie tylko widząc. W ten sposób każdy wrażliwy człowiek ma możliwość odczuwania poetyki lokalnej przestrzeni. Angielski poeta Kenneth White nazwał to Geopoetyką. Dotarłem do niego przez polskiego pisarza, Mariusza Wilka. Obaj stosują podobną technikę opisywania dzikich części wybranych przez siebie krajów. Wybierają miejsce i próbują żyć w nim przez kilka lat, aby samodzielnie poczuć jego magię. Zgodnie z tą metodą postanowiłem przenieść się na Dolny Śląsk, aby znaleźć się w centrum wybranego zagadnienia. Dzięki temu mam na wyciągnięcie ręki opowieści i rzeczywistość małych miast i wsi Sudetów i ich Przedgórze – bogate źródła faktów historycznych oraz artystycznych inspiracji.

Wcześniej, dzięki tej metodzie opracowałem polskie miasto Kutno, w którym wówczas mieszkałem. Jako badacz krajobrazu miejskiego szukałem autorytetu w dziedzinie urbanistyki. Znalazłem Leona Kriera, człowieka, który wie, co oznacza tradycja budownictwa lokalnego. Dla niego miasto jest wynikiem potrzeb ludzi, lokalnych materiałów i regionalnej mądrości. W ten sposób mądre planowanie może przynieść korzyść zarówno dla ludzi, jak i środowisku. Echo tego myślenia znalazłem w czeskiej, łżyckiej, śląskiej ruralistyce. Długa i bogata historia zamieniła okoliczne pejzaże w artefakty. Każda zmiana społeczna i polityczna przynosiła własny styl kształtowania środowiska Sudetów. Ponadto działalność gospodarcza i żądza zysku często przyczyniały się do niszczenia krajobrazu. Właśnie nakładające się na siebie warstwy tych stylów i obrażeń obrałem na temat mojej pracy doktorskiej. Próbowałem uwzględnić tę złożoność w opisywanym zbiorze obiektów malarskich.

Abstract

Layers of landscape – layers of memory; my PhD thesis is about human activity recorded in natural and cultural environment as an inspiration for painting. In this project I used widely meaning of painting, including illustrative scene to note historical view, abstract inclusions to get mental or spiritual aura, also using objects found in localization that I elaborate. Holistic attitude towards the landscape is very important to me in the context of that project. I have to experience the place by all my senses, I need to know it not only by seeing. Thanks it every sensitive human being has a possibility to feel the poetics of local space. An English poet Kenneth White called this Geopoetica. I discovered him thanks to polish writer Mariusz Wilk. Both use a similar technique of describing wild parts of countries chosen by them. They pick a place, and try to live in it for a few years to feel its magic on their own. Following this method, I've decided to move to Lower Silesia to be in the center of my work subject. At my fingertips I have stories and reality of small cities and villages of Sudety Mountains, rich source of historical facts and artistic inspiration.

Earlier, with this method I've elaborated polish city Kutno, were I was living then. As an urban landscape explorer I was looking for urbanistics authority. I've found Leon Krier, man who knows what the local building tradition means. In his idea city is a result of people needs, local materials and regional wisdom. This way wise urban planning can became a success both for humanity and environment. Echo of that thinking I was found in bohemian, lusatian, silesian rural architecture. A long and rich history turned the surrounding landscape into an artifact. Every social and political change brought its own style in forming the environment of Sudety. Moreover economic activity, profit motive often destroys landscape. Overlapping layers of those styles and damage are the exact subject of my PhD thesis. I tried to include this complexity in the described collection of painting objects.

THE JAN KOCHANOWSKI UNIVERSITY IN KIELCE

THE FACULTY OF PEDAGOGY AND FINE ARTS

Domain: visual arts
Discipline: fine arts
Nr: 118036

TOMASZ CZYŻEWSKI

WARSTWY PEJZAŻU – WARSTWY PAMIĘCI

The Phd dissertation completed under the guidance of
prof.dr.hab. Wiesław Łuczaj

KIELCE 2018

Table of contents

INTRODUCTION.....	23
INTRODUCING SUBJECTS OF CREATION.....	24
UNDERTAKEN THEORETICAL CHALLENGE, DESCRIPTION.....	26
UNDERTAKEN ARTISTIC CHALLENGE, DESCRIPTION OF WORKS AND ARTISTIC ISSUES.....	31
THEORIES, RELATIONS AND ARTISTIC PRACTIQUES REFERENCED.....	34
PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION WITH A COMMENTARY.....	37

Introduction

The description of my work is split into eight chapters, contents of which are described below. Within them I aimed to discuss my thesis and chosen methods of presenting them, as well as document creation process and present its results.

In first chapter I try to explain my artistic demeanour, concentrating especially on these areas of my previous work and studies which naturally concluded into my dissertation project: WARSTWY PEJZAŻU – WARSTWY PAMIĘCI (*Layers of Landscape - Layers of Memory*).

Second chapter focuses on theoretical issues and local, outdoor actions immanent to them. I see them as the first stage of work leading to creating a collection of knowledge and experience manifested through a set of art objects.

Third chapter is dedicated to artistic aspects of creating previously mentioned collection. There I described, amongst other issues, relations between phenomena observable in landscape and selection of painting techniques.

Contents of chapter four are deliberations over possible relations and correlations between presented realisation and existing artistic practices. I also highlighted cultural phenomena that inspired me to advance a thesis about landscape's capacity of meanings and possibilities of artistic exploration sprouting from this trait.

Chapters five to eight contain all other necessary elements of work description in following order: bibliography (including internet sources), abstract in Polish and English, English translation of work description and photographic documentation of described art objects collection with the author's commentary.

Introducing subjects of creation

One of the goals during PhD was to investigate and define one's own artistic strategy. I defined mine as *strategy of a garden*, combining multiple fields of interest and emphasizing the role of human activity in previously existing space. Environment submitted to our actions becomes organized in many mutually dependent zones. Analogically, the garden strategy as I understand it, relies on responsible management of a territory composed of many parts, sometimes seemingly mismatched, yet always connected. A special case of human interaction with space is a city with its constant transformations. This phenomena was my source of inspiration for over a dozen years. Reading the record of changes written in forms of buildings, in subsequent remodels and demolitions, gave me an insight into history of individuals, families, religious and economic communities. Studying works of urbanists, historians and regionalists I formulated my own conclusions about urbanity in many aspects: social, economical, formal. I found correlations between Leon Kreir's urban-economical practiques, Joseph Beuyes' ideas of social sculpture and bottom-up social movements in urban communities. Rise of the latest happened in the same time as writing and publishing my book PEJZAŽ RUDYMENTARNY. KUTNO (*Rudymentary⁹ Landscape. Kutno*), in which I summarised six years of my creative work inspired by Kutno. In this publication I also faced the presence of similar threads in history of painting. A vast query showed dozens of paintings loaded with poetry of small-town crescents or metropolical dynamics. Images of perfect cities were disregarded in the query since they lack traits most important to me: elements of metamorphosis and collaborative creation. After profound analysis I decided that works of Utrillo, Hopper, Delvaux, Sohlberg and many other artists, however visually attractive, can only be a ground for formal analogies as they do not fit into the character of my research. What I did find interesting was a quote by swedish painter Richard Bergh: "*landscape, the place we live in, influences our lives [...] because it strongly affects our souls. [...] Each landscape is a state of mind*". I wholeheartedly agree with this statement. Regarding the matter of transferring urban tissue onto a painting's construction, thoughts of one Pieter de Hooch were the most meaningful to me. He was definitely not a vedutista, he didn't portray towns as documentation nor as paeans to them. His paintings are totally enclosed in urbanity, built of townspeople everyday life, glimpses of streets, insides of houses, courtyards, brick walls. It's not like Utrill's paint, not atmosphere nor vibey reflection. For me some of Hooch's works are direct transfer of a city onto a canvas.

This approach was closest to me then, tightly related to my studies of the city. Main difference between Hooche's approach and mine was that in my works I eliminated the presence of people and instead focused on traces of their activity left in the surroundings.

Layered urbanistic plans allowed to follow changes affecting shape and quality of the town's life. In the same time I started to notice an analogy between them and the path of paintbrush in painter's work. First gestures drafting the surface, finishing touches, thick grids of traces, and later patina, damages, relation changes caused by lightning or perspective.

By registering fragments of the city using a low-quality camera, I introduced new variables in collected views. In this process traces sometimes amplified and other times zeroed each other. Prints and paintings based on them become traces of formal transposition and, simultaneously, data storage of the source view, a fragment of the city.

That, what is elementary for existence of chosen landscape, and that what became it's remnant, I called by the term of vestige. A need for meritorically thorough study of existing landscape, spiritual recognition of such space, it's ideological entanglements affecting material form, search for artistic form, all that I enclosed into authorial project *Pejzaż Rudymmentarny*.

