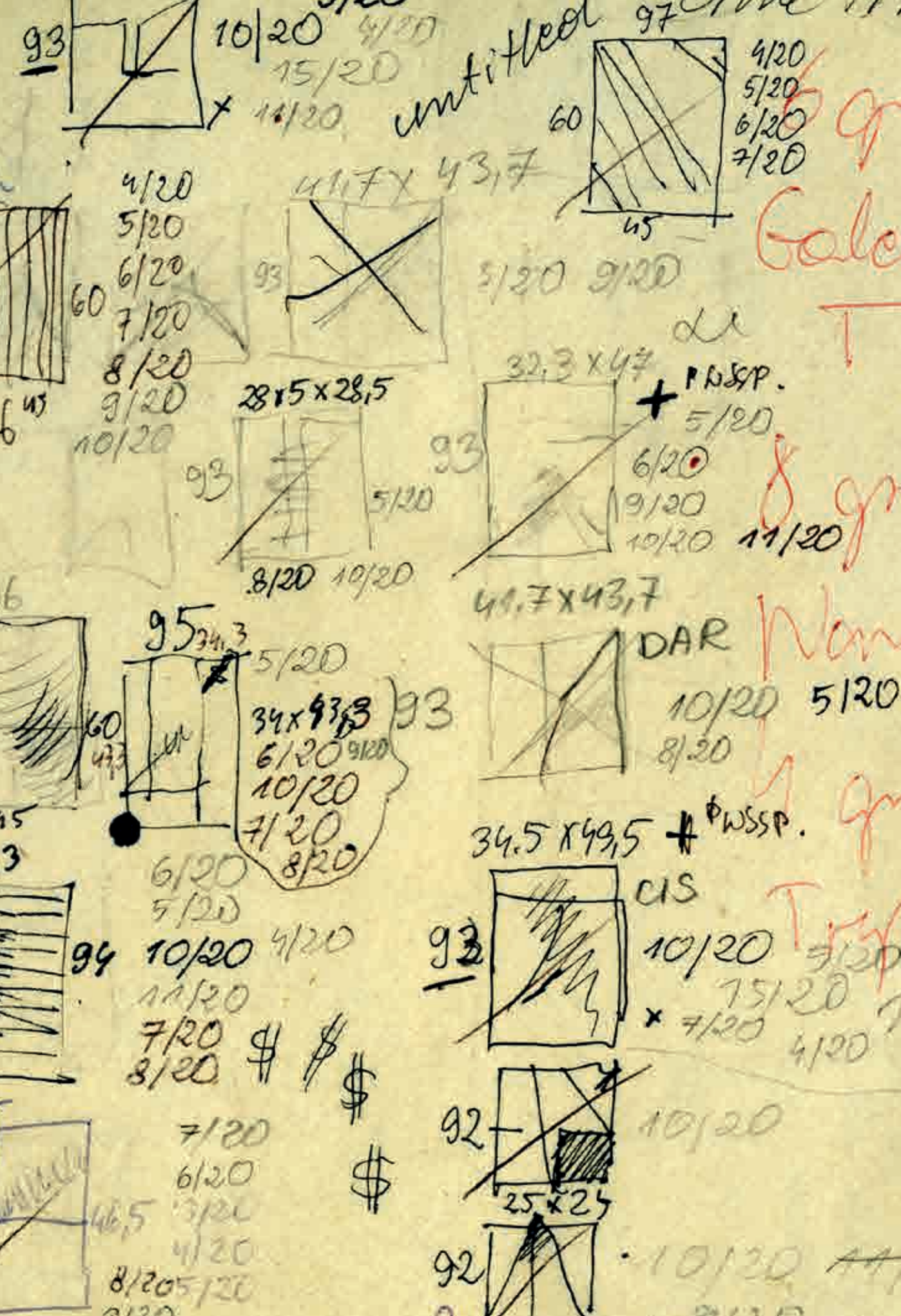






LESŁAW MIŚKIEWICZ

8/20 10/20 (20-20-20)
7/20 6/20 8/20 2/20



LESŁAW MIŚKIEWICZ

AUTOBIOGRAFIA

TEKSTY

Teksty własne

- Drzeworyt staropolski
- Teksty znalezione
- O projektowaniu książki
- Sztuka linorytu
- Andrzej Bartczak i Jego uczniowie
- Ślady gestu w grafice komputerowej
- Obrazy czytane w czasie
- O przestrzeni nowych mediów

Teksty krytyczne

- Anna Kamieńska
- Graficzne ilustracje Lesława Miśkiewicza
- Andrzej M. Bartczak
- Lesławowi Miśkiewiczowi myśli i wiersze
- Włodzimierz Kotkowski
- Uwagi na temat linorytów Lesława Miśkiewicza
- Barbara Chojnacka
- Wzmianka o drzeworytach Lesława Miśkiewicza
- Jerzy Poradecki
- Drzeworyty Lesława Miśkiewicza
- Bożena Kowalska
- Grafika Lesława Miśkiewicza
- Artur Zaguła
- O grafikach Lesława Miśkiewicza
- Krystyna Zwolińska
- O twórczości graficznej Lesława Miśkiewicza
- Włodzimierz Kotkowski
- Analiza grafik Lesława Miśkiewicza
- Franciszek Bunsch
- O dwóch drzeworytach Lesława Miśkiewicza
- Grzegorz Sztabiński
- Lesław Miśkiewicz

AUTOBIOGRAPHY

TEXTS

Author's texts

- Old Polish woodcut
- Found texts
- On book design
- The art of linocut
- Andrzej Bartczak and his students
- Traces of a gesture in computer graphics
- Paintings read in time
- About the space of new media

Critical texts

- Anna Kamieńska
- Graphic illustrations by Lesław Miśkiewicz
- Andrzej M. Bartczak
- Thoughts and poems devoted to ...
- Włodzimierz Kotkowski
- Notes on linocuts by Lesław Miśkiewicz
- Barbara Chojnacka
- Note on the woodcuts by...
- Jerzy Poradecki
- Woodcuts by Lesław Miśkiewicz
- Bożena Kowalska
- Graphic art by Lesław Miśkiewicz
- Artur Zaguła
- About graphics by Lesław Miśkiewicz
- Krystyna Zwolińska
- About Lesław Miśkiewicz's graphic oeuvre
- Włodzimierz Kotkowski
- Analysis of graphics by Lesław Miśkiewicz
- Franciszek Bunsch
- About two woodcuts by Lesław Miśkiewicz
- Grzegorz Sztabiński
- Lesław Miśkiewicz

- Ursula Warnke
- Wzmianka o drzeworytach Lesława Miśkiewicza
- Dariusz Leśnikowski
- Grafika Lesława Miśkiewicza
- Franciszek Bunsch
- O dorobku artystycznym Lesława Miśkiewicza
- Jan Pamuła
- Twórczość graficzna Lesława Miśkiewicza
- Ewa Wojtyniak-Dębińska
- Grafika Lesława Miśkiewicza
- Ita Haręza
- Lesław Miśkiewicz
- Franciszek Bunsch
- Wydobywać rzeczy z chaosu (fragmenty)
- Jan Pamuła
- Problemy sztuki cyfrowej i percepcji sztuki
- Ryszard Otręba
- O grafikach komputerowych Lesława Miśkiewicza
- Dariusz Leśnikowski
- Malarstwo Lesława Miśkiewicza...
- Grzegorz Sztabiński
- Obrazy w czasie – obrazy czasu
- Jan Pamuła
- Lesław Miśkiewicz... w stronę malarstwa
- Artur Zaguła
- Architektura obrazu – hermeneutyka...
- Anna Salamon
- O asamblażach Lesława Miśkiewicza
- Artur Zaguła
- (Nie)świadomość i (nie)doskonałość...

PRACE

ADDENDA

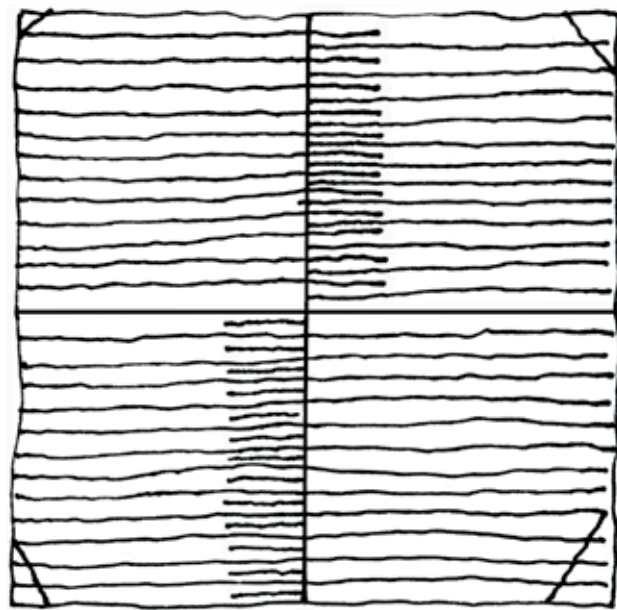
- Biogram
- Bibliografia
- Skorowidz nazwisk

- Ursula Warnke
- Note on woodcuts by Lesław Miśkiewicz
- Dariusz Leśnikowski
- Graphic art by Lesław Miśkiewicz
- Franciszek Bunsch
- About Lesław Miśkiewicz's artistic oeuvre
- Jan Pamuła
- Graphic art by Lesław Miśkiewicz
- Ewa Wojtyniak-Dębińska
- Graphic art by Lesław Miśkiewicz
- Ita Haręza
- Lesław Miśkiewicz
- Franciszek Bunsch
- To draw things out of chaos (excerpts)
- Jan Pamuła
- Problems of digital art and art perception
- Ryszard Otręba
- On Lesław Miśkiewicz's digital graphics
- Dariusz Leśnikowski
- Paintings by Lesław Miśkiewicz...
- Grzegorz Sztabiński
- Paintings in time – time paintings
- Jan Pamuła
- Lesław Miśkiewicz... inclined to painting
- Artur Zaguła
- Architecture of a painting – hermeneutics...
- Anna Salamon
- About Lesław Miśkiewicz's assemblages
- Artur Zaguła
- (Non)awareness and (Non)perfection...

WORKS

ADDITIONS

- Biography
- Bibliography
- Index of names



AUTOBIOGRAFIA

AUTOBIOGRAPHY

*(...) czas to na dobrą sprawę tylko kotłowanie się duszy. Ani przeszłość, ani przyszłość nie istnieją(...)*¹.

Urodziłem się w 1953 roku w Zgierzu i do 1978 roku² mieszkiałem w tzw. domu tkaczy przy ulicy Narutowicza – brukowanej ulicy posiadającej złą sławę, ale też znanej z tego, że stanowiła scenografię do filmu Andrzeja Wajdy „Ziemia Obiecana”. Moja babcia Marianna, której nie miałem okazji poznać, robiła piękne słomiane pająki i kolorowe wycinanki, a jej syn Marian wykonywał ludowe skrzypce i grał na nich. Dziadka Stanisława – męża Marianny – słabo pamiętam. Druga babcia Bronisława nie potrafiła czytać ani pisać, ale świetnie liczyła. Z jej mężem – moim ukochanym dziadkiem Stefanem – oglądałem Neila Armstronga chodzącego po Księżycu, siedzieliśmy na łące z głowami uniesionymi do góry i bacznie obserwowaliśmy niebo. Dziadek Stefan walczył pod dowództwem generała Lucjana Żeligowskiego na Litwie, zdobywał Wilno, znał rosyjski i czytał „Prawdę”³ (gazeta miała pokażne wymiary, więc służyła babci Bronisławie do pakowania zakupów, a mnie fascynowała bogactwem niezrozumiałych tekstów i ilustracji).

Rodzice – Natalia i Jan – byli wspaniali, kochali mnie bezgranicznie, chcieli mnie dobrze wychować i wykształcić, marzyli, abym został... akordeonistą. Najpierw opłacali mi prywatne lekcje gry u pewnego

*“(...) time is, by and large, just swirling of the soul. Neither the past nor the future exist (...)”*¹.

I was born in 1953 in Zgierz and until 1978² I lived in the so-called ‘weavers’ house in Narutowicza Street – a cobblestone street that had a bad reputation, but also known for being the set for Andrzej Wajda’s film “The Promised Land”. My grandmother Marianna, whom I did not have the opportunity to meet, made beautiful straw spiders and colorful cut-outs, and her son Marian made folk fiddles and played them. I vaguely remember my grandfather Stanisław – Marianna’s husband. The other grandmother Bronisława could not read or write, but she was excellent at counting. With her husband – my beloved grandfather Stefan – I watched Neil Armstrong walk on the Moon, we sat in the meadow with our heads up and watched the sky attentively. Grandpa Stefan fought under the command of General Lucjan Żeligowski in Lithuania, captured Vilnius, knew Russian and read “Prawda”³ (the newspaper was sizable, so it was used by grandma Bronisława for packing groceries, and I was fascinated by the abundance of incomprehensible texts and illustrations).

Parents – Natalia and Jan – were wonderful, loved me unconditionally, wanted to raise and educate me well, and dreamed of me becoming... an accordionist. At first they paid for my private music lessons with

¹ W. G Sebald, *Wyjechali*, Ossolineum 2021, s. 203.

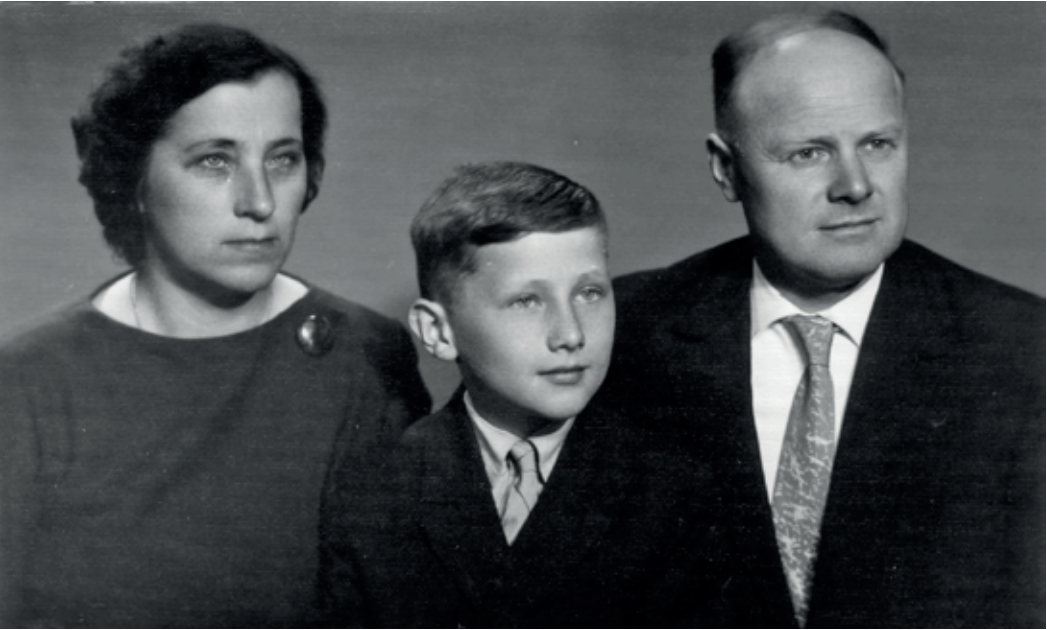
² W 1978 roku ożeniłem się z Donatą Lesińską i wyprowadziłem się ze Zgierza do Orpelowa (wsi pod Łaskiem), rozwiódłem się kilka lat później i mieszkiałem od 1983 roku w Łodzi, w pracowni na ulicy Piotrkowskiej. W 1995 roku wziąłem ślub z Anną Walczewską, kochaną kobietą, której zawdzięczam bardzo wiele. Mieszkaliśmy najpierw w bloku przy ulicy Zgierskiej/Stefana w Łodzi, a potem w domu we wsi Wronowice. Syn Mateusz urodził się w 1979 roku, a w 2015 wnuczka Kaja.

³ „Prawda” – dziennik społeczno-polityczny wydawany od 1912 roku w Moskwie, do 1991 roku organ prasowy Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego.

¹ W. G Sebald, *Wyjechali*, Ossolineum 2021, p. 203.

² In 1978 I married Donata Lesińska and moved from Zgierz to Orpelow (a village near Łask), got divorced a few years later and since 1983 I lived in Lodz, in a studio in Piotrkowska Street. In 1995 I married Anna Walczewska, a beloved woman to whom I owe a great deal. We lived first in a block of flats in Zgierska/Stefana Street in Lodz, and then in a house in the village of Wronowice. Son Mateusz was born in 1979, and in 2015 grand-daughter Kaja.

³ “Prawda” – a socio-political daily newspaper published since 1912 in Moscow, until 1991 the press organ of the Communist Party of the Soviet Union.



Z rodzicami Natalią i Janem, 1965 (fot. nieznan)

With parents Natalia and Jan, 1965 (photo unknown)

nauczyciela. Chyba po pół roku, zniechęcony wykonywanym repertuarem, wymogłem na Rodzicach przeniesienie do ogniska muzycznego w Zgierzu. Tam, poza ćwiczeniami na instrumencie, uczyłem się śpiewać z solfeżu, poznawałem teorię i historię muzyki. W drugim roku nauki młodzi nauczyciele (wówczas uczniowie średniej szkoły muzycznej) Krystyna Stańczak i Bogdan Dowlasz założyli w ognisku kwintet akordeonowy, w którym grałem. Występowaliśmy głównie na popisach wewnętrznych, ale także raz w Filharmonii Łódzkiej na ogólnopolskim koncercie ognisk muzycznych i zdobyliśmy tam nagrodę (akordeon Weltmeister Supita) za wykonanie utworu w transkrypcji na akordeony Mieczysława Mikołajczyka. Pod koniec mojej czteroletniej nauki w ognisku Pani dyrektor Stanisława Golachowska⁴ poszerzyła zakres zajęć o plastykę, niestety nie zapamiętałem nazwiska nauczycielki, która zajęcia te znakomicie prowadziła. Z entuzjazmem zacząłem w nich uczestniczyć i wtedy też namalowałem swoje dwa pierwsze „poważne” obrazy – widok Zgierza na glinianym talerzu oraz abstrakcyjną pracę inspirowaną „Kujawiakiem” Grażyny Bacewicz (w konkursie na obraz inspirowany muzyką zdobyłem nagrodę i otrzymałem komplet farb). Rozbudzenie pasji plastycznych i uświadomienie sobie słabych zdolności muzycznych poskutkowało tym, że

a teacher. Probably after six months, discouraged by the repertoire performed, I insisted that my parents send me to a music center in Zgierz. There, in addition to practising the instrument, I learned to sing the solfeggio, learned about the theory and history of music. In the second year of my education, young teachers (then students of a secondary music school) Krystyna Stańczak and Bogdan Dowlasz founded an accordion quintet at the center, in which I played. We performed mainly at in-house concerts, but also once at the Lodz Philharmonic at a national concert of music centers, and won an award there (a Weltmeister Supita accordion) for performing a piece transcribed for accordions by Mieczysław Mikołajczyk. At the end of my four-year education at the music center, Mrs. Stanisława Golachowska, the director of the school⁴ expanded the scope of the classes to include art, unfortunately, I do not remember the name of the teacher who conducted these classes brilliantly. I enthusiastically began to participate in them, and it was then that I painted my first two “serious” paintings – a view of Zgierz on a clay plate and an abstract work inspired by “Kujawiak” by Grażyna Bacewicz (in a competition for a painting inspired by music, I won a prize and received a set of paints). The awakening of artistic passions and

⁴ W 1953 roku rozpoczyna swoją działalność Społeczne Ognisko Artystyczne (będące filią Ogniska Muzycznego w Łodzi) z siedzibą przy ulicy 17 stycznia. Dwanaście lat później, w 1965 roku, zgierskie Społeczne Ognisko Artystyczne staje się instytucją samodzielną. W ognisku uczyłem się w latach 1965-1968, właśnie wtedy dyrektorką była Stanisława Golachowska.

⁴ In 1953, the Social Artistic Center (which was a branch of the Music Center in Lodz) began its activities, with its headquarters in 17 Stycznia Street. Twelve years later, in 1965, the Zgierz Social Artistic Center becomes an independent institution. I studied at the center from 1965-1968, it was then that Stanisława Golachowska was the director.

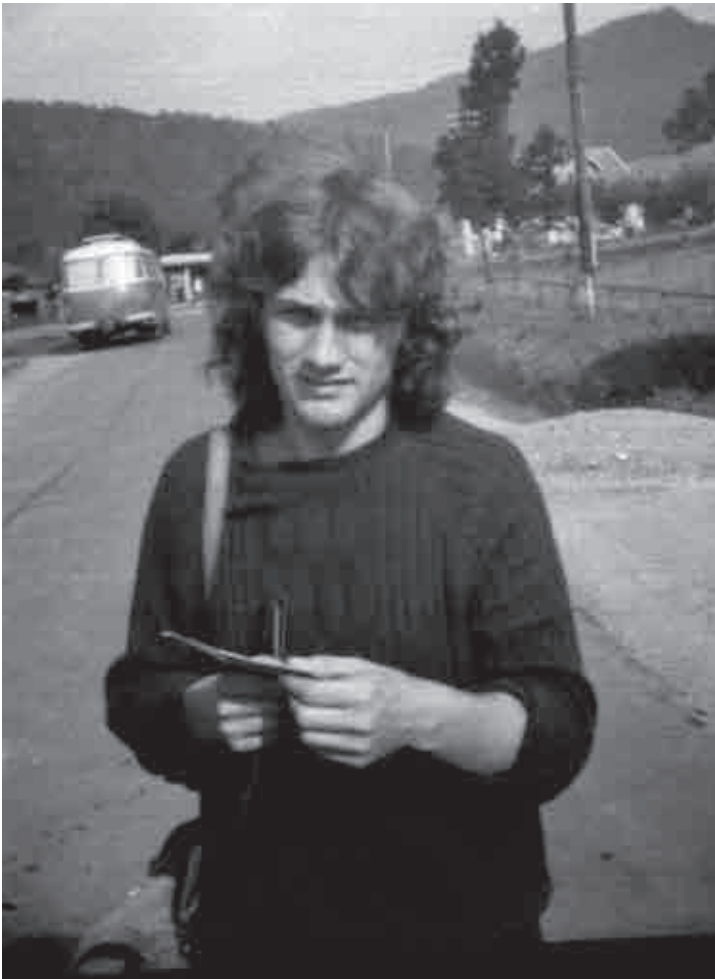
postanowiłem nie kontynuować „kariery” instrumentalisty. Natomiast zainteresowania matematyczne, które pod koniec szkoły podstawowej okazywałem (byłem laureatem olimpiady matematycznej), „wykorzystałem” w ten sposób, że nie zdałem matematyki na egzaminie wstępnym do liceum plastycznego i musiałem poprawiać go ustnie. Na szczęście wszystko skończyło się dobrze i w 1968 roku zacząłem naukę w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Łodzi. Malowałem, rysowałem, rzeźbiłem, uczyłem się zawodu projektanta, zdobywałem wiedzę z historii sztuki pod kierunkiem świetnych, zaangażowanych pedagogów⁵. Jedyne, zapamiętane przykre zdarzenie z liceum, to strata kolegi, z którym siedziałem w jednej ławce. Był rok 1968 i pewnego dnia Jurek Janowski⁶ nie przyszedł do szkoły, i nigdy więcej go nie zobaczyłem. Rok przed maturą (zbliżała się pięćsetna rocznica urodzin Mikołaja Kopernika) za obraz z portretem Kopernika zdobyłem nagrodę – sztalugę z kasetą na farby (farby kupili mi rodzice). Zaraz potem zaczęły się ostatnie w liceum wakacje, które poświęciłem na malowanie w plenerze. Wszystkie prace powstałe

- ⁵ Zapamiętałem szczególnie uwagi malarskie Władysława Jagody, projektowe – Zuzanny Jackowskiej, technologiczne – Mieczysława Wiśniewskiego. Korekty dotyczące rzeźby udzielane przez Małgorzatę Kowalską, wiedzę z historii sztuki przekazywaną przez Barbarę Osińską, wiedzę ogólną – przez Izabelę Izdebską (język polski) i Barbarę Marciniak (matematyka) oraz historię – przez Gerarda Pielczyka.
- ⁶ Jurek Janowski mieszkał z rodzicami przy ulicy Buczka w Łodzi, często go odwiedzałem. Musiał wyjechać z powodu wysiedlania Żydów z Polski. Kilka lat później dostałem od niego pocztówkę z Tel Awiwu, był w armii izraelskiej. To był nasz ostatni kontakt.

Podróże autostopem, Bieszczady 1971 (fot. nieznan)

Hitchhiking, Bieszczady 1971 (photo unknown)

the awareness of my poor musical abilities resulted in my decision not to continue my “career” as an instrumentalist. On the other hand, the mathematical interests that I showed at the end of primary school (I was a laureate of the Mathematics Contest), I “used” in such a way that I did not pass mathematics in the entrance exam for the Secondary School of Fine Arts and had to correct it orally. Fortunately, everything ended well and in 1968 I began my studies at the State Secondary School of Fine Arts in Lodz. I painted, drew, sculpted, learned the design profession, gained knowledge of art history under the guidance of



w czasie wędrówki⁷ od Bukowiny Tatrzańskiej przez Bieszczady do Radzyna Podlaskiego umieściłem w teczce z obrazami i rysunkami kwalifikującymi do egzaminu wstępnego na studia (pokazywanie prac

⁷ Wakacje spędziłem z moim przyjacielem Grzegorzem Kawczyńskim, który później studiował rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie a potem był tam asystentem, obecnie mieszka w Kanadzie. Poza Grzegorzem Kawczyńskim dobre przyjacielskie kontakty utrzymuję z innymi kolegami i koleżankami z LSP w Łodzi: Andrzejem Wieczorkiem mieszkającym w Chicago, Iwoną Czechowicz z Buenos Aires, Grzegorzem Kotasiewiczem i Lilianą Maciukiewicz z Łodzi oraz Henryką Skrzynecką z Milicza.



Studium dłoni, rysunek ołówkiem, 1973
—
Study of a Hand, pencil drawing, 1973

excellent, committed educators⁵. The only memorable unpleasant event from the secondary school was the loss of a classmate with whom I sat at the same school desk. It was 1968 and one day Jurek Janowski⁶ did not come to school, and I never saw him again. A year before matura exam (the 500th anniversary of the birth of Nicolaus Copernicus was approaching) I won a prize for my painting with a portrait of Copernicus – an easel with a paint cartridge (the paints were bought by my parents). Immediately after that, the last summer vacation in secondary school began, which I devoted to painting in the open air. All the works created during the wanderings⁷ from

⁵ I particularly remembered the painting remarks by Władysław Jagoda, the design comments of Zuzanna Jackowska, and the technological ones by Mieczysław Wiśniewski. The critiques on sculpture provided by Małgorzata Kowalska, knowledge of art history taught by Barbara Osińska, general knowledge provided by Izabela Izdebska (Polish) and Barbara Marciniak (mathematics), and history taught by Gerard Pielczyk.

⁶ Jurek Janowski lived with his parents in Buczka Street in Lodz, and I often visited him. He had to leave because of the deportation of Jews from Poland. A few years later I received a postcard from him from Tel Aviv, he was in the Israeli army. That was our last contact.

⁷ I spent summer holidays with my friend Grzegorz Kawczyński, who later studied sculpture at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow and then was an assistant there, and now lives in Canada. In addition to Grzegorz Kawczyński, I maintain good friendly contact with other friends from the LSP in Lodz: Andrzej Wieczorek who lives in Chicago, Iwona Czechowicz in Buenos Aires, Grzegorz Kotasiewicz and Liliana Maciukiewicz from Lodz, and Henryka Skrzynecka from Milicz.

Portret Matki, rysunek kredką, 1972
—
Mother's Portrait, crayon drawing, 1972



wykonanych w szkole średniej uznaliśmy z kolegą za niestosowne). Egzamin zdałem i w roku 1973, zamiast na wcześniej planowanej architekturze, znalazłem się w wymarzonej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Pierwsze dwa lata studiów to przede wszystkim rozwijanie umiejętności wnikliwego obserwowania i odwzorowania natury w pracowniach rysunku, malarstwa i rzeźby, usytuowanych w Studium Kształcenia Podstawowego⁸. Szczególnie dobrze zapamiętałem korekty obrazów malowanych w pracowni Jerzego Kudukisa i rysunków wykonywanych w pracowni Stanisława Rzepy⁹. Istotne wtedy dla mnie było także uczenie się celowego działania w zakresie tworzenia utworów plastycznych w prowadzonej przez Andrzeja Łobodzińskiego Pracowni Podstaw Kompozycji oraz realizowanie zadań projektowych w Pracowni Metodyki Projektowania, kierowanej przez Jerzego Derkowskiego¹⁰. Cechą charakterystyczną założeń programowych obydwu przedmiotów było swoiste łączenie racjonalności oraz wyobraźni i intuicji. Pierwsze dwa lata studiów w PWSSP to nie tylko studiowanie, ważnymi interwałami w czasie szkolnego trudu były wakacyjne podróże. Z pierwszej

Bukowina Tatrzańska, Bieszczady to Radzyń Podlaski were included in the the collection of paintings and drawings qualifying for the university entrance exam (my friend and I considered it inappropriate to show works made in high school). I passed the exam, and in 1973, instead of the previously planned architecture, I found myself at the dreamed of State Higher School of Fine Arts in Lodz. The first two years of study were mainly about developing the ability to closely observe and reproduce nature in the drawing, painting and sculpture studios, located in the Basic Education College⁸. I particularly remember the critiques of paintings made in the studio run by Jerzy Kudukis and drawings made in the studio of Stanisław

⁸ The school was organized in such a way that for two years we all studied together (first and second year) in the Basic Education College, only in the third year did we choose a major. From this period I remember particularly close contacts with Donata Lesińska, Jagoda Krajewska, Anna Marconi, Izabella Biłas, Krystyna Racziewicz, Konrad Zychem, Waldemar Oleszczak, Jacek Nowotarski, Mirosław Woznica, Janusz Godon. There was a healthy rivalry between us in class, violent discussions about everything, but we also had a rich social life and organized joint summer tourist trips.

⁸ Uczelnia była zorganizowana w ten sposób, że przez dwa lata studiowaliśmy wszyscy razem (I i II rok) w Studium Kształcenia Podstawowego, dopiero na trzecim roku wybieraliśmy kierunek studiów. Z tego okresu pamiętam szczególnie bliskie kontakty z Donatą Lesińską, Jagodą Krajewską (Jagoda nadała mi pseudonim „Ichu”, który używam do dzisiaj), Anną Marconi, Izabellą Biłas, Krystyną Racziewicz, Konradem Zychem, Waldemarem Oleszczakiem, Jackiem Nowotarskim, Mirosławem Woźnicą, Januszem Godonem. Była między nami zdrowa rywalizacja na zajęciach, gwałtowne dyskusje o wszystkim, ale także prowadziłyśmy bogate życie towarzyskie i organizowaliśmy wspólne wakacyjne wyjazdy turystyczne.

⁹ Stanisław Rzepa prowadził Pracownię Rysunku oraz Pracownię Podstaw Grafiki Warsztatowej, gdzie między innymi poznawaliśmy technikę elektrotinty.

¹⁰ Studiowałem w ramach tej pracowni następujące przedmioty: morfologię kształtu, naukę o barwie, perspektywę i psychofizjologię widzenia.

zagranicznej wyprawy na Węgry najbardziej utkwiła mi w pamięci niefortunna przygoda z kremem nivea¹¹. Na szczęście zapamiętałem także pobyt w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, gdzie zauważyłem między innymi łyż w oczach Chrystusa na obrazie El Greca, a na Wyspie Małgorzaty na Dunaju obejrzałem film Dennisa Hoppera „Easy Rider” z muzyką Jimiego Hendrixa i Boba Dylana. Z drugiej, prawie miesięcznej wycieczki studenckiej po Hiszpanii w pamięci pozostały: obraz „Zdjęcie z krzyża” Rogiera van der Weydena z Prado oraz natrętna myśl, że reprodukcje w albumie Hieronima Boscha¹², który miałem w domu i często podziwiałem, nie przypominają pod względem barwy oryginałów¹³. Kiedy odjechalismy daleko od Madrytu, w zakrystii kościoła parafialnego Santo Tomé w Toledo podziwiałem „Pogrzeb Hrabiego Orgaza” El Greca i dziwiłem się, że obraz eksponowany był nie tylko w zasięgu oka, ale i ręki. Bliskość tego dzieła, nieoddzielonego szybą ani barierką, była szokująca. A potem jeszcze dalej, na południu, w Kordobie, gubiłem się w labiryncie kolumn w katedrze Mezquita¹⁴.

Na początku trzeciego roku, po tych pełnych wrażeń i przygód kanikułach, należało wybrać kierunek

Rzepa⁹. At that time, it was also important for me to learn purposeful work in the creation of artistic compositions in the Basics of Composition Studio, headed by Andrzej Łobodziński, and to carry out design tasks in the Design Methodology Studio, headed by Jerzy Derkowski¹⁰. A characteristic feature of the curricular assumptions of both subjects was a specific combination of rationality, as well as imagination and intuition.

The first two years of studying at PWSSP were not only studying; important intervals during the school work were holiday trips. From the first foreign journey to Hungary, the unfortunate adventure with nivea cream was most memorable to me¹¹. Fortunately, I also remembered a visit to the Museum of Fine Arts in Budapest, where I noticed, among other things, the tears in Christ's eyes in the painting by El Greco, and on Margaret Island on the Danube I watched Dennis Hopper's film "Easy Rider," with music by Jimi Hendrix and Bob Dylan. From the second, almost month-long student trip to Spain, the following remained in my memory: the painting "The Descent from the Cross" by Rogier van der Weyden from Prado, and the intrusive thought that the reproductions in the album of Hieronymus Bosch's

¹¹ Krem nivea był bardzo pożądanym towarem na Węgrzech. Kupiliśmy za radą rodziców takie kremy w Polsce i... straciliśmy wszystkie pierwszego dnia, tuż obok dworca Keleti w Budapeszcie. Wyprawy na Węgry obfitowały w wiele innych przygód, najbardziej niebezpieczne było nieświadome przekroczenie granicy węgiersko-austriackiej i nocne przesłuchania przez straż graniczną oraz węgierski urząd bezpieczeństwa.

¹² W. Fraenger, *Bosch*, wydawnictwo VEB Verlag der Kunst Dresden, rok wydania prawdopodobnie 1974. Później książkę tę po polsku wydawały Arkady.

¹³ Reprodukcje były błyszczące, polakierowane, co wzmacniało kontrasty barwne, natomiast matowe tempery Boscha wystawione w Prado działały zupełnie inaczej.

¹⁴ Mezquita – przebudowany na katedrę meczet, jedno z najwspanialszych dzieł architektury islamu. Zajmuje teren o wymiarach 179 x 128 metrów, otoczony murem z wieżą-dzwonnica – dawnym minaretem. Wnętrze o wysokości 11,50 metrów, z 850 kolumnami połączonymi podkowiatymi łukami.