In modern artistic practices I found no painters studying landscape aiming for such holistic approach. This situation is probably related to painting's tautological tendency to focus on own self. In literature, on the other hand, we can find signs of such holistic approach, for example the term of *geopoetry* coined by Scottish poet Kenneth White. I came across his works through Polish writer Mariusz Wilk. Both of them experience landscape in a way similar to mine - they believe in mutual influence of a place and it's human inhabitant. They want to get to know their environment earnestly and sensitively and if they were to influence it, they want to do it in accordance to diagnosed character of the place. Result of combining concepts of geopoetry and vestigial landscape were partially presented in a conference dedicated to presence, reactions and recordings of space in cultural texts.

In works described as geopoetical, widely discussed in a book by Anna Kronenberg¹⁰, I found great motivation to expand my experiences to landscapes besides cities. Changing urbanized areas to space closer to nature meant a possibility to better explore basics of colonisation and environment modifications it brings. I chose Sudety (Sudetes) area, with their coexisting rural nature and multiple examples of interesting settlements. As the author of *Pejzaż Rudymmentarny* I wanted to avoid theoretical or touristic approach. Following the example set by White and Wilk, I also decided to settle in the space that conquered me. That means the WARSTWY PEJZAŻU – WARSTWY PAMIĘCI project required long theoretical preparations and actual rooting into the area.

What I previously known through maps, satellite pictures and quests for drafts and photographs, is know my real environment. Nearby stones, meadows, wooded mountains and local architecture are now influencing me all around the clock. At first, the amount of attractive views distracted me from my research towards illustrative awe. Fortunately, relentless dependance on harsh weather changes and miserable state of embattled household forced me to go back to fundamental matters, and even literally, to foundations. While looking for ways and sources of old, local architectonic solutions, I encountered rich decks of clay, rocks and inspiring local stories.

Author of the term evaluates this elaboration as follows: „Her book is an important contribution to raising awareness and knowledge of geopoetics and my works in general, especially in Polish context. Hers is another voice, among many various and important perspectives and ways, making us realize that the world doesn't end at business and marketing. It's high time we all together rethink and re-work entire culture from the grounds, from Earth." [own translation] K. White, *GEOPOETYKA. ZWIĄZKI LITERATURY I ŚRODOWISKA*. Anna Kronenberg; Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2015

Undertaken theoretical challenge, description of field work

In my work WARSTWY PEJZAŻU - WARSTWY PAMIĘCI I assumed a sequence of actions driven towards finding local registry of human activity in cultural and natural environment and their later utilization as painting's inspiration. For that task the choice of geographical location was crucial. Only long-term immersion in given environment provides insight into record of complex local history. Moreover, constant presence creates opportunity to experience the place in various versions, disclosing different configurations of components. Landscape always is a collective of many elements in some stage of a constant transformation process. Monet captured that perfectly in his painting cycles. Impressionistic study of metamorphosis of light has no meaning to my project, but the awareness of its varying effects and knowledge of topography help to distinguish between layers of studied landscape. Once we add full view of seasonal changes to the picture, available set of information is unparalleled to what can be gathered during a short *en plein air*.

With changing seasons and situations an observer immersed in given space gets access to architectural forms and constant or periodically visible changes made in the landscape for economical, political and military reasons.

In the introduction I mentioned the term *vestige*, meaning both a primordial, fundamental form and a remnant of it. Research and works done previously I created out of urban landscape. Considering that urbanity is an effect of creation, we can say that we're dealing with an artifact as a landscape. Hence, artifact as a landscape was also a topic of my deliberations – in context of vestigiality it can be described as deliberations over remnants. Following that thought, my dissertation discusses the same vector, but in opposite direction, meaning: to landscape as an artifact. And in this vector, landscape as artifact is focused on foundation. What was left to be done was to decide on an algorithm of actions. From my own strategy I recalled a constant schema: → travel: change the point of view; → experience: diminish the distance to encountered values, act accordingly to newly found, interesting patterns; → analyse: if an experience seems worthy to be continued, deepen your knowledge; → expand: include in your "garden" in a scope allowing frequent enough practice.

I found this algorithm to be correct, because it is natural to me, it fits geopoetical practices and allows to avoid a "tourist attitude". According to this model, trips to attractive places had to be replaced by direct immersion in environment shaped by hundreds of years of human activity and constantly testing human achievements. Collected views are mnemotechnical items, allowing to better remember read or just noticed threads. In this views next layers are rooted: local ways of fulfilling everyday needs, ideas behind changing what was found at the place, material forms sprouting from these ideas, iconography and cartographic records.

After personally experiencing areas of Congress Poland, Zamoyski Family Fee Tail, Kielce area and southern Lower Silesia I decided to go with the latest. This choice was mainly intuitive, but I believe intuition to be proper criteria for artistic research.

Sudetes' historical, rural masonry continues to be a vast, admirable collection of practical solutions rooted, in my opinion, not in fighting the nature, but in an ability to get along with it. Being dependant on basic laws of nature quickly teaches us that the elements might be a source of energy or deprive us of it. Water is an extremely important factor here. Hundreds years old buildings, even if today dump to first storey, stand persistently until someone tries to "improve" them with modern thermal insulation. Stone or ceramic construction materials are cemented with local materials that "understand" water – clay with aggregate, lime mortar. They let water migrate slowly, but thanks to that they work together with the ground they stand on. Another approach is presented in Upper Lusatian house, which cleverly isolates living area of the house from rising damp; but that's off-topic, I'm not writing a construction study. I'm just noting down important elements creating environment that concern me. Water, stones, clay, blue, changing colours of fields and forests, architecture. Local fields and settlements always depended on water and its uncontrollable nature. Hiding from cold winds of highgrounds, people mostly settled in lower parts, recessed into the terrain, that's also the path of water flowing from upper grounds.

Spacious houses and extensive farmyards required, of course, access to good soil and flatter areas. Rich towns, on the other hand, grew in places more exposed, but [due to limitations of terrain], on a smaller scale.

As a result of these actions today, when going out for a stroll through elevated fields of Foothills, I can see fragments or entirety of five towns and as many villages settled among fields and forests.

View of these ten towns and villages, although it makes the landscape an artifact, still leaves it spacious. There's an accumulation of artifacts and yet there's also space left between them, allowing the tensions to resonate. In the same time, this space itself is full of another kinds of details; overall experience: densely, yet breathable. Breath is also related to place, not only because it gets deeper by walking. Local sculpture of terrain - waviness, periodicity - brings direct association to breathing exercise.

Geopoetical attitude, as well as practiques of *Pejzaż Rudymientarny*, carry a heavy load of romantic engagement. Through over a dozen years of my research and works I went from analytical stage to practical attitude towards encountered environment. At this point, in order to retain a coherent attitude, I had to bet it all on one card to accomplish this project. I reckoned that if I found a location that fascinates me to the bone, I should devote my energy, knowledge and personal presence to it. In the course of three years I traveled many times along the range of Sudetes; I gathered hundreds of photos, notes and contacts. Finally, I settled in a house from the times of Marianna Orańska¹¹ on old cistercians territory. The village is located by a road connecting Marianna's abodes on grounds then belonging to Hohenzollerns and Habsburgs, who stepped in place of Piasts and Podiebrads – just the amount and variety of coats of arms is inspiring.

Everyday view of Jawornik, once called Sacred Mountain or Mountain of the Dead, at first seemed to be enough as an impulse and reference point. However, staying true to my founding, I had to dig deeper. I had to find out how to holistically identify my new place, what patterns can be found here, what drove the first settlers to this place. And finally, which of discovered threads should be transferred onto canvas.

Historical colonization of this area goes at least back to early Middle Ages. From historical sources it can be deduced that local mineral deposits, proximity to Nysa's backwaters and abundance of prey were important factors. How to translate it to my situation? What can be the artistic starting point for me now, after thousand years of noted transformations? I assumed the best way is to start from the totally subjective point of experiencing with my own body, through all senses. Walking the distance on one's own feet on real grounds, experiencing weather conditions, exploring own reactions to local stimuli, these are the values unavailable at the previous stage of preparations based on maps and source queries.

I was going on intense trips, sweating from heat and exhaustion or sogging in rains and fogs. That was my way to get closer to experiences of generations who shaped this environment by their presence, turning it into the place I'm getting to know now. Their struggles with heavy loads, humidity in the air, water flowing and disappearing in unexpected places, joy of nice days of harvesting crops and building shelters – all of that left behind the landscape I study today.

During my studies I discovered that architecture and rural patterns of eastern Sudeted and its foothills differ vastly from what I found on trips to Karkonosze, Izery and lower parts of western Lower Silesia. Juhani Pallasmaa claims that "[...]The key psychological task of a building is shelter and integration. Buildings are projections of human units and our idea of order, casted to natural space, deprived of measurement and meaning."¹², what means that architectural differences are evidence not only of varying esthetics and starting conditions, but also ideological differences. However, I cannot fully agree with the literal meaning of this sentence ending. Surroundings and space conditions are essential, only in relation to them we do create meanings and learn units.

After my experiences with *Pejzaż Rudymentarny* and geopoetry I am convinced that natural space greatly influenced old settlers' projections. Vernacularism is a common trait of all the places I visited during last five years of research and it was caused by the natural conditions. Only representative buildings broke this rule, but mostly in urban areas younger than late XIX – early XX century. Preserving nature of dependence on local resources and natural conditions was an argument establishing my choice of place.

I was still looking for a starting point to my doctoral project, that is a collection of paintings related to my new environment, a specific natural space. From maps and other historical texts I knew that once again in my life I found myself on a borderland. A village at the edge of commune, commune at the edge of county at the edge of an outermost province.

Such location and road network were only amplifying my perception of stones marked with “X”, which I found in the area. I deemed these findings to be meaningful objects, that is important phenomena, in a way constitutive to given space as understood in my rudimentary categories.

I tried to recognize their possible meanings. A crossing of lines – vectors, a crossroad, marking or deletion; each of these interpretations could be assigned to various aspects of history and location. Once again driven by an intuitive choice, I plotted the X mark on a map of the area. By placing the center of mark on the fields where I found the stones, I got two communication outlines. It turned out that a big X connected Srebrna Góra and Złoty Stok on one line, Ząbkowice Śląskie and Kłodzko on the other. A small X allowed to connect in the same manner Kamieniec Ząbkowicki, Złoty Stok, Bardo and Paczków. That makes for a very good starting set for a vestigial landscape study. All the listed towns were historically different in scope of ownership, nationality, geomorphology and usage. Between them preserved multiple cases of old rusticity. For me – perfect start.

Using the described sequence of steps I selected specific models for studying layered records present in them. Each of these places alone is a collection of artifacts; in the same time on a macro scale, spreaded in the landscape by the plotted X marks, together they induce tension that transforms natural countryside into landscape-artifact. In order to create a collection dedicated to these areas I needed a transform of measurable data, accessible facts and immeasurable observations into a common form of art. Interactivity is a tempting solution here. Modern satellite cartography offers an interesting tool: online layered maps. By switching between layers one can see terrain mapping, grid of buildings and even scans of the ground!

At this point a painter faces a problem: how to win with such an attractive and capacious construction or how to equivalently respond to the capabilities of virtual works?

I started with a totally subjective experiencing with all senses of my own body. It was only consistent to end the process with a work that allows to perceive reality of matter and that is far from aseptic digital esthetics. Even the best computer simulations still can't compare to real experience, as well as all the informational opulence of layered map is still separated by a screen.

Reaffirmation and encouragement towards such approach I found once again in Pallasmaa: *“Digital imaging contributes to flattening of our wonderful, multisensory and synchronous ability to imagine [...]”*¹³, he claims, and later opposes “operation on retina” to possibilities of full sensorial experience. I'd like to add that only going through this process made me realize how deeply the digitalize reality deafened my perception. No set of prints, screens and projections lets one build an internal model of space; it has to be walked, smelled, touched.

Experiencing this reality made me modify the original plans about the paintings and exhibition. Despite long distances and wide views, stories read at the place, together with scale and proportions of local architecture, convinced me to give up on large formats in favor of smaller paintings, additionally splitted into diptychs. I also discarded the idea of expanded centerpiece on wooden frame. I replaced it with a low-scale presentation of exhibits in a cabinet. Casting the phenomena of monumental spacetime onto small formats is meant to promote intimate relations. I intend to focus the viewer's attention on multitude of details appearing in real location, in collected artifacts, in general or personal stories settled in particular geographical conditions. Collection presented in this way is a painted summary of a cognitive process and an effect of planned series of events.

Undertaken artistic challenge, description of works and artistic issues

The complex preparation process described in previous chapter allowed me to gather data from many layers of the landscape I experienced. For painting created upon it I chose to go beyond simple projection of the surroundings. Abstracting the landscape created a possibility to incorporate results from multiple databases into one assemblage. Moreover, I assumed that the nature of forms created in this way will be activating for the viewers. Traditional view, even with staffage, makes it easy to overlook the painting's semiotics in favor of easy and compliant form. What I want is not only to record the changes, but also to push the viewer out of stagnative perception in terms of aesthetics of form and towards dynamic deliberation. I'd like to present created paintings as icons of chosen locations for contemplation. Arnheim wrote: "*contemplation of static elements in surroundings is almost a luxury, useful only to localize possible future changes or to familiarize with context of events.*"¹⁴ My "maps" of places, times and experiences are supposed to be such luxury moments.

When working on this collection I did not avoid effort- and time-consuming actions. In this way I was re-creating processes, influences and layers observed in the field. I hope that literal and figurative multi-layering in the pictures will encourage viewers to travel through them, to discover and actively reconstructing them in themselves, so the trace it leaves in memory is like one left by actual trip, not like a passing glimpse.

My paintings inspired by Sudetes [with its tectonic foreland] were created, similarly to landscapes found here, by layering, pervasion and non-obvious juxtapositions. Driven by the need to gather a compendium of experiences and knowledge, at first I was partial to an idea straight from mannerist mansions: to build a cabinet of curiosities. It was meant to fascinate with attractive surface and amaze with the amount of possible ways to read it. Nowadays, however, we use hypertexts instead of such cabinets. Landscape, considered in terms of vestigial studies is – to me – a hypertext as well. Each set of data and impressions drawn from it to be further creatively processed needs a record frame, a grid on which specific content and their relations can be arranged.

Conventional and capacious language for my works would be cartography. Beauty and mystery of old maps can be an attractive way to get the viewers' attention, but multiple layers are still necessary. As described in previous chapter, I theoretically concluded that referring to digitalized cartography would not be the right choice. I needed technology used for painting to be consistent with processes in studied environment that inspired them.

Water and fluidity were very meaningful here. Processes referring to fluidity – rinsing, soaking etc. – are present in my works. References to water left marks creating structures and undercoat.

In real landscape water flushes out loads of stones. It's easy to forget about it when it all dries out, losing intense patterns and colors for matte grayness. In presented collection this fact is referred to by using mineral materials subjected to various processes.

Structures, or even stratigraphy of paintings, are also related to my hydronic observations and transfer of observed phenomena into suitably modified painting techniques. Lability of undertaken actions created additional differences between paintings' figurative layers, potentially letting the viewer's attention shift from rigid terms of cartographic grid, through instability of natural erosion processes, to a compromise: a form created by these interactions. Subsequent washes and overlays of suitably modified paints allows to deny or emphasize history so far.

I already mention the term "geopoetics", which is tightly related to a real geographical location, and hence to cartography. On the other hand, in my research of vestigial landscape I assume a close relation of a place's form and its actual history. For these reasons I started works on paper (named tentatively "maps") from finding possibly oldest images. From works of XVIth century Helwig, XVIIth century Wernher and some anonymous maps and plans I picked images of selected towns. Eight works, sized 50x40 cm, created with paper layers of various grammage and properties, are the "maps" of my insights, history and formal impressions gained through studies of Złoty Stok, Bardo, Kłodzko, Ząbkowice Śląskie, Paczków i Kamieniec Ząbkowicki. Getting to know these places helped me to develop abstract elements, later used as inclusions in "maps". It seemed to be a consistent link to stones with engraved "X".

I worked on bases made of beaverboard and primed canvas. Starting with prints and copies of old drawings I established first layer of relations. I assumed that tensions and consonance between inclusion and effigy will be the composition's beginning closure. I continued with layers of symbols, colours, coats of arms that appeared in local history. At an early stage I decided that sets of heraldic colours related to pictured place will constitute a kind of halo around the rendering.

I wanted to be patient and malignant like history itself, I repeatedly interfered with my own previous actions, like the fires, wars, pestilences, administration and beliefs changes altered the the places that become my subject.

Previously mentioned abstract forms of inclusions were created in workshop, but they were based on impressions left by visits to these towns, and their basic technological characteristic was transformation of matter with water, temperature, gravity – so the same natural factors that successive generations had to come to terms with.

Colours of emerging "maps" mutated from primordial, historic, heraldic and symbolical colours on the verge of composition to resultant of layering processes (both physical and semiotic). "Maps" are accompanied by two paintings: landscape of mountains and landscape of foothills.

They are variations about landscape dependant on function imposed on it, oriented by actual position of view axis: palace in Kamieniec – peak of Jawornik. Intersections of both "X" marks that designated area of my work are located almost exactly in the middle of that axis.

Each of two paintings is assigned to four of the "maps". By design they are to be exhibited on opposing walls. Independently of chosen "sightseeing direction", these landscape capture most of scenic and economic factors that shaped both Sudetes Foothills and mountain area.

The paintings were done on traditional canvas sized 100x60cm with modified acrylic and mineral undercoats, in water techniques, using oil paints and resin glaze. They share in common with “maps”, besides theme and area of inspiration, the use of inclusive elements, incorporation of *objet trouvé* and references to heraldic colours.

I captured my impressions from field trips and layers of memories and associates caused by them in form of two diptychs. Each one includes lower and upper picture, which I decided to present with a noticeable distance to emphasise the possibility of division and separate existence. It refers to memory processes and stresses inhomogeneous character of landscape.