⁹ At the State Higher School of Fine Arts in Lodz, Stanisław Rzepa ran the Drawing Studio and the Workshop on the Basics of Printmaking, where, among other things, we learned the technique of electrotint.

¹⁰ I studied the following subjects within this studio: morphology of shape, science of colour, perspective and psychophysiology of vision.

¹¹ Nivea cream was a very desirable commodity in Hungary. We bought such cream in Poland on the advice of our parents and.... we lost all of them on the first day, right next to the Keleti train station in Budapest. Trips to Hungary were full of other adventures, the most dangerous being unknowingly crossing the Hungarian-Austrian border and being interrogated at night by border guards and the Hungarian security office.



W Pracowni Rysunku Stanisława Rzepy, od lewej: Waldemar Oleszczak, Hanna Milewska, Stanisław Mikołajczyk, Renata Patura, Donata Lesińska, Konrad Zych, Stanisław Rzepa, Lesław Miśkiewicz, Ewa Radek, Barbara Gałan, Tymoteusz Lekler, Pani Modelka, Elżbieta Pastwińska, Dorota Maliszewska, 1974 (fot. Maciej Nowakowski)

—

In Stanisław Rzepa's Drawing Studio, from left: Waldemar Oleszczak, Hanna Milewska, Stanisław Mikołajczyk, Renata Patura, Donata Lesińska, Konrad Zych, Stanisław Rzepa, Lesław Miśkiewicz, Ewa Radek, Barbara Gałan, Tymoteusz Lekler, the sitter, Elżbieta Pastwińska, Dorota Maliszewska, 1974 (photo Maciej Nowakowski)



Linoryt wielomatrixowy, jedna z prac dyplomowych, 1978

A multi-matrix linocut, one of the diploma works, 1978

studiów. Pomimo że pracownie z programami stricte projektowymi wywierały na mnie wówczas duże wrażenie, to jednak sercu okazało się bliższe studiowanie grafiki warsztatowej. Niestety, wybrana przeze mnie pracownia specjalizacyjna była za bardzo oblegana. Do wymarzonej Pracowni Technik Metalowych zapisało się wielu przyszłych adeptów wkleśłodruku. Ustawiono nas w rzędzie, a Leszek Różga odliczył dziewięć osób (taki był limit przyjęć). Niestety, byłem dziesiąty. Musiałem więc zapisać się do Pracowni Drzeworytu, w której kierownictwo dopiero co objął Andrzej Bartczak (poprzednio pracownię tę prowadził Stanisław Fijałkowski). Tak naprawdę chodziło tutaj tylko o wybór głównej pracowni kierunkowej, ponieważ i tak jako student kierunku grafika musiałem odbyć zajęcia we wszystkich pracowniach grafiki warsztatowej¹⁵. Jednak przypadek ten, lub raczej zrządzenie losu, wpłynęło istotnie nie tylko na dalszy tok studiów, ale w rezultacie na moją przyszłość. Niezwykłe zaangażowanie Andrzeja Bartczaka¹⁶, jego erudycja, otwartość na potrzeby i zainteresowania studentów, niezapomniane wielowątkowe rozmowy przy okazji korekt tworzyły twórczą, niepowtarzalną atmosferę pracowni. Asystentem w pracowni był

¹⁵ Pracownia Drzeworytu Andrzeja Bartczaka, Pracownia Technik Metalowych Leszka Różgi i Pracownia Litografii Romana Artymowskiego.

¹⁶ Andrzej Bartczak nie tylko był moim nauczycielem, ale również po studiach na każdym kroku czułem Jego wsparcie. Pisał teksty krytyczne dotyczące moich grafik, a nawet dedykował mi swoje wiersze. Rozmowy z Nim były zawsze dużym przeżyciem i miały wpływ na moje poglądy o sztuce.



Linoryt wielomatrixowy, jedna z prac dyplomowych, 1978

A multi-matrix linocut, one of the diploma works, 1978

works¹², which I had at home and often admired, do not resemble the originals in terms of colour¹³. As we drove far away from Madrid, I admired El Greco's "The Funeral of Count Orgaz" in the sacristy of the parish church of Santo Tomé in Toledo, and marveled at the fact that the painting was exhibited not only within sight, but also within arm's reach. The proximity of this work, not separated by glass or a barrier, was shocking. And then even further south, in Cordoba, I was lost in the maze of columns in the Mezquita Cathedral¹⁴.

At the beginning of the third year, after those adventurous and exciting holidays, it was necessary to choose a field of study. Although studios with strictly design programs impressed me at the time, my heart turned out to be closer to studying graphic arts. Unfortunately, the studio I had chosen was too popular. Many future students of intaglio enrolled in the dream Metal Techniques Studio. We were lined up, and Leszek Różga counted out nine people (that was the limit of admissions). Unfortunately, I was tenth. So I had to enroll in the Woodcut Studio, where Andrzej Bartczak had just taken over as the head (previously this studio was headed by Stanisław Fijałkowski). In

¹² W. Fraenger, *Bosch*, VEB Verlag der Kunst Dresden, year of publication probably 1974. Later this book was published in Polish by Arkady.

¹³ The reproductions were glossy and varnished, which enhanced the colour contrasts, while the matte tempera by Bosch exhibited at the Prado had a completely different effect.

¹⁴ Mezquita – a mosque converted into a cathedral, one of the most magnificent works of Islamic architecture. It occupies an area measuring 179 x 128 meters, surrounded by a wall with a bell tower – a former minaret. The interior is 11.50 meters high, with 850 columns connected by horseshoe arches.

Andrzej Graczykowski¹⁷, którego poglądy na sztukę i aktywność twórcza bardzo pozytywnie wpływały na nas tam studiujących. Rok później, w 1976 roku, w Pracowni Drzeworytu rozpoczął studia Krzysztof Wawrzyniak, z którym zaprzyjaźniłem się po dyplomie.

¹⁷ Wieloletnia przyjaźń z Andrzejem była dla mnie niezwykle cenna, zaowocowała różnego typu działaniami artystycznymi, jak np. zorganizowane w 1988 roku świąteczne spotkanie w pracowni Graczykowskiego i Janeczka, związane z wystawą moich drzeworytów i rysunków, współpraca przy realizacji książek artystycznych, ale także wspólne treningi pływackie, przyjęcia domowe i krótkie wspólne wyjazdy wypoczynkowe.



fact, it was only a matter of choosing the main studio, since as a graphic arts student I had to take classes in all the studios of printmaking anyway¹⁵. However, this coincidence, or rather a twist of fate, had a significant impact not only on the further course of my studies, but ultimately on my future. Andrzej Bartczak's extraordinary commitment¹⁶, his erudition, openness to the needs and interests of the students, unforgettable multithreaded conversations during critiques contributed to the creative, unique atmosphere of the studio. Assistant in the studio was Andrzej Graczykowski¹⁷, whose views on art and creative activity had a very positive influence on us studying there. A year later, in 1976, Krzysztof Wawrzyniak, with whom I became friends after graduation, began studying in the Woodcut Studio. With Krzysztof we had a kind of artistic bond, we supported each other and motivated each other to keep self-educating and practising art. We had joint

¹⁵ The Woodcut Studio run by Andrzej Bartczak, Metal Techniques Studio run by Leszek Różga and Lithography Studio run by Roman Artymowski.

¹⁶ Andrzej Bartczak was not only my teacher, but also after graduation I felt his support at every step. He wrote critical texts about my graphics and even dedicated his poems to me. Conversations with him were always a great experience and influenced my views on art.

¹⁷ My long-standing friendship with Andrzej was extremely valuable to me, and resulted in various types of artistic activities, such as the Christmas meeting organized in 1988 in Graczykowski and Janeczek's studio, related to the exhibition of my woodcuts and drawings, cooperation in the production of art books, but also joint swimming training, house parties and short joint holiday trips.

Pierwsze spotkanie z Andrzejem Harężą na plenerze rzeźbiarskim w Koronowie, 1977 (fot. nieznan)

The first meeting with Andrzej Haręża at an open-air sculpture event in Koronowo, 1977 (photographer unknown)

Z synem Mateuszem, 1982
(fot. Marian Rajski)

With son Mateusz, 1982
(photo Marian Rajski)



Na wystawie Jacka Bigoszewskiego „Obrazy z lat 1973-1982”, od lewej: Piotr Grzesiak, Danuta Wieczorek, Hanna Gieraga, Jacek Chrostowski, Antoni Grzelczak, Lesław Miśkiewicz, Jacek Bigoszewski, Wojciech Górski, Włodzimierz Matachowski, Piotr Stachlewski, Jerzy Szczur, Szymon Urbański, Dariusz Kaca, Salon Sztuki Współczesnej, ul. Piotrkowska 86, 1984 (fot. Marian Rajski)

At Jacek Bigoszewski's exhibition "Paintings from 1973-1982", from left: Piotr Grzesiak, Danuta Wieczorek, Hanna Gieraga, Jacek Chrostowski, Antoni Grzelczak, Lesław Miśkiewicz, Jacek Bigoszewski, Wojciech Górski, Włodzimierz Matachowski, Piotr Stachlewski, Jerzy Szczur, Szymon Urbański, Dariusz Kaca, Gallery of Modern Art, 86 Piotrkowska Str., 1984 (photo Marian Rajski)

Z Krzysztofem mieliśmy rodzaj więzi artystycznej, wspieraliśmy się, motywowaliśmy do ciągłego samokształcenia i uprawiania sztuki. W latach 1993 i 2005 zorganizowaliśmy wspólne wystawy grafiki. Poznaliśmy też w 1993 roku¹⁸ młodego historyka sztuki Artura Zagułę¹⁹, który zechciał jako pierwszy o naszych grafikach napisać. Później kilka razy teksty krytyczne o naszej twórczości graficznej pisał Dariusz Leśnikowski.

Drugim niezwykle ważnym wówczas miejscem w szkole była Pracownia Malarstwa prowadzona przez Stanisława Fijałkowskiego (asystentem był wtedy Witold Kaliński). Mogłem tam nie tylko korzystać z nietypowych metod dydaktycznych Stanisława Fijałkowskiego²⁰ i cennych rad Witka Kalińskiego, ale przede wszystkim obserwować dokonania niezwykle

exhibitions of graphics in 1993 and 2005. In 1993 we also met¹⁸ a young art historian Artur Zaguła¹⁹, who was willing to be the first to write about our graphics. Later, several times Dariusz Leśnikowski wrote critical texts about our graphic art.

The second extremely important place in the school at that time was the Painting Studio led by Stanisław Fijałkowski (Witold Kaliński was the assistant at the time). There I was able not only to benefit from the unusual teaching methods of Stanisław Fijałkowski²⁰ and valuable advice from Witek Kaliński, but above all to observe the achievements of extremely talented fellows. Sharing everyone's enthusiasm for painting, staying after class hours, working on Sundays were common, unusual ways of studying in this studio.

¹⁸ Do wystawy w 1993 roku wydane były dwa foldery, natomiast wystawie w 2005 roku towarzyszyły dwa katalogi zaprojektowane przez Iżę Jurczyk. Iza Jurczyk projektowała także katalog do mojej indywidualnej wystawy w 2000 roku oraz wydawnictwo *Ślady gestu w grafice komputerowej* z 2015 roku.

¹⁹ W trakcie organizacji pierwszej wystawy dwa dni dyskutowaliśmy z Krzysztofem i z Arturem na temat tytułu wystawy. Burzliwe i bardzo ciekawe rozmowy doprowadziły do nazwania wystawy niezwykle odkrywczo: „Lesław Miśkiewicz, Krzysztof Warzyniak – grafika”. Krytyczny tekst dotyczący wystawy napisał Artur Zaguła.

²⁰ Jednym ze sposobów uczenia technologii malarskiej było wysyłanie nas do biblioteki po książkę Maxa Doernera *Materiały malarskie i ich zastosowanie*. Następnie byliśmy proszeni o czytanie na głos przykładowo o błękiecie pruskim albo o kraplaku alizarynowym. Musieliśmy wykonywać według przepisów Doernera grunty, a tam była receptura z legendarnym już 97-procentowym roztworem żelatyny. Trzeba było wiedzieć, jak sporządzić taki roztwór. O naszych obrazach Profesor mówił mało i lakonicznie, ale doskonale rozumieliśmy jego gesty i odczytywaliśmy grymasy na twarzy. Potrafił też spontanicznie reagować. Na przykład, kiedy na egzaminie jedna ze studentek wyjęła kolekcję prac z małej damskiej torebki, nie mógł pohamować histerycznego śmiechu.

¹⁸ Two folders were released for the 1993 exhibition, while the 2005 exhibition was accompanied by two catalogues designed by Iza Jurczyk. Iza Jurczyk also designed the catalogue for my solo exhibition in 2000 and the 2015 publication "Traces of Gesture in Computer Graphics".

¹⁹ In the course of organizing the first exhibition, we spent two days discussing the title of the exhibition with Krzysztof and Artur. Stormy and very interesting conversations led to naming the exhibition very originally: "Lesław Miśkiewicz, Krzysztof Warzyniak – graphics". A critical text about the exhibition was written by Artur Zaguła.

²⁰ One way of teaching painting technology was to send us to the library to get Max Doerner's book "Painting Materials and Their Use". We were then asked to read aloud about Prussian blue or Alizarin, for example. We had to make primers according to Doerner's recipes, and there was a recipe with the now legendary 97 percent gelatin solution. We had to know how to make such a solution. Professor spoke little and laconically about our paintings, but we perfectly understood his gestures and read the grimaces on his face. He was also able to react spontaneously. For example, when during an exam one of the female students took out a collection of works from a small woman's handbag, he could not stop laughing hysterically.

uzdolnionych koleżanek i kolegów. Udzielający się wszystkim entuzjazm do malowania, zostawanie po godzinach zajęć, praca w niedzielę to częste, nietypowe sposoby studiowania w tej pracowni.

Dyplom magistra z wyróżnieniem uzyskałem w 1978 roku w Pracowni Drzeworytu Andrzeja Bartczaka oraz w Pracowni Malarstwa Stanisława Fijałkowskiego, pracę teoretyczną „Polski drzeworyt XV- i XVI-wieczny i jego oddziaływanie społeczne” konsultowałem u Norberta Zawiszy. W dyplomowej kolekcji znalazły się linoryty wielomatrixowe i cykl obrazów (studiów z natury). Druk z sześciu/siedmiu matryc upodabniał odbitki linorytnicze do rysunków lawowanych lub akwatint.

Rok przed dyplomem zostałem zatrudniony na stanowisku asystenta-stażysty w Pracowni Rysunku Jacka Bigoszewskiego, a w roku 1978 pomagałem również Jerzemu Trelińskiemu w prowadzeniu Pracowni Wstępnego Projektowania Typografii. Fakt rozpoczęcia pracy w szkole, jak i to, że miałem prowadzić zajęcia z Jackiem Bigoszewskim, był dla mnie kompletnym zaskoczeniem. Podobno to Pani z wydziałowego sekretariatu poleciła mnie jako dobrego kandydata na to stanowisko.

Program Pracowni Rysunku, głównie zaś sposób prowadzenia zajęć przez Jacka Bigoszewskiego, był dla mnie niedościgłym wzorem. Starałem się sprostać wyznaczonym mi zadaniom dydaktycznym i pracowałem w pracowni 10 lat. Okres pracy z Jackiem Bigoszewskim skutkował nie tylko opracowaniem i wdrożeniem nietypowych wówczas metod uczenia rysunku²¹, ale przede wszystkim zaowocował

I received my master's degree with honors in 1978 in the Woodcut Studio run by Andrzej Bartczak and in the Painting Studio run by Stanisław Fijałkowski, I consulted the theoretical work “Polish woodcut of the 15th and 16th centuries and its social impact” with Norbert Zawisza. The diploma collection included multi-matrix linocuts and a series of paintings (studies from nature). Printing from six/seven matrices made the linocut prints similar to wash drawings or aquatints.

A year before graduation, I was employed as a trainee assistant in Jacek Bigoszewski's Drawing Studio, and in 1978 I also assisted Jerzy Treliński in running the Preliminary Typography Design Studio. The fact that I started working at the school, and that I was to teach classes with Jacek Bigoszewski, came as a complete surprise to me. Apparently, it was the lady from the departmental secretariat who recommended me as a good candidate for the position.

The program of the Drawing Studio, mainly the way of teaching by Jacek Bigoszewski, was an unsurpassed model for me. I tried to meet the teaching requirements assigned to me and I worked in the studio for 10 years. The period of work with Jacek Bigoszewski resulted not only in the development and implementation of then unusual methods of teaching drawing²¹, but above all it resulted in our friendship. In addition to co-leading assignments with students, I assisted Jacek Bigoszewski in creating a program of art classes for filmmakers, commissioned by German ZDF television, and substituted for him during his trips to Germany for filmmaking art exercises at PWSTFiTV in Lodz. The

²¹ Studenci wykonywali swoje prace w trzech wyznaczonych programem zestawach: szkice z natury i zadania dotyczące techniki rysowania (zamiennie z zadaniami tematycznymi) wykonywane poza szkołą oraz studia rysunkowe z natury, ale z podanym problemem do rozwiązania, wykonywane w pracowni. Wszystkie rysunki były szczegółowo omawiane. Te niezwykle szeroko rozwijane rozmowy inspirowane pracami studentów były najważniejszą częścią metody dydaktycznej Jacka Bigoszewskiego.

²¹ Students executed their works in three sets designated by the program: sketches from nature and assignments concerning drawing technique (interchangeable with thematic assignments) made outside the school, and drawing studies from nature, yet with a given problem to be solved, made in the studio. All drawings were discussed in detail. These extremely extensively developed discussions inspired by students' works were the most important part of Jacek Bigoszewski's teaching method.



Na wystawie Pracowni Podstaw Kompozycji, od lewej: Włodzimierz Kotkowski, Ryszard Otręba, Lesław Miśkiewicz, Andrzej Łobodziński, Galeria ASP na ul. Brackiej 6, Kraków, 1988 (fot. Ireneusz Pierzgalski)

At the exhibition of the Basics of Composition Studio, from left: Włodzimierz Kotkowski, Ryszard Otręba, Lesław Miśkiewicz, Andrzej Łobodziński, ASP Gallery at 6 Bracka Str., Kraków, 1988 (photo Ireneusz Pierzgalski)

naszą przyjaźnią. Oprócz współprowadzenia zajęć ze studentami, pomagałem Jackowi Bigoszewskiemu w tworzeniu programu zajęć plastycznych dla filmowców, zamówionego przez niemiecką telewizję ZDF, oraz zastępowałem go w czasie jego wyjazdów do Niemiec na ćwiczeniach z plastyki filmowej w PWSTFiTV w Łodzi. Doświadczenie zdobyte w trakcie pracy z przyszłymi reżyserami i operatorami było nie do przecenienia.

W Pracowni Rysunku Jacka Bigoszewskiego pracowałem do 1987 roku. W latach 1982-1990 asystowałem także, na początku z Jerzym Zacharą, a potem sam, w Pracowni Podstaw Kompozycji Andrzeja Łobodzińskiego. Zetknąłem się tam z zupełnie inną niż w pracowniach rysunku i projektowania typografii metodą nauczania. Stosuję ją, uzupełnioną własnymi doświadczeniami, w praktyce nauczyciela akademickiego do dzisiaj. Istotą uczenia kompozycji, poza przekazywaniem specjalistycznej i ogólnej wiedzy, było niezwykle wnikliwe analizowanie prac, które na korektach pokazywali studenci. W analizie wyłuskiwany był indywidualny rys rozwiązywanego problemu, a następnie omawiane i wskazywane nietatwe, różne drogi prowadzące do realizacji wyznaczonego celu kompozycyjnego.

experience gained from working with future directors and cinematographers was invaluable.

I worked in Jacek Bigoszewski's Drawing Studio until 1987. In 1982-1990, I also assisted, at first with Jerzy Zachara, and then alone, in Andrzej Łobodziński's Basics of Composition Studio. There I encountered a completely different teaching method than in the drawing and typography design studios. I use it, supplemented by my own experiences, in the practice of an academic teacher to this day. The essence of teaching composition, in addition to imparting specialized and general knowledge, was the extremely thorough analysis of the works that the students showed at critiques. In the analysis, the individual feature of the problem being solved was fished out, and then the not easy, different paths leading to the realization of the composition goal were discussed and pointed out.

From 1990 to 2024, I ran the Basics of Composition Studio 2 independently. I taught the subject Basics of Composition at the Faculty of Graphic Arts and Painting, the Faculty of Visual Education, the Faculty of Fine Arts (in the major of New Media) and the Faculty of Design Arts (in the major of Graphic Design), as well as at the Institute of Computer



Z Anną Walczewską w Krakowie, 1990 (fot. Andrzej Haręza)

With Anna Walczewska in Kraków, 1990 (photo Andrzej Haręza)

Od 1990 do 2024 roku Pracownię Podstaw Kompozycji 2 prowadziłem samodzielnie. Przedmiot podstawy kompozycji wykładałem na Wydziale Grafiki i Malarstwa, Wydziale Edukacji Wizualnej, Wydziale Sztuk Pięknych (na kierunku nowe media) i na Wydziale Sztuk Projektowych (na kierunku projektowanie graficzne) oraz w Instytucie Informatyki Politechniki Łódzkiej. Prowadząc zajęcia z kompozycji, współpracowałem z młodymi, wyjątkowo uzdolnionymi artystami i kompetentnymi nauczycielami: Piotrem Janikiem, Robertem Jankowskim, Tomaszem Kawełczykiem²² i z Łukaszem Leszczyńskim.

Jestem pewien i mówię to z dumą, że fundamentalny wpływ na moją osobowość w trakcie studiów oraz w pierwszych latach pracy pedagogicznej i artystycznej mieli trzej profesorowie: Andrzej Bartczak, Jacek Bigoszewski i Andrzej Łobodziński. Bezkompromisowość, etyka zawodowa i oddanie sztuce to główne cechy moich Mistrzów.

²² Z Tomkiem Kawełczykiem współpracowałem w łódzkiej ASP piętnaście lat, bardzo go cenię zarówno jako nauczyciela kompozycji, artystę, ale przede wszystkim jako niezwykle uczciwego i dobrego człowieka. Tomek i jego żona Anna Kunka wspierają mnie w różnych trudnych sytuacjach, są moimi wiernymi przyjaciółmi. Ania i Tomek studiowali podstawy kompozycji w mojej pracowni.

Science of the Lodz University of Technology. While teaching composition classes, I worked with young, exceptionally talented artists and competent teachers: Piotr Janik, Robert Jankowski, Tomasz Kawełczyk²² and Łukasz Leszczyński.

I am sure, and I say this with pride, that the fundamental influence on my personality during my studies and in the first years of my pedagogical and artistic work were three professors: Andrzej Bartczak, Jacek Bigoszewski and Andrzej Łobodziński. Uncompromising attitude, professional ethics and dedication to art are the main characteristics of my Masters.

However, it would be necessary at this point of reminiscence to go back to the end of my studies, because 1977 was a fateful period of my life. For in that year, not only did I start working at the State Higher School of Fine Arts in Lodz, but I also participated in the Confrontations of Students of Art Schools in

²² I have worked with Tomek Kawełczyk at the Academy of Fine Arts in Lodz for fifteen years, I highly value him both as a composition teacher, artist, but above all as an extremely honest and good person. Tomek and his wife Anna Kunka support me in various difficult situations, they are my faithful friends. Ania and Tomek studied the basics of composition in my studio.

Należałoby jednak w tym momencie wspomnień cofnąć się do czasów końca studiów, bowiem rok 1977 był brzemennym w skutki okresem mojego życia. W roku tym nie tylko bowiem rozpocząłem pracę w PWSSP w Łodzi, ale uczestniczyłem także w Konfrontacjach Studentów Szkół Artystycznych w Szczawnie Zdroju²³ oraz w Ogólnopolskim Plenerze Rzeźbiarskim w Koronowie²⁴. W trakcie pobytu w Szczawnie Zdroju miałem możliwość obserwacji dokonań rówieśników ze szkół plastycznych, a także poznania działalności twórczej muzyków, kompozytorów oraz studentów uczelni teatralnych i filmowych. Natomiast na plenerze rzeźbiarskim zetknąłem się z nowymi problemami artystycznymi i technicznymi dotyczącymi działań w przestrzeni. Przede wszystkim jednak poznałem Grażynę Felińską-Haręzę i Andrzeja Haręzę²⁵. Grażyna i Andrzej stali się moimi przyjaciółmi na całe życie. Już trzy lata później zorganizowaliśmy wspólnie interdyscyplinarny plener w Talkach, pod nazwą „Sierpień 1980”, a następnie powtórzyliśmy to wydarzenie artystyczne za 20 lat, w roku 2000 – „Przestrzeń Talek”, i kolejny raz w 2020

²³ Uczestnikami konfrontacji z PWSSP w Łodzi (z Wydziału Grafiki) byli: Tomasz Chojnacki i Lesław Miśkiewicz.

²⁴ W plenerze zorganizowanym przez bydgoski klub studencki brali udział z PWSSP w Łodzi: Paweł Ciechelski, Jolanta Jagielska, Jacek Nowotarski i Lesław Miśkiewicz.

²⁵ Andrzej Haręza (1952-2022), pseudonim „Gruby”, był moim najbliższym przyjacielem, mentorem, towarzyszem wielowątkowych rozmów, wspólnych wyczynów wakacyjnych („maratonów” pływackich, rejsów po Śniardwach, wycieczek pieszych itd.). Gruby był niezwykle dobrym człowiekiem i wszechstronnie uzdolnionym artystą. Z wykształcenia nauczyciel i pedagog, z potrzeby ducha – rzeźbiarz i poeta. W 1991 roku Andrzej Haręza miał wystawę małych form rzeźbiarskich i biżuterii w pracowni Andrzeja Graczykowskiego i Zbigniewa Janeczka „Andrzej Haręza – Kolekcja”. Do katalogu wystawy napisałem tekst. W 2022 roku, niedługo przed śmiercią Andrzeja, wydałem na 70. urodziny tomik Jego wierszy „Pióro oczyszczone wodą”. Jego prace rzeźbiarskie i malarskie można oglądać w Galerii w Talkach, w moim domu we Wronowicach, a także w niezliczonych mieszkaniach, domach i ogrodach w Polsce i za granicą.



W pracowni na ul. Piotrkowskiej 115/117, 1994 (fot. Marian Rajski)

In the studio at 115/117 Piotrkowska Str., 1994 (photo Marian Rajski)



Z synem Mateuszem
na żaglach, jezioro
Śniardwy, 1985
(fot. Andrzej Haręza)

With son Mateusz sailing,
Lake Śniardwy, 1985
(photo Andrzej Haręza)

roku – „Talki 2020(20)”²⁶. Na plenerach w Talkach poznałem bliżej i zaprzyjaźniłem się z wybitnymi artystami i wspomniałymi ludźmi: z Michałem Gałkiewiczem, Wojciechem i Maciejem Plewińskimi, Jolantą Rejs. Uczestnikami tych plenerów byli również znani mi wcześniej Donata Lesińska, Konrad Zych²⁷, Bogdan Wajberg, Andrzej Bartczak, Ewa i Jacek Nowotarscy²⁸,

Szczawno Zdrój²³ and the National Sculpture Plein-air in Koronów²⁴. During my stay in Szczawno Zdrój, I had the opportunity to observe the achievements of peers from art schools, as well as to learn about the creative activities of musicians, composers and students of theater and film schools. On the other hand, at the sculpture plein-air I encountered new artistic and technical problems concerning activities in space. Above all, however, I met Grażyna Felińska-Haręza and Andrzej Haręza²⁵. Grażyna and Andrzej became

²⁶ Plenery w Talkach, małej wsi mazurskiej, integrowały artystów różnych pokoleń uprawiających sztukę w różnych dyscyplinach (w trzech plenerach uczestniczyły 32 osoby). Również w Talkach, w ramach wydarzenia 1. Wydnińskie Forum Artystyczne, przeprowadzono akcję pod nazwą Otwarte Pracownie, która polegała na możliwości odwiedzania artystów w ich pracowniach oraz dyskusji o sztuce. Akcja zrealizowana w 2023 roku służyła popularyzacji wiedzy o współczesnej kulturze regionu Mazur. Wydany został dwujęzyczny katalog, w którym znalazły się prace wszystkich uczestników. Talki, dzięki twórczej grupie mieszkańców, do której należą między innymi: Grażyna Felińska-Haręza, Jolanta Rejs, Ita Haręza, Bartek Rutkowski, Anna Walczewska, Lesław Miśkiewicz, Ewa i Mieczysław Mejorowie, stały się aktywnym ośrodkiem kultury oraz walki o zachowanie piękna regionu Mazur Garbatych.

²⁷ Z Konradem przyjaźnimy się od 1973 roku, czasu praktyk robotniczych, które musieliśmy odbyć przed rozpoczęciem studiów. Spotykaliśmy się w zajezdni tramwajowej na ul. Północnej, tam miały krańcówkę tramwaje 44 (z Aleksandrowa) i 45 (ze Zgierza), a potem jeździliśmy do pracy na budowie nowego gmachu PWSSP w Łodzi. Konrad malował portret Bolesława Kardaszewskiego – architekta budynku ASP, a ja odbierałem taczka z betoniarki.

²⁸ Ewa i Jacek Nowotarscy ukończyli PWSSP w Łodzi. Jacek studiował ze mną na jednym roku, później pracowaliśmy na tym samym Wydziale Grafiki i Malarstwa. Przyjaźniliśmy się i mieszkaliśmy w pobliżu – Nowotarscy w Kolumnie, a my we Wronowicach.

²³ Participants of the confrontations from the Academy of Fine Arts in Łódź (from the Faculty of Graphics) were: Tomasz Chojnacki and Lesław Miśkiewicz.

²⁴ The plein-air event, organized by the Bydgoszcz student club, was attended by students from the Academy of Fine Arts in Łódź: Paweł Ciechelski, Jolanta Jagielska, Jacek Nowotarski and Lesław Miśkiewicz.

²⁵ Andrzej Haręza (1952-2022), nicknamed „Gruby”, was my closest friend, mentor, companion of multifaceted conversations, common holiday adventures („marathons” of swimming, cruises on the Śniardwy Lake, hiking trips, etc.). Gruby was an extraordinarily good person and a multi-talented artist. He was a teacher and educator by profession, and a sculptor and poet by spirit. In 1991 Andrzej Haręza had an exhibition of small sculptural forms and jewelry in the studio of Andrzej Graczykowski and Zbigniew Janeczek „Andrzej Haręza – Collection”. I wrote the text for the exhibition catalogue. In 2022, shortly before Andrzej’s death, I published a volume of his poems, „A Pen Purified by Water” for his 70th birthday. His sculptural and painting works can be seen in the Gallery in Talki, in my home in Wronowice, as well as in countless apartments, houses and gardens in Poland and abroad.

Anna Marconi²⁹, Andrzej i Ita Haręza, Jacek Merc. Bardzo ważną rolę na plenerach pełniły Grażyna Felińska-Haręza i Anna Walczewska. Nie tylko wspierały nas organizacyjne i zapewniały zaopatrzenie i posiłki, ale duchowo wspomagały nasze działania twórcze.

Po studiach zająłem się grafiką. Najpierw stosowałem technikę linorytu, później zaś, niejako z konieczności, zająłem się drzeworytem³⁰. Technika ta stała się później znakiem rozpoznawczym mojej twórczości graficznej, ale pierwszy drzeworyt wzdłużny na własnoręcznie przygotowanej desce z gruszy, tzn. suszonej, ciętej, struganej i gładzonej, wykonałem dopiero w 1985 roku³¹.

W serii linorytów z lat 1981-1983 starałem się osiągnąć ekspresję grafik poprzez wycinanie, a następnie drukowanie powiększonych fragmentów małych rysunków. Powiększałem je na epidiaskopie, a następnie wybierałem kadry i przenosiłem na płyty z linoleum lub PCV. Zrealizowałem w ten sposób szesnaście linorytów barwnych, z których część drukowałem z dwóch lub trzech matryc. Większości tych grafik nigdy nie wystawiałem. W latach 1983-1986 wykonałem jeszcze dziesięć linorytów jednomatrycowych, w których realizowałem poszukiwania w zakresie różnych sposobów wycinania kropek, małych plamek, linii równoległych, linii krzyżujących się itp. Nabyte umiejętności umożliwiały wycinanie i druk z jednej matrycy dużych zagęszczeń elementów, przez co uzyskiwałem charakterystyczną jednorodność graficznej faktury.

²⁹ Anna Marconi (1948-2013) malowała i zajmowała się projektowaniem graficznym. W 1978 roku ukończyła PWSSP w Łodzi, była wspaniałą przyjaciółką. Duchowo związana z Łodzią, do końca życia mieszkała w Sollentuna w Szwecji.

³⁰ W trakcie podgrzewania płyt PCV, w których wycinałem grafiki, uległem zatruciu, a ponieważ nadal chciałem uprawiać druk wypukły, wybór drzeworytu był oczywisty.

³¹ Deska była klejona z kilku części. Posiadam też małą matrycę drewnianą jednorodną wykonaną w liceum, ta praca była faktycznie pierwszym moim drzeworytem.

my friends for life. Just three years later, we organized together an interdisciplinary plein-air in Talki, called “August 1980”, and then repeated this artistic event in 20 years, in 2000 – “Talki Space,” and again in 2020 – “Talki 2020(20)”²⁶. At the plein-airs in Talki I got to know more closely and became friends with outstanding artists and wonderful people: with Michał Gałkiewicz, Wojciech and Maciej Plewiński, Jolanta Rejs. The participants of these plein-air workshops were also the artists known to me before, Donata Lesińska, Konrad Zych²⁷, Bogdan Wajberg, Andrzej Bartczak, Ewa and Jacek Nowotarski²⁸, Anna Marconi²⁹, Andrzej and

²⁶ Plein-air events in Talki, a small Masurian village, integrated artists of different generations practising art in various disciplines (32 people participated in three plein-air events). Also in Talki, as part of the 1st Wydmin Art Forum event, an action called Open Studios was held, which consisted of an opportunity to visit artists in their studios and discuss art. The action, which was realized in 2023, served to popularize knowledge about the contemporary culture of the Mazurian region. A bilingual catalogue was published, featuring the works of all participants. Talki, thanks to a creative group of residents, which includes: Grażyna Felińska-Haręza, Jolanta Rejs, Ita Haręza, Bartek Rutkowski, Anna Walczewska, Lesław Miśkiewicz, Ewa and Mieczysław Mejor, became an active center of culture and the pursuit of preserving the beauty of the Garbate Mazury region.

²⁷ Konrad and I have been friends since 1973, the time of the work practice we had to do before we started our studies. We used to meet at the tram depot in Północna Street, where trams 44 (from Aleksandrów) and 45 (from Zgierz) had a terminal stop, and then we would go to work at the construction site of the new building of the Academy of Fine Arts in Łódź. Konrad was painting a portrait of Bolesław Kardaszewski, the architect of the Academy of Fine Arts building, and I was collecting concrete from the concrete mixer with a wheelbarrow.

²⁸ Ewa and Jacek Nowotarski graduated from the Academy of Fine Arts in Łódź. Jacek studied with me for one year, and later we worked at the same Faculty of Graphics and Painting. We became friends and lived nearby – the Nowotarskis in Kolumna, and we lived in Wronowice.