In aspect of technology I also applied sticking, differences in ground absorptivity, alternation of oil and water dilutable paints - all to gain fluidity and gravitational effects. Diptychs were created on traditional canvases sized 80x100 cm plus 60x100 cm and 80x100 cm plus 70x100cm.

After considering several options, I decided to exhibit the objects that started the collection – stones with engraved ‘X’ – along with some other inspiring local findings in a museum-like manner. The form of a cabinet and presentation of exhibits with annotations allows to keep the intimate and investigative aspects of personal exploration. In this way I hope to emphasise individuality and atmosphere of admission to secrecy, characteristic for cabinets of curiosities. To the collection of objects I dedicated a chambery spatial form made out of wood and paper, covered in notes, sized 100x30x10-12cm. Complex tectonics of this element of exhibition is meant to invigorate curiosity and hence encourage engaged perception.

To sum up, let me remind the elements of created collection:

Big X and small X are represented by 8 paintings on beaverboard covered with canvas and layers of paper varying in grammage, thickness and physical parameters. Thanks to this procedure I could soften some layers of painting with paper or bring up only fragments of images with varnish. Created textures and microtectonics refer to effects of plasticized cartography – from phantasms/illustrations to projections of satellite scans.

In exhibition composition to each of two X’s I assigned 4 “maps” paintings, referring to towns connected by the sign on a map. Each four “maps” are accompanied by one painting representing ways towards the mountains and to flatlands, created with use of gravitational effects on liquid paints and modifications in undercoat absorptivity.

Between these sets of paintings I present the centerpiece - cabinet with exhibits. Space around the centerpiece is closed at opposite ends by two diptychs. Both contain “alien” fragments coming from the past of visited places or from my own history reminded by local stimuli.

Theories, relations and artistic practiques referenced.

I have to emphasise once again that so far I have not found any artistic projects based on the foundation of interdisciplinary landscape studies. Nevertheless I can name the phenomena that shaped me on my way. In terms of experiencing the environment and attitude towards landscape I feel close to travellers' experiences and actions of local researchers, as well as to traditional Aboriginal practices and some works from the area of land art.

About creative activity of Aborigines it's worth noticing that popular today dots painting was presented to the world in the 70s by Geoffrey Bardon. He worked in a community of several Aboriginal tribes, forced by the government to abandon their land, traditional way of living and to settle in Papunya. That reserve was supposed to make various tribal and language groups join one promoted model of society. Breaking the fundamental bond to environment had to be destructive to mentality that since the dawn of time was built in a close relationship with geographical location. Also in Sudetes we can find similar negative results of such expatriations. Back to Bardon, he observed art of body painting and sand painting that was still cultivated in the communities. He managed to convince some of Papunya residents to transfer their paintings onto walls of a school he taught in, on boards, planks, and eventually they reached to the point of canvas painting exhibited in most significant galleries all over the globe. Works of resulting Western Desert Painting Movement changed the visibility of Aboriginal issues, but only within the borders of oppressive western lifestyle. When I mentioned the Aboriginal creativity, I meant much older practiques.

According to tradition, engravings and paintings were always created in a specific location, assigned to specific cave, rock or other terrain formation; they were there "since forever" and they were sacred. Journeys to these places were as meaningful as the gesture itself; gesture that in modern understanding we'd call (re)creative. Engravings and paintings maintained by successive generations in their form and colour co-created the tribal consciousness. So understood participation in landscape is close to me.

Continuing the topic of experiencing with own body, I have to admit that works of Richard Long are one of my inspirations. I find his field projects made of materials found in desolated places especially compelling. Journey, reacting to atmosphere of a place, direct, physical contact with existing material – these concepts fit into my creation algorithm. Long's gallery expositions, realised with use of local natural materials: clay from near the gallery, mud from local river etc also situates his creation within geopoetry. I am not familiar with his personal relations with Kenneth Withe, but the similarity in their attitudes was also noted by John Danvers. He put both artists side by side in his multidisciplinary deliberations on art, mind, theory of knowledge and existence.¹⁵

Another possible kinship is in gathering, both collectionery and compulsive. It first shows when considering known for centuries form of a cabinet of curiosity, today it's represented by Andre Breton, Kurt Schwitters, Gerhard Richter and Andrzej Marcin Bartczak. To the first two I owe including *objet trouvé* in my works - as in Breton's visual poems and authorial compilation of exhibits; as in Merzbau, collages and the Column by Schwitters. Gerhard Richter, as the author of Atlas, a huge, earnestly catalogued iconography library, is to me an example of artist – collectionner with analytical disposition. Andrzej Marian Bartczak collects simultaneously various artefacts, prints waste for creative use, misplaced symbols, words and emotional states. Entirety of this gatherings he then takes under a poet's care and, to the extents of possibility, he builds new worlds for them by painting, assemblage, artistic book. That last form is for me a link between visual and literary poetry, and that in turn is somehow close to a Rudimentary Landscape type of research.

In terms of techniques, or rather attitudes towards painting, I feel closest to artists conducting a game with strict exposition of object and open to technological experiments. Like Rafał Malczewski, shaped by his love of the mountains, dynamism and expression. I'm especially comfortable with his Zakopane stage, when he was creating paintings almost exactly like folk objects – items covered with talkative paint, full of shacks, automobiles and even piles of construction materials. Testimony of own folklore of an artist aware of undeniable presence of zakopane-ish/witkiewicz's style, but constantly rejecting the "painting cuisine" used by Witkiewicz senior and his own father, Jacek Malczewski. Thanks to this attitude he truly portrayed Zakopane in a moment just before and shortly after Poland's return to political maps. He recorded unstoppable expanse and rapacity replacing recent, half-fairytale stylisation. His paintings are a study of a specific geographical location's reality.

To this day a kind of clamorousness from Malczewski's visions reduces beautiful intentions of Władysław Zamoyski, Tytus Chałubiński and Stanisław Witkiewicz to romantic history.

Monumental works of Anselm Kiefer in the context of my PhD appears to be a completely inadequate reference. The artist got us used to gigantic formats, often with real objects or stylized big-scaled models sunken in paint. Ever since I first seen reproductions of his paintings I respect his effort and consistent subordination of work to an idea. The location I chose, with its characteristic low ceilings and small windows, directs to silesian board painting or miniatures rather than impressive formats. On the other hand, nearby architecture, viewed from a certain distance, turns out to be (by used proportions) miniaturized monument. Following that thought, I aimed to entwine various formal solutions characteristic for large scale works into presented paintings. I employed multiple layers of paint with openworks, abrasions, with printouts and small objects glued in between the layers. Photographic documentation allows to see it all magnified, and it's not like modern viewers are afraid to see the world through their smartphones' cameras.

Meanwhile, Anselm Kiefer in his latest paintings abandons characteristic grey-brown tones in favor of strong, almost luminescent colors, but still sticks to modeling the images in thick, colorful bulks; this way of working suits me as well.

At a certain stage of my creative journey I've been fascinated with Max Ernst, especially with experiments that led him to devise his own painting techniques allowing to project the world of artistic visions in an absolutely innovative way. It's not without significance that he moved to desert area of Arizona and was influenced by atmosphere of new surroundings, what brought another new chapter in Ernst's works. I was expecting a similar outcome when undertaking the risk of complete change of scenery for the sake of my dissertation.

Robert Rauschenberg is the last name from world of art that I'd like to recall here. His inspiration wasn't the relation of human and his surroundings understood in the way described in this paper, instead he evoked the overbearing presence of items in our environment. Nevertheless I see fragments of his works as mine – not fully conscious – inspiration, or as a parallel phenomena. I refer here to his use of ordinary, usually overlooked items, included in combine paintings, consumed by paint, rapaciously annexed by created image. Fascination with overbearing presence of items, operating on things as obtrusive as advertisements, mass products, images of celebrities – that's what caused his works to be counted amongst pop-art. Unlike other artists under that label, he never intended to be an eulogist for pop style – that is proved by his latest stage, at which he turned towards ecology. Even before that he started to use vegetable dyes, but along with growing awareness and concern he started to present openly ecological statements, for example in work OZONE or in series Eco-Echo. As for references in my exhibition, we could credit the form of centerpiece to his influence, but it could as well be recognized as an echo of Hasior's, Schwitters' or Bateczak's works.

Another important area of reference are theories and practices from outside of artistic circles, although related to them: urbanistics, urban movements, responsible architecture. Promoted for years Leon Krier's idea is reflected in all these domains. Maintaining vernacular construction rules and ergonomics proposed in Krier's project is, in my opinion, ecology and economically farsighted. It appeals to direct self-sustainable exploitation of city. Skilful organisation of functions allows to reduce noise and pollution to absolute minimum, therefore increasing the comfort of living and enhancing identification with place one lives in.

I find traces of such holistic approach in traditional rural architecture in Sudetes. It's rationality at one hand and subtle aura of affiliation with surroundings at the other will most probably be my inspiration for the years to come.

Dokumentacja fotograficzna pracy doktorskiej

Prezentację reprodukcji poprzedzę omówieniem powstałej kolekcji pod kątem zawartości merytorycznej poszczególnych obiektów w kontekście regionalnym i historycznym oraz teoretycznych założeń wystawienniczych. Zaplanowany układ ekspozycyjny to: dwa zestawy „map” i obrazów umieszczone na przeciwległych ścianach galerii; dwie pozostałe służą ekspozycji dwóch dyptyków; centralnie umieszczona gablota zawiera eksponaty zebrane w fazie przygotowawczej: obiekty znalezione, kamienie z inkluzjami oraz notatki uzupełniające.

Presentation of the reproduction will be preceded by a commentary of the resulting collection in terms of the substantive content of individual objects in the regional and historical context and theoretical assumptions of the exhibition. The planned exhibition layout is: two sets of "maps" and pictures placed on the opposite walls of the gallery; the other two serve to expose two diptychs; a centrally placed showcase contains exhibits collected in the preparatory phase: found objects, stones with inclusions and complementary notes

Kamienie od których zaczęła się ta kolekcja, znalezione w czasie wypraw po okolicy. Inkluzyjnie obecne znaki „X” były impulsem do pracy z mapami i wytyczenia miejscowości, którym zadedykowałem „mapy”.

Stones from which this collection began, found during trips around the area. Inclusions, "X"ca signs, were an impulse to work with maps and delineate the places to which I dedicated my "maps".

Zestaw pierwszy, cztery mniejsze prace to „mapy” miast tworzących duży „X” [wyjaśnienie we wcześniejszych rozdziałach], obiekty malarskie powstałe przez nawarstwianie różnorodnych papierów, rysunków i malatur. Towarzyszy im obraz na płótnie, wszystkie elementy zawierają też inkluzje- abstrakcyjne mini obiekty odpowiadające wrażeniom wyniesionym z wizyt w miejscach, którym dedykowane są poszczególne prace.

The first set, four smaller works are "maps" of cities forming a large "X" [explained in previous chapters], painting objects created by layering various papers, drawings and paintings. They are accompanied by a picture on canvas. All elements also contain inclusions - abstract mini objects corresponding to the impressions gained from visits to places where individual works are dedicated.

Drugi zestaw powtarza to założenie dla innego układu geograficzno-znaczeniowego.

The second set repeats this assumption for another geographical and semantic system.

„Mapy” dedykowane dużemu X

Wszystkie „mapy” realizowałem w formacie 50x40 cm, na płycie, z użyciem mas mineralnych, warstw papierów o różnych gramaturach, farb wodnych [gwasz, akryl], laserunków olejnych, werniksów i technik własnych.

I carried out all the works in format 50x40 cm, on a plate, using mineral masses, layers of papers of varied weights, water paints [gouache, acrylic], oil glazes, varnishes and own techniques.

Srebrna Góra / Silberberg

Poza baśniowymi skojarzeniami i faktycznie istniejącą do dziś największą w Europie twierdzą górską, miejsce to zawiera również zabytki sakralne i cywilne, wciąż funkcjonuje jako przepust drogi prowadzącej na zachodnią krawędź Kotliny Kłodzkiej. Jest widoczna z Ząbkowic i ze Złotego Stoku, razem z tym ostatnim stoją na granicy sudeckich łańcuchów górskich. Grube warstwy przesłaniających się struktur to nawiązania do pruskiej stylistyki militarnej. Dwie inkluzje abstrakcyjne mogą kojarzyć się z zarysem góry lub linią granicy.

In addition to fairy tale associations and, indeed, the largest mountain fortress in Europe to date, this site also contains sacral and civil monuments, it still functions as a culvert leading to the western edge of the Kłodzko Valley. It is visible from Ząbkowice and from Złoty Stok, together with the latter stand on the border of the Sudeten mountain ranges. Thick layers of overlapping structures are references to the Prussian military style. Two abstract inclusions may be associated with the outline of the mountains or the border line.

Ząbkowice Śląskie / Frankenstein

Stare, niegdyś bogate miasto, związane z panowaniem piastowskim, czeskim i osadnictwem frankońskim. To ostatnie zostało uwiecznione w niemieckiej nazwie. Leży po drodze z Wrocławia do kotliny, kiedyś jedno z ostatnich wygodnych miejsc przed przeprawą przez góry, stąd w dużej inkluzji nawiązanie do „wąskiego gardła”. Kolorystyka wywiedziona od ostrych barw heraldycznych i dramatycznych opowieści związanych z okolicą. W dół i ku centrum kompozycji łagodzona ku zestawieniom złamanych różów i błękitów, które zdawały mi się być obecne przy każdej wizycie, niezależnie od pory roku i doby.

The old, once rich city, associated with the Piast and Bohemian rule and Franconian settlement. The latter period was immortalized in the German name. It is one of the last comfortable places before crossing the mountains on the way from Wrocław to the Kłodzko Valley. Hence the large inclusion referenced to the "bottleneck". Colors derived from the sharp heraldic colors and dramatic stories related to the surroundings. Bottom and center of the composition going towards the collections of pink hues and blue, which seemed to me to be present at every visit, regardless of the time of year or day.

Kłodzko / Glatz / Kladsko

Miasto o zawilej historii, przez setki lat pod władzą Habsburgów i podobnie długo Hohenzollernów. Mimo niewątpliwej urody i historycznej barwności, czuć w jego aurze ból, niepokój. Otoczone pasmami Sudetów, w sercu ma górę z wielką twierdzą. Mury i szeroko znaczone granice są bardzo czytelne, stąd podkreślona, mocna tektonika obrazu. Kolorystyka i kompozycja nawiązują do nieco chaotycznej i jaskrawej stylistyki herbów Habsburgów. W miarę nawarstwiania przekazów historycznych starałem się „po prusku” dyscyplinować całość ku centrum.

A city with an intricate history, under the rule of the Habsburg for over a hundred of years and under Hohenzollerns' for a similar period. Despite undoubted beauty and colorful history, it has a noticeable aura of pain, anxiety. Surrounded by the Sudety Mountains, it has a mountain with a great fortress in its heart. The walls and widely marked borders are very clear, hence the strong tectonics of the image. Colors and composition refer to the somewhat chaotic and garish style of coats of arms of the Habsburgs. When I was overlapping historical layers, I tried to discipline the whole thing towards the center "in a Prussian manner".

Złoty Stok / Reichenstein / Rychleby

Występuje w kolekcji dwukrotnie, w dużym i małym „X”. Tutaj głównie jako miejsce odkryte sławą złota, arsenu oraz innych alchemicznych tajemnic jak rtęć czy ołów, które tu wydobywano. Użycie „sztucznego złota” jako elementu malatury wynika właśnie z rozważań nad arsenem – złotem głupców i nad bogactwem zbudowanym tutaj nie tylko na wydobyciu prawdziwego złota ale też na produkcji farb, prochu i porcelany. Całość zmierza w stronę ikonografii i stylistyki traktatu alchemicznego. Przy wyborze kolorystyki wyjściowej była dla mnie ważna czytelność wielowiekowej dominacji niemieckiej pomimo zmian właścicieli .

The town appears in the collection twice, in the large and small "X". Here, mainly as a place famous for gold, arsen and other alchemical secrets like mercury or lead, which were mined in the area. The use of "artificial gold" as part of the paintings is attributed to the very consideration of arsen - fool's gold, but also to the wealth built here, not only on the extraction of real gold but also in the production of paints, porcelain and gunpowder. The whole thing is headed towards iconography and stylistics of an alchemical treaty. Beside, legibility of the centuries-old German domination despite the change of owners was important to me when choosing the initial color scheme.

Obraz zatytułowany PERFER ET OBDURA towarzyszy „mapom” dużego „X”. Malowany na płótnie, farby mineralne, akrylowe i olejne, papiery barwione; format 100x60 cm, z użyciem efektu reliefowego i kolażu. Formalne rozstrzygnięcia nawiązują do zmagania życia i pracy w górach. W procesie warsztatowym starałem się przejść od labilności środowiska ku formom zgeometryzowanym, wyrażającym chęć „panowania nad chaosem”. Obrałem za tytuł łacińską sentencja [„Znoś i wytrwaj; ból ten przyda ci się kiedyś” Owidiusz] aby nawiązać do języka najstarszych pisanych dokumentów historii miejscowego górnictwa. Inspiracją górskiego grzbietu w tle jest Jawornik. Z kutyh w nim korytarzy wydobywano cenne i trujące minerały. W ścianach lokalnych budynków widać warstwy „wytopka” z huty złota. Płaskie, twarde i szkliste kamienie powstały przez stopienie ogromnych ilości urobku. Przerobienie tony skał dawało 10g złota. Ceną było życie wielu ludzi, ogołocenie gór z pierwotnych lasów jaworowych, a spływająca ze zbocza rzeczka do dziś nazywa się Trująca.