²⁹ Anna Marconi (1948-2013) painted and worked in graphic design. She graduated from the State Higher School of Fine Arts in Łódź in 1978, and was a great friend. Emotionally connected to Łódź, she lived in Sollentuna, Sweden, until the end of her life.

Wspomniany wcześniej drzeworyt z 1985 roku był próbą druku grafiki z dwóch oddzielonych przestrzeni matryc. Łącznikiem między matrycami była cienka linia i drobne, przenikające przez obydwie części szrafowania. W 1986 roku, nawiązując do tego pomysłu, wykonałem linoryt trzyczęściowy, w którym każdą z części połączyłem elementami podkreślającymi iluzję przestrzeni³². W następnych pięciu drzeworytach zastosowałem podobne elementy, ale wrażenie przestrzenności uzyskałem tylko w obrębie poszczególnych grafik.

Rok 1987 był przełomowy w zakresie wykrystalizowania się autorskiej stylistyki drzeworytów. Źródłem tych specyficznych cech wydaje się detal wynikający ze sposobu cięcia grafik, a wpływający na charakter całości. Nie został on ad hoc wymyślony, ale wynikał, jak mi się wydaje, z obserwacji, a potem obrazowania samego procesu wycinania matrycy. Precyzyjnie wycinane, a następnie odrzucane z płaskiej matrycy podłużne drobiny drewna zawiły się w przestrzeni. Innym prawozorem tego szczegółu moich drzeworytów była być może kora wiązków szypułkowych rosnących na Mazurach; podłużne fragmenty kory tego drzewa odchodzą od pnia, tworząc wyraźne zadziory. Charakterystycznymi elementami drzeworytów były także równoległe bądź krzyżujące się dukty zróżnicowanych pod względem grubości, „przebiegu” i gęstości linii. W roku 1987 wydrukowałem pięć takich drzeworytów.

Druga połowa lat osiemdziesiątych i początek dziewięćdziesiątych były czasem, w którym moje prace graficzne wzbudzały uznanie. Drzeworyty stawały się „rozpoznawalne” szczególnie po pokazach prac na Konkursie Graficznym im. Józefa Gielnika w Jeleniej Górze, Biennale Grafiki w Krakowie i na Ogólnopolskich Wystawach Grafiki w Łodzi, a później w Katowicach. Jednak kluczowe dla mnie było rodzące

Ita Haręza, Jacek Merc. Grażyna Felińska-Haręza and Anna Walczewska played a very important role at the plein-air events. They not only supported us organizationally and provided supplies and meals, but also spiritually supported our creative activities.

After college I took up printmaking. At first I used the linocut technique, and later, as if out of necessity, I took up woodcut³⁰. This technique later became a hallmark of my graphic work, but I did not make my first longitudinal woodcut on my own pear board, i.e. dried, cut, planed and smoothed, until 1985³¹.

In a series of linocuts from 1981-1983, I tried to achieve graphic expression by cutting out and then printing enlarged fragments of small drawings. I enlarged them on an epidiascope, then selected frames and transferred them to linoleum or PVC plates. I made sixteen color linocuts this way, some of which I printed from two or three matrices. Most of these prints I never exhibited. In 1983-1986, I made ten more single-matrix linocuts, in which I realized explorations in various ways of cutting out dots, small spots, parallel lines, crossing lines, etc. The skills I acquired made it possible to cut and print large densities of elements from a single matrix, through which I achieved a characteristic uniformity of graphic texture.

The aforementioned 1985 woodcut was an attempt to print a graphic from two spatially separated matrices. The link between the matrices was a thin line and fine hatchings that permeated both parts. In 1986, referring to this idea, I made a three-part linocut, in which I connected each part with elements that

³⁰ I got poisoned while heating the PVC plates in which I was cutting out graphics, and since I still wanted to do relief printing, the choice of woodcut was obvious.

³¹ The board was glued from several parts. I also have a small wooden homogeneous matrix made in high school, this work was actually my first woodcut.

³² Problem łączenia oddzielnych części utworu rozwiązywałem również w obrazach z lat 2017/2022.



Na vernisażu grafik, od lewej: Lesław Miśkiewicz, Elżbieta Fuchs (dyrektorka BWA), Krzysztof Wawrzyniak, Salon Sztuki BWA, 1993 (fot. Marian Rajski)

At the vernissage of graphics, from left: Lesław Miśkiewicz, Elżbieta Fuchs (BWA director), Krzysztof Wawrzyniak, BWA Art Gallery, 1993 (photo Marian Rajski)

się wówczas zainteresowanie moimi drzeworytami grafików krakowskich, szczególnie Włodzimierza Kotkowskiego, Jana Pamuły³³, Ryszarda Otręby i Franciszka Bunscha³⁴. Dzięki tym artystom, a także wielu innym sprzyjającym mi w Krakowie osobom, mogłem zorganizować kuratorską wystawę „Wobec Geometrii” (wstęp do katalogu wystawy napisał Janusz Zagrodzki), a kilka lat później miałem wykład dla studentów i pracowników ASP w Krakowie, pokaz dorobku studentów Pracowni Podstaw Kompozycji 2 w Galerii na Schodach oraz wystawę indywidualną w Galerii ASP przy placu Jana Matejki. Wszyscy czterej krakowscy graficy pisali teksty krytyczne na temat moich prac. W latach późniejszych ważnym i inspirującym dla mnie było poznanie wspaniałych artystów: Wojciecha i Marcina Plewińskich oraz Michała

emphasized the illusion of space³². In the next five woodcuts, I used similar elements, but I achieved the impression of spatiality only within the individual graphics.

The year 1987 was a groundbreaking year for the crystallization of the original style of woodcuts. The source of these specific features seems to be the detail resulting from the way the graphics are cut, and affecting the character of the whole. It was not invented ad hoc, but it seems to have resulted from observing and then imaging the matrix-cutting process itself. Precisely cut out and then discarded from the flat matrix, the longitudinal wood particles twisted in space. Another model for this detail of my woodcuts was perhaps the bark of the pedunculate elm trees growing in the Mazury region; the elongated fragments of the bark of this tree come away from the trunk, forming distinct burrs. Characteristic elements of the woodcuts were also parallel or intersecting ducts of varying thickness, “course” and density of lines. In 1987, I printed five such woodcuts.

³³ W 2019 roku Jan Pamuła, na zaproszenie Pracowni Obrazu Cyfrowego, miał wystawę w Galerii OdNowa łódzkiej ASP oraz wygłosił wykład „Grafika komputerowa – wybrane problemy i osobiste doświadczenia”.

³⁴ W 2015 roku, na zaproszenie Pracowni Podstaw Kompozycji, Franciszek Bunsch miał w naszej uczelni dwa wykłady: „O projektowaniu kart do gry” oraz „Wykład dyskusyjny o grafice tradycyjnej i komputerowej”.

³² I also solved the problem of combining separate parts of the work in the 2017/2022 paintings.

Kowalczuka³⁵. Wśród osób, które wspierały mnie i doceniały moje drzeworyty, był także wywodzący się ze środowiska grafików warszawskich Andrzej Kalina. Andrzej prowadził galerię Dom Sztuki na Ursynowie i tam w 1990 roku miałem niezwykle ważną dla mnie wystawę drzeworytów. Była ona jedną z trzynastu z cyklu „Młoda Grafika lat 80.”³⁶.

Przyczyną wzmożonej aktywności twórczej w latach osiemdziesiątych była być może zmiana statusu życiowego i otrzymanie w 1983 roku pracowni na ulicy Piotrkowskiej 115/119. Ale bodźce do intensywnego działania mogły pochodzić także z pierwszego, bezpośredniego spotkania z kulturą i sztuką Europy

The second half of the 1980s and the beginning of the 1990s were a time when my graphic works attracted recognition. Woodcuts became “recognizable” especially after showing works at the Józef Gielniak Graphic Competition in Jelenia Góra, the Biennale of Graphics in Cracow and at the National Graphic Exhibitions in Lodz and later in Katowice. However, the crucial factor for me at the time was the emerging interest in my woodcuts by Krakow graphic artists, especially Włodzimierz Kotkowski, Jan Pamuła³³, Ryszard Otręba and Franciszek Bunsch³⁴. Thanks to these artists, as well as many

³⁵ Maszynę do rysowania i jej fascynujące działanie mogłem obserwować w pracowni Michała Kowalczuka.

³⁶ W latach 1990-1991 wystawy w Galerii DS mieli: Janusz Akerman, Andrzej Dworakowski, Leszek Hajdamowicz, Krystyna Hierowska Marek Jaromski, Andrzej Kalina, Cezary Kielar, Lesław Miśkiewicz, Henryk Ożóg, Mirosław Pawłowski, Jacek Sroka, Krzysztof Wawrzyniak i Ewa Zawadzka-Rykała.

³³ In 2019, Jan Pamuła, at the invitation of the Digital Image Studio, had an exhibition at the OdNowa Gallery of the Academy of Fine Arts in Lodz and gave a lecture on „Computer graphics – selected problems and personal experience”.

³⁴ In 2015, at the invitation of the Basics of Composition Studio, Franciszek Bunsch had two lectures at our academy: „On the design of playing cards” and „A discourse lecture on traditional and computer graphics”.

Z Andrzejem Bartczakiem na plenerze w Talkach, 2000 (fot. Wojciech Plewiński)

—
With Andrzej Bartczak at an open-air event in Talki, 2000 (photo Wojciech Plewiński)

Zachodniej. W wakacje 1982 roku odbyłem bowiem niezwykłą podróż do Paryża. Wystawa³⁷, którą tam zorganizowaliśmy z Grzegorzem Przyborkiem, Jackiem Nowotarskim, Andrzejem Graczykowskim i Sławomirem Iwańskim, nie osiągnęła ani sukcesu artystycznego, ani komercyjnego, ale była cennym doświadczeniem, trudnym do zdobycia w innych okolicznościach. Podróżowaliśmy „maluchem” przez Niemcy do Groß-Gerau³⁸ i do Trebur 1, gdzie nocowaliśmy na chórze kościoła ewangelickiego zamienionego na pracownię Ursuli i Pedra Warnke³⁹. Potem jakimś cudem dojechaliśmy do Francji⁴⁰. W trakcie trzytygodniowego pobytu w Paryżu widziałem Jacka Kaczmarskiego⁴¹ śpiewającego w metrze

³⁷ Wystawa została zorganizowana w Atelier 74 przez Association de Recherche et de diffusion Art et Artisan (Stowarzyszenie Badań i Upowszechniania Sztuki i Rzemiosła) na Rue dela Verrerie w Paryżu. Galerię pogardliwie nazywaliśmy szaletem Centre Georges Pompidou, ponieważ Rue dela Verrerie była blisko Beaubourga.

³⁸ Miasto powiatowe w Hesji, niedaleko Frankfurtu nad Menem, obok znajdowała się wioska Trebur.

³⁹ Ursula i Pedro Warnke to wspaniali ludzie, wspierali w różny sposób w latach osiemdziesiątych, szczególnie w stanie wojennym, artystów z Łodzi. W ramach pomocy otrzymywaliśmy paczki żywnościowe i rzeczowe, ale także Ursula i Pedro organizowali nam wystawy w Groß-Gerau, pisali teksty krytyczne oraz sprzedawali nasze prace.

⁴⁰ Jechaliśmy (Grzegorz Przyborek, Jacek Nowotarski, Andrzej Graczykowski, Lesław Miśkiewicz) fiatem 126p z przyczepką. W Górach Harzu trzej pasażerowie wysiadali i pchali samochód. We Francji dojechaliśmy do Ferrières, byliśmy goszczeni przez Erwina Szewca i Alicję Nowotarską, a potem w Paryżu, w Atelier 74 przy Rue de la Verrerie, urządzaliśmy wystawę. Na wystawie znajdowały się również prace Sławomira Iwańskiego, ale artyści nie było z nami.

⁴¹ Jacek Kaczmarski (1957-2004) – polski bard, poeta i prozaik, kompozytor, piosenkarz, twórca tekstów piosenek. Jacek Kaczmarski był w latach osiemdziesiątych zakazany w Polsce. W 1982 roku w Sztokholmie w wydawnictwie Šafrán 78 wydał płytę „Strącenie aniołów”. Płytę Kaczmarski promował w paryskim metrze i tam ją kupiłem. „Strącenie aniołów” przewiozłem nielegalnie przez żelazną granicę, słuchałem jej i udostępniałem wielokrotnie swoim przyjaciółom. Płytę mam w swoich zbiorach do dzisiaj.



other supportive people in Cracow, I was able to organize the curatorial exhibition “Facing Geometry” (the introduction to the exhibition catalogue was written by Janusz Zagrodzki), and a few years later I had a lecture for students and employees of the Academy of Fine Arts in Cracow, a show of the works of the students of the Basics of Composition Studio 2 at the Gallery on the Stairs, and a solo exhibition at the Academy of Fine Arts Gallery at Jan Matejko Square. All four Krakow graphic artists wrote critical texts about my works. In later years, it was important and inspiring for me to meet the great artists Wojciech and Marcin Plewiński and Michał Kowalczuk³⁵. Among the people who supported me and appreciated my woodcuts was Andrzej Kalina, who came from the Warsaw printmaking community. Andrzej ran the Dom Sztuki Gallery in Ursynów, and there in 1990 I had an exhibition of woodcuts that was extremely important

³⁵ I was able to observe the drawing machine and its fascinating operation in the studio of Michał Kowalczuk.



Akompaniuje Grażyna Haręza, Talki 1996 (fot. Andrzej Haręza)

—
Grażyna Haręza accompanying, Talki 1996 (photo Andrzej Haręza)



Z Jarosławem Bilem
w Goslar, 1992
(fot. Jarosław Bil)
—
With Jarosław Bil
in Goslar, 1992
(photo Jarosław Bil)

i kupiłem jego płytę „Strącenie aniołów”. Zwiedziłem także trwające akurat w Paryżu Biennale Młodych. W Luwrze dostrzegłem różnice pomiędzy malarstwem ze szkoły Rembrandta a obrazami mistrza, „doceniłem” kunszt rzeźbiarski „Nike z Samotraki” i „Siedzącego skryby z Sakkary”. Wędrując po Paryżu, podziwiałem Centre Georges Pompidou i La Défense, a podczas nocnych spacerów ogarniał mnie strach z powodu zamachów bombowych w dzielnicy żydowskiej, no i... próbowałem bezskutecznie sprzedać swoje obrazy.

Dwa lata później, w 1984 roku, wyjechałem do Niemiec. Tym razem, nauczony poprzednim doświadczeniem, nie postawiłem sobie celów artystyczno-wystawienniczych. Czas spędzałem, pracując fizycznie i uczestnicząc w towarzyskich spotkaniach. W trakcie poszukiwania noclegów w Goslar⁴² poznałem

to me. It was one of thirteen in the series “Young Graphic Art of the 1980s.”³⁶

The reason for the intensified creative activity in the 1980s may have been a change in life status and the fact that I received a studio at 115/119 Piotrkowska Street in 1983. But the stimulus for intense activity may also have come from my first direct encounter with the culture and art of Western Europe. After all, in the summer of 1982 I took an extraordinary trip to Paris. The exhibition³⁷, which we organized there with Grzegorz Przyborek, Jacek Nowotarski, Andrzej Graczykowski and Sławomir Iwański, was neither artistically nor commercially successful, but was a valuable experience, difficult to obtain under other circumstances. We traveled in a “little Fiat” through

³⁶ In 1990-1991, the DS Gallery held exhibitions by Janusz Akerman, Andrzej Dworakowski, Leszek Hajdamowicz, Krystyna Hierowska, Marek Jarowski, Andrzej Kalina, Cezary Kielar, Lesław Miśkiewicz, Henryk Ożóg, Mirosław Pawłowski, Jacek Sroka, Krzysztof Wawrzyniak and Ewa Zawadzka-Rykała.

³⁷ The exhibition was organized at Atelier 74 by the Association de Recherche et de diffusion Art et Artisan (Association for Research and Promotion of Art and Crafts) in Rue dela Verrerie in Paris. The gallery was contemptuously referred to as the Centre Georges Pompidou's shack because Rue dela Verrerie was close to Beaubourg.

Jarosława Bila⁴³, zaprzyjaźniliśmy się i do końca lat dziewięćdziesiątych prawie co roku go odwiedzałem. W okolicach Goslar zwiedzaliśmy szlak katedr romańskich i okoliczne miasteczka w przepięknych górach Harzu. W pobliskim Braunschweigu zaopatrywałem się (głównie dzięki pomocy finansowej Jarka) w japońskie papiery do druku, a później w sklejkę drzeworytnicze oraz w inne materiały i narzędzia graficzne. Czasami oddalaliśmy się od Goslar i tak w roku 1987 pojechaliśmy do Hesji, aby zobaczyć „Documenta w Kassel” – jedną z najważniejszych na świecie wystaw sztuki współczesnej⁴⁴.

Niezwykle istotne dla mojej świadomości dotyczącej odbioru sztuki, ale także wiedzy ogólnej o świecie, były również późniejsze, coroczne podróże, które wraz z żoną Anną (czasami w gronie przyjaciół) odbyłem w latach 1999-2019. W czasie tych wojaży zobaczyłem nie tylko najważniejsze europejskie muzea, zabytki architektury, ale również nieznaną zakątki, miejsca urokliwe, trudno dostępne wertepy i głusze. Organizowałem wyprawy tematyczne, np. do San Sepolcro – miejsca urodzin Piera della Francesca, gdzie w Muzeum Civico, przypominającym polski dom kultury z lat siedemdziesiątych, mogłem podziwiać poliptyk „Madonna de la Misericordia” i inne dzieła Mistrza. W czasie innych wakacji wyruszałismy śladami Jarosława Iwaszkiewicza w podróż po

Germany to Groß-Gerau³⁸ and to Trebur 1, where we spent the night in the choir of an evangelical church converted into Ursula and Pedro Warnke's studio³⁹. Then, by some miracle, we made it to France⁴⁰. During my three-week stay in Paris I saw Jacek Kaczmarski⁴¹ singing in the subway and I bought his CD “Throwing Angels into Hell”. I also visited Paris's Biennale of the Young, which was going on at the time. In the Louvre, I noticed the differences between paintings from Rembrandt's school and those of the master, and “appreciated” the sculptural artistry of “Nike of Samothrace” and “Sitting Scribe of Sakkara”. Wandering around Paris, I admired the Centre Georges Pompidou and La Défense, and during night walks I was gripped by fear because of the bombings in the Jewish quarter, and well... I tried unsuccessfully to sell my paintings.

Two years later, in 1984, I went to Germany. This time, having learned from my previous experience,

³⁸ The county town in Hesse, near Frankfurt on the Main, the village of Trebur was nearby.

³⁹ Ursula and Pedro Warnke are wonderful people, they supported artists from Lodz in various ways in the 1980s, especially during the martial law. We received food and material parcels as part of support, but Ursula and Pedro also organized exhibitions for us in Groß-Gerau, wrote critical texts and sold our works.

⁴⁰ We (Grzegorz Przyborek, Jacek Nowotarski, Andrzej Graczykowski, Lesław Miśkiewicz) were going by Fiat 126p with a trailer. In the Harz Mountains, the three passengers got out and pushed the car. In France, we reached Ferrières, were hosted by Erwin Szewc and Alicja Nowotarska, and then in Paris, at Atelier 74 in Rue de la Verrerie, we held an exhibition. The exhibition also included works by Sławomir Iwański, but the artist was not with us.

⁴¹ Jacek Kaczmarski (1957-2004) – Polish bard, poet and prose writer, composer, singer, songwriter. Jacek Kaczmarski was banned in Poland in the 1980s. In 1982, he released the album „Throwing Angels into Hell” in Stockholm in the Šafrán 78 record label. The album was promoted by Kaczmarski in the Paris metro and I bought it there. „I took „Throwing Angels into Hell” illegally across the Iron Border, listened to it and shared it many times with my friends. I have the album in my collection to this day.

⁴² Goslar – miasto powiatowe w środkowej części Niemiec, w kraju związkowym Dolna Saksonia, ulokowane u podnóża gór Harzu. Historia Goslaru jest ściśle związana z górnictwem rud metali. Stare kopalnie znajdują się w dzielnicy miasta Rammelsberg. Założone w 922 roku miasto stało się siedzibą cesarzy dynastii salickiej, którzy wybudowali tu romański dwór cesarski (Palatium), by móc lepiej kontrolować pobliskimi kopalniami kruszców, szczególnie srebra.

⁴³ Jarosław Bil mieszka w Goslar, jest uzdolnionym informatykiem i matematykiem, rysownikiem i malarzem. Pomagał mi w trudnych czasach, wspierał finansowo. Pracuje nocami jako roznosiciel gazet i ulotek, od czasu do czasu udziela korepetycji z matematyki. W trakcie któregoś z pobytów przepisałem (na życzenie Jarka) gotykiem fragmenty poematu epickiego „Hermann i Dorothe” napisanego przez Johanna Wolfganga von Goethego. Jarosław Bil uczestniczył w 2007 roku we wspólnie zorganizowanej wystawie międzynarodowej „Die Inspiration, der Stoff, das Papier” w Forum im Kreihaus Goslar. Odwiedzam go obecnie rzadko, ale nadal jesteśmy przyjaciółmi.

⁴⁴ Dopiero w 2015 roku odwiedziłem Biennale w Wenecji, drugą znaczącą wystawę sztuki współczesnej.

Sycylii (między innymi w Taorminie patrzyłem na hotel, w którym zatrzymywał się zawsze pisarz, a w Pa-lermo wspominałem premierę „Króla Rogera” Karola Szymanowskiego z librettem Iwaszkiewicza). Były też wyprawy tropiące dawne kultury Egiptu, Kreta, Grecji, Turcji, Indian Anasazi, wyprawy po wyspach Morza Śródziemnego, wspomnianej już Sycylii oraz Krecie, Sardynii i Korsyce.

W wakacje roku 1996 i 1997 wyjechałem na cztery miesiące do USA⁴⁵. Pobyty w Stanach obfitowały w krajoznawcze podróże⁴⁶, ale stały się także miej-scem spotkań z fascynującymi i wyjątkowymi ludźmi. Były czasem poznania tradycji i kultury amerykańskiej oraz cech amerykańskiego społeczeństwa. Dzięki poznanym w Baton Rouge Hannie i Andrzejowi Zaru-skim⁴⁷ wiele dowiedziałem się o fenomenie Stanów Zjednoczonych, o Polakach tam mieszkających, o wa-dach i zaletach emigracji. Dzięki nim zwiedziłem także Louisiana State University w Baton Rouge i poznałem historię LSU oraz programy nauczania w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania, będącej częścią tego uniwersytetu. Związani z LSU byli także Maria i Leszek

I did not set artistic and exhibition goals for myself. I spent my time working physically and attending social gatherings. While searching for accommodation in Goslar⁴² I met Jarosław Bil⁴³, we made friends and I visited him almost every year till the end of the 1990s. Near Goslar, we did sightseeing along the route of Romanesque cathedrals and the surrounding towns in the beautiful Harz mountains. In nearby Braunschweig, I stocked up (mainly thanks to Jarek’s financial help) on Japanese printing papers, and later on woodcut plywood and other graphic materials and tools. Sometimes we moved away from Goslar and so in 1987 we went to Hesse to see “Documenta in Kassel,” one of the world’s most important exhibitions of contemporary art⁴⁴.

Extremely important for my awareness of the reception of art, but also for my general knowledge of the world, were also the subsequent annual trips I took with my wife Anna (sometimes with friends) between 1999 and 2019. During these trips I saw not only the most important European museums, architectural monuments, but also unknown corners, charming

⁴⁵ Ania – moja żona – w latach 1995-1997 pracowała w zespole Profesora MacCanna w Pennington Biomedical Research Center w Baton Rouge, stolicy Luizjany, i właśnie dlatego mogłem być w Baton Rouge dwukrotnie. Pierwszy pobyt spędziliśmy tam razem z córką Ani, Aleksandrą. W trakcie drugiej wakacji byliśmy tylko we dwoje. Syn Oli – Aleksander Kamiński – jest moim „przy-szywanym” wnukiem.

⁴⁶ W czasie wakacji przejechaliśmy i pobieżnie zwiedziliśmy na-stępujące stany: Luizjanę, Teksas, Nowy Meksyk, Utah, Arizone, Kolorado, Missisipi, Alabamę, Florydę.

⁴⁷ Andrzej Zaruski prowadził praktykę lekarską, a Hanna Zaruska (wnuczka Ludwika Zamenhofa) pracowała w biurze podróży. Zaruscy byli dla nas dużym wsparciem w czasie pobytu w Lu-izjanie. Ich córka Katarzyna Zaruska studiowała na Louisiana State University i to ona umożliwiła mi zwiedzanie tej uczelni. Uniwersytet łączy kształcenie w zakresie nauk technicznych i humanistycznych. Obecnie posiada w swojej strukturze np. mu-zeum sztuki, a program studiów magisterskich LSU w dziedzinie sztuk pięknych zajmuje 62. miejsce w kraju od względem jakości kształcenia.

⁴² Goslar – a district town in the central part of Germany, in the state of Lower Saxony, located at the foot of the Harz mountains. The history of Goslar is closely connected with metal ore mining. The old mines are located in the Rammelsberg quarter of the town. Founded in 922, the town became the seat of the emperors of the Salic dynasty, who built a Romanesque imperial court (Palatinum) here to better control the nearby ore mines, especially silver.

⁴³ Jarosław Bil lives in Goslar, is a talented computer scientist and mathematician, a draftsman and painter. He helped me in difficult times and supported me financially. He works nights as a newspaper and flyer distributor, and occasionally tutors in math. During one of my stays I transcribed (at Jarek’s request) in Gothic fragments of the epic poem „Hermann and Dorothe” written by Johann Wolfgang von Goethe. Jarosław Bil participated in the jointly organized international exhibition „Die Inspiration, der Stoff, das Papier” at Forum im Kreihaus Goslar in 2007. I visit him rarely these days, but we are still friends.

⁴⁴ It was only in 2015 that I visited the Venice Biennale, the second major exhibition of contemporary art.

Studium drzewa, rysunek ołówkiem,
Baton Rouge, 1997

Study of a Tree, pencil drawing,
Baton Rouge, 1997



Czarneccy⁴⁸, którzy gościli nas w swoim domu i po-magali przygotować plany amerykańskich podróży. Innymi przyjaciółmi poznanymi w Baton Rouge byli Małgorzata i Jacek Cyganowie⁴⁹, którzy wprowadzili mnie w świat filozofii i praktyki tao. Wtedy to po raz pierwszy zetknąłem się z tekstami Lao tsy i innych wielkich mistrzów tao.

W wolnych chwilach rysowałem osobiowości przyrody luizjańskiej⁵⁰ oraz uczyłem się od pod-staw obsługi komputera z systemem operacyjnym Windows⁵¹; pisałem, rysowałem, projektowałem, realizowałem proste animacje komputerowe.

Po powrocie z USA wykonałem pierwszy drzeworyt na sklejce japońskiej. Większy od wcześniej używa-nych desek drzeworytniczych format sklejki (45 x 60 cm) oraz inne wymogi dotyczące techniki wycinania i druku, a także niezwykle wrażenia z wspnianych wakacji, wpłynęły na zmiany formy w piętnastu zre-alizowanych wówczas grafikach. Między innymi trzy z tych drzeworytów inspirowane były podróżami po Stanach Zjednoczonych. Drzeworyty miały fakturalne cechy przypominające przekroje skał Mesa Verde, Black Canyon oraz widoków Luizjany z samolotu. Dwa

⁴⁸ Leszek Czarnecki wykładał w Louisiana State University na Wydziale Elektrycznym. W pięknym ogrodzie Czarneckich pró-bowałem fotografować kolibra aparatem analogowym, niestety, po wywołaniu kliszy ptaka nie było na żadnej klatce. Z sukcesem natomiast na ogromnej plantacji zbieraliśmy razem z Marią Czar-necką czarną borówkę amerykańską.

⁴⁹ Małgorzata i Jacek Cyganowie to pracownicy Louisiana State University. Małgorzata była wykładowczynią w Instytucie Chemii Inżynieryjnej, uczyła programowania, administrowała witryną internetową instytutu, a Jacek był profesorem nadzwyczajnym w Instytucie Matematyki, uczył matematyki, zajmował się analizą harmoniczną. Z Małgorzatą i Jackiem przyjaźnimy się do dzisiaj.

⁵⁰ W Baton Rouge w latach 1996 i 1997 powstało kilka rysunków roślin, patyków, kamieni, drzew. Jeden z tych rysunków powięk-szyłem i wykorzystałem w grafice komputerowej „Bez tytułu 17” z 2010 roku.

⁵¹ Wcześniej, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, próbowałem (w Goslar) obsługi komputera Atari.

places, hard-to-reach countryside and wilderness. I organized thematic trips, such as to San Sepolcro – the birthplace of Piero della Francesca, where in the Civico Museum, reminiscent of a Polish cultural centre from the 1970s, I could admire the polyptychs “Madonna de la Misericordia” and other works of the Master. During other vacations, we traveled in the footsteps of Jarosław Iwaszkiewicz on a journey through Sicily (among other things, in Taormina I looked at the hotel where the writer always stayed, and in Palermo I remembered the premiere of Karol Szymanowski’s “King Roger” with Iwaszkiewicz’s libretto). There were also expeditions tracing the ancient cultures of Egypt, Crete, Greece, Turkey, the Anasazi Indians, tours of the Mediterranean islands, the aforementioned Sicily and Crete, Sardinia and Corsica.

In the summer holidays of 1996 and 1997 I went to the USA for four months⁴⁵. Stays in the US abounded

⁴⁵ Ania – my wife – worked in Professor MacCann’s team at the Pen-nington Biomedical Research Center in Baton Rouge, the capital of Louisiana, from 1995 to 1997, which is why I was able to be in Baton Rouge twice. We spent our first stay there together with Ania’s daughter, Aleksandra. During the second vacation we were just the two of us. Ola’s son Aleksander Kamiński is my „step” grandson.



Na wernisażu indywidualnej wystawy drzeworytów, od lewej: Stanisław Rodziński, Ryszard Otręba, Lesław Miśkiewicz, Jan Pamuła, Galeria ASP w Krakowie, 2001 (fot. nieznany)

At the opening of a solo exhibition of woodcuts, from left: Stanisław Rodziński, Ryszard Otręba, Lesław Miśkiewicz, Jan Pamuła, ASP Gallery in Kraków, 2001 (photographer unknown)

późniejsze drzeworyty, dedykowane pamięci moich Rodziców, wycinałem techniką punktową⁵². Pozostałe grafiki z tego okresu posiadały duże nagromadzenie blisko przylegających do siebie elementów, dzięki czemu na odbitce uwidaczniały się naturalne słoje sklejki i ślady odkruszonych drobin drewna.

Od początku zajmowania się grafiką istotnym problemem było przenoszenie rysunku na matrycę. Na koniec zmagam z tym trudnym zagadnieniem opracowałem metodę, w której skanowany rysunek (projekt) odwracany był symetrycznie w programie komputerowym, a następnie drukowany na foli i przenoszony za pomocą żelazka na deskę. Zastosowana metoda (nie wiem, czy w pełni oryginalna) wpłynęła na charakter kolejnych drzeworytów. W latach 2000-2003 wykonałem osiem takich prac, a w 2005 roku powstały ostatnie dwa duże drzeworyty (w tym przypadku projekty rysowane były bezpośrednio na sklejkach). Od 2005 roku sporadycznie, jedynie w miniaturach graficznych, powracałem do techniki drzeworytu.

Miniatury graficzne stanowią osobny dział mojej twórczości graficznej. Tego typu grafikami zainteresowałem się zaraz po studiach i wykonuję je do dziś. Zapewne nie miały wpływu na to odbywająca się od 1979 roku w Łodzi cykliczna, międzynarodowa impreza graficzna Małe Formy Grafiki oraz wystawy Inter-exlibris w Frederikshavn. Przede wszystkim jednak wykonywałem te grafiki ze względu na możliwość eksperymentowania oraz nadawania im różnych funkcji, także użytkowych. Małe grafiki mogły być szybką reakcją artystyczną na różne wydarzenia, np. rocznicę urodzin św. Benedykta, patrona Europy, na wybór kardynała Karola Wojtyły na papieża, na przeczytany wiersz, usłyszany utwór muzyczny, zobaczony pejzaż.

⁵² Bardzo trudna technika druku wypukłego, zmuszająca do wycięcia każdego najmniejszego elementu dookoła. Techniką tą wykonałem w 1987 roku jeden z ostatnich linorytów oraz mały drzeworyt w 1998 roku.

with sightseeing trips⁴⁶, but they also became a place to meet fascinating and remarkable people. They were a time to learn about American traditions and culture and features of American society. Thanks to Hanna and Andrzej Zaruski, who I met in Baton Rouge⁴⁷ I learned a lot about the phenomenon of the United States, the Poles living there, and the pros and cons of emigration. Thanks to them, I also visited Louisiana State University in Baton Rouge and learned about the history of LSU and the curricula at the College of Art and Design, which is part of the university. Also associated with LSU were Maria and Leszek Czarnecki⁴⁸, who hosted us in their home and helped make plans for American travels. Other friends we met in Baton Rouge were Małgorzata and Jacek Cygan⁴⁹, who introduced me to the world of Tao philosophy and practice. It was then that I first encountered the texts of Lao Tsy and other great Tao masters.

⁴⁶ During the vacation, we traveled and did some sightseeing in the following states: Louisiana, Texas, New Mexico, Utah, Arizona, Colorado, Mississippi, Alabama, Florida.

⁴⁷ Andrzej Zaruski had a medical practice there, and Hanna Zaruska (granddaughter of Ludwik Zamenhof) worked in a travel agency. The Zaruskis were a great support for us during our stay in Louisiana. Their daughter Katarzyna Zaruska studied at Louisiana State University and it was she who enabled me to visit the university. The university combines education in technical sciences and humanities. It now has an art museum within its structure, for example, and LSU's graduate program in fine arts is ranked 62nd in the country for quality of education.

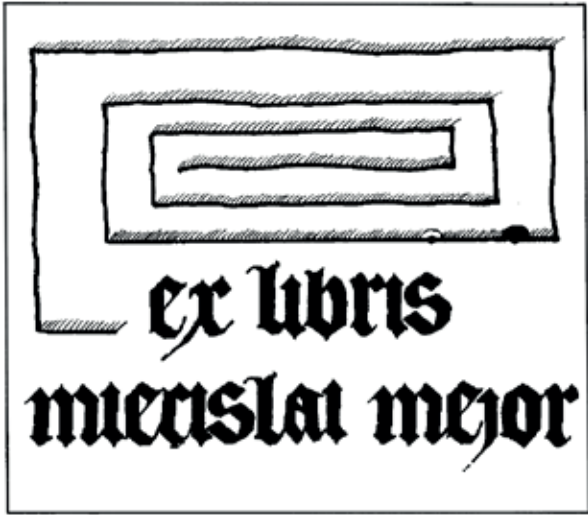
⁴⁸ Leszek Czarnecki taught at Louisiana State University in the Electrical Engineering Department. In the Czarneckis' beautiful garden, I tried to photograph a hummingbird with an analog camera, but unfortunately, after developing the film, the bird was not visible on any frame. On the other hand, we successfully picked blueberries together with Maria Czarnecka on a huge plantation.

⁴⁹ Małgorzata and Jacek Cygan were employees of Louisiana State University. Małgorzata was a lecturer at the Institute of Engineering Chemistry, teaching programming and administering the institute's website, and Jacek was an associate professor at the Institute of Mathematics, teaching mathematics and working on harmonic analysis. Małgorzata and Jacek are still our friends.

Były exlibrisem⁵³ dla wybranej osoby, prezentem z okazji świąt bądź ilustracją do książki itp. Na przykład reakcją na ogłoszony stan wojenny było wydarzenie – akcja pocztowa. Polegało ono na wysyłaniu wybranym artystom małej grafiki, a właściwie wydrukowanej w technice linorytu prostokątnej ramki z podpisem „bez cenzury”. Każdy, kto otrzymał taką grafikę, mógł na odbitce wykonać dowolną pracę odnoszącą się do tematu cenzury i odesłać ją do mnie⁵⁴. Dotarło do

53 Wykonałem 13 ekslibrisów głównie dla moich przyjaciół. Ważną w tym czasie, dla zrozumienia specyfiki małych form graficznych, była dla mnie korespondencja z czeskim kolekcjonerem exlibrisów Vilémem Stránskym, który najpierw zamówił u mnie swój exlibris, a potem przekazał wiele cennych uwag i exlibrisów ze swojej kolekcji.

54 Nie pamiętam, ile listów z grafikami wysłałem, odpowiedzieli i wzięli udział w akcji: Andrzej Bartczak, Jerzy Treliński, Andrzej Graczykowski, Krzysztof Balcerski, Jacek Bigoszewski, Jacek Nowotarski, Konrad Zych, Lucjan Urbaniak, Andrzej Hareża. Jeden list dotarł do mnie niepodpisany, tylko jeden był otwarty i miał stempel cenzury. Wniosek narzuca się następujący: cenzura w stanie wojennym była leniwa.



Ex libris Mieczysława Mejora, drzeworyt, 2002
—
Mieczysław Mejor's Ex libris, woodcut, 2002

In my spare time I used to draw the peculiarities of Louisiana nature⁵⁰ and learned from scratch how to use a computer with the Windows operating system⁵¹; I wrote, drew, designed, made simple computer animations.

After returning from the US, I made my first woodcut on Japanese plywood. The larger format of the plywood than the previously used woodcut boards (45 x 60 cm) and other requirements for cutting and printing techniques, as well as unusual impressions of the wonderful vacation, influenced changes in the form in the fifteen graphics realized at that time. Among other things, three of these woodcuts were inspired by travels in the United States. The woodcuts had textural features reminiscent of cross-sections of Mesa Verde rocks, Black Canyon and views of Louisiana from an airplane. The two later woodcuts, dedicated to the memory of my Parents, I cut using the dot technique⁵². Other graphics from this period had a large accumulation of closely adhering elements, so that the natural grain of the plywood and traces of chipped wood particles became visible on the print.

50 Several drawings of plants, sticks, stones, trees were made in Baton Rouge in 1996 and 1997. I enlarged one of these drawings and used it in the 2010 computer graphic work „Untitled 17”.

51 Earlier, in the second half of the 1980s, I tried (in Goslar) to operate an Atari computer.

52 A very difficult relief printing technique, forcing you to cut out every tiny element around. I used this technique to make one of my last linocuts in 1987 and a small woodcut in 1998.

mnie kilkanaście kopert z ciekawymi, różnego typu „interwencjami” plastycznymi wobec wydrukowanej ramki. Działo się to w 1982 roku, w stanie wojennym, gdy zarządzeniem WRON-u⁵⁵ cenzurowane były wszystkie listy⁵⁶. Poza tą akcją plastyczną w czasie stanu wojennego wystawiałem na niezależnych wystawach w Mistrzejowicach, we Wrocławiu i w Łodzi⁵⁷, a także drukowałem⁵⁸ i kolportowałem ulotki z tekstami informacyjnymi dotyczącymi działań opozycyjnych.

W tym samym roku otrzymałem od Pawła Tryzny propozycję zaprojektowania i zilustrowania dwóch tomików wierszy Anny Kamieńskiej. Znamość z Pawłem Tryzno, jego żoną Jadwigą, a także współzałożycielami wydawnictwa „Correspondance des Arts”: Andrzejem Graczykowskim, Zdzisławem Jaskułą i Zbigniewem Janeczkiem niezwykle pozytywnie wpły-

55 Działająca w stanie wojennym Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego (niekonstytucyjny organ władzy) ogłosił cenzurę poczty i inne restrykcje wydrukowane na obwieszczeniu. Obwieszczenie zdałem ze słupa i przyniosłem do pracowni, a potem wymyśliłem wyżej opisaną akcję. Inne wydarzenie stanu wojennego było związane z drukiem ulotek. Dzień po oddaniu kurierowi dużej partii ulotek (drukowanych w technice sitodruku) pod moim domem zobaczyłem „sukę” milicyjną. Naszykowałem zatem szczoteczke do zębów i piżamę i wyszedłem, przy furtce dowiedziałem się, że przyjechali po sąsiada, który pędził bimber.

56 W 2012 roku (trzydzieści lat później) małe grafiki użyte zostały do innej kooperatywy. Każdy z uczestników dostał klocek drewniany z liniami strukturalnymi tzw. kwadratu Sokratesa. Należało na tych klockach, z wyciętymi przez Tomka Kawętczyka liniami, wykonać własne drzeworyty. Mimo zaproszenia kilku grafików, w kooperatywie wzięli udział tylko Andrzej Bartczak, Tomek Kawętczyk i Lesław Miśkiewicz. Przy okazji tej akcji znalazłem ciekawe informacje o kwadracie albo czwartaku Sokratesa w książce Jana Sasa Zubrzyckiego „Cieślićtwo Polskie” (przedruk wydania z 1930 roku). Wcześniej kwadrat podzielony na cztery identyczne kwadraty był podstawą zadania kompozycyjnego dla studentów pierwszego roku.

57 Wystawa krajowa „Wokół grafiki” Mistrzejowice k. Krakowa, Kościół Maksymiliana Kolbe i I Krajowe Biennale Młodych „Droga i Prawda” Wrocław, Kościół Świętego Krzyża.

58 Nauczyłem się wtedy od Lucjana Urbaniaka podstaw sitodruku.

From the beginning of dealing with printmaking, a significant problem was the transfer of the drawing to the matrix. Towards the end of my struggle with this difficult issue, I developed a method in which the scanned drawing (project) was reversed symmetrically in a computer program, and then printed on film and transferred with an iron to a board. The method used (I don't know if it was completely original) influenced the character of the subsequent woodcuts. Between 2000 and 2003 I made eight such works, and in 2005 the last two large woodcuts were made (in this case the projects were drawn directly on plywood). Since 2005, I have sporadically returned to the woodcut technique, only in graphic miniatures.

Graphic miniatures are a separate section of my graphic art. I became interested in this type of graphics right after my studies and have been making them ever since. This was probably influenced to a great extent by the cyclical international graphic event Small Graphic Forms held in Lodz since 1979, as well as the Inter-exlibris exhibitions in Frederikshavn. Above all, however, I made these prints because of the possibility of experimenting and giving them various functions, including utilitarian ones. The small graphics could be a quick artistic response to various events, such as the anniversary of the birth of St. Benedict, the patron saint of Europe, to the election of Cardinal Karol Wojtyła as pope, to a poem read, a piece of music heard, a landscape seen. They were Ex Libris (bookplates)⁵³ for a given person, a holiday gift or an illustration for a book, etc. For example, the reaction to the declaration of the martial law was an event – a postal action. It consisted in

53 I made 13 bookplates mainly for my friends. What was important for me at that time, in order to understand the peculiarities of small graphic forms, was my correspondence with the Czech ex libris collector Vilém Stránský, who first commissioned his bookplate from me and then gave me many valuable comments and bookplates from his collection.

wała na moje ówczesne poszukiwania artystyczne. Dla wydawnictwa wykonałem ilustracje do książek artystycznych z wierszami Anny Kamieńskiej „Pierwszy śnieg”⁵⁹ i „Świadkowie” (wydawnictwo „Correspondance des Arts”, Łódź 1983) oraz osiem lat później książkę z wierszami Zbigniewa Dominiaka „Od okna do okna” (wydawnictwo „Correspondance des Arts II”, Łódź 1991). W 2020 roku wykonałem dwie książki – „obiekty aleatoryczne” poświęcone pamięci Zbigniewa Dominiaka, zatytułowane również „Od okna do okna (5)” i „Od okna do okna (7)”.

Równie ważne w tym czasie było dla mnie poznanie Jerzego Poradeckiego, założyciela wydawnictwa „Biblioteka” i „Galerii T”. Znajomość ta zaowocowała współpracą związaną z ilustrowaniem (pojedynczymi, ręcznie drukowanymi drzeworytami) wierszy Tadeusza Różewicza „Drzwi” oraz Ewy Lipskiej „Confessions of a Courtesan” (wydawnictwo „Biblioteka”, Łódź 1991 i 1994). W 1991 roku Jerzy Poradecki zaproponował mi wystawę indywidualną w Małej Galerii Literackiej Katedry Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego i napisał interesujący tekst krytyczny.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych opracowałem graficznie i zilustrowałem

sending selected artists a small graphic work, actually a rectangular frame printed in linocut technique with the caption “no censorship”. Anyone who received such a graphic could make any work relating to the subject of censorship on the print and send it back to me⁵⁴. More than a dozen envelopes have reached me with interesting art “interventions” of various types against the printed frame. It happened in 1982, during the martial law, when, by order of WRON⁵⁵ all letters were censored⁵⁶. In addition to this artistic action, during the martial law I exhibited at independent exhibitions in Mistrzejowice, Wrocław and Lodz⁵⁷,

⁵⁴ I do not remember how many letters with graphics I sent. Those who responded and took part in the action were: Andrzej Bartczak, Jerzy Treliński, Andrzej Graczykowski, Krzysztof Balcerski, Jacek Bigoszewski, Jacek Nowotarski, Konrad Zych, Lucjan Urbaniak, Andrzej Haręza. One letter reached me unsigned, only one was open and had a censorship stamp. The conclusion becomes apparent: censorship under the martial law was lazy.

⁵⁵ Acting under the martial law, the Military Council for National Security (an unconstitutional authority) announced censorship of the post and other restrictions printed on the notice. I tore the announcement off the post and brought it to the studio, and then I came up with the idea of this action described above. Another martial law event was related to the printing of leaflets. The day after I gave the courier a large batch of leaflets (screen-printed), I saw a militia „a jam sandwich” in front of my house. So I got my toothbrush and pyjamas ready and went out, at the gate I learned that they had come for a neighbour who was making moonshine.

⁵⁶ In 2012 (thirty years later), small graphics were used for another cooperative. Each participant was given a woodblock with structural lines of the so-called Socrates square. They had to make their own woodcuts on these blocks, with lines cut out by Tom Kawełczyk. Despite the invitation of several graphic designers, only Andrzej Bartczak, Tomek Kawełczyk and Lestaw Miśkiewicz took part in the co-op. On the occasion of this action, I found interesting information about the square or quadrangle of Socrates in Jan Sas Zubrzycki's book „Polish Carpentry” (reprint of the 1930 edition). Previously, a square divided into four identical squares was the basis of a composition assignment for first-year students.

⁵⁷ National exhibition „Around Graphics” Mistrzejowice near Krakow, Maximilian Kolbe Church and I National Youth Biennale „Way and Truth” Wrocław, Holy Cross Church.



W Pracowni Podstaw Kompozycji, 2018 (fot. Tomasz Kawełczyk)

In the Basics of Composition Studio, 2018 (photo Tomasz Kawełczyk)

⁵⁹ „Pierwszy śnieg” to także tytuł artykułu napisanego przez bliskiego mi poetę i pisarza Zdzisława Jaskułę. Artykuł znajdował się na ostatniej stronie „Fabryki” – dodatku do „Gazety Wyborczej” z 30 listopada 2001 roku. Oto fragment dotyczący poezji Anny Kamieńskiej i ilustracji do „Pierwszego śniegu”: (...) *Błogosławiony śnieg – mówię i uświadamiam sobie, że to cytat z pięknego wiersza Anny Kamieńskiej. Uśmiecham się na Jej wspomnienie. Ile to lat temu siedzieliśmy razem przy obiedzie w naszym domu, kiedy Paweł Tryzno przyniósł świeżutko wydany bibliofilski egzemplarz tomu tej wspaniałej poetki z pięknymi grafikami Lestawa Miśkiewicza. Tom był oprawiony w białą flanelę. – Ależ Pawle – zakrzyknąłem – przecież to się szybko zabrudził! - Panie Zdzisławie – skarciła mnie poetka – o to przecież chodzi! Czy nie zauważył Pan, że ten zbiorek nosi tytuł „Pierwszy śnieg”? Pierwszy śnieg zawsze szybko się brudzi... Opowiadam tę anegdotę i śmiejemy się wszyscy, patrząc, jak jaśniutka flanela okrywa szczyty dachów (...).*

Na trasie maratonu, okolice Wronowic, 2018
(fot. Anna Walczewska)

On the marathon route, near Wronowice, 2018
(photo Anna Walczewska)



Po egzaminie studentów I roku,
Pracownia Podstaw Kompozycji, 2018 (fot. Tomasz Kawetczyk)

After the exam of first-year students,
Basics of Composition Studio, 2018 (photo Tomasz Kawetczyk)

and also printed⁵⁸ and distributed leaflets with informational texts on opposition activities.

In the same year I received a proposal from Paweł Tryzno to design and illustrate two volumes of poems by Anna Kamieńska. The acquaintance with Paweł Tryzno, his wife Jadwiga, as well as the co-founders of the publishing house “Correspondance des Arts”: Andrzej Graczykowski, Zdzisław Jaskuła and Zbigniew Janeczka had an extremely positive impact on my artistic pursuits at the time. For the publishing house I made illustrations for art books with poems by Anna Kamieńska “First Snow”⁵⁹ and “Witnesses” (“Correspondance des Arts” publishing house, Lodz, 1983) and eight years later a book of poems by Zbigniew Dominiak “From Window to Window” (“Correspondance des Arts II” publishing house, Lodz, 1991). In 2020 I made two books – “aleatoric objects” dedicated to the memory of Zbigniew Dominiak, also entitled “From Window to Window (5)” and “From Window to Window (7)”.

Equally important for me at that time was getting to know Jerzy Poradecki, the founder of the publishing house “Biblioteka” and “T Gallery”. This acquaintance resulted in cooperation related to the illustration

⁵⁸ At that time I learned the basics of screen printing from Lucjan Urbaniak.

⁵⁹ “First Snow” is also the title of an article written by Zdzisław Jaskuła, a poet and writer close to me. The article was on the last page of “Fabryka” – a supplement to „Gazeta Wyborcza” of November 30, 2001. Here is an excerpt regarding Anna Kamieńska’s poetry and illustrations for “First Snow”: (...) *Blessed is the snow,” I say and realize that this is a quote from a beautiful poem by Anna Kamieńska. I smile at the memory of Her. How many years ago we were sitting together at dinner in our house, when Paweł Tryzno brought a newly published bibliophilic copy of a volume by this wonderful poet with beautiful graphics by Lesław Miśkiewicz. The volume was bound in white flannel. - Paweł - I exclaimed - it will get dirty quickly! – Zdzisław – the poet reprimanded me – after all, that’s the point! Didn’t you notice that this collection is titled “First Snow”? The first snow always gets dirty quickly... I tell this anecdote and we all laugh, watching at the bright flannel covering the tops of the roofs (...).*

tomik poezji Anny Przybylskiej „Wysepka na dwie stopy” (drzeworyt i projekt obwoluty, wydanie na prawach rękopisu, Łódź–Poznań 1987) oraz tomik Sali Hatt⁶⁰ „Lawiny idą...” (wydanie autorskie, Łódź 1992 z pojedynczymi drzeworytami wklejanymi w każdym egzemplarzu).

Jednym z najmiej wspomnianych doświadczeń związanym z małymi grafikami było wykonanie trzech kamieniorytów. Dzięki pomocy Witolda Warzywody nie tylko poznałem nową technikę graficzną, ale nauczyłem się przewozić kamienie litograficzne na rowerze (z pracowni na ulicy Piotrkowskiej, gdzie rysowałem na kamieniach, do pracowni na ulicy św. Jerzego, gdzie grafiki drukowałem).

Od 2009 roku rozpocząłem zmagania z drukiem cyfrowym⁶¹. Pierwszą grafikę cyfrową na komputerze Atari w systemie operacyjnym TOS⁶² i wydrukowaną na drukarce igłowej zrealizowałem w 1987 roku w Goslar, w pracowni Jarosława Bila. Powrót do grafiki cyfrowej nastąpił więc po 22 latach. Przyczyną była nie tylko nostalgia za eksperymentami młodości, ale przede wszystkim moja praca w Instytucie Informatyki

⁶⁰ Sali Hatt – pseudonim poetki Elżbiety Szeligi, projektantem tomiku poezji był Piotr Lichwierowicz, tomik wydrukowano w drukarni Sławomira Krajewskiego.

⁶¹ Wcześniej, w roku 2005, zamieszkałem we Wronowicach, zmieniłem pracownię i nie bardzo mogłem dostosować się do tego nowego miejsca. Parę lat później kupiłem więc drukarkę wielkoformatową i rozpocząłem przygodę z drukiem cyfrowym.

⁶² TOS to wielozadaniowy system operacyjny przeznaczony dla komputerów Atari ST, Atari TT, Atari Falcon oraz ich klonów. TOS jest skrótem od The Operating System lub Tramiel Operating System (od nazwiska ówczesnego właściciela firmy Atari Jacka Tramiela). Nie pamiętam, jakiego programu graficznego używałem.

(single, hand-printed woodcuts) of Tadeusz Różewicz’s poems “The Door” and Ewa Lipska’s “Confessions of a Courtesan” (“Biblioteka” publishing house, Lodz 1991 and 1994). In 1991 Jerzy Poradecki offered me an individual exhibition at the Small Literary Gallery of the Department of Romantic and Contemporary Literature at the University of Lodz and wrote an interesting critical text.

In the late eighties and early nineties, I made graphic design and illustrations for Anna Przybylska’s volume of poetry, “Islet for Two Feet” (woodcut and cover design, manuscript edition, Lodz-Poznan 1987) and Sali Hatt’s volume⁶⁰ “Avalanches Are Coming...” (author’s edition, Lodz 1992 with single woodcuts added to in each copy).

One of the most fondly remembered experiences related to small graphics was the creation of three lithographic works. Thanks to the help of Witold Warzywoda, I not only learned a new graphic technique, but also learned how to transport the lithographic stones on a bicycle (from the studio in Piotrkowska Street, where I drew on the stones, to the studio in św. Jerzego Street, where the graphics were printed).

Since 2009, I began to deal with digital print⁶¹. The first digital graphic artwork on an Atari computer

⁶⁰ Sali Hatt – nickname of poet Elżbieta Szeliga, the designer of the volume of poetry was Piotr Lichwierowicz, the volume was printed in Sławomir Krajewski’s printing house.

⁶¹ Before that, in 2005, I moved to Wronowice, changed the studio and could not quite adapt to this new place. So a couple of years later I bought a large-format printer and began my adventure with digital print.



Z Krzysztofem Guzkiem
i Tomaszem Kawełczykiem
2023 (fot. Marcin Dąbrowski)

—
With Krzysztof Guzek and
Tomasz Kawełczyk, 2023
(photo Marcin Dąbrowski)

Politechniki Łódzkiej (w latach 1995-2018) i kontakt ze znakomitymi studentami⁶³ i pracownikami⁶⁴ tego instytutu. Na Politechnice Łódzkiej znalazłem się dzięki wprowadzeniu do programu Instytutu Informatyki nauczania historii sztuki⁶⁵ oraz przedmiotów

with the TOS operating system⁶² and printed on a dot-matrix printer I realized in 1987 in Goslar, in the studio of Jarosław Bil. So the return to digital printmaking came after 22 years. The reason was not only nostalgia for the experiments of my youth, but above all my work at the Institute of Computer Science at the Lodz University of Technology (1995-2018) and contact with excellent students⁶³

⁶³ Byli to między innymi: Magdalena Stobińska (informatyczka i graficzka projektowa); z Magdą Stobińską w 2000 roku opracowałem pierwszy program dla Wydziału Grafiki i Malarstwa ASP w Łodzi, w którym wprowadzone były elementy technik i technologii informatycznych, Paweł Gabrysiewicz (informatyk i kompozytor muzyki), laureat Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. Kazimierza Serockiego, Piotr Kulbicki, Piotr Gryz i Krzysztof Guzek – informatycy i graficy (byłem promotorem ich prac magisterskich) byli pierwszymi informatykami zatrudnionymi w ASP w Łodzi.

⁶⁴ Włodzimierz Nakwaski (dziekan wydziału FTIMS, który zatrudnił mnie na PŁ), Maria Pietruszka (ówczesna kierowniczka zespołu), Magdalena Stobińska, Adam Wojciechowski, Krzysztof Tyczkowski, Piotr Napieralski, Radosław Bednarski, Dominik Szajerman, Krzysztof Guzek, Jarosław Andrzejczak, pracujący w zespole grafiki komputerowej i multimediiów.

⁶⁵ Przedmiot ten był bardzo popularny, na wykłady oprócz studentów przychodziły między innymi Panie z sekretariatu Instytutu Informatyki. Pierwszym prowadzącym ten przedmiot był Grzegorz Sztabiński.

⁶² TOS is a multitasking operating system designed for the Atari ST, Atari TT, Atari Falcon and their clones. TOS is short for The Operating System or Tramiel Operating System (after Atari's then-owner Jack Tramiel). I cannot remember what graphic program I used.

⁶³ These included: Magdalena Stobińska (computer scientist and graphic designer); with Magda Stobińska, in 2000, I developed the first program for the Faculty of Graphics and Painting at the Academy of Fine Arts in Lodz, which introduced elements of IT technology, Paweł Gabrysiewicz (computer scientist and music composer), winner of the Kazimierz Serocki international composition competition, Piotr Kulbicki, Piotr Gryz and Krzysztof Guzek – computer scientists and graphic designers (I was the supervisor of their master's theses) were the first computer scientists employed at the Academy of Fine Arts in Lodz.

związanych ze sztukami wizualnymi i projektowaniem graficznym⁶⁶. Praca dydaktyczna i projekty badawcze, w których uczestniczyłem⁶⁷, pozwoliły mi zrozumieć potencjał twórczy tkwiący w nowych technikach i technologiach cyfrowych. Nieoceniona wiedza i doświadczenie, jakie tam zdobyłem, umożliwiło później zaszcześcić bakcył nowych technologii w ASP w Łodzi⁶⁸. Jednym z ponad stu dyplomantów, których prac magisterskich i inżynierskich byłem promotorem, jest Krzysztof Guzek. Współpracę z Krzysztofem Guzkiem, już w ASP w Łodzi, rozpocząłem w 2016 roku, pod moją opieką napisał w 2020 roku pracę doktorską. Do 2022 roku wspólnie prowadziliśmy Pracownię Obrazu Cyfrowego, która stała się programowym załącznikiem kierunku nowe media.

Pierwsze grafiki cyfrowe realizowałem w następujący sposób: najpierw części grafik drukowałem na formacie papieru A4, a następnie montowałem je w sekwencje około 140 cm długości. Powstały trzy prace „Ciągi zamknięte” numerowane 1, 2, 3. Każdej następnej grafice cyfrowej (drukowanej już na drukarce wielkoformatowej) nadawałem numerację od 11 do 56,

⁶⁴ Przedmioty projektowe prowadził mój przyjaciel, świetny projektant Krzysztof Tyczkowski.

⁶⁷ Najważniejszym zrealizowanym projektem była praca naukowa *Czasoprzestrzenne modele rzeźb w środowisku rzeczywistości wirtualnej* (praca zbiorowa pod kierunkiem M. Pietruszki), s. 7-21, s. 122-154. Raport projektu badawczego nr 8T11C01619, finansowanego przez Komitet Badań Naukowych w latach 2000-2002. Poza pracami badawczymi wykonywałem dla PŁ małe formy rzeźbiarskie: medale pamiątkowe i statuetki (między innymi odlwany brązowy medal 25-lecia Wydziału Fizyki Technicznej, Matematyki Stosowanej i Informatyki PŁ, medal bity z okazji 60-lecia PŁ oraz statuetkę doctora honoris causa PŁ), a także akcydensy projektowe.

⁶⁸ Z mojej inicjatywy w 2022 roku powołano w ASP w Łodzi kierunek nowe media, na którym pierwszy raz w polskiej szkole artystycznej rozpoczęto między innymi nauczanie podstaw programowania. Warto tu podkreślić, że Rektorem ASP, który ten pomysł zaakceptował i podpisał decyzję o otwarciu kierunku nowe media, był Przemysław Wachowski.

and employees⁶⁴ of the institute. I found myself at the Lodz University of Technology thanks to the introduction of art history into the curriculum of the Institute of Computer Science⁶⁵ and subjects related to visual arts and graphic design⁶⁶. Didactic work and research projects in which I participated⁶⁷ allowed me to understand the creative potential inherent in new digital techniques and technologies. The invaluable knowledge and experience I gained there later enabled me to instill the bug of new technologies at the Academy of Fine Arts in Lodz⁶⁸. One of the more than a hundred graduate students whose master's and engineering theses I have supervised is Krzysztof Guzek. I started working with Krzysztof Guzek, already

⁶⁴ Włodzimierz Nakwaski (dean of the FTIMS department, who hired me at PŁ), Maria Pietruszka (team leader at the time), Magdalena Stobińska, Adam Wojciechowski, Krzysztof Tyczkowski, Piotr Napieralski, Radosław Bednarski, Dominik Szajerman, Krzysztof Guzek, Jarosław Andrzejczak, working in the computer graphics and multimedia team.

⁶⁵ This subject was very popular, the lectures were attended, in addition to students, among others, by ladies from the secretariat of the Institute of Computer Science. The first lecturer of this subject was Grzegorz Sztabiński.

⁶⁶ The design subjects were taught by my friend, a great designer Krzysztof Tyczkowski.

⁶⁷ The most important completed project was the scientific work *Time-space models of sculptures in a virtual reality environment* (collective work under the guidance of M. Pietruszka), pp. 7-21, pp. 122-154. Research Project Report No. 8T11C01619, funded by the Committee for Scientific Research in 2000-2002. In addition to my research work, I have made small sculptural forms for the PŁ: commemorative medals and statuettes (including a cast bronze medal for the 25th anniversary of the Faculty of Technical Physics, Applied Mathematics and Computer Science of the PŁ, a minted medal for the 60th anniversary of the PŁ, and a statuette for the PŁ doctor honoris causa), as well as job printing.

⁶⁸ On my initiative, in 2022, a new media major was established at the Academy of Fine Arts in Lodz, where for the first time in a Polish art school, among other things, the teaching of the basics of programming began. It is worth noting here that the Rector of the Academy of Fine Arts, who approved this idea and signed the decision to open the new media major, was Przemysław Wachowski.

niektóre wersje grafik miały numerację cyfrową z literami a, b lub c. Od początku zajmowania się drukiem cyfrowym głównym problemem było łączenie grafiki wektorowej z rastrową tak, aby istotne różnice między ich „naturą” widoczne były na wydrukach. Grafikę rastrową stanowiły zazwyczaj zeskanowane rysunki bądź malowane wycinki, natomiast elementy graficzne wektorowe wykonywałem w programie CorelDRAW. Później fragmenty grafik rastrowych rysowałem bezpośrednio na tablecie. W tym czasie wykonywałem również grafiki realizowane tylko wektorowo, które nazywałem proceduralnymi. Byłem wtedy przekonany, że obrazy tworzone (zapisane) obiektowo są najbardziej charakterystycznym wyróżnikiem obrazów cyfrowych. W trakcie procesu ich tworzenia kontrolovałem jedynie włączane w programie funkcje, dzięki którym przekształcałem proste elementy (obiekty), np. było to odpowiednie ich multiplikowanie, symetryczne odbijanie, obroty, translacje itp. Innymi eksperymentami związanymi z grafiką cyfrową były próby druku barwnego, szczególnie zaś uzyskanie właściwego odwzorowania kontrastów między różnymi zestawami

at the Academy of Fine Arts in Lodz, in 2016; under my supervision he wrote his doctoral thesis in 2020. Until 2022, we jointly led the Digital Image Studio, which became the curricular nucleus of the new media major.

I realized the first digital graphics in the following way: first I printed parts of the graphics on A4 format paper, and then assembled them into sequences of about 140 cm in length. Three works of “Closed Sequences” were created, numbered 1, 2, 3. I numbered each subsequent digital graphic (already printed on a large-format printer) from 11 to 56, some versions of the graphics were digitally numbered with the letters a, b or c. From the beginning of dealing with digital print, the main problem was combining vector and raster graphics so that the significant differences between their “nature” could be seen in the prints. Raster graphics were usually scanned drawings or painted cut-outs, while vector graphic elements were made in CorelDRAW. Later, I drew parts of raster graphics directly on a tablet. At that time I also made graphics realized only in vector, which I called procedural ones. At that time, I was convinced that

Na plenerze w Talkach z Andrzejem Haręzą i Wojciechem Plewińskim, 2020 (fot. Maciej Plewiński)

At the open-air event in Talki with Andrzej Haręza and Wojciech Plewiński, 2020 (photo Maciej Plewiński)



barw nasyconych. Badałem także problem precyzji druku cyfrowego (poprzez dobór właściwego papieru i parametrów druku) przy ekstremalnym skalowaniu zarówno elementów wektorowych, jak i rastrowych⁶⁹. Chodziło o odpowiedź na najprostsze pytanie: Czy moje grafiki cyfrowe można np. dziesięciokrotnie pomniejszyć?

W 2016 roku zakończyłem prace związane z drukiem cyfrowym⁷⁰ i postanowiłem skupić się na malarstwie. Pierwsze zachowane obrazy malowane po studiach pochodzą z lat 1979-1980, ale właściwie do 2013 roku malowałem sporadycznie, eksperymentując w zakresie podłoży malarskich oraz technik malarstwa akrylowego. Pierwszy okres z lat 1979-1984 to nieskuteczne poszukiwania oryginalnej formy malarskiej obrazów. Ciągłe przemalowywanie, poprawianie wcześniej powstających prac powodowało dużą różnorodność stylistyczną i techniczną. Obrazy powstawały na płótnach lub na celowo uszkodzanych płytach pilśniowych o różnych formatach⁷¹. Wykryształizowanie się specyfiki obrazów nastąpiło między 2008 a 2010 rokiem, ale dopiero w latach 2013-2016 powstało kilka obrazów na płytach MDF, w których

images created (saved) in an object-based manner were the most distinctive feature of digital images. During the process of their creation, I only controlled the functions enabled in the program, thanks to which I transformed simple elements (objects), e.g. it was their appropriate multiplication, symmetrical reflection, rotation, translation, etc. Other experiments related to digital graphics were attempts at colour printing, especially obtaining a proper representation of contrasts between different sets of saturated colours. I also studied the problem of precision of digital print (by choosing the right paper and printing parameters) with extreme scaling of both vector and raster elements⁶⁹. It was about answering the simplest question: can my digital graphics be, for example, reduced tenfold?

In 2016, I finished my work on digital print⁷⁰ and I decided to focus on painting. The first surviving paintings painted after graduation date back to 1979-1980, but I actually painted sporadically until 2013, experimenting with painting substrates and acrylic painting techniques. The first period from 1979-1984 was an unsuccessful search for the original painting form. Constant repainting, correcting previously created works resulted in great stylistic and technical



Pejzaż Mazur Garbatych, okolice Talek, 2021 (fot. Lesław Miśkiewicz)

Landscape of Mazury Garbate, near Talki, 2021 (photo Lesław Miśkiewicz)

⁶⁹ W roku 2015 zrealizowałem projekt badawczy *Ślady gestu w grafice komputerowej*, finansowany z środków MNiSW, ISBN: 978-83-60295-13-7. W publikacji znajduje się pełny opis eksperymentów z grafiką cyfrową oraz recenzje mojej twórczości z zakresu grafiki cyfrowej napisane przez Franciszka Bunscha, Ryszarda Otrębę i Jana Pamułę. Autorką projektu graficznego publikacji jest Izabela Jurczyk.

⁷⁰ Bezpośrednią przyczyną była trudna do naprawienia awaria drukarki Canon iPF6300.

⁷¹ Jeden z tych obrazów miał wymiary 21 × 17,5 cm i był elementem kooperatywy malarskiej Jacek Bigoszewski–Donata Lesińska–Lesław Miśkiewicz z roku 1985.

⁶⁹ In 2015, I carried out the research project *Traces of Gesture in Computer Graphics*, funded by the Ministry of Science and Higher Education, ISBN: 978-83-60295-13-7. The publication includes a full description of my experiments with digital graphics and reviews of my artwork in digital graphics written by Franciszek Bunsch, Ryszard Otręba and Jan Pamuła. The author of the graphic design of the publication is Izabela Jurczyk.

⁷⁰ The immediate cause was the difficult-to-repair failure of the Canon iPF6300 printer.

podejmowane wcześniej testy malarskie zaczęły przynosić zbliżone do oczekiwań rezultaty. Opis założeń problemowych oraz sposobów realizacji tych obrazów znajduje się w publikacji „Obrazy czytane w czasie – suplement”⁷². Problematykę czasu zawartego w obiektach malarskich kontynuowałem i rozwijałem w latach 2017-2019, a rezultaty tych działań zostały zrecenzowane w rozdziale „Układ – katalog wystawy” będący częścią „monografii „Katedra Kompozycji”⁷³. W 2020 roku na plenerze w Talkach postanowiłem namalować obrazy, które mógłbym usytuować w konkretnym miejscu kamiennego muru. Tak zrealizowana ekspozycja przetrwała rok, po czym obrazy zdemontowałem i przemalowałem. W pięciu następnych pracach zająłem się malarskim aspektem kontrastu symultanicznego.

Pod koniec 2020 roku uwagę moją zwróciły znajdujące się w pracowni różnego typu resztki⁷⁴. Zauważyłem, że resztki te jako rzeczy niepotrzebne, odrzucone, bezużyteczne fragmenty całości posiadają swoją energię, historię i „pamięć wewnętrzną”, czyli cechy, które można by pokazać w obiektach

diversity. The paintings were created on canvases or on intentionally damaged fiberboards of various formats⁷¹. The crystallization of the specific character of the paintings took place between 2008 and 2010, but it was not until 2013-2016 that a number of paintings on MDF were created, in which the painting tests undertaken earlier began to yield results close to expectations. A description of the problem assumptions and methods of execution of these paintings can be found in the publication “Paintings Read in Time – Supplement”⁷². I continued and developed the issue of time contained in the painting objects in 2017-2019, and the results of these activities are reviewed in the chapter “Arrangement – Catalogue of the Exhibition” which is part of the monograph “Department of Composition”⁷³.