The painting titled PERFER ET OBDURA accompanies the "maps" of the large "X". Painted on canvas, format 100x60 cm, with relief effect and collage. Formal decisions refer to the struggles of life and work in the mountains. In the work process, I tried to move from the lability of the environment towards geometrical forms expressing the desire to "control chaos". I chose Latin sentence for the title ["Know and persevere; this pain will be useful in the future", Ovid] to refer to the language of the oldest written documents of the history of local mining. The inspiration of the mountain ridge in the background is Jawornik. Valuable and poisonous minerals were mined from this massif. In the walls of local buildings you can see layers of "melt" from the smelter. Flat, hard and glassy stones created by melting huge amounts of spoil. Melting of a ton of rocks gave 10g of gold. The price was the lives of many people, baring mountains from their original sycamore forests, and the river flowing down from the slope to this day is called Poisonous.

„Mapy” dedykowane małemu X

Kamieniec Ząbkowicki / Camenz

Sytuacja Kamieńca to swego rodzaju dwubiegunowość nad brzegami Nysy i Budzówki. Dlatego umieściłem w obrazie dwie równoważne inkluzje. Dwa ważne zespoły architektoniczne: pocysterski i pałacowy. Dwa wielkie rody arystokratyczne: Hohenzollernowie i Oranje-Nassau. Dwa temperamenty i światopoglądy w małżeństwie pruskiego księcia Albrechta i holenderskiej królowny Marianny. Była to historia bardzo ważna dla przyszłości regionu. Rozwód, podziały i spory o prawa do ziem poddanych kaprysom pogody i powodziom nagle przychodzącym z gór i Kotliny Kłodzkiej. W kwestii formalnej zdecydowałem się na dominację ilustracyjnego przedstawienia klasztornych zabudowań jako obiektu starszego i związanego z pierwszą odnotowaną falą cywilizacyjną. Kolorystyka, jak we wszystkich „mapach” związana z heraldyką.

Kamieniec's situation is a kind of bipolarity on the banks of Nysa and Budzówka. That's why I put two equivalent inclusions in the picture. Two important architectural complexes: Cistercian and the palace. Two great aristocratic families: Hohenzollern and Oranje-Nassau. Two temperaments and worldviews in the marriage of Prussian Prince Albrecht and Dutch king's daughter Marianna. It was a very important story for the future of the region. Divorce, divisions and disputes over rights to lands subjected to the whims of the weather and floods suddenly coming from the mountains and the Kłodzko Valley. On the formal issue, I decided to emphasize the monastic buildings as an older object associated with the first wave of latin civilization. Colours, like in all maps, is taken from heraldry.

Paczków

Miasto wrocławskich biskupów, założone jako twierdza na skraju ich księstwa. Dziś nazywane polskim Carcassonne z racji zachowanych kamiennych murów obronnych i brukowanego rynku. Nad całością góruje wielki, warowny kościół. Funkcje obronne i wypielęgnowany dom kata tworzą wrażenie dobrowolnego poddania się kontroli i wytyczonym odgórnie kierunkom. Kamienne rytmy, wielkie drzewa wokół pierwotnych murów wchłoniętych przez późniejszy rozwój miasta skojarzyły mi się z procesem implantacji, odpowiada temu forma abstrakcyjnej inkluzji. Wszegobecne kamienie musiałem zanotować inkrustacją ze świeżo wydobytego miejscowego gnejsu. Kolorystycznie wychodziłem od ogólnie założonej heraldycznej intensywności na obrzeżach i stopniowo ograniczałem gamę do barw spatynowanych kamieni w murach.

The city of Wrocław's bishops, founded as a fortress on the edge of their duchy. Today called the Polish Carcassonne because of the preserved stone ramparts and the cobbled market. The whole city is dominated by a big, fortified church. Defensive functions and restored house of executioner create an impression of a voluntary surrender to arbitrarily delineated rules and control. Stone rhythms, big trees around the original walls absorbed by the later development of the city, reminded me of the implantation process. I correspond to that by abstract form of inclusions. Because of ubiquitous existing stones, I had to write it down, using local gneiss I incrustated into a picture. Colouristically, I went from the generally assumed heraldic intensity on the outskirts and gradually limited the range to the colors of the patinated stones in the walls.

Bardo / Warthe / Barda

Wczesnośredniowieczny gród graniczny we władaniu polskiego rycerstwa, jednocześnie miejsce kultu figurki maryjnej z XI wieku. Okolice pełne legend i znaczących historii. Ciasny przesmyk między górami, tylko tędy mogą spływać masy wody z kotliny. W XVIw wielkie osunięcie góry zatkało ujście, w końcu woda przerwała zaporę wypłukując do gołej skały przeciwległą wieś Haag. Wstrząsające historie i wątki mistyczne były dla mnie punktem wyjścia w tworzeniu zastosowanych inkluzji. Kolorystyka wyprowadzona ze skojarzeń z barwami joannitów, do których początkowo należał kościół z cudowną figurką. Układ kompozycyjny nawiązuje do uwarunkowań morfologicznych i geograficznych, tej okolicy.

An early medieval castle on the border, in the possession of Polish knights, at the same time a place of worship of a Marian figure from the 11th century. Surroundings full of legends and significant stories. A narrow isthmus between the mountains, the masses of water from the dale can flow down here only. In the sixteenth century, the great landslide of rocks closed its mouth. Finally the water broke the dam, rinsing the opposite village of Haag to the bare rock. Shocking stories and mystical threads were a starting point for me in creating the applied inclusions. Colors derived from associations with the colors of the Saint Johnites, to which at first belonged a church with the miraculous figurine. The composition system refers to the morphological and geographical conditions of this area.

Reichenstein / Złoty Stok

Tym razem jako miejsce ciężkiej pracy oraz rygoru społecznego potrzebnego dla zachowania bezpieczeństwa kopalni i huty złota. Krótka mowa - krew, pot i łzy, ale z wizją dostatku i autonomią Wolnego Miasta Górniczego oraz z bogatym wyborem doznań religijnych w postaci trzech kościołów, dwóch wyznań i miejscowej kalwarii. Wjazd strzegła trójganiasta szubienica a poprodukcyjne resztki spływały w doliny. Kolorystyka wstępnie wprowadzona z tynktury herbu miejskiego, ku centrum kompozycji sprowadzana do pastelowych tonów z kontrastującymi rysunkami. Warstwy papieru wokół inkluzji z jednej strony rozjaśniają kolorystykę, z drugiej podkreślają możliwość chłonięcia resztek i skutków ubocznych tak z prac malarskich, jak i wzmiankowanej produkcji.

This time as a place of hard work and the social rigor needed to ensure safety of the mine and the gold smelter. In short - blood, sweat and tears, but with the vision of prosperity and autonomy of the Free City of Mining and with a rich selection of religious experiences in the form of three churches, two denominations and the local Calvary. The entrance was guarded by a triangular gallows, and the post-production remains were flowing into the valleys. The colors are initially derived from the tinge of the city coat of arms, towards the center of the composition brought down to pastel tones with contrasting drawings. Layers of paper around the inclusions on the one hand brighten the color scheme, on the other they emphasize the possibility of absorbing leftovers and side effects from both the painting and former production that I am talking about.

Przypisany małemu „X” VERLOREN HUIS – obraz na płótnie, farby mineralne, akrylowe i olejne; wymiary 100x60cm. Tytuł oznacza w języku niderlandzkim utracony dom, co wprost odnosi się do pałacu, który zbudowała i przez rozwód utraciła Marianna Orańska. Pałac stał się dominantą w lokalnym pejzażu, aktualnie to jego obecność konstruuje przestrzeń Kamieńca i dominuje w planach rozwoju gminy.

Idea artefaktu konstruującego przestrzeń wokół siebie zainspirowała mnie do zbudowania kompozycji tego obrazu. Znaleziony przedmiot, na którym można opisać plan Pałacu zatapiałem w kolejnych warstwach malatury, jednocześnie kreśliłem linie przedłużające boki przedmiotu, jego przekątne, następnie obrysy i łączenia punktów przecięcia wcześniejszych prostych. Wprowadzałem naturalistyczne elementy wybranego widoku pałacu i znów szukałem dla nich linii konstrukcyjnych. Kolorystykę oparłem na dominującej wówczas na łące pałecie ochr i błękitów oraz na szarościach licznych ambon myśliwskich. W mocniejszych tonach odniosłem się też do tynktur herbu Oranje.

Assigned to a small "X" VERLOREN HUIS - painting on canvas, mineral, acrylic and oil paints; dimensions 100x60cm. The title means “a house lost” in Dutch, which directly refers to the palace built by Marianna Oranje and her losing it by the divorce. The palace became a dominant in the local landscape, currently its presence constructs the space of Kamieniec and dominates the plans for the development of the commune.