In 2020, at an open-air event in Talki, I decided to make paintings that I could locate in a specific place of the stone wall. The exposition realized in this way lasted a year, after which I dismantled and repainted the paintings. In the next five works I dealt with the painting aspect of simultaneous contrast.

⁷² W publikacji znajduje się również recenzja Dariusza Leśnikowskiego dotycząca tego okresu twórczości malarskiej oraz mój opis wykonywanych w tym czasie obrazów. Pierwszą publikacją zawierającą recenzje całokształtu twórczości malarskiej do roku 2016 był katalog „Obrazy czytane w czasie”. Teksty napisali Jan Pamuła i Grzegorz Sztabiński. Autorem projektu graficznego obydwu publikacji jest Krzysztof Tyczkowski. Dodatkowy plakat zaprojektował Krzysztof Guzek. Wszystkie moje obrazy namalowane w latach 1979-2024 zostały zreprodukowane przez Tomasza Matczaka.

⁷³ Publikacja zrealizowana w ramach zadania horyzontalnego, pomysł publikacji i redakcja Lesław Miśkiewicz, recenzentem całości monografii, a także moich obrazów z lat 2017-2019, jest dr hab. Artur Zaguła, prof. PŁ. Autorami projektu graficznego monografii są Piotr Gryz i Krzysztof Guzek.

⁷⁴ Przyczyną tych zainteresowań była między innymi lektura *Ksiąg Jakubowych* Olgi Tokarczuk, a właściwie znalezione w tej książce rozdziały *Resztki*.

⁷¹ One of these paintings measured 21 × 17.5 cm and was part of Jacek Bigoszewski-Donata Lesińska- Lesław Miśkiewicz painting co-op from 1985.

⁷² The publication also includes Dariusz Leśnikowski’s review of this period of painting, as well as my description of the paintings made during this time. The first publication containing reviews of the entire painting body of work up to 2016 was the catalogue “Paintings Read in Time”. The texts were written by Jan Pamuła and Grzegorz Sztabiński. The author of the graphic design of both publications is Krzysztof Tyczkowski. An additional poster was designed by Krzysztof Guzek. All my paintings created between 1979 and 2024 were reproduced by Tomasz Matczak.

⁷³ The publication realized within the framework of the horizontal task, the idea of the publication and edition by Lesław Miśkiewicz, the reviewer of the entire monograph, as well as my paintings from 2017-2019, is Artur Zaguła, Ph.D., professor of the Lodz University of Technology. The authors of the graphic design of the monograph are Piotr Gryz and Krzysztof Guzek.

Z wnukami Olkiem i Kają, 2024 (fot. Anna Walczewska)

—
With grandchildren Olek and Kaja, 2024
(photo Anna Walczewska)



plastycznych. Technika asamblażu⁷⁵, której nigdy wcześniej nie stosowałem, takie zamierzenie umożliwiała. Od 2020 do 2022 roku zrealizowałem jedenaście małych prac, w których wykorzystywałem głównie różnego typu odpady powstałe w wyniku innych działań. Były to odpowiednio obrobione fragmenty graficznych matryc, tynku, kawałki obrazów, wycinki grafik itp. Ostatnim w tym cyklu asamblażem był „Hommage á Andrzej Haręza”, praca wykonana po śmierci mojego przyjaciela. Użyłem w niej wyrzeźbionego przez Andrzeja (a zniszczonego przez czas) ptaka. Figurę ptaka przeciąłem na pół, jedną część pomalowałem na biało i przymocowałem na błękitnym tle. Po czym narysowałem przebiegającą w poprzek prostokąta czarną linię.

W roku 2023 powróciłem do formy asamblażu. Tym razem prawie wszystkie łączone w całość elementy zostały wykonane za pomocą technik ceramicznych⁷⁶, a następnie przyklejone do odpowiednio pomalowanych

At the end of 2020, various types of leftovers in the studio caught my attention⁷⁴. I noticed that these remnants, as unnecessary things, discarded, useless fragments of a whole, have their own energy, history and “inherent memory”, which means qualities that could be displayed in visual objects. Assemblage technique⁷⁵, which I had never used before, made such an intention possible. From 2020 to 2022, I completed eleven small works, in which I mainly used various types of waste created as a result of other activities. These were appropriately processed fragments of graphic matrices, plaster, pieces of paintings, cut-outs of prints, etc. The last assemblage in this series was “Hommage á Andrzej Haręza”, a work made after the death of my friend. I used here a bird carved by Andrzej (and destroyed by time). I cut the figure of the bird in half, painted one part white and fixed it on a blue background. After that, I drew a black line running across the rectangle.

In 2023, I returned to the assemblage form. This time, almost all of the combined elements were made using

⁷⁵ Recenzję *O asamblażach Lesława Miśkiewicza* napisała Anna Salomon, mieszkająca w Londynie malarka i krytyczka sztuki.

⁷⁶ Zaprojektowane i wyrzeźbione elementy były wypalane i szkliwione w pracowni ceramicznej w BWA w Sieradzu, prowadzonej przez Panią Izabelę Domańską. W asamblażach wykorzystałem elementy ceramiczne (szkliwione lub tylko wypalane) zarówno te udane, jak i odpady.

⁷⁴ The reason for this interest was, among other things, reading Olga Tokarczuk’s *The Books of Jacob*, or rather, *Remnants* chapters found in this book.

⁷⁵ The review *On Lesław Miśkiewicz’s Assemblages* was written by Anna Salomon, a London-based painter and art critic.

płyt MDF. W ten sposób powstały: dyptyk „Epitafium dla malarza” z glinianymi krążkami i starą metalową paletą malarską oraz tryptyk „Bez tytułu” z wieloma elementami ceramicznymi.

Po tych trudnych próbach z ceramiką namalo- wałem jeszcze na przełomie 2023 i 2024 roku dwa dyptyki montowane z części. Przy ich realizacji ponow- nie zajęłem się interwałem przestrzennym. W jednym obrazie szczelina pomiędzy połówkami obrazu jest pozioma i widoczne są w niej trzy kwadratowe łączniki, w drugim zaś pionowa z czterema kwadratami.

Autoanaliza procesu twórczego pozwala na konstatację, że moje obrazy i grafiki to efekt dyshar- monii pomiędzy różnymi czynnikami zewnętrznymi i wewnętrznymi. Między mozolną, z góry zaplanowaną i uporządkowaną pracą a okresami bezczynności i twórczego marazmu. Przyjmowaniem ścisłych założeń projektowych i technicznych a odstępstwami od nich. Spontanicznym akceptowaniem przypadko- wych artefaktów a niszczeniem skutków szczęśliwych trafów i ustalaniem nowych reguł. Dylematem, ale i źródłem twórczego napięcia, jest także niezgodność

ceramic techniques⁷⁶, and then glued to appropriately painted MDF boards. In this way, the following were created: the diptych “Epitaph for a Painter” with clay discs and an old metal painting palette, and the triptych “Untitled” with many ceramic elements.

After these difficult trials with ceramics, I painted two more diptychs mounted from parts at the turn of 2023 and 2024. When working on them I again addressed the spatial interval. In one painting the gap between the halves of the painting is horizontal and three square connectors are visible in it, while in the other the gap is vertical with four squares.

Self-analysis of the creative process allows me to conclude that my paintings and graphics are the result of disharmony between various external and internal factors. Between painstaking, pre-planned and orderly work and periods of idleness and

⁷⁶ The designed and sculpted elements were fired and glazed in the ceramic studio at BWA in Sieradz, run by Izabela Domańska. In the assemblages I used ceramic elements (glazed or only fired) both successful ones and waste.

rezultatów działań z oczekiwaniami, rozbieżność po- między ideą a ostatecznym wykonaniem.

Posługując się logiką klasyczną, być może należa- łoby stwierdzić: *Ex falso sequitur quodlibet* – wszystko wynika ze sprzeczności.

Jestem przekonany, że przeszłość wypełniona przy- pomnianymi faktami i zdarzeniami, a przede wszystkim spotkaniami z wyjątkowymi ludźmi, nie tylko zostawiła ślady w mojej pamięci, ale wpłynęła także na to, co i jak zrobiłem, wycisnęła piętno na mojej osobowości.

Od sześćdziesiątego roku życia systematycznie biegam (przebiegłem trzy maratony w 2015, 2016 i 2018 roku), codziennie czytam książki i oglądam tele- wizję, od czasu do czasu słucham muzyki – najchętniej kwartetów smyczkowych⁷⁷. Od lat osiemdziesią- tych ubiegłego wieku zbieram książki i czarne płyty głównie z muzyką poważną, kolekcjonuję dzieła sztuki. W latach 2002-2019 zetknąłem się z bolesną praktyką budowania. Zbudowałem w tym czasie dwa domy i zaprojektowałem ich wnętrza⁷⁸.

⁷⁷ Od 2013 roku żona organizuje w naszym domu koncerty na żywo. Były to koncerty renesansowej muzyki francuskiej na klawesyn i sopran (na klawesynie grała moja córka chrzestna Zuzanna Budziarek, a śpiewała jej koleżanka ze szkoły muzycznej), koncerty na duet akordeonowy i akordeon solo, a także koncert kwartetu smyczkowego, który wykonał „Wielką Fugę” Ludwiga van Beethovena i kwartet smyczkowy d-moll nr 14 Franciszka Schuberta. Wykonawczyni pierwszego koncertu – Zuzanna – jest córką moich serdecznych przyjaciół Róży i Piotra Budziarków.

⁷⁸ Dom we Wronowicach zaprojektowany jest przez architekta Witolda Kamińskiego, a dom w Talkach przez biuro projektowe OCAarchitekci. W realizacji domu w Talkach, zarówno w pracach zewnętrznych, jak i w wyposażeniu i wykonaniu mebli, wielki udział ma przede wszystkim mój syn Mateusz oraz synowa Agata, która jest architektem i projektantem wnętrz.

creative marasm. The adoption of strict design and technical assumptions versus deviations from them. The spontaneous acceptance of random artifacts vs. destroying the effects of lucky guesses and establishing new rules. A dilemma, but also a source of creative tension is also the incompatibility of the results of actions with expectations, the discrepancy between the idea and the final execution.

Using classical logic, perhaps one should state: *Ex falso sequitur quodlibet* – everything stems from contradictions.

I am convinced that the past, filled with recalled facts and events, and above all meetings with exceptional people, not only left traces in my memory, but also influenced what I did and how I did it, imprinted a mark on my personality.

Since the age of sixty, I have been running systematically (I ran three marathons in 2015, 2016 and 2018), reading books and watching TV every day, listening to music from time to time – most preferably string quartets⁷⁷. Since the 1980s, I have been collecting books and LP records of mostly classical music, and artworks. Between 2002 and 2019 I experienced the painful practice of building. During this time I built two houses and designed their interiors⁷⁸.

⁷⁷ Since 2013, my wife has been organizing live concerts in our home. These have included concerts of French Renaissance music for harpsichord and soprano (my goddaughter Zuzanna Budziarek played the harpsichord and her music school friend sang), concerts for accordion duet and accordion solo, and a string quartet concert playing Ludwig van Beethoven's “Great Fugue” and Franz Schubert's String Quartet in D minor, No. 14. The performer of the first concert – Zuzanna – is the daughter of my close friends Róża and Piotr Budziarek.

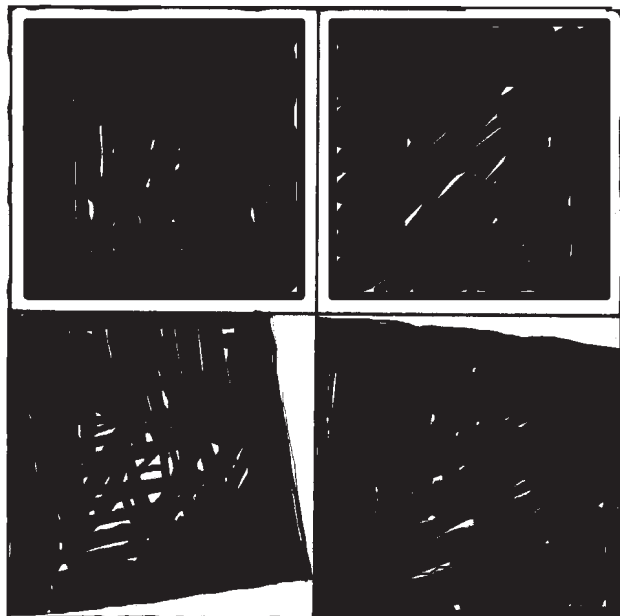
⁷⁸ The house in Wronowice has been designed by architect Witold Kamiński, and the house in Talki by the OCAarchitekci design studio. In the execution of the house in Talki, both in the exterior work and in the furnishing and making of the furniture, a great contribution is primarily made by my son Mateusz and daughter-in-law Agata, who is an architect and interior designer.



Fragment wystawy retrospektywnej Lesława Miśkiewicza, Galeria Kobra ASP w Łodzi, 2024 (fot. Lesław Miśkiewicz)

—

Fragment of Lesław Miśkiewicz's retrospective exhibition, ASP Kobra Gallery in Lodz, 2024 (photo Lesław Miśkiewicz)



TEKSTY

TEXTS



Teksty własne

Author's texts

Drzeworyt staropolski

(...) Drzeworyt staropolski to nowy gatunek sztuki, pojawiający się na przełomie wieków średnich i epoki nowożytnej, spełniający w kontekście całej kultury artystycznej polskiego odrodzenia nowe, specyficzne funkcje. Drzeworyt staje się współdziałającym z tekstem bądź też samodzielnym środkiem informacji wizualnej. Wypracowuje formy przedstawieniowe adresowane do szerokiego kręgu odbiorców, takiego jakiego nie posiadało ani malarstwo tablicowe, ani tym bardziej rękopis iluminowany. Łączy się to z poszerzeniem tematyki, z wypracowaniem sobie innych sposobów przekazywania treści, a także z nowymi możliwościami technicznymi reprodukcji. Funkcje drzeworytu XVI-wiecznego sprowadzają się do trzech podstawowych zadań:

1. Funkcji narracyjno-interpretacyjnej, gdzie drzeworyt pokazuje przedmiot bądź zdarzenie będące formą przetłumaczenia tekstu na język obrazu.
2. Funkcji informacyjno-rzeczowej, skoncentrowanej na możliwościach obiektywnego zobrazowania cech figuratywnych przedmiotu (tu drzeworyt może istnieć bez tekstu lub traktować go jako pewien sprawdzian prawdziwości).
3. Funkcji zdobniczej, gdzie formy ornamentalne są podporządkowane tekstowi jedynie w sensie kompozycyjnym całego druku, formatu karty, wielkości i kształtu kolumny. Dobór form zdobniczych występuje według norm artystycznych wydawcy lub na podstawie ogólnie panujących tendencji.

Biorąc pod uwagę podejmowane tematy i uwzględniając wyżej wymienione funkcje drzeworytów, należy ich szukać w następujących typach druków: astronomicznych i astrologicznych, kalendarzowych, matematyczno-przyrodniczych, biblijnych i nowotestamentowych literackich oraz kronikarsko-historycznych i innych. Szalenie modne i powszechne dostępne były

Old Polish woodcut

(...) The Old Polish woodcut is a new art genre, emerging at the turn of the Middle Ages and the modern era, fulfilling new and specific functions in the context of the entire artistic culture of the Polish Renaissance. Woodcut becomes means of visual information, interacting with the text, or independent. It develops representational forms addressed to a wide audience, one that neither panel painting nor illuminated manuscript had. It is connected with the expansion of subject matter, with the development of other ways of conveying content, as well as with new technical possibilities of reproduction. The functions of the 16th century woodcuts come down to three basic tasks:

1. The narrative and interpretative function, where the woodcut shows an object or event, being a form of translation of the text into the language of the image.
2. The informational and object-oriented function, focused on the ability to objectively depict the figurative features of the object (here the woodcut can exist without a text, or treat it as a certain test of authenticity).
3. The ornamental function – where ornamental forms are subordinate to the text, only in the compositional sense of the entire print, card format, size and shape of the column. The selection of ornamental forms occurs according to the artistic standards of the publisher, or on the basis of generally prevailing trends.

Considering the themes taken up and taking into account the aforementioned functions of woodcuts, we should look for them in the following types of publications: astronomical and astrological, calendar, mathematical and natural science, biblical and New Testament, literary, chronicle-historical and others.

karty do gry i kołtryny, drukowane modlitewniki, ulotki odpustowe i obrazki dewocyjne (...)

Sztuka drzeworytnicza była organicznie związana z ośrodkami drukarskimi. Drzeworytnik lub warsztat drzeworytniczy pracował na zamówienie drukarza – wydawcy. Tak więc działała tutaj również inicjatywa typografa, wpływająca na artystyczne ukształtowanie dzieła. Niekiedy znaczną rolę odgrywało zdanie autora ilustrowanego tekstu.

Te same ilustracje nierzadko stosowane były do wielu druków i to zarówno w obrębie tej samej drukarni, jak poprzez wymianę czy sprzedaż znajdowały się u innego wydawcy.

Przykłady tej działalności będą podane przy omawianiu poszczególnych rycin. Oczywiście handel klockami istniał nie tylko pomiędzy drukarniami polskimi. Głównie istniało zjawisko importu rycin zagranicznych (wiedeńskich, norymberskich, wittenberskich, augsburskich, weneckich i innych) oficyn. Powszechniejszym sposobem korzystania z cudzych klisz drzeworytniczych było kopiowanie.

Kopie, w zależności od umiejętności kopiującego, były bardziej lub mniej zbliżone do oryginału (czasami kopiowano prawie idealnie z monogramem i naśladowaniem uszkodzeń, w innych przypadkach posługiwano się jedynie podobnym tematem, kompozycją, techniką). Różnice między oryginałem a kopią wynikały głównie z braku cienkiego, przeźroczystego papieru, umożliwiającego dokładne odwrócenie i przeniesienie rysunku na klocek. Mimo pewnych trudności i tak wydaje się rzeczą zrozumiałą, że w większości wypadków taniej i wygodniej dla wydawcy było sprowadzić dobrego drzeworytnika i sporządzić kopie (ewentualnie nowe drzeworyty) na miejscu niż kupować i wozić klisze graficzne z daleka. (...)

(...) Zadziwiającym faktem jest, że pierwsze pracownie drzeworytnicze pojawiają się w Krakowie pod koniec XV wieku, czyli dopiero 100 lat po wprowadzeniu tej techniki na zachodzie Europy. Brak wiadomości źródłowych i zabytków nakazuje przypuszczać,

What was immensely fashionable and commonly available were playing cards and coltrine, printed prayer books, indulgence leaflets and devotional pictures (...)

The art of woodcutting was inherent to printing centres. The woodcutter or the woodcut workshop worked on commission from the printer – the publisher. Thus, there was also the initiative of the typographer here, influencing the artistic shape of the work. Sometimes the opinion of the author of the illustrated text played a significant role.

The same illustrations were frequently used for many publications, both within the same printing house, and through exchange or sale they were found with another publisher.

Examples of this activity will be given when discussing individual engravings. Of course, trade in woodblocks existed not only between Polish printing houses. There was mainly the phenomenon of importing engravings from foreign (Viennese, Nuremberg, Wittenberg, Augsburg, Venetian and other) printing houses. A more common way of using foreign woodcut plates was to copy them.

Depending on the skills of the copyist, copies were more or less similar to the original (sometimes the copy was made almost perfectly with a monogram and imitation of damage, in other cases only similar subject matter, composition, technique were used). The differences between the original and the copy were mainly due to the lack of thin, transparent paper, making it possible to accurately reverse and transfer the drawing to the woodblock. Despite some difficulties, it still seems understandable that in most cases, it was cheaper and more convenient for the publisher to bring in a good wood engraver and make copies (possibly new woodcuts) locally than to buy and transport graphic plates from far away. (...)

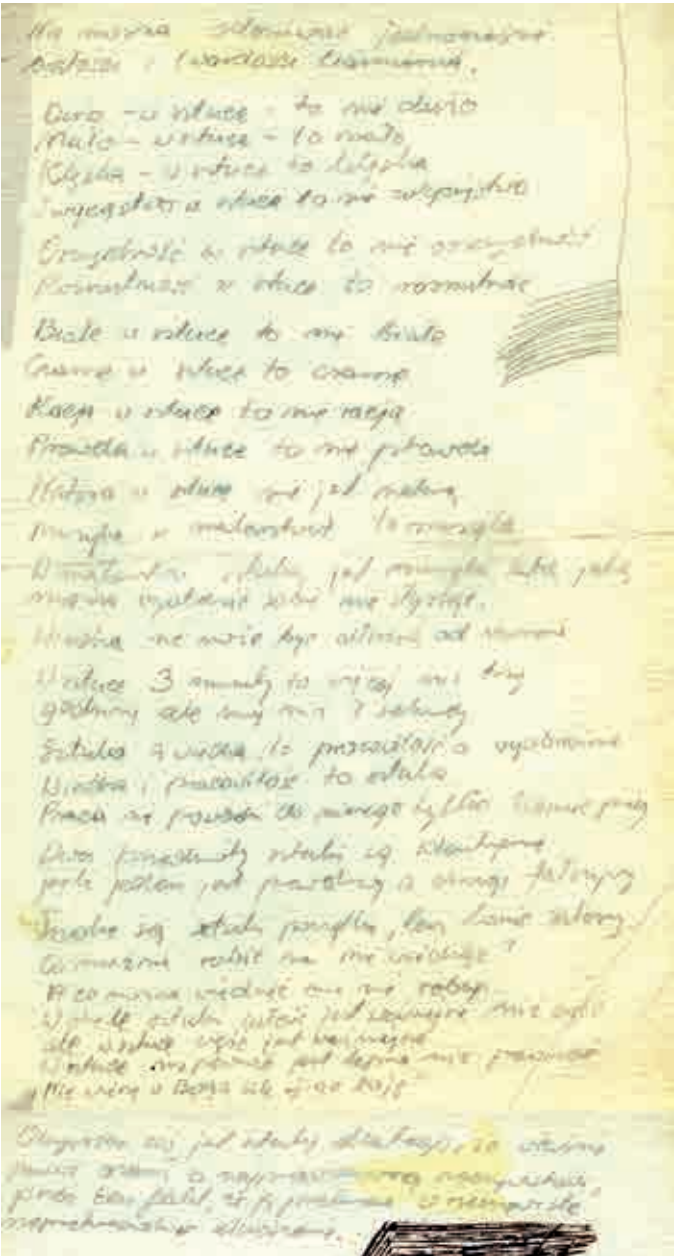
(...) It comes as a surprise that the first woodcutting studios appear in Cracow at the end of the 15th century, that is, only 100 years after the introduction of

że środowisko krakowskie zadowalało się importem rycin z Niemiec i Włoch. Jednocześnie wiele faktów jest za tym, że rozwój polskiego drzeworytnictwa rozpoczął się wcześniej niż to wynika z zachowanych zabytków. Kraków był w tym czasie prężnym ośrodkiem artystycznym, wchłaniającym wiele nowości z dziedziny sztuki, ale i posiadającym własnych rzemieślników i artystów, zdolnych nie tylko do naśladownictwa, a także do realizacji własnych, oryginalnych pomysłów. Zachowane w Krakowie w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego nieliczne okazy pojedynczych rycin XV-wiecznych mają wszelkie cechy sztuki obcej. Natomiast powstawanie pierwszych drzeworytów, prawdopodobnie już polskich, łączy się nierozzerwalnie z działalnością oficyn drukarskich. W latach 1473–1477 jest czynny w Krakowie wędrowny warsztat drukarski Kaspra Straubego z Bawarii, z którego pras pochodzi pierwszy druk na ziemiach polskich „Kalendarz astronomiczny” na rok 1474. (...) W okresie od 1475 do 1483 roku działa we Wrocławiu oficyna drukarska Kaspra Elyana. W roku 1475 powstają w niej „Synodia statua”, zawierające krótkie modlitwy codzienne, będące pierwszymi tekstami zakonnymi w języku polskim. W latach 1483–1484 działają w Krakowie drukarze – Jan Krüger, Jan Pepelow. W Gdańsku w latach 1498–1499 – Karl Baumgarten, a w roku 1505 Tretter. W 1492 roku w Malborku drukarnią kieruje Jakub Karwensy. (...)

Fragment wstępu pracy magisterskiej Lesława Miśkiewicza pt. „Drzeworyt staropolski”, promotor pracy Norbert Zawisza, PWSSP, Łódź 1978 (→ s. 390)

this technique in Western Europe. The lack of source data and historical relics dictates the supposition that the Cracow milieu was satisfied with importing engravings from Germany and Italy. At the same time, there are many facts indicating that the development of Polish wood engraving began earlier than it appears from the preserved artifacts. Cracow was at that time a thriving artistic centre, absorbing many innovations in the field of art, but also having its own craftsmen and artists, capable not only of imitation, but also of realizing their own original ideas. The few specimens of single engravings of the 15th century, preserved in Cracow in the Library of the Jagiellonian University, have all the characteristics of foreign art. Whereas the emergence of the first woodcuts, probably already Polish ones, is inextricably linked with the activities of printing houses. In the years 1473 - 1477 there is a traveling printing workshop of Kasper Straube from Bavaria active in Cracow, from whose presses comes the first printing on Polish territory, “Astronomical Calendar” for the year 1474. (...) In the period from 1475 to 1483, the printing house of Kasper Elyan operates in Wrocław. In 1475 it produces “Synodia statua”, containing short daily prayers, which are the first monastic texts in Polish. In 1483 - 1484, printers Jan Krüger and Jan Pepelow are active in Cracow. In Gdańsk in 1498 - 1499 Karl Baumgarten is active, and in 1505 Tretter works there. In 1492 Jakub Karwensy heads the printing house in Malbork. (...)

An excerpt from the introduction of Lesław Miśkiewicz's master's thesis entitled “Old Polish Woodcut”, supervisor Norbert Zawisza, PWSSP, Łódź 1978 (→ p. 390)



Teksty odnalezione

Nie można odczuwać jednocześnie
białości i twardości kamienia

Dużo – w sztuce – to nie dużo
Mało – w sztuce – to mało
Kłęska – w sztuce to kłęska
Zwycięstwo w sztuce to nie zwycięstwo
Oszczędność w sztuce to nie oszczędność
Rozrzutność w sztuce to rozrzutność
Białe w sztuce to nie białe
Czarne w sztuce to czarne
Racja w sztuce to nie racja
Prawda w sztuce to nie prawda
Natura w sztuce nie jest naturą
Muzyka w malarstwie to muzyka
W malarstwie sztuką jest muzyka taka jaką
można wyobrazić sobie nie słysząc
Wiedza nie może być dłuższa od rozumu
W sztuce 3 minuty to więcej niż trzy
godziny ale mniej niż 3 sekundy
Wiedza i pracowitość to sztuka
Praca nie prowadzi do niczego tylko koniec pracy
Dwa przedmioty sztuki są identyczne
jeśli jeden jest prawdziwy a drugi fałszywy
Trudne są sztuki początki lecz koniec żałosny
Co można robić nic nie wiedząc?
A co można wiedzieć nic nie robiąc
W dziele sztuki całość jest ważniejsza niż części
ale w sztuce część jest ważniejsza
W sztuce niepewność jest lepsza niż pewność
„Nie wierzę w Boga ale się go boję”

Oczywiście coś jest sztuką dlatego, że właśnie
mówi nam o najprawdziwszej rzeczywistości
przez ten fakt, że ją przekracza o rzeczywiste
nieprzekraczalne złudzenie.

Found texts

It is impossible to sense simultaneously
whiteness and hardness of the stone

Much – in art – is not much
Little – in art – is little
Failure – in art – is defeat
Victory in art is not victory
Austerity in art is not austerity
Extravagance in art is extravagance
White in art is not white
Black in art is black
Rationale in art is not rationale
Truth in art is not truth
Nature in art is not nature
Music in painting is music
In painting music is art that
can be imagined without being heard
Knowledge cannot be longer than reason
In art three minutes is more than three
hours but less than three seconds
Knowledge and diligence are art
Work leads to nothing only the end of work
Two objects of art are identical
If one is true and the other false
The beginnings of art are difficult but the end is pathetic
What can one do knowing nothing?
And what can one know doing nothing
In a work of art the whole is more important than the parts
But in art the part is more important
In art uncertainty is better than certainty
“I don't believe in God but I fear him”

Obviously, something is art because it just
tells us about the truthful reality
by the fact that it transcends it by an actual
non-transcendental illusion.

O projektowaniu książki

Była to moja pierwsza przygoda z projektowaniem książki. W założeniach kolegów z Correspondance des Arts książka miała mieć charakter unikatowy, bibliofilski. (...) Nazywam projektowanie przygodą, ponieważ było to działanie niespodziewane i zaskakujące, obfitowało w momenty krytyczne i radosne, stało się znaczącym epizodem w mojej ówczesnej twórczości graficznej. Po etapie poznania wierszy „Pierwszy śnieg” i „Świadkowie” Anny Kamieńskiej narodziła się koncepcja. Założyłem, że książka będzie złożona z dwóch odwróconych względem siebie części, w środku zaś znajdzie się dominanta z autografami wierszy poetki. W części „Pierwszy śnieg” ilustracje-linoryty pojawiały się rytmicznie raz w kwadracie, to znów w połówce kwadratu. Część druga „Świadkowie” zbudowana została na zasadzie narastającego ciągu grafik, coraz bardziej wypełniającego poszczególne strony. Obie części różnicowano temperaturą i tonem papieru oraz barwą drukującej farby. Szczegóły techniczne, intrologatorskie wymyślił i wykonał Paweł Tryzno. Po dwóch miesiącach rysowania, wycinania i innych związanych z realizacją prób przystąpiliśmy z Andrzejem Graczykowskim do druku ilustracji i tekstów. Ustaliliśmy nakład 55 egzemplarzy i rozpoczęliśmy montowanie uzyskanych części. (...) Pierwszy kontakt z gotową książką spowodował lekkie rozczarowanie. Zauważone już w trakcie realizacji błędy stały się wyraźniejsze, pozostał niedosyt i niepokój. (...) Jednak próbą najtrudniejszą, ale i najistotniejszą dla wykonawców miała być opinia dotycząca książki wyrażona przez poetkę Annę Kamieńską. Dla autora grafik był to moment największej satysfakcji.

On book design

This was my first adventure in book design. In the assumptions of my colleagues at Correspondance des Arts, the book was to have a unique, bibliophilic character. (...) I call design an adventure, because it was an unexpected and surprising activity, abounded in critical and joyful moments, and became a significant episode in my graphic design work at the time. After reading the poems „First Snow” and „Witnesses” by Anna Kamieńska, a concept was conceived. I assumed that the book would be composed of two parts reversed in relation to each other, and in the middle there would be a dominant with manuscripts of the poet’s poems. In the part titled „First Snow” the illustrations-linocuts appeared rhythmically once in a square, then again in half of a square. Part two „Witnesses” was built on the principle of a progressive sequence of graphics, increasingly filling the pages. The two parts were differentiated by the temperature and tone of the paper and the colour of the printing ink. The technical, bookbinding details were conceived and executed by Paweł Tryzno. After two months of drawing, cutting and other related trials, we proceeded with Andrzej Graczykowski to print the illustrations and texts. We set a print run of 55 copies and began editing the designed parts. (...) The first contact with the finished book brought a slight disappointment. The errors that had already been noticed in the process of execution became clearer, the sense of insufficiency and anxiety remained. (...) However, the most difficult but also the most important test for the designers was to be the opinion on the book expressed by the poet Anna Kamieńska. For the author of the graphics, this was the moment of greatest satisfaction.

Sztuka linorytu

Pisanie o metodach graficznych stosowanych przez współczesnych artystów nie jest zbyt popularne. Być może taka postawa krytyków sztuki jest słuszna. Warto się jednak zastanowić, czy technika służy jedynie materializacji koncepcji utworu plastycznego. (...) Szczególnie jest to widoczne w kontekście skomplikowanych technik graficznych, które wykorzystując fotografię, komputery i inne złożone metody powielania, pozbywają się piętna bezpośredniego działania twórcy. Drzeworyt i linoryt należą do metody graficznej zwanej ogólnie drukiem wypukłym. Jego rodowód sięga czasów prehistorycznych. Najdawniejsze próby powielania rysunku za pomocą klocka drzeworytniczego podejmowano w Chinach, a potem w innych krajach Azji. Dzięki arabskiemu pośrednictwu drzeworyt rozpowszechnił się w krajach Lewantu i na południowych brzegach Morza Śródziemnego, by poprzez mauretańską Hiszpanię dotrzeć do Europy. Na początku XV w. zaczęto wycinać i odbijać rysunki o treści religijnej – najstarszymi przykładami są dwa zachowane drzeworyty: „Madonna „Brukselska” z 1413 roku i „Św. Krzysztof z Buxheim” datowany dziesięć lat później. Wykonanie linorytu pozbawione jest zawichości warsztatowych. Grafik wycina w linoleum te miejsca, które na odbitce powinny pozostać białe. Wypukłe części matrycy pokrywa cienką warstwą farby, kładzie papier i odpowiednio go dociska. Moment powstania odbitki ma zgoła magiczny charakter, bowiem tym sposobem artysta „wyczarowuje” grafikę. Prostota techniki narzuca pewne ograniczenia, które dopiero w zetknięciu z myślą i wyobraźnią twórcy dają interesujące rezultaty. (...)

The art of linocut

Writing about the graphic methods used by contemporary artists is not particularly popular. Perhaps such an attitude among art critics is justified. However, it is worth considering whether the technique serves only to materialize the concept of a visual artwork. (...) This is especially evident in the context of complex graphic techniques that, by using photography, computers, and other advanced reproduction methods, strip away the direct impact of the artist's hand. Woodcut and linocut belong to the graphic method generally known as relief printing. Its origins date back to prehistoric times. The earliest attempts to replicate drawings using woodblocks were made in China and later in other Asian countries. Through Arab intermediaries, woodcut spread to the Levant and the southern shores of the Mediterranean, eventually reaching Europe via Moorish Spain. In the early 15th century, artists began carving and printing religious images – the oldest surviving examples are two woodcuts: the “Brussels Madonna” from 1413 and “St. Christopher from Buxheim”, dated ten years later. Creating a linocut is devoid of complex workshop intricacies. The artist carves into the linoleum, removing areas that should remain white on the print. The raised parts of the matrix are covered with a thin layer of ink, paper is placed on top, and pressure is applied. The moment of creating the print has a nearly magical character, as the artist “conjures” the graphic image in this way. The simplicity of the technique imposes certain limitations, which, only when met with the artist’s thought and imagination, produce interesting results. (...)

Andrzej Bartczak i Jego uczniowie

Historia Pracowni Technik Drzeworytniczych łączy się z powstaniem w 1971 roku Wydziału Grafiki. Pierwszym kierownikiem i twórcą programu pracowni był doc. Stanisław Fijałkowski. W 1975 roku pracownię objął adi. Andrzej Bartczak. W tym samym roku zostałem przydzielony do grupy studentów, która miała rozpocząć edukację w tej pracowni. Przypadek miał więc zadecydować o mojej przyszłości artystycznej. Był to dla mnie, jak się później okazało, wyjątkowo szczęśliwy zbieg okoliczności. (...) W pracowni panowała atmosfera wytężonej pracy, a rozmowy inicjowane powstającymi grafikami wybiegały daleko poza ramy programu pracowni i w znaczący sposób kształtowały moje poglądy na temat sztuki, postawę artystyczną, a także rozwijały pasję tworzenia. Tak rozbudzone i odpowiednio ukierunkowane zainteresowania były na tyle silne, że nie zaniknęły wraz z zakończeniem studiów, wręcz przeciwnie, stały się istotnym załączkiem mojej twórczości graficznej. Osobowość Andrzeja Bartczaka charakteryzująca się oddaniem sztuce, jego wrażliwość i wiedza oraz nieskazitelna postawa pedagogiczna zostawiły ślad nie tylko na mojej drodze artystycznej, wpłynęły także na twórczość licznej grupy absolwentów tej pracowni. Zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że wspólne „korzenie” artystyczne mogą prowadzić do ujednolicenia i schematyzacji wypowiedzi plastycznych lub do zdominowania ich zewnętrznymi cechami twórczości pedagoga-mistrza. Cykl wystaw „Absolwenci Pracowni Technik Drzeworytniczych Pracownicy Dydaktyczni Uczelni” rozwiązał, jak sądzę, tego typu obawy i udowodnił skuteczność pracy dydaktycznej profesora Andrzeja Bartczaka, a wystawa podsumowująca ten cykl powinna wyżej postawioną tezę potwierdzić.

Andrzej Bartczak and his students

The history of the Woodcut Techniques Studio is connected with the establishment of the Faculty of Graphic Arts in 1971. The first head and creator of the studio's curriculum was Associate Professor Stanisław Fijałkowski. In 1975, the studio was taken over by Assistant Professor Andrzej Bartczak. In the same year I was assigned to a group of students who were to begin their education in this studio. Thus, chance was to decide about my artistic future. It was, as it later turned out, an exceptionally lucky coincidence for me. (...) In the studio there was an atmosphere of intensive work and the conversations initiated by the resulting graphics ran far beyond the framework of the studio program and significantly shaped my views on art, my artistic attitude and also developed a passion for creation. Such awakened and properly directed interests were so strong that they did not disappear with the end of my studies; on the contrary, they became an important foundation of my graphic art. Andrzej Bartczak's personality, characterized by devotion to art, his sensitivity and knowledge, as well as his impeccable pedagogical attitude left a mark not only on my artistic path, but also influenced the work of a large group of graduates of this studio. There is always a danger that common artistic "roots" can lead to the unification and schematization of artistic expression or to their domination by the external characteristics of the teacher-master's artwork. The series of exhibitions entitled "Graduates of the Woodcut Techniques Studio Teaching Staff of the Academy" has, I believe, dispelled such fears and proved the effectiveness of Professor Andrzej Bartczak's teaching work, and the exhibition summarizing this series should confirm the above hypothesis.

Ślady gestu w grafice komputerowej

(...) Powszechnie sądzi się, że świadomy lub podświadomy komunikat przekazywany za pomocą gestu jest szczególnie bliski sztuce ekspresyjnej, tworzonej głównie emocjonalnie i ekstrawertycznie, mniej zaś racjonalnie i introwertycznie. Maurice Merleau-Ponty nie przypisuje gestu do jakiegoś szczególnego rodzaju czy gatunku sztuki, ale opisuje jako czynność inagurującą sens. Widzialnym obszarem niewidzialnych sensów, kryjących się w „zaobrazowej” przestrzeni, jest według Merleau-Ponty’ego właśnie obraz. „Obraz, podobnie jak fotografia czy gest, jest formą symboliczną, stanowi więc obecność zastępczą. To, czego dotyczy, na co wskazuje, nie zawsze musi odnosić się do „tu i teraz” osoby, która je percypuje”¹. Jeszcze inaczej problem gestu wyjaśnia Grzegorz Działowski, który za Giorgio Agambenem² oddziela gest od tworzenia i działania. Działowski pisze między innymi, że: „W przypadku tworzenia cel znajduje się na zewnątrz, tworzenie jest środkiem prowadzącym do celu, do stworzenia czegoś, na przykład dzieła sztuki. W przypadku działania (lub wykonania) cel znajduje się w samym działaniu, w jego powodzeniu czy też fortunności. W obu przypadkach mamy do czynienia z jakimś dającym się wskazać celem. Inaczej jest z gestem, gest wymyka się celowi, ujawnia jedynie pewną postawę, stosunek do czegoś, jak grymas twarzy. (...) Gest wiąże się z etyką, etyką sztuki, ponieważ dotyczy tego, dlaczego artysta w danym momencie robi akurat to, a nie coś innego, dotyczy wyboru, na który skazany jest każdy, kto jest lub chce być artystą.

Traces of a gesture in computer graphics

(...) It is commonly thought that the conscious or subconscious message conveyed through gesture is particularly close to expressive art, created mainly emotionally and extrovertedly, and less rationally and introvertedly. Maurice Merleau-Ponty does not assign gesture to any particular type or genre of art, but describes it as an activity that initiates meaning. According to Merleau-Ponty, the visible area of invisible meanings hiding in the “pictorial” space is precisely the image. “An image, like a photograph or a gesture, is a symbolic form, and thus constitutes a substitute presence. What it refers to, what it points to, does not always have to relate to the “here and now” of the person who perceives it”¹. In yet another way, the problem of gesture is explained by Grzegorz Działowski, who, following Giorgio Agamben², separates gesture from creation and action. Działowski writes, among other things, that: “In the case of creation, the goal is external, creation is a means leading towards the goal, towards the creation of something, such as a work of art. In the case of action (or performance), the goal is found in the action itself, in its success or fortune. In both cases we are dealing with some kind of identifiable goal. The situation is different with a gesture. The gesture eludes the goal, it only reveals a certain attitude, a stance towards something, like a facial grimace. (...) Gesture is related to ethics, the ethics of art, because it is about why the artist at a given moment does exactly this and not something else, it is about

Tekst opublikowany w folderze do wystawy „Absolwenci Pracowni Technik Drzeworytniczych Pracownicy Dydaktyczni Uczelni – Andrzej Bartczak i jego uczniowie”, Łódź 1997 (→ s. 392)

A text published in the folder for the exhibition “Graduates of the Woodcut Techniques Studio Teaching Staff of the Academy – Andrzej Bartczak and his students”, Łódź 1997 (→ p. 392)

¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, [w]: idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, słowo/obraz/ terytoria, Gdańsk 1996, [w:] M. Kowalska, *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego*.
² Giorgio Agamben, *Uwagi o geście*, [w:] *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 301-302.

¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, [in]: idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, słowo/obraz/ terytoria, Gdańsk 1996, [in:] M. Kowalska, *Relacja cielesność – rzeczywistość jako rodzaj doświadczenia w filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego i jego odniesienie do widzenia obrazu malarskiego*.
² Giorgio Agamben, *Uwagi o geście*, [in:] *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, p. 301-302.

Artysta musi dokonywać wyborów, choć nie potrafi podać kryteriów, jakimi się w swoich wyborach kieruje, bo kryteriów takich w sztuce nie ma”³.

Najbardziej znanym z historii sztuki przykładem wyrażania gestu jest twórczość artystów należących do grupy amerykańskich i europejskich ekspresjonistów abstrakcyjnych, w tym szczególnie malarzy związanych z nurtem informel, action-painting oraz z taszyzmem. Poza rozwiązywaniem wielu niezwykle istotnych dla malarstwa abstrakcyjnego problemów artyści ci dążyli do swobodnej ekspresji przez uwidocznienie procesu tworzenia obrazu i używanie technik, które pokazywały odruchowość działania. Malarstwo ekspresjonistów abstrakcyjnych stało się więc manifestacją ich stanu emocjonalnego, ujawniającego się w procesie malowania, było rezultatem niekontrolowanego twórczego gestu. „Artyści twierdzili, że niwelują wszelkie formalne priorytety, że zastępują formę obrazu przez szczególny rytuał związany z procesem jego powstawania. (...) To, co znalazło się na płótnie, było tylko efektem ruchu ręki artysty kierowanej »strumieniem świadomości«, zapisem stanu psychiki (...)”⁴.

Działania spontaniczne, często kojarzone z gestem podejmowane są w grafice komputerowej sporadycznie. Taki stan rzeczy wynika prawdopodobnie z tego, że podstawowym sposobem obsługiwanie programów komputerowych służących do realizacji grafik są operacje wykonywane pośrednio, poprzez interfejs użytkownika. Proces tworzenia grafik to jednak nie tylko wykorzystywanie ciągle nowych, technicznie doskonalszych możliwości cyfrowych narzędzi. Ostateczny etap pracy na komputerze może być

the choice to which everyone who is or wants to be an artist is fated. The artist has to make choices, although they cannot give the criteria that guide them in their choices, because there are no such criteria in art”³.

The most well-known example of gestural expression in art history is the work of artists belonging to the group of American and European Abstract Expressionists, including in particular painters associated with the Art Informel trend, Action-Painting and Tachisme. In addition to solving many of the problems that are extremely important for abstract painting, these artists strove for free expression by making the process of creating an image visible and using techniques that showed the reflexivity of action. Abstract Expressionist painting thus became a manifestation of their emotional state, revealed in the process of painting, was the result of an uncontrolled creative gesture. “The artists claimed that they were levelling all formal priorities, that they were substituting the form of the painting by a particular ritual associated with the process of its creation. (...) What eventually was on the canvas was only the result of the movement of the artist’s hand guided by the ‘stream of consciousness’, a record of the state of the psyche (...)”⁴.

Spontaneous actions, often associated with gesture, are rarely undertaken in computer graphics. This state of affairs is probably due to the fact that the fundamental way of operating computer programs for the realization of graphics are operations performed indirectly, through the user interface. However, the process of creating graphics is not only the use of constantly new, technically improved capabilities of

poprzedzony wstępnymi, ważnymi działaniami bezpośrednimi. Pozostawienie na wydruku cyfrowym śladów tych działań chociaż wydaje się utopijne, to rokuje nadzieję, że zmaganie się z tym zadaniem nie musi być błahe i bezskuteczne.

W miarę postępu w dziedzinie technologii komputerowych, produkcji oprogramowania i jego dostępności dla przeciętnego użytkownika zauważalny jest wzrost popularności grafiki komputerowej jako dziedziny cyfrowego generowania, przetwarzania i interpretowania obrazów. W obszarze sztuki obrazy tworzone na komputerach, a następnie wyświetlane zazwyczaj nie wzbudzają sporów, są spektakularnym rezultatem uzyskanym za pomocą tego narzędzia. Natomiast w przypadku obrazów wydrukowanych można natrafić na opinie, w których podważana jest przynależność odbitki cyfrowej do tradycyjnie rozumianej grafiki. Ponieważ w polemikach o sztuce szczególną dla mnie wagę mają wypowiedzi artystów, zaprosiłem Profesorów: Franciszka Bunscha, Ryszarda Otrębę i Jana Pamułę do przedstawienia swoich poglądów na powyższe tematy, a także poprosiłem o napisanie krótkiej oceny moich grafik komputerowych. Teksty, które otrzymałem nie tylko inspirująco ujmują istotę rzeczy, ale także budzą refleksje o zmianach w odbiorze i tworzeniu sztuki na skutek pojawienia się cyfrowych technologii. (...)

Fragmenty tekstu opublikowanego w wydawnictwie „Ślady gestu... Lesław Miśkiewicz”, Łódź 2015 (→ s. 393)

digital tools. The final stage of work on the computer can be preceded by preliminary, important direct operations. Although leaving traces of these activities on the digital print seems utopian, it offers hope that struggling with this task does not have to be trivial and ineffective.

With the advancement of computer technology, software production and its availability to the average user, there is a noticeable increase in the popularity of computer graphics as a field of digital generation, processing and interpretation of images. In the field of art, the images created on computers and then displayed are usually not disputable, being the spectacular result obtained with this tool. However, in the case of printed images, one can come across opinions that question the belonging of the digital print to the traditionally understood graphic art. Since in polemics about art the statements of artists are of particular importance to me, I invited Professors: Franciszek Bunsch, Ryszard Otręba and Jan Pamuła to present their views on the above issues, and I also asked them to write a short evaluation of my computer graphics. The texts I received not only inspiringly capture the essence of things, but also evoke reflections on changes in the reception and creation of art as a result of the advent of digital technologies. (...)

Excerpts from the text published in “Traces of a Gesture... Lesław Miśkiewicz”, Łódź 2015 (→ p. 393)

³ Grzegorz Dziamski, [w:] *Nowoczesny gabinet osobliwości, czyli sztuka gestów*, źródło internetowe, 2014.

⁴ Anda Rottenberg, [w:] *De Kooning i Rauschenberg - podwójność niesymetryczna*, wyd. Arkady, Warszawa, 1984.

³ Grzegorz Dziamski, [in:] *Nowoczesny gabinet osobliwości, czyli sztuka gestów*, Internet source, 2014.

⁴ Anda Rottenberg, [in:] *De Kooning i Rauschenberg - podwójność niesymetryczna*, wyd. Arkady, Warszawa, 1984

Obrazy czytane w czasie

Czas i przestrzeń są ramami, które zamykają w sobie całą rzeczywistość. Nie możemy pojąć żadnej rzeczy realnej inaczej, jak tylko w warunkach czasu i przestrzeni.

(Edward Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1971)

Fenomen obrazu, według Romana Ingardena, wynika z jego podwójnej, intencjonalno-materialnej natury, z faktu, że właściwy obraz to nie tylko fizyczność płótna i farb, to także treść, wyobrażenie oraz przeżycie wynikające z procesu formowania i interpretacji. Czy w związku z tym jakieś szczególne cechy podobrazia odpowiednio pokrytego farbami, a może specyfika jego konstrukcji mogą sprzyjać kontemplacji obrazu w czasie? W jaki sposób można by spowodować i przedłużyć trwanie oddziaływania przestrzeni rzeczywistej – przestrzeni „nienamalowanej” na przestrzeń symboliczną obrazu?

Działania praktyczne dotyczące wyżej sygnalizowanego problemu podjąłem, malując cykl trzynastu obrazów. W trakcie realizacji przeprowadziłem eksperymenty techniczne związane ze stosowaniem jako podłoża malarskiego płyt MDF. Zakres prac obejmował przede wszystkim poszukiwanie autorskich metod malowania farbami akrylowymi, ale także komputerowe projektowanie konstrukcji, przycinanie, gruntowanie oraz montowanie części obrazów malowanych na wielu płytach.

Źródło zainteresowań przestrzenią rozdzielającą obrazy można dostrzec w moich grafikach. Na przykład w 1985 roku wykonałem drzeworyt „Bez tytułu”, 39 × 62 cm, w którym przestrzeń pomiędzy dwiema częściami grafiki, wydrukowanej z dwóch ułożonych obok siebie matryc, zorganizowana została poprzez krzyżowanie się czarnych kresek oraz poziomą linię przechodzącą z jednej części odbitki do drugiej. Również w połowie lat osiemdziesiątych namalowałem obraz, którego dwie części oddzieliłem pomalowaną listwą. Jednak w sposób

Paintings read in time

‘Time and space are frames that enclose the whole reality. We cannot understand any real thing except in the conditions of time and space.’

(Edward Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1971)

The phenomenon of a painting, according to Roman Ingarden, results from its double, intentional-material nature, from the fact that the proper painting is not only the physicality of a canvas and paints, but also the content, the image and experience originating from the process of formation and interpretation. Considering this, can any specific features of the undercoat properly covered with paints, or the specific character of its construction be conducive to the contemplation of the painting in time? How could it be possible to cause and extend the duration of the impact of real space – the space “unpainted” into the symbolic space of the painting?

I have put my ideas regarding the problem mentioned above into action creating a series of thirteen paintings. In the process of creation I carried out technical experiments related to the use of MDF boards as a painting undercoat. The scope of my work included, most of all, looking for my original methods of painting with acrylic paints on MDF, but also computer design of the constructions, cutting, priming and assembling paintings produced on many boards.

My graphics reveal the source of interest in the space separating the paintings. For example, in 1985 I made a woodcut *Untitled*, 39 × 62 cm, in which the space between two parts of the graphic work, printed from two matrices arranged next to each other, was organized by crossing black lines and a horizontal line, as if “moving” from one part of the print to the other. Also in the mid-eighties I created a painting, two parts of which I linked with a painted slat. However,

systematyczny do problemu włączania do całości kompozycji przestrzeni „między obrazami” powróciłem dopiero w 2013 roku, wtedy właśnie powstały dwa obrazy „Bez tytułu 1” i „Bez tytułu 2” o wymiarach 104,5 × 103,5 cm, podzielone namalowanym duktem na cztery równe części. Kontynuacją prób powodowania przenikania się przestrzeni prezentowanych obok siebie prac był cykl czterech obrazów z 2014 roku: „Bez tytułu 1”, „Bez tytułu 2”, „Bez tytułu 3”, i „Bez tytułu 4”, wszystkie w formacie 125 × 78 cm, w których powtarza się motyw identycznych geometrycznie, kontynuowanych na wszystkich obrazach różnokolorowych pasów. Obrazy, co prawda nie zostały fizycznie połączone, ale powinny być eksponowane wszystkie razem i to z ustalonymi, stałymi między nimi odległościami.

Pierwszym obrazem składającym się z dwóch, oddzielonych i następnie zmontowanych części była praca „Bez tytułu” 70,8 × 50,8 cm. Pionowy odstęp między częściami został zestawiony z poziomym łącznikiem (pomalowaną drewnianą listwą) i z namalowanym tej samej szerokości co prześwit pasem. W tym samym roku powstał obraz „Bez tytułu”, 91,5 × 151 cm złożony z trzech części oddzielonych dwoma prześwitami i połączonych poziomymi łącznikami oraz trzema namalowanymi poziomymi pasami. W roku 2015 wykonane zostały następne, trzy prace montowane z części: „Bez tytułu 1” i „Bez tytułu 2” o formacie dwa razy 142 × 89,5 cm oraz „Bez tytułu”, trzy razy 91 × 123 cm. Dwa pierwsze obrazy podzielono na cztery, podział uwidoczniiony został poprzez krzyżujące się pod kątem prostym prześwity. Jeden z obrazów namalowany jest w tonacji ciemnej z jaśniejszym zarysem kwadratu, a w obrazie drugim, jasnym widoczny jest ciemny nieodmknięty kształt prostokąta. Trzeci obraz złożony został z trzech montowanych po dwie części obrazów z pięcioma prześwitami i trzema listwami spajającymi: łącznikiem poziomym skierowanym ku górze oraz do dołu. Przez całość obrazu przebiega tej samej szerokości co prześwity pas. Innym ważnym uzupełniającym całość motywem jest namalowana na wszystkich częściach cienka przerywana linia. Po zmontowaniu

I did not return in a systematic way to the problem of incorporating the space “between paintings” in the whole composition until 2013, when I created two paintings *Untitled 1* and *Untitled 2* with dimensions of 104.5 × 103.5 cm, divided into four equal parts by means of a painted band. These paintings were inspired by two woodcuts (*Untitled*, 8 × 8cm, 2013 and 2014). The series of four paintings from 2014: *Untitled 1*, *Untitled 2*, *Untitled 3* and *Untitled 4*, all in the format 125 × 78 cm, in which the motif of geometrically identical, colourful bands is repeated, were a continuation of attempts related to the permeation of spaces of works presented next to one another. The paintings were not permanently connected, but they should all be exposed together, in the same fixed distances, so that the dominant bands could not eliminate the differences between the elements of the cycle.

The first painting consisting of two parts, separated and then assembled together, was the work *Untitled* 70.8 × 50.8 cm. The vertical distance between the parts was combined with a horizontal fixing (a painted wooden slat) and with a painted band of the same width as the gap. In the same year I made the painting *Untitled*, 91.5 × 151 cm, consisting of three parts separated by two gaps and connected with horizontal fixings and three painted horizontal bands. In 2015, the following three works were produced, assembled from the parts: *Untitled 1* and *Untitled 2* with the format of 142 × 89.5 cm each and *Untitled*, three times 91 × 123 cm. The first two paintings were divided into four – the division was shown by gaps crossed at a right angle. One of the paintings is produced in the dark tone with a lighter outline of the square, and in the second, bright image, there is a dark non-closed shape of a rectangle. The third painting was composed of three paintings, assembled with two parts each, with five gaps and three linking slats: a horizontal fixing pointed upwards and downwards. The whole painting is crossed by a band of the same width as the gap. Another important motif, complementary to the

wszystkich fragmentów obraz ten zajmuje przestrzeń o polu prostokątnym 91 × 381 cm.

Ostatnie w cyklu są dwa, również wieloczęściowe obrazy. Obraz „Bez tytułu 1”, 90 × 194 cm złożony został z dwóch części zmontowanych trzema łącznikami poziomymi (prześwit pionowy) i jednej części zawieszanej oddzielnie w odległości równej szerokości prześwitu. Na wszystkich częściach namalowane są poziome pasy i kwadraty, całość otoczona jest przerywaną w kilku miejscach barwną ramą. Natomiast obraz „Bez tytułu 2”, 142 × 283 cm złożony jest z dwóch części pionowych zmontowanych czterema łącznikami poziomymi, z dwóch części poziomych zmontowanych trzema łącznikami pionowymi oraz z jednej (nie połączonej konstrukcyjnie z pozostałymi) środkowej części. Część ta podzielona jest namalowanymi pasami na trzy. Również na lewej i prawej części namalowane są odpowiednio pasy pionowe lub poziome. Poza tym na wszystkich częściach obrazu znajduje się jedenaście kwadratowych powierzchni utworzonych z kolorowych, cienkich i równoległych pasków (siedem kwadratów na lewej, dwa kwadraty na środkowej i tyle samo na prawej części obrazu).

Jak wynika z powyższego tekstu, a przedstawiłem w nim wszystko, co wymyśliłem i wykonałem, moje obrazy są w rezultacie przedmiotami o określonym formacie i rodzaju podłoża, różnie skonstruowanymi i pomalowanymi farbą. W ich opisie pominąłem rozważania zarówno na temat sensu artystycznego, wynikającego zazwyczaj z wewnętrznej logiki obrazu, oraz o tak zwanej „mocy obrazów” związanej głównie z siłą i specyfiką wyobraźni twórcy. Te dwie niezwykle istotne cechy obrazów konstytuują się i są wartościowane dopiero w kontakcie z odbiorcą, niestety ich zaistnienie zawsze jest niepewne, nieprzewidywalne i szczególnie trudne do autorskiego objaśniania.

whole, is a thin dashed line painted on all parts. After assembling all the fragments, this painting occupies a space with a rectangular area of 91 × 381 cm.

The latest in the series are two, also multi-part paintings. The painting *Untitled 1*, 90 × 194 cm is composed of two parts assembled with three horizontal fixings (the vertical gap) and one part hung separately at a distance equal to the width of the gap. In all parts, there are horizontal bands and squares painted; the whole is surrounded by a colourful frame cut out in several places. On the other hand, the painting *Untitled 2*, 142 × 283 cm consists of two vertical parts, assembled with four horizontal fixings, two horizontal parts assembled with three vertical fixings and one part (not structurally connected with the other ones) in the centre of the composition. This part is divided by painted bands into three parts. On the left and right part there are also vertical or horizontal bands painted respectively. Besides, in all parts of the painting there are eleven small square surfaces, made of colourful, thin and parallel stripes (seven squares on the left, two squares in the middle and the same number on the right side of the painting).

As can be seen from the text above, and I have presented in it everything I have conceived and made, my paintings are, in effect, objects with a specific format and type of undercoat, variously constructed and painted with paint. In the description I left out both reflections on the artistic meaning, usually resulting from the internal logic of the painting, and the so-called “power of paintings” associated mainly with the power and specific nature of the artist’s imagination. These two extremely important features constituting the proper painting, are revealed and are possibly evaluated only in contact with the viewer. Unfortunately, their existence is always uncertain, unpredictable and especially difficult for the author to explain.

O przestrzeni nowych mediów

Termin „nowe media” funkcjonuje w sztuce i kulturze od drugiej połowy XX wieku. Niekiedy uważa się, że zasadnicza różnica między starymi a nowymi mediami polega na tym, iż: „(...) stare tworzyły obrazy imitujące rzeczywistość, a nowe »pobierają« z rzeczywistości obrazy gotowe”¹.

Nie wchodząc w dyskusję z tym lub innymi poglądami, na przykład ujmującymi przemiany mediów w nowe media za pomocą pojęć struktury i procesu², ustala się, że w niniejszym artykule nowe media utożsamiane będą z mediami elektronicznymi i sytuowane w tzw. przestrzeni elektronicznej.

„Pojęciem przestrzeni elektronicznej posłużył się David Bolter w książce »Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera«. Autor wyróżnia tam trzy rodzaje przestrzeni: przestrzeń fizyczną (świat realny lub przestrzeń życiowa kształtowana czynnikami naturalnymi), przestrzeń technologiczną (egzystencjalną, przekształconą dzięki technice, w ten sposób poszerzającą się) oraz przestrzeń teoretyczną (tworzoną na przykład przez filozofię, sztukę i kulturę). Przestrzeń elektroniczna jest sztucznym wytworem, jest zaplanowana, wykorzystana i kontrolowalna. Elektronika cyfrowa posiada zdolność interdyscyplinarnego łączenia dziedzin – filozof »spotyka się« z fizykiem, informatykiem lub biocybernetykiem, kulturoznawcą i artystą”³. Rozległy zakres problemów dotyczących przestrzeni elektronicznej należałoby zawęzić

1 M.A. Potocka, *To tylko sztuka*. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

2 Taki pogląd przedstawił między innymi Hans Belting w pracy *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1985, [w:] *Piękno w sieci, estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999.

3 M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Copyright by Michał Ostrowicki and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

About the space of new media

The term “new media” has been around in art and culture since the second half of the 20th century. It is sometimes thought that the main difference between old and new media is that: “(...) the old ones created images that imitate reality, while the new ones »take« from reality the existing images”¹.

Without entering into a discussion with this or other views, for example those capturing the transformation of media into new media through the concepts of structure and process², it is agreed that in this article new media will be identified with electronic media and situated in the so-called electronic space.

“The concept of electronic space was used by David Bolter in his book »Turing’s Man. Western Culture in the Computer Age«. There the author distinguishes three types of space: physical space (the real world or living space shaped by natural factors), technological space (existential space, transformed by technology, thus expanding) and theoretical space (created, for example, by philosophy, art and culture). Electronic space is an artificial creation, it is planned, exploited and controllable. Digital electronics has the ability to merge disciplines in an interdisciplinary way – a philosopher »meets« a physicist, a computer scientist or biocybernetist, a cultural scientist and an artist”³.

The vast range of problems concerning electronic space would need to be narrowed and clarified, and

1 M.A. Potocka, *To tylko sztuka*. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

2 Such a point of view was presented, among others, by Hans Belting in his work *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1985, [in:] *Piękno w sieci, estetyka a nowe media*, ed. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999.

3 M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Copyright by Michał Ostrowicki and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

i uściślić oraz określić perspektywę, z której autor na te zagadnienia spogląda. W związku z takim założeniem narzuca się podział artykułu na fragment związany z podsumowaniem wyników badań naukowych dotyczących wykorzystania środowiska rzeczywistości wirtualnej⁴ oraz na część z opisem wybranych prac studenckich i przedstawieniem poglądów na temat cech obrazu cyfrowego, które brane są pod uwagę przy realizacji programu dydaktycznego.

Przestrzeń i czas wirtualnych galerii sztuki

Dwadzieścia lat temu zainteresowałem się możliwością prezentacji dzieł sztuki za pomocą niezwykle pręźnie rozwijających się wówczas technologii związanych z tzw. rzeczywistością wirtualną (VR). Zaangażowałem się więc (byłem pomysłodawcą i jednym z głównych wykonawców) w realizację badań polegających na prezentacji wybranych dzieł czasoprzestrzennych⁵ w środowisku rzeczywistości wirtualnej. W raporcie końcowym dotyczącym zrealizowanego w Instytucie Informatyki Politechniki Łódzkiej projektu⁶ zostało napisane między

the perspective from which the author is looking at these issues should be defined. In connection with such an assumption, a division of the article is imposed into a section related to the summary of the results of scientific research into the use of the virtual reality environment⁴ and a section with a description of selected student works and presentation of views on the characteristics of the digital image, which are taken into account in the implementation of the didactic program.

Space and time of virtual art galleries

Twenty years ago I became interested in the possibility of presenting works of art by means of the then extremely rapidly developing technologies related to the so-called virtual reality (VR). So I became involved (I was the originator and one of the main executors) in the implementation of a research consisting in the presentation of selected spacetime works of art⁵ in the environment of virtual reality. The final report on the project carried out at the Institute of Computer Science of the Lodz University of Technology⁶

⁴ Pojęcie „wirtualność” używane jest tu nie w swoim pierwotnym znaczeniu, a w znaczeniu „przesuniętym”, w którym wypukłone jest: [...] *to, co jest pozorne, co udaje, że jest rzeczywiste, właściwe, substancjalne*, cyt. za: S. Morawski, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 1997.

⁵ Do wirtualnych galerii wybrane zostały następujące dzieła: *Rolki* Józefa Robakowskiego, *Układy zmienne* Adama Marczyńskiego, *Księga Morze* Andrzeja Bartczaka, *Neon* Mauricio Nannuciego, *Kula-Raster* Francoisa Morelleta oraz wybrane prace studentów Pracowni Podstaw Kompozycji Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

⁶ *Czasoprzestrzenne modele rzeźb w środowisku rzeczywistości wirtualnej*, projekt badawczy nr 8T11C01619 finansowany w latach 2000–2002 przez Komitet Badań Naukowych. Kierownik projektu: dr hab. inż. Maria Pietruszka, główni wykonawcy: prof. Lesław Miśkiewicz, dr hab. Krzysztof Tyczkowski, dr inż. Zbigniew Filutowicz.

⁴ The concept of “virtuality” is used here not in its original sense, but in a “shifted” sense, in which it is emphasized: [...] *something that is apparent, that pretends to be real, proper, substantive*, cit. after: S. Morawski, [in:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, ed. M. Hopfinger, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 1997.

⁵ The following works have been selected for the virtual gallery: *Rolki* by Józef Robakowski, *Układy zmienne* by Adam Marczyński, *Księga Morze* by Andrzej Bartczak, *Neon* by Mauricio Nannuci, *Kula-Raster* by Francois Morellet and selected works by students of the Basics of Composition Studio at the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz.

⁶ *Czasoprzestrzenne modele rzeźb w środowisku rzeczywistości wirtualnej*, research project no. 8T11C01619 financed in 2000–2002 by Komitet Badań Naukowych. The head of the project: dr hab. inż. Maria Pietruszka, the main executors: prof. Lesław Miśkiewicz, dr hab. Krzysztof Tyczkowski, dr inż. Zbigniew Filutowicz.

innymi: „Głównym celem naukowym projektu było opracowanie metod i technologii pokazywania rzeźby współczesnej przez wykorzystanie możliwości symulowania wirtualnego świata i kreowania iluzji rzeczywistości, która pozwoliłaby na wypełnienie luki między fotograficznymi reprodukcjami dzieł sztuki, a ich prezentacją za pomocą animacji komputerowej i techniki filmowej”⁷.

Podczas tworzenia wirtualnych galerii (tzn. przestrzeni ekspozycyjnej oraz przestrzenności samych eksponatów) dążono do wykorzystania idei i zasobów technicznych środowiska wirtualnego w ten sposób, aby odbiorca był przekonany, że wirtualne modele są w jak największym stopniu podobne do obiektów rzeczywistych. Prezentowane dzieła sztuki miały być (w możliwie szerokim zakresie) wirtualną imitacją oryginałów.

Wynikiem badań warstwy wizualizacji dzieł i ich otoczenia było rozpoznanie zagadnień pozyskiwania cyfrowego modelu dzieła oraz naśladowania przestrzenności, materialności i oświetlenia w wirtualnej galerii sztuki. Natomiast w warstwie eksploracji i dynamiki sceny wirtualnej rezultatem było symulowanie „zachowań” obiektów, sposobów nawigacji i metod interakcji odbiorców z dziełem oraz stopniowanie immersji w wirtualnej scenie (przez użycie rękawicy cyfrowej, kasku z systemem śledzenia ruchów głowy oraz przez zastosowanie techniki stereoskopii).

Do pozyskiwania modeli dzieł użyto specjalistycznych technik modelowania 3D oraz skanowania 3D, metod wykorzystujących i przetwarzających dokumentację fotograficzną oraz programowanie geometrii za pomocą języków skryptowych lub prymitywów OpenGL⁸. Przedstawienie w przekonujący sposób

⁷ Tamże.

⁸ *OpenGL* to biblioteka graficzna zawierająca między innymi zestaw funkcji umożliwiających budowanie złożonych trójwymiarowych scen z podstawowych figur geometrycznych.

stated among other things that: “The main scientific objective of the project was to develop methods and technologies for showing contemporary sculpture by using the possibility of simulating a virtual world and creating the illusion of reality, which would make it possible to bridge the gap between photographic reproductions of works of art and their presentation by means of computer animation and film technology”⁷.

During the creation of the virtual galleries (i.e., the exhibition space and the spatiality of the exhibits themselves), the goal was to use the ideas and technical resources of the virtual environment in such a way that the viewer would be convinced that the virtual models were as similar as possible to the real objects. The artworks on display were to be (to the extent possible) virtual imitations of the originals.

The result of the study of the layer of visualization of artworks and their surroundings was the identification of issues of obtaining a digital model of the work and emulating spatiality, materiality and lighting in a virtual art gallery. On the other hand, in the layer of exploration and dynamics of the virtual scene, the result was the simulation of the “behaviour” of objects, ways of navigation and methods of interaction of the viewers with the work of art, as well as the gradation of immersion in the virtual scene (through the use of a digital glove, a helmet with a head tracking system and through the use of stereoscopy techniques).

Specialized 3D modelling and 3D scanning techniques, methods using and processing photographic documentation, and geometry programming using scripting languages or primitives OpenGL were used to obtain models of the works⁸.

⁷ Ibidem.

⁸ *OpenGL* is a graphic library that contains, among other things, a set of functions that allow you to build complex three-dimensional scenes from basic geometric figures.

zaobserwowanych w rzeczywistości zachowań obiektów zmuszało do zaprogramowania zjawisk fizycznych, które były symulowane w czasie rzeczywistym w odpowiedzi na akcje użytkownika oraz wymagało zastosowań metod wizualnego programowania przepływu i przechowywania zdarzeń wywołanych zachowaniami obiektów⁹. Aby odbiorca prezentacji mógł nie tylko poznawać zewnętrzne cechy dzieł, lecz również uzyskać informacje z zakresu ich kontekstu historycznego, do środowiska wirtualnego z „zanurzeniem” wprowadzono edukacyjną warstwę opisową. W tym celu opracowano oryginalną metodę udostępniania odbiorcy hipermedialnych danych dwuwymiarowych (między innymi czcionek) w scenie trójwymiarowej. Koncepcje i metody, będące wynikiem badań, mogły zostać wykorzystane nie tylko dla prezentowania konkretnych dzieł sztuki, lecz także miały znaczenie ogólne. (...)