The idea of an artifact constructing the space around it inspired me to build the composition of this image. The found object, on which you can describe the plan of the Palace, I drowned in the next layers of paints, at the same time I sketched lines extending the sides of the object, its diagonals. Then outlines and joining the points of intersection of previous straight lines, etc. I introduced naturalistic elements of the selected view of the palace and again I looked for construction lines for them. I based the coloring on the palette of ocher and blue, which dominated the meadow at that time, and on the grays of numerous hunting summits. In stronger tones I also referred to the tangle of the Oranje coat of arms.

Dyptyki

Pozostałe dwie ściany ekspozycji są przeznaczone dla dyptyków opisanych poniżej oraz prezentowanych w dalszej części we fragmentach ze szczegółowym komentarzem.

VILLA HEINRICI [Wysokie Łąki 100x80+ Grząskie tajemnice 100x70]

Łączny wymiar ekspozycyjny to ok. 155x100 cm, zależy mi na maksymalnym, korzystnym dystansie na jaki pozwolą warunki ekspozycyjne. Jest dla mnie istotne, że to dwa obrazy tworzące całość, jednak mogące zaistnieć niezależnie. Ponadto taka ekspozycja ujawnia ślady procesu powstawania obrazów – zacieki, przetarcia na krawędziach blejtramów także stanowią część ich opowieści. Pracowałem nad składowymi płótnami w etapach łączenia i separacji, łączący je napis ma swoje znaczenia również po rozdzieleniu płócien. Ostateczna struktura i faktury są efektem nanoszenia kolejnych warstw widoków, skojarzeń, planów w procesie trwającym kilka miesięcy.

The total size of exposure is approx. 155x100 cm, I intend to keep the maximum favorable distance available in exhibition space. It is important to me that these are two pictures forming a whole, but they can also appear independently. In addition, such an exhibition reveals traces of the process of image formation - streaks, abrasions on the edges of stretchers also form part of their story. I worked on component canvas in stages: separately and combined. The inscription that connects them has its meaning also after separating the canvases. The final structure and facture are the effects of applying successive layers of views, associations and plans in a process lasting several months.

Górny obraz dyptyku nosi podtytuł WYSOKIE ŁAKI. [technika mieszana, płótno, 100x80cm] W warstwie przedstawieniowej odnosi się do charakterystycznych elementów pejzażu wokół wsi Płonica, w której zamieszkałem. Obszary tej wsi oraz dwóch sąsiednich na mapie z XIII wieku oznaczono jako posiadłość cysterską pod nazwą Villa Heinrici. Bogactwo historycznych artefaktów, szczególnie w okolicach budynków i cmentarzy przykościelnych zmusza do myślenia o historii. Na tytułowych łąkach i między polami często spotykałem kępy drzew porastających rudymenarne ślady dawnego osadnictwa. W licznych rowach i jarach prócz zrzucanych z pól kamieni znalazłem wiele fragmentów nagrobków, w większości współczesnych [jest to zjawisko zastanawiające, zachęcające do osobnego studium].

Kwerenda archiwalna ujawniła, że wcześniej zabudowa tych wiosek była zadziwiająco gęsta. Ciekawe jest śledzenie regionalnego stylu zabudowy, z racji graniczenia ze Śląskiem Opolskim można by typować pochodzenie dawnych inwestorów lub budowniczych. Te wszystkie przemyślenia towarzyszyły tworzeniu na płótnie kolejnych warstw w obszarze łąki. Od pierwotnego formowania gruntu i wklejania obiektów-symboli- znalezisk, przez nanoszenie podziału własności i funkcji aż do warstw, w których zaistniał plan, symboliczna i hipotetyczna „makieta” okolicy, w tej warstwie kolorystyka nabierała cech symboliczno-heraldycznych. Zgodnie z losami okolicy, na tę warstwę kładłem imastami lub rozlewałem farbę jako odpowiednik kolejnego kataklizmu, wojny, zmian prawa i rodu władającego. U dołu kompozycja pozornie się urywa, zostawiając jednak sugestie dla dalszych domysłów, choćby przez wymagające uzupełnień napisy.

Mniej więcej tak powstawała stratygrafia malatur. Zmieniałem palety oraz funkcje stosowanych barw, w sposobie nakładania malatury przechodziłem od piktograficznych i miniatorskich sposobów ze starych map, przez naturalistyczne, laserunkowe elementy widokowe, impastowe warstwy tragicznych wydarzeń, znów porządkowanie laserunkami aż do technik zbliżonych do nowego ekspresjonizmu.

The upper picture of the diptych, subtitle HIGH MEADOWS. [mixed technique, canvas, 100x80cm] In the mimetic layer refers to the characteristic elements of the landscape around the village of Płonica, where I live. The area of this village and two neighboring ones on the 13th century map were marked as a Cistercian estate under the name of Villa Heinrici. The wealth of historical artifacts, especially around church buildings and cemeteries, makes you think about history. On the title meadows and between fields I often encountered clusters of trees growing on the rudimentary traces of a former settlement. In numerous ditches and ravines, apart from stones thrown from the fields, I found many fragments of tombstones, most of them contemporary [this is an intriguing phenomenon, encouraging a separate study].

An archive query revealed that previously buildings in these villages were surprisingly dense. It is interesting to follow the regional style of buildings, because of the bordering of Opole Silesia, one could pick out the origin of former investors or builders. Such thoughts accompanied the creation of subsequent layers on the canvas. From the primal formation of the ground and pasting of objects-symbols, by imposing the division of property and functions to the layers in which the plan existed, the symbolic and hypothetical "mockup" of the area, in this layer the coloring took on symbolic-heraldic features. In accordance with the fate of the area, I lay on this layer with imastami or poured paint as the equivalent of another cataclysm, war, changes in law and the ruling family. At the bottom, the composition seemingly breaks off, but leaves suggestions for further guesses, for example by subtitles that need to be supplemented.

This is more or less the stratigraphy of paintings. I changed the palettes and functions of the colors used, in the method of applying painting I went from pictographic and miniaturized ways from old maps, through naturalistic, laser viewing elements, impasto layers of tragic events, again ordering with glazes to techniques similar to new expressionism.

GRZĄSKIE TAJEMNICE [technika mieszana, płótno, 100x70cm] to dolny obraz omawianego dyptyku. Podobne do wcześniej opisanych warstwy i sposoby postępowania, w tym obrazie podporządkowałem ładunkowi emocjonalnemu. Na tym płótnie chciałem zapisać moje osobiste zachwyty, lęki, przecucia związane z życiem w nowym miejscu a także z niespodziewanie dużym bagażem doświadczeń zebranych tutaj .

Nowa przestrzeń przyjęła nas gorącą i radosną wiosną, ale natychmiast zaczęły wpłatać się bolesne doświadczenia. O niebezpiecznych wypadkach i niepokojących koincydencjach trzeba by napisać obszerną książkę. Cała ta karuzela zdarzeń miała niewątpliwie wpływ na mój odbiór lokalnej historii, przyrody i sfery duchowej. Temu przypisuję nieodwołalną konieczność użycia z jednej strony jaskrawych barw, z drugiej ukrytych form. Zestaw niebiesko – żółty ma też historyczne uzasadnienie w heraldyce Cystersów a także Księstwa Opolskiego obejmującego te ziemie we wczesnym średniowieczu. Początkowo pracowałem w zgaszonej kolorystyce, skupiając się na formowaniu tektoniki, łączeniu jej z nadpisywaną funkcją terenu, szlakami komunikacji. Włączałem mniej lub bardziej widoczne znaki, począwszy od „X” z kamiennych inkluzji po coraz bardziej rozbudowane symbole. Warstwy zapisu kartograficznego i widokowego przeplatałem abstrakcjami własnych emocji, ponieważ forma lub czas tworzenia tektoniki obrazu nierozzerwalnie wiązały się ze wspomnieniami silnych przeżyć.

Założona konieczność działania w ramach dyptyku doprowadziła mnie do momentu decyzji w sprawie napisu. VILLA HEINRICI CISTERCIENSIS POSSESIONEM oznacza ten obszar jako własność cystersów, chciałem, żeby tekst leżał na obu częściach dyptyku. Jednocześnie powinienem zachować potencjał semantycznego sensu w sytuacji osobnej ekspozycji, ostatecznie zaistniał podział dający treść VI CI POSS. Łacińskie 'zwycięzanie' i 'posiadanie' przekonały mnie. Biorąc pod uwagę, że współczesny odbiorca może skorzystać z tłumaczeń online, przeczyta: „wygrał posiadanie” lub „tam możesz” ewentualnie „moc może”, takie wyniki również są zadowalające.