(...) W badaniach do doświadczeń i testów posłużyły także wybrane prace studentów z Pracowni Podstaw Kompozycji, dlatego kontynuacją przedsięwzięcia była praca badawcza¹⁰ realizowana w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, w której zwiększono zakres zainteresowań o przykłady utworów

Representing in a convincing way the behaviour of objects observed in reality forced the programming of physical phenomena that were simulated in real time in response to user’s actions, and required the application of methods of visual programming of the flow and storage of events caused by the behaviour of objects⁹. In order for the recipient of the presentation to not only learn about the external features of the works, but also to obtain information on their historical context, an educational descriptive layer was introduced into the virtual environment with “immersion”. To achieve this, an original method of making two-dimensional data (among other fonts) available to the viewer in a three-dimensional scene was developed. The concepts and methods resulting from the research could be used not only for the presentation of specific works of art, but also had general significance. (...)

(...) In the research, selected works of students from the Basics of Composition Studio were also used for experiments and tests, so the continuation of the project was a research study¹⁰ carried out at the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz, in which the scope of interest was increased to include examples of transformable works (i.e. those that change their

⁹ Metoda wizualnego programowania i przechowywania zdarzeń sprowadzała się do opracowania kilku rozwiązań. Jednym z nich jest modeler, poprzez który użytkownik modeluje zachowania, wykorzystując menu kontekstowe, klawiaturę i myszkę. Drugim jest sposób wewnętrznego i zewnętrznego przechowywania niezbędnych struktur danych oraz zaprojektowanie tych struktur: graf sceny, obiekt zarządzający zachowaniami, klasy reprezentujące różne rodzaje zachowań oraz import i eksport tych struktur jako plików w języku XML (pełny opis metody znajduje się w raporcie końcowym projektu).

¹⁰ Wykorzystanie interaktywności obrazu komputerowego jako cechy przydatnej do dokumentacji cyfrowej wybranych prac studentów Pracowni Podstaw Kompozycji, kierownik zespołu L. Miśkiewicz, członkowie: D. Wieczorek, A. Habisiak, R. Jankowski, praca badawcza własna, finansowana z funduszu KBN, ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2005–2007.

⁹ The method of visual programming and event storage came down to the development of several solutions. One of them is a modeler through which the user models behaviours using the context menu, keyboard and mouse. The other is a way to internally and externally store the necessary data structures and design these structures: a scene graph, a behaviour management object, classes representing different types of behaviour, and importing and exporting these structures as XML files (see the final project report for a full description of the method).

¹⁰ Wykorzystanie interaktywności obrazu komputerowego jako cechy przydatnej do dokumentacji cyfrowej wybranych prac studentów Pracowni Podstaw Kompozycji, head of the team L. Miśkiewicz, members: D. Wieczorek, A. Habisiak, R. Jankowski, own research work, financed by the KBN fund, the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz, 2005–2007.

przekształcalnych (tzn. zmieniających wygląd na skutek działań widza). Założenia, dotyczące sposobów prezentacji tych prac w przestrzeni wirtualnej, powstawały w gronie nauczycieli kompozycji, natomiast realizacja części technicznej projektów odbywała się w ramach prac magisterskich, prowadzonych w Instytucie Informatyki Politechniki Łódzkiej¹¹.

Obserwacje rozwoju nowych technologii związanych z programowaniem gier komputerowych spowodowały w roku 2017 powrót do tej problematyki. Efektem zrealizowanej wówczas pracy magisterskiej¹² była aplikacja interaktywna, opracowana w silniku Unity¹³, za pomocą której prezentowane są w wirtualnej przestrzeni trzy wybrane modele przekształcalne – prace wykonane przez studentów Pracowni Podstaw Kompozycji 2. W ramach tej pracy przeprowadzone zostały również badania dotyczące skuteczności oddziaływania zaprojektowanej aplikacji. Wybrani użytkownicy stwierdzili, że zaprezentowane aplikacje

¹¹ Między innymi zrealizowano następujące prace dyplomowe magisterskie: A. Andrzejczak, *Prezentacja w przestrzeni 3D utworów czasoprzestrzennych*, praca magisterska, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ, 2004; A. Ulacha, *Interakcja: odbiorca – dzieło sztuki w środowisku wirtualnym z zanurzeniem*, praca magisterska, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ 2002; M. Wódka, *Wirtualna galeria wybranych prac czasoprzestrzennych studentów ASP w Łodzi*, praca dyplomowa magisterska, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ 2003; A. Lewandowski, *Wybrane problemy tworzenia cyfrowych obrazów przestrzennych za pomocą skanera 3D*, praca magisterska, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ 2002; A. Balwierz, *Wybrane metody tworzenia cyfrowych obrazów przestrzennych. Modelowanie w programach 3D i wykorzystanie dokumentacji fotograficznej*, praca magisterska, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ 2002.

¹² K. Ordon, *Metody cyfrowej wizualizacji modeli przekształcalnych – prac studentów Pracowni Podstaw Kompozycji 2 Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi*, praca magisterska, promotor L. Miśkiewicz i R. Bednarski, Instytut Informatyki PŁ 2017.

¹³ Unity to zintegrowane środowisko programistyczne do tworzenia gier komputerowych 2D i 3D lub innych aplikacji interaktywnych, takich jak wizualizacje czy animacje.

appearance as a result of the viewer's actions). Assumptions, regarding the ways of presenting these works in virtual space, were created among composition teachers, while the implementation of the technical part of the projects took place within the framework of master's degree programs conducted at the Institute of Computer Science of the Lodz University of Technology¹¹.

Observations of the development of new technologies related to computer game programming led to a return to this subject matter in 2017. The result of the master's thesis completed at that time¹² was an interactive application, developed in the Unity engine¹³, with the help of which three selected transformable models – works made by students of the Basics of Composition Studio 2 – are presented in virtual space. As part of this work, research was also conducted on the effectiveness of the impact of the designed application. The selected users stated that the presented interactive applications allowed them

¹¹ Among others, the following master's theses have been completed: A. Andrzejczak, *Prezentacja w przestrzeni 3D utworów czasoprzestrzennych*, master's thesis, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ, 2004; A. Ulacha, *Interakcja: odbiorca – dzieło sztuki w środowisku wirtualnym z zanurzeniem*, master's thesis, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ 2002; M. Wódka, *Wirtualna galeria wybranych prac czasoprzestrzennych studentów ASP w Łodzi*, master's thesis, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ 2003; A. Lewandowski, *Wybrane problemy tworzenia cyfrowych obrazów przestrzennych za pomocą skanera 3D*, master's thesis, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ 2002; A. Balwierz, *Wybrane metody tworzenia cyfrowych obrazów przestrzennych. Modelowanie w programach 3D i wykorzystanie dokumentacji fotograficznej*, master's thesis, promotor L. Miśkiewicz, Instytut Informatyki PŁ 2002.

¹² K. Ordon, *Metody cyfrowej wizualizacji modeli przekształcalnych – prac studentów Pracowni Podstaw Kompozycji 2 Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi*, master's thesis, promotor L. Miśkiewicz and R. Bednarski, Instytut Informatyki PŁ 2017.

¹³ Unity is an integrated programming environment for creating 2D and 3D computer games or other interactive applications, such as visualizations or animations.

interaktywne pozwalają na dokładne określenie przestrzennych cech prezentowanych tam modeli oraz poznanie możliwości ich przekształcania. Stworzona aplikacja może być rozwinięta o implementacje kolejnych metod interakcji (na przykład wykorzystujących współczesne technologie wirtualnej rzeczywistości), które pozwalają użytkownikowi na pełniejsze doświadczenie immersyjności w wirtualnej przestrzeni. (...)

Przestrzeń obrazu cyfrowego

Obraz cyfrowy¹⁴ rozumiany jako budulec – element składowy bądź całość dzieła mediów elektronicznych – jest zazwyczaj rezultatem współpracy artystów i informatyków¹⁵. Utwory sztuki mediów elektronicznych zaliczane są niekiedy do HTA (*high-tech-art*), czyli do sztuki zaawansowanych technologii (niektórzy estetycy sprzeciwiają się określaniu tych dzieł, dziełami sztuki). Są to między innymi hologramy, cyfrowe wideo (na przykład wideo oparte na streamingu¹⁶)

to accurately determine the spatial characteristics of the models presented there and to learn about the possibilities of their transformation. The created application can be developed with implementations of further interaction methods (for example, using modern virtual reality technologies), which allow the user to more fully experience immersion in virtual space. (...)

The space of digital image

Digital image¹⁴ understood as a building structure – a component or the whole of an electronic media work – is usually the result of collaboration between artists and computer scientists¹⁵. Works of art of electronic media are sometimes categorized as HTA (*high-tech-art*), or the art of advanced technologies (some aestheticians object to defining these works as works of art). These include holograms, digital video (for example, streaming-based video¹⁶) as well as works of computer art (including, for example,

oraz dzieła sztuki komputerowej (w tym na przykład komputerowa grafika, telematyka¹⁷ czy net art¹⁸). „Rozważając wpływowe estetyki ostatnich dwustu lat, widzimy, że zbudowane zostały na ontologii (klasycznego) obrazu, na statycznym pojęciu bytu, które a priori neguje albo wyklucza istotę sztuki mediów, zwłaszcza ruchomych obrazów, mianowicie ich dynamikę, ich immaterialność i ich formę czasową”¹⁹. Krystyna Wilkoszewska twierdzi wręcz, że sztuka klasyczna i sztuka nowych, technicznych mediów mają u swych podstaw inne ontologie: „Ontologia sztuki klasycznej to ontologia rzeczy, przedmiotu, statyczności, odpowiada jej estetyka mimetyczna, estetyka nieruchomych obrazów. Ontologia nowych mediów technicznych – elektronicznych to ontologia ruchu, czasu i zmiany, odpowiada jej estetyka ruchomych obrazów o naturze bardziej czasowej niż przestrzennej”²⁰. Jednym z możliwych (i często stosowanym przez studentów uczelni artystycznych) sposobów wykorzystania technik cyfrowych w sztuce jest na przykład użycie programu komputerowego jako narzędzia

computer graphics, telematics¹⁷ or net art¹⁸). “Considering the influential aesthetics of the last two hundred years, we see that they were built on the ontology of the (classical) image, on a static notion of being that a priori negates or excludes the essence of media art, especially moving images, namely their dynamics, their immateriality and their temporal form”¹⁹. Krystyna Wilkoszewska even claims that classical art and the art of new, technical media have different ontologies at their core: “The ontology of classical art is the ontology of a thing, an object, of static; mimetic aesthetics, the aesthetics of still images corresponds to it. The ontology of new technical media – electronic media – is the ontology of movement, time and change; the aesthetics of moving images of a more temporal than spatial nature corresponds to it”²⁰. One of the possible (and often used by art students) ways to use digital techniques in art, for example, is to use a computer program as a tool to mimic or imitate various types of traditional art techniques, phenomena, processes or visual

¹⁴ W najszerszym rozumieniu obrazem cyfrowym możemy nazwać każdy obraz wygenerowany lub przetworzony za pomocą technik cyfrowych. W obszarze tzw. nowych mediów elektronicznych obraz cyfrowy jest podstawowym środkiem wyrazu artystycznego, nośnikiem formy wizualnej. W znaczeniu technicznym obraz cyfrowy istnieje w formie bitów: zer i jedynek w pamięci maszyny. Zapis ten może mieć swoją reprezentację w postaci obrazu wyświetlanego na ekranach różnych urządzeń.

¹⁵ Współpraca ta może być bezpośrednia lub poprzez stworzone przez informatyków programy i środowiska programistyczne.

¹⁶ Od 2008 roku istnieje w przestrzeni publicznej, uruchomione równocześnie na siedmiu kontynentach, Muzeum Streamingu (transmisji strumieniowej).

¹⁴ In the broadest sense, we can call a digital image any image generated or processed by digital techniques. In the area of so-called new electronic media, the digital image is the primary means of artistic expression, the vehicle of visual form. In technical terms, a digital image exists in the form of bits: zeros and ones in the memory of a machine. This record can have its representation in the form of an image displayed on the screens of various devices.

¹⁵ This cooperation can be direct or through programs and development environments created by IT professionals.

¹⁶ Since 2008, there has been a Streaming Museum (of streaming transmission) functioning in the public space, launched simultaneously on seven continents.

¹⁷ Telematyczność jako kategoria estetyczna jest stosowana w odniesieniu do sztuki nowych mediów. Jest to umiejętność „odczuwania” sensualnego, podobnie jak w rzeczywistości materialnej, zjawisk umiejscowionych w środowisku elektronicznym. Roy Ascott w swojej publikacji „Telematic Embrace” zauważa, że: „W sztuce telematycznej nasza teleobecność podlega dystrybucji w internecie. Jesteśmy obecni zarówno tutaj, jak i tam, poza ciałem i ponownie ucieleśnieni, zdematerializowani i zrekonfigurowani w tym samym czasie”, [w:] R. Ascott, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, University of California Press, Berkeley 2003.

¹⁸ *Net art* jest sztuką, dla której internet jest zarówno medium, jak i środowiskiem wystawienniczym. „Artysta projektuje konteksty nawigacyjne, pozostawiając odbiorcy wybór ścieżki percepcyjnej. Dzieło nie znika, choć jest niematerialne i procesualne”, cyt. za: E. Wójtowicz, *Net art*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.

¹⁹ P. Weibel, *Transformationen der Techno-Ästhetik*, [w:] *Digitaler Schein: Ästhetik elektronischen Medien*, red. F. Rötzer, Frankfurt am Main 1991, s. 205.

²⁰ *Piękno w sieci...*, red. K. Wilkoszewska, dz. cyt. s. 13.

¹⁷ Telematics as an aesthetic category is applied to new media art. It is the ability to “feel” sensually, as in material reality, the phenomena located in the electronic environment. Roy Ascott, in his publication titled “Telematic Embrace” states that: “In telematic art, our telepresence is subject to online distribution. We are present both here and there, outside the body and reembodyed, dematerialized and reconfigured at the same time”, [in:] R. Ascott, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, University of California Press, Berkeley 2003.

¹⁸ *Net art* is that form of art for which the Internet is both a medium and an exhibition environment. “The artist designs navigational contexts, leaving the viewer to choose the perceptual path. The work does not disappear, even though it is immaterial and processual”, quoted after: E. Wójtowicz, *Net art*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.

¹⁹ P. Weibel, *Transformationen der Techno-Ästhetik*, [in:] *Digitaler Schein: Ästhetik elektronischen Medien*, ed. F. Rötzer, Frankfurt am Main 1991, p. 205.

²⁰ *Piękno w sieci...*, ed. K. Wilkoszewska, op. cit. p. 13.

naśladowącego lub imitującego różnego typu tradycyjne techniki artystyczne, zjawiska, procesy lub efekty wizualne²¹. Uzyskane tak obrazy cyfrowe, przede wszystkim wyświetlane, ale również, do pewnego stopnia, i te wydrukowane²², nie mają niezwykle ważnej cechy, którą ma na przykład namalowany tradycyjnie obraz czy narysowany rysunek – nie mają charakterystycznej materialności wpływającej na pełną sensualność odbioru. Powyższa konstatacja sprawia, że bardziej interesującymi wydają się utwory (reprezentujące różne dziedziny sztuki, nie tylko te związane z technikami i technologiami cyfrowymi), które bezpośrednio prezentują swoją odrębność i specyfikę. Można by zaryzykować twierdzenie, że pokazują one swoją prawdziwą naturę, niepowtarzalną gdziekolwiek indziej przestrzenność. Dotyczy to także obrazów cyfrowych.

Z większości źródeł bibliograficznych można się dowiedzieć, że podstawowe, charakterystyczne cechy nowych mediów elektronicznych, a i tym samym obrazu cyfrowego, to: immaterialność, interaktywność, immersyjność i multimedialność. Multimedialność jest najczęściej definiowana jako pojęcie technologiczne określające zintegrowane media elektroniczne. O integracji można mówić, jeśli przynajmniej dwa z nośników informacji, takich jak na przykład tekst, głos, dźwięk, obraz, obraz ruchomy, jednocześnie znajdują się w różnego typu aplikacjach użytkowych. Krystyna Wilkoszewska pisze, że wszystkie te elementy multimedialności istnieją jako: „jednorodna elektronicznie

effects²¹. Digital images obtained in this way, primarily displayed, but also, to some extent, those printed²², do not have an extremely important feature that, for example, traditionally created paintings or drawings have – they do not have the characteristic materiality affecting the full sensuality of perception. The above statement makes more interesting the works (representing various fields of art, not only those related to digital techniques and technologies) that directly present their distinctiveness and specificity. One could venture to say that they show their true nature, spatiality unrepeatable anywhere else. This also applies to digital images.

From most bibliographic sources, one can learn that the basic characteristic features of the new electronic media, and thus of the digital image, are immateriality, interactivity, immersivity and multimedia. Multimedia is most often defined as a technological term for integrated electronic media. One can speak of integration if at least two of the information carriers, such as, for example, text, voice, sound, image, moving image, are simultaneously found in different types of applications. Krystyna Wilkoszewska writes that all these elements of multimedia exist as: “a homogeneous, electronically preserved and each time referenced »processual information structure«²³.

The first three characteristics of electronic media: immateriality, interactivity and immersivity, on the

²¹ W informatyce: naśladowanie działania innego systemu komputerowego nazywamy emulacją, a sztuczne stwarzanie danego procesu lub danej sytuacji tak, aby były podobne do tego, jakie są w rzeczywistości – symulacją. W znaczeniu szerszym symulację można pojmować jako narzędzie odtwarzania dowolnych procesów, nawet tych niemających żadnych związków z rzeczywistością.

²² Obrazy cyfrowe wydrukowane mają oczywiście autonomiczną materialność papieru, folii, tuszu pigmentu – środków technicznych, za pomocą których powstały, ale nie mogą na przykład w pełni powtórzyć oddziaływania przestrzenności, wielowarstwowości materialnej obrazu olejnego czy rysunku węgłem.

²¹ In computer science: imitating the operation of another computer system is called emulation and artificial creation of a given process or a given situation so that it is similar to what it is in reality – simulation. In a broader sense, simulation can be understood as a tool for reproducing any processes, even those that have no relation to reality.

²² Printed digital images, of course, have the autonomous materiality of paper, foil, pigment ink – the technical means by which they were created, but they cannot, for example, fully repeat the impact of spatiality, the multi-layered materiality of an oil painting or a charcoal drawing.

²³ *Piękno w sieci...*, ed. K. Wilkoszewska, op. cit. p. 17.

zachowywana i każdorazowo przywoływana »procesualna struktura informacyjna«²³.
Trzy pierwsze cechy mediów elektronicznych: immaterialność, interaktywność i immersyjność mają natomiast wyraźne konotacje z przestrzenią. „Utwory mediów elektronicznych charakteryzują się immaterialnością, gdyż ich tworzywem jest według jednych – światło a według innych – informacja. Przestrzeń dzieła medialnego bywa określana jako virtual reality. [...] Virtual reality to zatem jedyna konkretność, jaką mamy w świecie nowych mediów”²⁴.
Dzieła mediów elektronicznych powinny być także interaktywne. „Interaktywność ich odróżniana jest nie tylko od kontemplacji, charakterystycznej dla odbioru sztuki tradycyjnej, ale i od uczestnictwa, właściwego już dla odbioru sztuki pierwszej połowy naszego wieku [...]”²⁵. Uczestnictwo (w przypadku tzw. dzieł otwartych) polegało (według Krystyny Wilkoszewskiej) na jednostronnym kierunku aktywności, od widza do dzieła. Aktywność ta związana była zarówno z mentalnym uzupełnianiem szeregu interpretacji dzieła, jak i z bezpośrednią ingerencją odbiorcy w przestrzenny sposób prezentacji (w przypadku tzw. dzieł kinetycznych poruszanie przez dotknięcie, włączenie napędzającego obiekt silnika itp., natomiast w wypadku dzieł przekształcalnych przez zmianę konfiguracji przestrzennych elementów). Interaktywność w sztuce nie jest niczym rewolucyjnym, jednak media cyfrowe stwarzają na tym polu zupełnie nowe możliwości (na przykład obraz „reagujący” na dźwięk, światło czy zmieniający się pod wpływem innej aktywności odbiorcy – interaktora²⁶).

²³ *Piękno w sieci...*, red. K. Wilkoszewska, dz. cyt. s. 17.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, Krystyna Wilkoszewska miała tu na myśli XX wiek.

²⁶ R.W. Kluszczyński, *Film – Wideo – Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.

other hand, have clear connotations with space. “Electronic media artworks are characterized by immateriality, since their material is, according to some, light and, according to others, information. The space of a media artwork is sometimes referred to as virtual reality. [...] Virtual reality, then, is the only concrete we have in the world of new media”²⁴.

Works of electronic media should also be interactive. “Their interactivity is distinguished not only from contemplation, characteristic of the reception of traditional art, but also from participation, inherent already in the reception of art of the first half of our century [...]”²⁵. Participation (in the case of so-called open works) consisted (according to Krystyna Wilkoszewska) in a unilateral direction of activity, from the viewer to the work of art. This activity was related both to the mental completion of a series of interpretations of the work, and to the direct intervention of the viewer in the spatial manner of presentation (in the case of so-called kinetic works, moving by touching, turning on the motor that makes the object move, etc., while in the case of transformable works by changing the configuration of spatial elements). Interactivity in art is nothing revolutionary, but digital media create completely new possibilities in this field (for example, an image that “reacts” to sound, light or changes under the influence of another activity of the viewer – interactor²⁶).

“Interactivity becomes an intrinsic principle of the work of art, and the viewer – if he or she wishes to make it concrete – must take actions as a result of which the object of his or her perception will be shaped. Interactivity in art, which is understood as

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, Krystyna Wilkoszewska means here the 20th century.

²⁶ R.W. Kluszczyński, *Film – Wideo – Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.

„Interaktywność staje się wewnętrzną zasadą dzieła, a odbiorca – jeśli pragnie dokonać jego konkretyzacji – musi podjąć działania, w wyniku których zostanie ukształtowany przedmiot jego percepcji. Interaktywność w sztuce, którą pojmuję się jako swoisty dialog, komunikację pomiędzy odbiorcą i artefaktem, dialog zachodzący w czasie rzeczywistym i przybierający formę wzajemnego oddziaływania, staje się jedną z najważniejszych właściwości współczesnej kultury”²⁷.

Reasumując, przez interaktywność w sztuce mediów elektronicznych należy rozumieć relację polegającą na wzajemnym oddziaływaniu dzieła sztuki i jego odbiorcy, przy założeniu, że dzieło ma szczególne właściwości, które relację ową inicjują.

Ostatnim wyróżnikiem przestrzeni nowych mediów wydaje się immersyjność. Zjawisko immersji jest szczególnie ważne w kontekście elektronicznej sztuki interaktywnej. Choć często twierdzi się, iż immersja pojawia się (podobnie jak interaktywność) w sztuce od początku i próbuje się opisywać immersyjność jako ogólną jej właściwość. Sztuka może być powołana do współistnienia z człowiekiem, aby tworzyć płaszczyznę komunikowania się i rozumienia, a także wywoływać odczucia duchowe i wrażenia zmysłowe, które poprzez samą tylko fizyczność obiektów nie powinny mieć miejsca.

Wróćmy jednak do sztuki nowych mediów, tu immersję można w wielkim skrócie zdefiniować jako proces „zanurzania” albo „pochłaniania” odbiorcy przez „rzeczywistość elektroniczną”. W ten sposób rozumianą immersję należałoby rozpatrywać, uwzględniając przynajmniej dwa jej typy. Pierwszym z nich jest przypadek środowiska technologicznego, w którym immersja jest związana z elektroniką rozwiniętych technologii immersyjnych, czego przykładami mogą być: CAVE (*cave automatic virtual environment*) lub

a specific dialogue, a communication between the viewer and the artifact, a dialogue occurring in real time and taking the form of mutual interaction, is becoming one of the most important properties of contemporary culture”²⁷.

To sum up, interactivity in electronic media art should be understood as a relationship involving the interaction of an artwork and its viewer, assuming that the artwork has special properties that initiate this relationship.

The last distinctive feature of the space of new media seems to be immersivity. The phenomenon of immersion is particularly important in the context of electronic interactive art. Although it is often claimed that immersion appears (like interactivity) in art from the beginning, and there are attempts to describe immersion as a general property of art. Art can be invoked to coexist with human beings to create a platform for communication and understanding, as well as to evoke spiritual feelings and sensory impressions that, through the mere physicality of objects, should not occur.

Let us return, however, to the art of new media. Here immersion can be basically defined as a process of „drowning” or „absorption” of the viewer by „electronic reality”. Immersion understood in this way should be considered, taking into account at least two of its types. The first is the case of technological environment, where immersion is related to the electronics of developed immersion technologies, examples of which are: CAVE (*cave automatic virtual environment*) or HMD (*head-mounted display*). These technologies contribute to the creation of a spatial environment of electronic reality. A person immerses into the interior of an artificial volume designed in this way in a manner

²⁷ M. Raczek [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków 2005.

²⁷ M. Raczek [in:] *Estetyka wirtualności*, ed. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków 2005.

HMD (*head-mounted display*). Owe technologie przyczyniają się do tworzenia przestrzennego środowiska rzeczywistości elektronicznej. Do wnętrza tak zaprojektowanego, sztucznego wolumenu osoba wnika w sposób analogiczny do tego, dzięki któremu wchodzi w jakiś obszar przestrzeni rzeczywistej. Natomiast drugi przypadek to immersja we współczesnej przestrzeni kulturowej, związana przede wszystkim z rozwojem internetu. Przykładem może być udział w środowisku MUD – *multi-user dungeon*, gdzie za pośrednictwem ekranu monitora, edytora tekstu i obrazów osoba nawiązuje interakcję z innymi użytkownikami przestrzeni internetowej, przy czym zazwyczaj uświadamia sobie i oddziela przestrzeń realną od wirtualnej.

W praktyce dydaktycznej Pracowni Obrazu Cyfrowego podejmowane są próby realizacji utworów wizualnych, w których problem przestrzeni nie jest głównym celem, ale na pewno ujawnia się wyrażenie w skończonych utworach. Przykładem może być częste tworzenie obrazów zawierających iluzję przestrzeni. Ekran monitora, ekran projekcyjny czy wreszcie płaska ściana, na których wyświetlane są obrazy (niezależnie czy zostały wykonane w technikach 2 czy 3D, czy są obrazami wektorowymi lub też rastrowymi), mają takie same możliwości pokazania przestrzeni jak krosna malarskie, deski, płyty itp. Wszystkie te płaszczyzny obrazu właściwie „wypełnione”, w zależności od wyobraźni i umiejętności twórców dotyczących stosowania odpowiednich zabiegów technicznych, w różnym stopniu pozwalają „wniknąć” odbiorcy w świat iluzji. Zasadnicza różnica pomiędzy iluzją w obrazach tradycyjnych a iluzją w opisywanych tu obrazach cyfrowych tkwi nie w samej geometrii powodującej wrażenie przestrzeni, a w dynamice zmian, które doznania te rozciągają w czasie rzeczywistym. Twórca zamiast statycznej, zastygłej iluzji obrazu udostępnia nieograniczoną liczbę możliwych do uzyskania przestrzennych efektów (pokazuje „przestrzeń możliwych

analogous to that by which he or she enters an area of real space. The second case, on the other hand, is immersion in contemporary cultural space, primarily associated with the development of the Internet. An example of this can be participation in the MUD (a *multi-user dungeon*) environment, where, through a monitor screen, text editor and images, a person interacts with other users of the Internet space, while usually becoming aware of and separating the real space from the virtual one.

In the teaching practice of the Digital Image Studio, attempts are made to realize visual works in which the problem of space is not the main focus, but it certainly reveals itself clearly in the completed works. An example is the frequent creation of images containing the illusion of space. A monitor screen, a projection screen or, finally, a flat wall on which images are projected (regardless of whether they were made in 2 or 3D techniques, whether they are vector or raster images), have the same possibilities to show space as painting stretchers, boards, plates and so on. All these image planes properly “filled”, depending on the imagination and skills of the artists regarding the use of appropriate technical operations, let the viewer “enter” the world of illusion to a different degree. The fundamental difference between the illusion in traditional paintings and the illusion in the digital images described here lies not in the geometry itself that causes the sensation of space, but in the dynamics of change that the sensation extends in real time. Instead of a static, still illusion of an image, the artist makes available an unlimited number of possible spatial effects (they show a “space of possible solutions”²⁸).

²⁸ M. Składanek, *Sztuka generatywna. Metoda i praktyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

rozwiązań”²⁸). Wynika to z tego, że obrazy są genera-
tywne²⁹. Oprócz wielu systemowych reguł, w wyniku
których powstają, obrazy te mają zaprogramowaną
pseudolosowość (tzn. że stosowane w kodzie zmienne
losowe nie są liczbami przypadkowymi, są wynikiem
obliczeń matematycznych), a fakt ten powoduje unika-
towość, niepowtarzalność wyświetlanych sekwencji
obrazów (również za każdym uruchomieniem aplikacji).
Innym rodzajem efektu przestrzenności dzieła jest pro-
jekcja obrazów na specjalnie przygotowane reliefowe
lub w pełni trójwymiarowe obiekty. Mamy tu przykład
łączenia w całość przestrzeni wirtualnej i rzeczywistej.
Technika ta nazwana mappingiem pokazuje niezwy-
kłą różnicę między obrazem wygenerowanym (który
w trakcie projektowania wyświetlany jest na ekranie
monitora) a przestrzennym zjawiskiem świetlnym
widocznym na realnym obiekcie.

Zwiększenie wrażenia przestrzenności może mieć
miejsce w przypadku sprowokowania lub zaproszenia
odbiorcy – interaktora do bezpośredniego wejścia
w zaaranżowaną przestrzeń dzieła. Przestrzeń taka
(w pracach realizowanych przez studentów Pracowni
Obrazu Cyfrowego) budowana jest zazwyczaj za
pomocą obiektów, na które wyświetlane są obrazy.
Interaktor przecinając drogę światła biegnącego
z projektora do obiektów, nie tylko destruuje

It is due to the fact that the images are generative²⁹.
In addition to the many system rules by which they
are created, these images have a programmed
pseudo-randomness (which means that the random
variables used in the code are not random numbers,
they are the result of mathematical calculations), and
this fact causes the uniqueness, the unrepeatability
of the displayed image sequences (also each time
the application is launched). Another type of spatial
effect of the artwork is the projection of images onto
specially prepared relief or fully three-dimensional
objects. Here we have an example of combining
virtual and real space into a whole. This technique,
called mapping, shows the remarkable difference
between a generated image (which is projected onto
a monitor screen during the design process) and the
spatial light phenomenon visible on a real object.

Enhancing the impression of spatiality can take
place when provoking or inviting the viewer-interactor
to directly enter the arranged space of the work. Such
a space (in the works realized by the students of the
Digital Image Studio) is usually built by means of
objects on which images are projected. By crossing
the path of light running from the projector to the
objects, the interactor not only disturbs the projected
images, but has the opportunity for constructive
action. Through movement, gesture, voice, the viewer
can modify the configurations of the constituent

wyświetlane obrazy, ale ma możliwość działań kon-
struktywnych. Za pomocą ruchu, gestu, głosu może
modyfikować konfiguracje elementów składowych
obrazów (na przykład celowo zasłaniać fragmenty,
zmieniać ich gęstość, odkształcać, powodować różną
prędkość zmian itp.), może więc faktycznie współtwo-
rzyć dzieło, a to prowadzi do wniosku, że: „Twórczość
artysty jest tylko kontekstem dzieła, ono samo zaś
powstaje w drugim etapie – interakcji z odbiorcą”³⁰.

(...) „Wprowadzenie do ludzkiego bytowania jakości
elektronicznej otwiera nowy rodzaj przestrzeni – elek-
tronicznej, co może powodować, że świat realny jakby
zatraca swoje znaczenie dla człowieka, staje się coraz
bardziej wyobcowany, powracając do odhumanizowa-
nej, pierwotnej postaci. Równocześnie człowiek może
odnajdować w elektronicznym realis wyłaniającą się
rzeczywistość, do której sięga w podobny sposób
i z podobnej potrzeby, jak kiedyś czynił to w stosunku
do natury”³¹.

Fragmenty tekstu opublikowane w piśmie „Powidoki”, nr 5, Łódź
2021 (→ s. 394)

elements of the images (for example, intentionally
obscure fragments, change their density, deform
them, differentiate the rate of change, etc.), so they
can actually co-create the work, and this leads to
the conclusion that: “The artist’s creation is only
the context of the artwork, while the artwork itself
is created in the second stage – interaction with the
viewer”³⁰.

(...) “The introduction of an electronic quality into
human existence opens up a new kind of space –
the electronic one, which can make the real world
somehow lose its meaning for man, becoming
increasingly alienated, returning to a dehumanized,
primordial form. At the same time, man can find in
the electronic realis an emerging reality, to which he
reaches out in a similar way and out of a similar need,
as he once did in relation to nature”³¹.

Excerpts from the text published in the magazine “Powidoki”,
No 5, Łódź 2021 (→ p. 394)

²⁸ M. Składanek, *Sztuka generatywna. Metoda i praktyki*, Wydaw-
nictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

²⁹ Generatywność jest cechą wszystkich opisywanych w artykule
utworów. W znaczeniu szerokim, według Philipa Galanter
„Sztuka generatywna to każda praktyka artystyczna, w której
obrębie artysta tworzy system opisany na przykład za pomocą
języka naturalnego, programu komputerowego lub projektu
maszyny, który posiada całkowitą lub częściową autonomię
wpływającą na ostateczny kształt dzieła”, cyt. za P. Galanter, [w:]
*What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art
Theory*, International Conference on Generative Art, 2003. Zna-
ne jest również węższe pojęcie – „sztuka generatywnego kodowa-
nia”, które odnosi się do „zastosowania w praktyce artystycznej
zaawansowanych procedur algorytmicznych”, cyt. za: M. Składa-
nek, *Sztuka generatywna...*, dz. cyt. s. 34.

²⁹ Generativity is a feature of all the works described in the article.
In a broad sense, according to Philip Galanter, “Generative art is
any artistic practice within which an artist creates a system de-
scribed, for example, by means of natural language, a computer
program or a machine design, which has complete or partial
autonomy affecting the final shape of the work”, quotation after
P. Galanter, [in:] *What is Generative Art? Complexity Theory as
a Context for Art Theory*, International Conference on Generative
Art, 2003. A narrower term is also known, which is “the art of
generative coding,” referring to “the application of advanced
algorithmic procedures in artistic practice”, quotation after: M.
Składanek, *Sztuka generatywna...*, op. cit. p. 34.

³⁰ R.W. Kluszczyński, *Film-Wideo-Multimedia. Sztuka ruchomego
obrazu w erze elektronicznej*. Instytut Kultury, Warszawa 1999.

³¹ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis*, dz. cyt. s. 229.