MIRY MYSTERIES [mixed technique, canvas, 100x70cm] is the bottom picture of the diptych under discussion. Layers and procedures similar to previously described, on this canvas submitted to the emotional charge. I wanted to write down my personal enchantments, fears, feelings about life in a new place, and the unexpectedly large amount of experience gathered here. The new space welcomed us with a hot and joyful springtime, but immediately began to interfere with painful experiences. It would be necessary to write an extensive book about dangerous accidents and disturbing coincidences to cover it all. All this carousel of events undoubtedly influenced my perception of local history, nature and the spiritual sphere. To this I attribute the irrevocable necessity of using bright colors on one side and hidden forms on the other. The blue-yellow set also has historical reason in the heraldry of the Cistercians as well as the Duchy of Opole covering these lands in the early Middle Ages. Initially, I worked in dim colors, focusing on the formation of tectonics, combining it with the overwritten function of the area. I included more or less visible signs, starting with "X" from stone inclusions, to more and more complex symbols. I intertwined the layers of the cartographic and scenic record with abstractions of my own emotions, because the form or time of creating the tectonics of the image were inextricably linked to the memories of strong experiences.

Planned need for action as diptych led me to the decision on the inscription. VILLA HEINRICI CISTERCIENSIS POSSESIONEM means this area as the property of the Cistercians, I wanted the text to lie on both parts of the diptych. At the same time, it should preserve the potential of semantic sense in a situation of separate exposure, and finally a division that would give the content of VI CI POSS. Latin 'winning' and 'possession' convinced me. Considering that the modern recipient can use online translations, read: "won possession" or "there you can" or "power can", such results are also satisfactory.

ZŁOTE GÓRY [Perspektywy 80x100 + Tropy60x100]

Łączny wymiar ekspozycyjny to minimum 145x100 cm. Dystans między obrazami uzasadniam tymi samymi względami, co w poprzednim dyptyku. Koncepcje składowych obrazów powstawały wśród pól między Płonica, Złotym Stokiem i Mąkolnem w czasie pierwszej zimy w tej lokalizacji. Tytuł dyptyku to gra znaczeń zawartych w nazwie gór - złote góry, powiedzenie określające bajeczne obietnice.

The total exhibition dimension is a minimum of 145x100 cm. reason for the distance between the images as in the previous diptych. Concepts of constituent images were created among the fields between Płonica, Złoty Stok and Mąkolno during the first winter in this location. The title of the diptych is a game of meanings contained in the name of the mountains - golden mountains, a saying that defines fabulous promises.

Górny obraz dyptyku zatytułowałem PERSPEKTYWY. [technika mieszana, płótno, 80x100cm] Pod względem widokowym inspiracją były ostre granice terenów rolniczych i płynne przejście Gór Złotych w Góry Bardzkie. Zależnie od dystansu z jakiego oglądałem to miejsce zmieniały się różnice czytelności granic. Patrząc z pola na zasypany śniegiem pejzaż bez trudu mogłem wskazać miedze, rowy, graniczne zarośla wyznaczające obszary własności i funkcji. Trudniej było ustalić granicę między pasmami górskimi. Rzut oka na satelitarne skany uformowania terenu odwracał relacje.

Wciągnęła mnie też gra znaczeniowa: możliwe interpretacje symboliczne; namysł nad własną kondycją w rozpoznawanej przestrzeni. Krzyżujące się linie konstruowały obiekty wymuszone, czytelne pola tak małe w porównaniu z górami, których masywy rozmywają się w sobie, zwłaszcza w mgliste dni. Wilgoć przesycająca powietrze, tłumiąca dźwięki nadawała pejzażowi jakiś oniryczny charakter. Mimo przejmującego zimna ten nastrój wyłączał mnie sensorycznie. To pozwalało skupić się na znakach określających ludzkie ambicje i dokonania, tak bardzo zależne od kaprysów pogody i tej wszechobecnej wody.

Użycie płynnej farby, lawowania, rozlewnych i grawitacyjnych efektów, było działaniem prostoliniowym ale dla mnie imperatywnym. Dla zachowania kompozycyjnych założeń wobec tej labilności formowałem kolejne warstwy, nadawałem faktury starając się przewidzieć działanie medium. Zastosowałem także działania warsztatowe odnoszące się do nietrwałości, powtarzalności i zagadnień ekologicznych.

The upper image of the diptych was entitled PERSPECTIVES. [Mixed technique, canvas, 80x100cm] In terms of the view, the inspiration was the sharp boundaries of agricultural areas and the smooth passage of the Golden Mountains to the Bardzkie Mountains. Depending on the distance from which I watched this place, the differences in the readability of the borders changed. Looking from the field onto the snow-covered landscape, I could easily point out bounds, ditches, border scrubs defining the areas of ownership and function. It was more difficult to determine the boundary between the mountain ranges. A glance at the satellite landform scans reversed the relationship.

I was also drawn to the semantic game: possible symbolic interpretations; reflection on my own condition in the present space. The intersecting lines were construct a forced objects, clear fields so small compared to the mountains, whose massifs blur in themselves, especially on foggy days. The dampness of the air, suppressing the sounds, gave the landscape some kind of oneiric character. Despite the bitter cold, this mood turned me off sensorically. This allowed to focus on signs defining human ambitions and achievements, so dependent on the whims of the weather and this ubiquitous water.

The use of liquid paint, lavage, pouring and gravitational effects was a straightforward but imperative action. In order to preserve the compositional assumptions in the presence this lability, I formed subsequent layers, I gave invoices, trying to predict the operation of the medium. I also used technics referring to impermanence, repeatability and ecological issues.

Dolny obraz dyptyku, czyli TROPY [technika mieszana, kolaż, płótno 60x100]. Po ustaleniu zasad kompozycji dyptyku jako całości, pracowałem nad nim osobno aż do rozpoczęcia ostatniej warstwy mającej ostatecznie nadać obu obrazom cechy jednoczące.

Niezależny charakter podkreślony jest użyciem masywniejszego podobrazia i grubszymi fakturami, także sposób pracy nad kolejnymi warstwami jest odmienny zastosowanego w górnym obrazie. W TROPACH zauważalne są efekty intensywnego płukania mineralnych podkładów. Podstawowym podziałem – znakiem w tej kompozycji jest poprzeczny „X”. Podczas wędrówek spotykałem na polach punkty krzyżowania się ścieżek wydeptanych w śniegu przez zwierzęta. Zastanawiając się nad powodami takich a nie innych szlaków doszedłem do wniosku, że są one pochodną ludzkiej działalności – linie najkrótszą drogą łączyły zarośla między sztywno wytyczonymi polami.

Dłuższy czas ciszy i kontemplacji tych miejsc nieoczekiwanie przyniósł serie wspomnień jakby symultanicznych pokaz slajdów. Po kilku miesiącach miałem okazję powtórzyć te próby. Tym razem szarości, błękity i barwiony nimi śnieg były bogatym tłem dla kontrastujących z nim rysunków suchych roślin, bezlistnych krzewów. Tylko pierwsze zanurzenie w tej sytuacji wywołało efekt ekranu pamięci, na który, przyzwyczajony do większej różnorodności bodźców, umysł rzutował znajome obrazy. Patrząc na tropy zwierzyny mogłem jednocześnie śledzić własną drogę do tego miejsca. W gruncie rzeczy „pusty” pejzaż roił się od znaczeń.

Bottom image, subtitle Traces [mixed technique, collage, canvas 60x100]. After establishing the principles of the composition of the diptych as a whole, I worked on it separately until the beginning of the last layer, which ultimately gave both images unifying features.

Independent character is emphasized by the use of a more massive canvas and thicker textures, also the way of working on subsequent layers is different than the one used in the upper picture. In Traces, the effects of intensive rinsing of mineral foundations are noticeable. The basic division and the sign in this composition is the transverse "X". When hiking met on the fields points of crossing paths in the snow, trampled by animals. Reflecting on the reasons for such and not other routes, I came to the conclusion that they are a derivative of human activity - the shortest path connected the thickets between rigidly marked fields.

A longer time of silence and contemplation of these places unexpectedly brought a series of memories like a simultaneous slide show. After a few months I had the opportunity to repeat the test. This time, snow stained by grey and blue were rich background for contrasting with the drawings dried plant leafless shrubs. Only the first immersion in this situation caused the memory screen effect. Accustomed to a greater variety of stimuli, the mind projected on it familiar images. Looking at the animal tropes, I could simultaneously investigate my own path to this place.

Śladem opisanego wyżej ekranu pamięci są na przykład te dwa fragmenty, w których użyłem kolażu ze zdjęć z jednej z moich dawnych publikacji.

The trace of the memory screen described above are, for example, those two fragments in which I used a collage of photos from one of my old publications.

Ostatnim elementem prezentowanej kolekcji jest gablota przeznaczona do ekspozycji kamieni z inkluzjami „X”, kilku innych kamieni i miejscowych znalezisk. Forma jaką nadałem gablocie wynikała z potrzeby podporządkowania tej niewielkiej przestrzeni wielu znaczeniom. Prezentowane w niej obiekty i informacje dokumentują proces tworzenia kolekcji **WARSTWY PEJZAŻU – WARSTWY PAMIĘCI**.

The last element of the presented collection is a showcase designed for displaying stones with inclusions "X", several other stones and local findings. The form I gave it resulted from the need to subordinate this small space to many meanings. The objects and information presented in it documents the process of creating the collection **LAYER OF LANDSCAPES – LAYERS OF MEMORY**.