³⁰ R.W. Kluszczyński, *Film-Wideo-Multimedia. Sztuka ruchomego
obrazu w erze elektronicznej*. Instytut Kultury, Warszawa 1999.

³¹ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis*, op. cit. p. 229.



Teksty krytyczne

Critical texts

Anna Kamieńska
Graficzne ilustracje Lesława Miśkiewicz

(...) Koledzy z grupy Correspondance des arts wydali dwa moje cykle poetyckie w jednej tece: „Pierwszy śnieg” i „Świadkowie”. Lesław Miśkiewicz dopełniał słowo poetyckie swoją oryginalną, delikatną grafiką. Jest najpiękniej wydaną moją książką. Zawsze biorę ją do ręki z onieśmieleniem.

Fragment tekstu opublikowanego w „Corespondance des Arts Psychagogia”, Łódź 1985 (→ s. 390)

Anna Kamieńska
Graphic illustrations by Lesław Miśkiewicz

(...) Colleagues from the group Correspondance des arts published two of my poetry series: “First Snow” and “Witnesses” in one volume. Lesław Miśkiewicz complemented the poetic word with his original, delicate graphic artwork. It is my most beautifully published book. I am always overawed when I take it in hand.

An excerpt from a text published in “Corespondance des Arts Psychagogia”, Łódź 1985 (→ p. 390)

Andrzej M. Bartczak

Lesławowi Miśkiewiczowi myśli i wiersze

(...) Przede wszystkim zajmuje Go grafika i ona wypełnia w zasadzie bez reszty pole twórczego działania.

(...) A więc grafika warsztatowa, jedyna prawdziwa pasja, zajęcie wykonywane z przyjemnością i głębokim duchowym zaangażowaniem. Rodzaj techniki ściśle określony – Miśkiewicz zajmuje się linorytem i drzeworytem, samodzielnie przygotowuje langowe deski – z olchy, gruszy lub z wiśni.

Pracuje długo, jedna deska wycinana jest około miesiąca, posługuje się przede wszystkim nożem, dłuto stosując do wybierania białych partii.

Uprawia całkowicie świadomie te właśnie rodzaje druku wypukłego, ze względu na ich przekonywającą prostotę i bezpośredniość, niezakłamanie i techniczną klarowność wykluczającą łatwy i często zaciemniający sens eksperyment techniczny, właśnie te sposoby, które pozwalają bez reszty skoncentrować się na zabiegu prowadzącym, bez kamuflażu, do zamierzonego efektu artystycznego.

(...) Ścisłe ograniczenie zabiegów nie przeszkadza w uzyskiwaniu satysfakcjonującej różnorodności, tym bardziej, że Miśkiewicz dopuszcza w fazie wycinania element improwizacji; nie projektując precyzyjnie ostatecznego wyglądu grafiki, poprzestaje na orientacyjnym zaledwie szkicu.

Rodzi to często znaczące różnice pomiędzy rysunkiem a odbitką, zaskakuje negatywnie, wówczas konieczna jest korekta najczęściej materializująca się w postaci jednej lub dwu odbitek stanowych.

(...) Obecną twórczość Lesława Miśkiewicza odróżnia od tej, z okresów wcześniejszych, stosunek do natury, innego rodzaju od niej zależność: obecnie interesuje Go bardziej tworzenie określonej sytuacji na płaszczyźnie niż bezpośrednie czerpanie z otoczenia.

Andrzej M. Bartczak

Thoughts and poems devoted to Lesław Miśkiewicz

(...) Above all He is concerned with graphic art and as a matter of fact it utterly occupies the field of his creative activity.

(...) Thus graphic art, the only true passion, the activity performed with pleasure, with a deep spiritual devotion. The technique is highly specified – Miśkiewicz is concerned with linocut and woodcut, he prepares blocks of alder, pear or cherry wood on his own.

He works long hours, one block is cut out in about a month, most of all he uses a knife, using a burin to cut out the white parts.

He is fully aware of that kind of relief print because of its convincing simplicity and directness, sincerity and technical clarity that excludes the easy technical experiment that often dims the sense. These are the ways which allow him to fully concentrate on an endeavour leading, without any doubt, to the intended artistic effect.

(...) The great limitation of endeavours does not prevent him from achieving a satisfying variety, especially that Miśkiewicz allows the element of improvisation at the cutting stage, he stops at the preliminary sketch, not designing precisely the final stage of a graphic work.

It often makes significant differences between a drawing and a print, surprises in a negative way. Then correction is necessary resulting in the form of one or two artist's proof prints.

(...) The latest creation of Lesław Miśkiewicz is distinguished from the previous works by his attitude to nature, another kind of dependence; today he is more concerned with creating a given situation on the surface rather than with direct profound penetration of the surroundings.

Pytany o orientację, do której można by Go włączyć, Miśkiewicz nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, ale stanowczo twierdzi, że nie jest abstrakcjonistą.

1987

(...) Lesław Miśkiewicz jest wierny drewnu i – w moim przekonaniu – pozostaje to w jakimś związku z Jego stosunkiem do natury, z niektórymi wątkami biograficznymi, osobistymi, ale przede wszystkim ma swoje głębokie, psychologiczne uwarunkowanie.

(...) Ostatnie drzeworyty, na których artysta bez reszty się skupia, i podkreślam to jeszcze raz jako godną odnotowania odrębność wyboru graficznej technologii, coraz rzadszą na tle współczesnej artystycznej „produkcji”, odbijane są z pietyzmem ręcznie i z niezwykłą wrażliwością na wysokogatunkowych bibułach (najczęściej japońskiego pochodzenia), specjalnie zmodyfikowaną (wieloskładnikową piktoralnie i, jeśli tak można powiedzieć, „szlachetną”) szarą olejową farbą drukarską i tworzy obraz charakterystycznej struktury, znaku nowej lirycznej wizualności.

Dopatruję się w graficznej twórczości Miśkiewicza dwu tendencji, elementów dwojakiemu sposobu myślenia – pierwszym z nich jest kierunek racjonalny, w którym obowiązuje rygor obiektywizacji, drugim – intuicyjny, wyróżniający się indywidualistycznym rodzajem podejścia do rozwiązywanych problemów. Ta dwutorowość, na pierwszy rzut oka mogąca wydawać się sprzecznością, w istocie swojej nią nie jest, jest natomiast niewątpliwym wzbogaceniem i sumą, jest ponadto jakością poddawaną filtrowaniu lirycznego spojrzenia i z tej przyczyny przekształca się w wielu pracach w najczystsza poezję linearno-fakturalnych rozwiązań. Środki manualno-intuicyjne (termin pochodzi z tekstu „Mechano-faktura i unizm, refleksje” Henryka Berlewiego), których artysta z dużą wirtuozerią używa, służą budowaniu mniej lub bardziej zunifikowanej struktury obrazu graficznego.

When asked about the trend he could be classified to Miśkiewicz does not give a definite answer, yet he definitely states he is not an abstractionist.

1987

(...) Lesław Miśkiewicz is faithful to wood – in my view – it is somehow connected with his attitude to nature, with some biographic personal events, yet most of all it is deeply psychologically conditioned.

(...) The latest woodcuts, which the artist is absolutely overwhelmed with and, what I would like to emphasise once again as an original choice of graphic technique worth noticing, less and less frequent within the contemporary artistic 'production', are printed manually with a piety and an unusual sensitivity on high-quality smooth-grained printing paper (most often of Japanese origin), with a specially modified grey oil printing ink (multi-component pictorially and 'sophisticated', if we can call it in this way) and form a picture of a characteristic structure, a sign of the new lyrical visuality.

In Miśkiewicz's graphic creation I find two tendencies, the elements of dual thinking – the first one is rational where the rule of objectivization is dominating, and the second intuitive one, distinguished by an individualised attitude to the problems which are solved. This duality, which at first seems to be contradictory, in fact is not. On the other hand it is undoubtedly enriching and summarising, moreover it is a quality filtered by a lyrical approach and for this reason in many works it is transferred into pure poetry of linear-textural solutions. The manual-intuitive means (the term originates from the text by Henryk Berlewi 'Mechano-texture and unism, reflections'), which the artist uses with great skill, help build more or less unified structure of a graphic picture.

(...) W pracach Miśkiewicza cenię postawę samo-ograniczenia, wyciszenia, odrzucenia nadmiernej ekspresyjności i krzyku, na rzecz ściszonej, lecz jakże przekonywającej artykulacji, trudno jest mi powiedzieć czego, ponieważ brak tu wyraźniejszych konotacji przedmiotowych (również brak tytułów grafik). Graficzna relacja prostego, skromnego w swym wyrazie „zdarzenia” wizualnego, jest również prosta, ograniczona do niezbędnych, ale znaczących elementów. Uparte, analityczne drążenie problemu jest tak samo istotne, jak charakterystyczny jest dla tej postawy zabarwionej introwertyzmem brak jakiegokolwiek powierzchni – kto wie, czy ta ostatnia teza nie jest w próbie opisu twórczości Miśkiewicza najtrafniejsza.

(...) Właśnie płaszczyzna odbitki graficznej jest terenem najważniejszych decyzji, ale i wątpliwości: ten intelektualny proces ma charakter dyskursywnej potyczki własnych wyobrażeń z dającym się do pewnego stopnia zobiektywizować stanem ogólnego, estetycznego pocucia (jakimś estetycznym stereotypem). W takim ujęciu drzeworytnicza twórczość Lesława Miśkiewicza jest również zajęciem humanisty, który siłą rzeczy, za pomocą skodyfikowanych przesłanek estetycznych i własnego warsztatu, przewyżcza ów myślowy standard, odkrywając dla siebie, ale przecież i dla odbiorców, nowe tereny, nowe spojrzenie na obszary twórczej niezawistości. Struktura grafik artysty jest jakby nałożona na porządek Jego wyobrażeń o makrokosmosie, grafiki te są, w pewnym sensie, zwierciadłem wewnętrznego stanu (świadomości) i tego wszystkiego, co składa się na osobowość. Być może jest w tym moim ujmowaniu rzeczy zbyt dużo psychologizowania, mam jednak pewność, że twórczość Lesława Miśkiewicza jest również, a może przede wszystkim, kategorią etyczną, gdzie artystyczna uczciwość, konsekwencja i bezkompromisowość plasują się na pierwszym miejscu i że jest to twórczość, której motywem centralnym, jakby podmiotem, są wartości, a przedmiotem – jakkolwiek

(...) In Miśkiewicz’s works I appreciate the attitude of self-restriction, tranquillisation, rejecting the extensive expression and scream, for the benefit of quiet though so much convincing articulation of what is difficult for me to define as there are not any clear subject connotations (there are also no titles of works). The graphic relation of a simple visual ‘event’ is also simple, confined to the absolutely indispensable but significant elements. Diligent analytical penetration of an issue is as much significant as the lack of any superficiality characteristic of this attitude coloured by introversion – who knows if that thesis is not the best one as far as Miśkiewicz’s works’ interpretation is concerned.

(...) It is the surface of a graphic print which evokes the most important decisions as well as doubts: this intellectual process takes the form of a discourse between personal expectations and a general state of aesthetic awareness (a kind of an aesthetic stereotype) which can to some extent be objectivized. In this approach Lesław Miśkiewicz’s woodcut creation is also an activity of a humanist who, by means of the encoded aesthetic premise and the personal workshop, overcomes that thinking standard, discovering for himself as well as for his admirers new territories, new approach to the areas of creative independence. The structure of the artist’s graphic works somehow overlaps his concept of macrocosm. These graphics are in a way the reflection of internal awareness and all that forms personality. There might be too much psychological interpretation in my approach, I am sure, however, that Lesław Miśkiewicz’s work is also or maybe most of all an aesthetic category, where artistic honesty, consistency and non-conformity take the first position and that it is a creation whose fundamental motif, or a subject are values, and an object – the creator faithful to himself – even if it sounded like a paradox.

1994

by to paradoksalnie nie zabrzmiało – uczciwy wobec siebie samego twórca.

1994

(...) Urodę widzę nie tylko w nastroju w gruncie rzeczy abstrakcyjnych drzeworytów Miśkiewicza, w ich zrównoważonych podziałach geometrycznych, w uspakajającej dyscyplinie przestrzeni punktów, kresek, linii, szrafów, delikatnych dominant, w pewnej unifikacji rozciętych, pulsujących płaszczyzn. Innymi słowy w poszukiwaniu jakby centrum skondensowanego sensu, do którego wiedzie droga przemyślanej w najdrobniejszych szczegółach porządkującej rytmizacji. Dostrzegam ją nie tylko w tych wymienionych wyżej wyróżnikach, jest ona zawarta niewątpliwie również w decyzji wyboru coraz rzadszej, szlachetnej techniki ksylograficznej, w charakterystycznym ograniczeniu środków na rzecz ich wyrazowej intensyfikacji i klarowności.

Intensywności towarzyszy delikatność – to zgoła trochę paradoksalne – ta ostatnia niewynikająca tylko z niezwykle subtelnego ręcznego odbijania grafik na szlachetnym papierze, ale pochodząca również z samego przeanalizowanego dokładnie pierwotnego zamysłu. Te dwie cechy: intensywność i delikatność stanowią dwa bieguny wewnętrznego świata artysty. Nie znając bliżej osoby i twórczości autora można by pochopnie powiedzieć, że Jego prace są retorycznym materializowaniem marzenia o pięknie. Retorycznym, to znaczy rozumianym tutaj bynajmniej nie jako o oczywistym, lecz odnoszącym się do retoryki, czyli do sztuki pięknej wymowy (jednak bez nadmiernie ozdobnego wystawiania się).

Lustrzane odbicie, jakim w pewnym sensie jest sztuka, jest szczególnego rodzaju obrazem istnienia, odpowiednio intencjonalnie i proporcjonalnie umiescowionym w przestrzeni symbolicznej.

Nie tylko zracjonalizowane dojście do prawdy jest możliwe, znaczącą rolę może odegrać intuicja i czynnik

(...) What I admire is not only the mood of Miśkiewicz’s actually abstract woodcuts, but also their well-balanced geometrical divisions, the tranquillising discipline of space of points, lines, hatching, delicate dominants, a kind of unification of cut pulsing surfaces. In other words the search for the centre of a condensed sense which can be achieved through thoughtful rhythmicization, ordering in minuscule details.

I can notice it only in the factors mentioned above, it is also undoubtedly reflected by the choice of less and less frequent decent xylographic technique, in the characteristic confinement of means of expression for the benefit of their expressive intensification and clarity.

Intensity is accompanied by subtlety – it is a bit paradoxical – the latter is not only the result of an unusually subtle manual graphic print on a high quality paper but it also comes from the original idea which is profoundly analysed. These two characteristic features: intensity and subtlety comprise two poles of the artist’s internal world. Being not familiar with the author and his works one could hastily say that his works are rhetorical materialisation of a dream about beauty. Rhetorical, which means here referring to rhetoric or the art of using eloquent and persuasive language (yet without any excessive ornamented expression).

The mirror reflection which in a sense art is, is a particular kind of existence representation, appropriately intentionally and proportionally placed in a symbolic space.

It is not the only way to come to the truth rationally. Intuition and non-rational factor may also play an important role here. Together with sensitivity they determine the quality of achievements, and the beauty of poetic expression.

Anna Grzegorzcyk in her book ‘Anioł po katastrofie’ (Angel after Catastrophe), Instytut Kultury (Institute of Culture), Warszawa 1995, in the chapter ‘Blask prawdy’

pozarozumowy. W parze z pielęgowaną wrażliwością decydują one o jakości dokonań, przesądzają też o pięknie poetyckiego wyrazu.

Anna Grzegorzczak w książce „Anioł po katastrofie”, Instytut Kultury, Warszawa 1995, w rozdziale „Blask prawdy” pisze między innymi: *Dzisiaj mariaże „nie-współmiernych światów” są chlebem powszednim. Nikogo nie dziwi, w docieraniu do istoty rzeczy, łączenie opozycyjnych metod poznania: dyskursywnego i intuicyjnego, bo jak mówi L. Kołakowski – nieważny jest rodzaj absolutu epistemologicznego, jaki się przyjmuje (cogito, objawienie, czyste fenomeny, wrażenie zmysłowe, świat życia codziennego), aby ogarnąć totalność ludzkiego doświadczenia świata. Ważna jest chęć docierania do głębi „wszystkich światów”, znamionująca odwieczne pragnienie ludzkie – poszukiwania i poznania prawdy. Dlatego też w postmodernistycznych ciemnościach, w których prawda została na różne sposoby utracona, odżywa to pragnienie.*

(...) Tak czy inaczej, jeśli o jakichkolwiek przedmiotach można powiedzieć, że są jednocześnie dyskursywne (rozumowe) i intuicyjne, to o grafikach Lesława Miśkiewicza można to powiedzieć na pewno.

Są takie dlatego, że z jednej strony zawarty jest w ich strukturze do pewnego stopnia zobiektywizowany pierwiastek formalno-kompozycyjny, z drugiej zaś, że nie widać żadnego narzucającego się w jakiegokolwiek formie dogmatu.

(...) W rozdziale „Język sztuk”, po dłuższym wywodzie na temat braku precyzji określić werbalnych odnoszących się do sztuki, Paul Valéry pisze: *Najbardziej jednak nieznośną konsekwencją nieczystości języka wielkich sztuk jest to, że nie wiadomo już, czego się chce. Zdumiewające są wypowiedzi czy programy artystów, pełne filozofii, rozważań niekiedy matematycznych, a często naiwnych, które mają przygotować publiczność do zrozumienia dzieł i zgody na ich wygląd. Ale powinno być na odwrót, bo właśnie wygląd ma sam*

(The Glow of the Truth) writes: *Today the mirages of ‘incomparable worlds’ are quite common. In reaching the heart of the matter nobody is astonished by using the opposite methods of cognition: discursive and intuitive because, as L. Kołakowski states, no matter what kind of epistemological absolute is adopted (cogito, revelation, pure phenomena, sensual impression of everyday world) we can perceive the totality of the human experience of the world. What is important is the will to reach the depth of ‘all the worlds’ which distinguishes the ever-lasting human desire – to search and to find the truth. Therefore this desire is revived in the post-modernism darkness, where the truth was in many ways lost.*

(...) One way or another, if any objects can be defined both as discursive (rational) and intuitive, Lesław Miśkiewicz's graphic works can certainly be defined in this way.

They deserve this definition as, on the one hand, they include in their structure a formal compositional element objectivized to some extent, on the other hand, no kind of dogma is imposed.

(...) In the chapter 'Język sztuk' (Language of Arts), after the long reflection on the lack of precision of verbal expressions referring to art Paul Valéry writes: *The most intolerable consequence, however, of impurity of language of art is the fact that nobody knows what the most desirable solution is. Statements or programmes of artists are astonishing, often full of philosophy, mathematical though naive reflections, which are to prepare the audience to understand masterpieces and approve of their appearance. Yet it should go the other way round, as it is appearance itself that must lead to approval, and if an artist wants to suggest any idea, it should be achieved by perception. Painters should always think they paint for those who lack the language of articulation... Let us not forget that a beautiful thing takes our breath away*

przez się prowadzić do akceptacji, a jeśli artysta chce zasugerować jakąś ideę, to drogą do niej jest postrzeganie. Malarz powinien zawsze myśleć, że maluje dla kogoś, komu brak języka artykułowanego... Nie zapominał, że rzecz piękna czyni nas niemymi z podziwu... (Paul Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, tłum. Joanna Guze, Wydawnictwo Pavo, Warszawa 1999, s.103-104).

Z tego samego źródła (s. 41) – pisze Valéry: *Ingres mówił, że ołówek powinien poruszać się po papierze z taką samą delikatnością jak mucha po szybie.* Przeglądając się grafikom Lesława Miśkiewicza, które spełniają wszystkie warunki postawione w pierwszym cytowanym fragmencie, można ulec nieprawdowemu wrażeniu, że są to subtelne ołówkowe rysunki. Barwna delikatność faktur, prawie zawsze szarość farby, w ostatnich pracach wzmocniona walorowo i zbliżająca się w swym tonie do czerni, lekkość drukujących linii, pewna faksymilowość i migotliwość bliska optycznemu złudzeniu deformacji płaszczyzny, jednym słowem uroda odbitek także w ich podobieństwie do szlachetnego, grafitowego wyrazu rysunków, okupione zostały ciężką, ksylograficzną pracą.

W znacznym stopniu polega ona na żmudnym pokonywaniu oporu drewna (ostatnio specjalnie dobranej sklejki), a nie, jak by się mogło wydawać, na „rysowaniu” dłutem i nożem; wymaga też nużącej czynności ręcznego odbijania nakładu.

(...) Zapewne praca Lesława Miśkiewicza w zakresie tradycyjnego warsztatowo drzeworytnictwa wyznacza określony konieczny dystans do różnych problemów związanych z pracą z komputerami.

W tym nieco paradoksalnym stanie rzeczy ustalenie granicy pomiędzy celowością i użytecznością pracy z komputerem i prawie „bezużyteczną” działalnością twórczą w dziedzinie grafiki warsztatowej i określenie obszaru zaangażowania w te, coraz bardziej zarysowujące swoją odrębność, dyscypliny, owo rozgraniczenie należy pozostawić indywidualnym przekonaniom i nie można niczego tutaj generalizować.

with admiration... (Paul Valéry. *Degas, taniec, rysunek*. Wydawnictwo Pavo, Warszawa 1999, p.103-104, translated by Joanna Guze).

In the same reference book (p.41) Valéry writes: *'Ingres stated that a pencil should move on paper as smoothly as a fly on a window-pane'*. Looking at Lesław Miśkiewicz's graphics which meet all the requirements mentioned in the first quotation, we could have a misleading impression that they are subtle pencil drawings. Colourful subtlety of textures, almost always grey paint, in the latest works intensified in value and changing its tone into the one closer to black, the lightness of printing lines, a facsimile character and flickering close to optic illusion of the surface distortion, summing up the beauty of prints in their similarity to the noble, graphite expression of drawings were obtained in the process of hard xylographic work.

To a large extent it is connected with arduous overcoming the resistance of wood (lately a specially selected plywood) and not, as it seems to be, 'drawing by a chisel and knife, it also requires an arduous manual printing of the edition.

(...) Lesław Miśkiewicz's work in the field of traditional woodcut might set a certain necessary distance to various problems associated with the computer work.

In that a bit paradoxical state of the matter, establishing the border between the purpose and the advantage of work with a computer and almost 'useless' creative activity in the field of traditional graphics and defining the area of involvement in these more or less distinguished disciplines, this delimitation should be left to individual convictions and all the generalisations are out of question here.

The artist has kept to his interests for a dozen of years, not getting too much involved in what the other contemporary artists are fascinated and stimulated by in their diversified search. Anyway I could perfectly imagine him doing very well in other disciplines

Interesujący nas artysta trwa przy swoim od kilku-dziesięciu lat, nie włączając się specjalnie intensywnie w to, co współczesnych artystów w ich wielokierunkowych poszukiwaniach fascynuje i stymuluje. Przecież mógłbym sobie doskonale wyobrazić, znając Jego kwalifikacje intelektualne i artystyczne, jak doskonale funkcjonuje w różnych innych dziedzinach plastyki.

Miśkiewicz z godnym podziwu uporem i konsekwencją wycina nożem swoje drzeworytowe „nieprzydatne i anachroniczne” grafiki, bo nie posiadające przecież żadnego konkretnego przeznaczenia.

Zaryzykuję zdanie, że Lesław Miśkiewicz całkowicie świadomie respektując własną artystyczną niezależność, jednocześnie, poniekąd nieświadomie, bo w sposób niezamierzony, stał się artystą kontestującym. Afirmacja niezależności i brak determinacji nie są założone, one po prostu i naturalnie wynikają z uporu robienia swojego.

(...) Z takiego punktu widzenia drzeworyty Lesława Miśkiewicza, będąc całym zamkniętym, ale niezwykle pojemnym światem sensów, są jednocześnie przekonywającym wizualnym i materialnym znakiem tożsamości ich autora. Są też symbolem sytuacji człowieka – artysty pomimo wszystko dokonującego wyboru, ale mającego także świadomość nieuniknionych czasem uzależnień.

2000

Teksty z różnych źródeł, między innymi z recenzji dotyczącej twórczości i działalności dydaktycznej Lesława Miśkiewicza w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego profesora oraz teksty opublikowane w katalogu „Lesław Miśkiewicz” wydanym do wystawy organizowanej przez Galerię Amcor Rentsch, Łódź 2000 (→ s. 392)

of art, being aware if His intellectual and artistic qualifications.

With admirable persistence and consistency Miśkiewicz cuts out in wood his ‘useless and anachronic’ graphic works, as they do not have any particular purpose.

I will risk a statement that Lesław Miśkiewicz, being fully aware of his artistic independence, at the same time unconsciously, not deliberately became a contesting artist. The affirmation of independence and the lack of determination are not deliberate, they just naturally result from acting in his own way.

(...) From this point of view Lesław Miśkiewicz's woodcuts, being a closed yet unusually capacious world of senses, are also the convincing visual and material sign of their author's identity. They are also a symbol of the situation of a human being – an artist, who, despite everything, makes his own choice but is also aware of restrictions which are inevitable now and then.

2000

Texts from various sources, including reviews on the work and teaching activities of Lesław Miśkiewicz in connection with the proceedings for awarding the title of professor, and texts published in the catalogue “Lesław Miśkiewicz” published for the exhibition organized by Amcor Rentsch Gallery, Łódź 2000 (→ p. 392)

Trzy wiersze

I

Jestem
Mówię
Nie tylko w swoim imieniu
Z pośpiesznej zagłady
Tego cośmy kochali
Jakoś ocalały
Częściowy podmiot
Idę
Czekam

II

Przemówiłeś poeto
Ludzkim językiem wyraziłeś
Co pomija język geometrii
Twój ezoteryczny wiersz ogrzał nasze wnętrze
Stopniała ostra krawędź
Zaokrąglona granica już nie kaleczy
Zimno skalkulowany porządek
Ustąpił miejsca nieszkodliwej anarchii
Powtarzaj to co jakiś czas

III

Nowa hierarchia
Cóż by to było?
Co robić ze starą?
W zmętniałej przestrzeni
Tajemnicza i nieprzejrzysta
Nie widać początku ani końca
Ciasna koszula tajemnych reguł
Niby własna
Niby bliska ciału
Niewygodna i przepocona dławi
Czując tyle tylko czy wiemy
Jakie uczynki złożyć w ofierze nowemu?

Three poems

I

I exist
I speak
On behalf of the others
Out of hasty doom
Of what we loved
Somehow saved
A partial subject
I am going
I am waiting

II

Poet, you have spoken
With a human language you expressed
What the language of geometry cannot express
Our esoteric poem warmed our interior
The sharp edge melted
The circular blade does not wound any more
The order calculated in cold blood
Has been substituted by harmless anarchy
Repeat this once in a while

III

A new hierarchy
What would it be?
What to do with the previous one?
In a blurred space
Mysterious and unclear
Neither the beginning nor the end can be seen
A tight shirt of secret rules
As if your own
As if close to the body
Uncomfortable and sweaty it chokes
Feeling only this do we know
What deeds we should sacrifice for the new?

Włodzimierz Kotkowski

Uwagi na temat linorytów Lesława Miśkiewicza

Lesław Miśkiewicz (...) jest aktywnym artystą, biorącym udział w wystawach krajowych i zagranicznych, jest również artystą nagradzanym, wiosną 1987 roku otrzymał między innymi nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie na Drzeworyt im. Józefa Gielniaka.

Charakter jego artystycznych dokonań lokuje go w zjawisku artystycznym, które można by nazwać Łódzką Szkołą Drzeworytu, co zresztą stało się faktem – taki tytuł nosiła bowiem wystawa inaugurująca rok akademicki 1987/1988 na Wydziale Grafiki w galerii krakowskiej Akademii.

Pośród piętnastu łódzkich twórców wystawiających swoje prace był również Lesław Miśkiewicz. Na afiszu wystawy umieszczone zostały teksty profesorów ASP w Krakowie: Franciszka Bunscha, Ryszarda Otręby i Andrzeja Pietscha, stanowiące próbę określenia zjawiska, jakim z perspektywy Krakowa jest Łódzka Szkoła Drzeworytu. Lesław Miśkiewicz, będąc już artystą rozpoznawalnym, posiadającym tzw. charakter pisma, pozostaje wierny swoim mistrzom. Główne cechy jego twórczości to manifestacja śladu narzędzia, a więc linii i plamy oraz ich roli w konstruowaniu obrazu. Sądzę, że bliskie Lesławowi Miśkiewiczowi są rozważania Paula Klee nad kompozycją obrazu, analizą procesu tworzenia się rytmów, struktur, ich subiektywnego charakteru, dynamizmu czy statyczności kompozycji. (Paul Klee „Das Bildnerische Denken” z 1914 r.). Myślę, że właśnie szeroko rozumiane komponowanie stanowi motywację i impuls sprawczy realizacji, chociaż wiem od autora, że podejmuje on również próby rozwiązań tematów tzw. literackich.

Praca z 1981 roku, nieposiadająca tytułu, wyobrażająca symbol opatrności, zaczyna serię linorytów, w których Lesław Miśkiewicz próbuje stworzyć również własne symbole. Cechy formalne tych prac to fascynacja szerokim śladem pędzla wynikającym z opanowanego gestu. Kontrasty walorów, grubości

Włodzimierz Kotkowski

Notes on linocuts by Lesław Miśkiewicz

Lesław Miśkiewicz (...) is an active artist, participating in both domestic and international exhibitions. He is also a prize-winning artist, having received, among other accolades, an award at the National Competition for Woodcut named after Józef Gielniak in the spring of 1987.

The nature of his artistic achievements places him within an artistic phenomenon that could be termed “Lodz School of Woodcut”. This designation has become a reality, as evidenced by the exhibition inaugurating the 1987/88 academic year at the Faculty of Graphic Arts in the Krakow Academy Gallery, which bore the same title.

Lesław Miśkiewicz was also among the fifteen Lodz-based creators who exhibited their work. The exhibition poster featured texts by professors Franciszek Bunsch, Ryszard Otręba, and Andrzej Pietsch from the Krakow Academy of Fine Arts, who sought to define the phenomenon of “Lodz School of Woodcut” from the perspective of Krakow. As an already recognisable artist with a distinctive “handwriting”, Miśkiewicz remains faithful to his masters. The primary features of his work are the manifestation of tool marks, such as lines and patches, and their role in constructing the image. I believe Miśkiewicz is deeply engaged with Paul Klee's reflections on composition, the analysis of rhythm formation, structures, their subjective nature, and the dynamics or statics of a composition (Paul Klee – “Das Bildnerische Denken” from 1914). I think the broader concept of composition serves both as a motivation and a driving force for his realisation. However, I do know from the artist himself that he has also expressed an interest in exploring the so-called ‘literary themes’.

A work from 1981, untitled, depicting a symbol of providence, marks the beginning of a series of linocuts in which Miśkiewicz also attempts to create his own symbols. The formal characteristics of these works include a fascination with the broad brushstroke resulting from mastered gestures. The contrasts

linii i kierunków zostały podkreślone przez trud wycinania w linoleum tego, co bardzo szybko spontanicznie zostało namalowane pędzlem na papierze. Proces faksymilowego przeniesienia stał się niezbędnym etapem porządkowania, etapem dającym nową jakość.

W 1982 i 1983 roku dynamizm i ekspresja gestu są stopniowo zastępowane klarownością geometrycznego podziału. Powstają prace pozbawione kontrastu grubości linii. To, co było do tej pory tłem, przestrzenią, a więc rytm równoległych linii, zaczyna być głównym motywem i tworzywem kompozycji. Nakładają się przestrzenie zbudowane z cienkich kresek tworzących szarości – można by to porównać ze zjawiskiem wynikającym z nałożenia na siebie szyb zarysowanych kreskami – każda w innym kierunku. Kompozycja jest zrównoważona, czasami symetryczna. Natomiast ostatnie linoryty, jakie znam, nie prezentują już faksymilowej, jakby wielomatrocowej przestrzenności. Pojawia się w nich coś, co można by nazwać uprzedmiotowieniem przestrzeni. Na dużej srebrzystej powierzchni, składającej się z równoległych linii, następuje zakłócenie kierunku. Powstaje akcent, który staje się wyobrażeniem przestrzennym przedmiotu, np. ostrosłupa, stanowi on o kompozycji, ale budzi również skojarzenia literackie. Być może fakt, że Lesław Miśkiewicz nie tytułuje swych prac, skłonił mnie do próby analizy przede wszystkim formalnej strony jego twórczości, ale ja znalazłem się w szczególnej sytuacji recenzenta, natomiast percepcja przeciętnego konsumenta linorytów Miśkiewicza została zdeterminowana intuicją, temperamentem i wykształceniem. Myślę, że takie stanowisko artysty jest niesłychanie czyste tak wobec sztuki, jak również wobec jej odbiorców. (...)

Fragment recenzji pracy artystycznej Lesława Miśkiewicza do przewodu kwalifikacyjnego I stopnia na stanowisko adiunkta (1987) (→ s. 391)

between colours, shades, thicknesses of lines, and their directions are accentuated by the challenge of carving in linoleum which was very quickly and spontaneously painted with a brush on paper. This facsimile process became an essential stage of ordering, providing a new quality.

In 1982 and 1983, the dynamism and expressiveness of gesture are gradually replaced by the clarity of geometric division. There emerge works devoid of contrast in line thickness. What was previously the background, space, and the rhythm of parallel lines, begins to be the main motif and material of the composition. Layers of space constructed from thin lines create greys – a phenomenon comparable to overlapping panes of glass each with lines scratched in different directions. The composition is balanced, sometimes symmetrical. However, the most recent linocuts I am familiar with no longer present the facsimile-like multi-plate spatiality. They feature what might be described as the objectification of space. On a large silvery surface composed of parallel lines, a disruption of direction occurs. An accent is formed which becomes a spatial representation of an object, such as a pyramid, defining the composition while also evoking literary associations. Perhaps the fact that Lesław Miśkiewicz does not title his works has led me to focus primarily on the formal aspects of his artwork, but I was in a specific situation of a reviewer, whereas as average consumer's perception of Miśkiewicz's linocuts is shaped by intuition, temperament, and education. I believe that such an artistic stance is exceptionally pure both towards art itself and its audience. (...)

Fragments of the review of Lesław Miśkiewicz's artistic work for the 1st degree qualification procedure for the position of assistant professor (1987) (→ p. 391)

Barbara Chojnacka

Wzmianka o drzeworytach Lesława Miśkiewicza

(...) Czy możemy obecnie mówić o pewnym odrodzeniu drzeworytu, a jeżeli tak to w jakim stopniu nawiązuje on do tradycji, a na ile jest nowatorski? Ciągłość tradycji w niewielkim stopniu zachowali graficy debiutujący w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zajmujący się nieprzerwanie tą najdawniejszą z technik – do niedawna Jerzy Panek i Zbigniew Lutomski. Drzeworytowi, uprawianemu równolegle z linorytem, pozostał wierny także Franciszek Bunsch.

(...) Technika drzeworytu zdominowała warsztat graficzny Lesława Miśkiewicza, budującego abstrakcyjne, zgeometryzowane kompozycje czarną kreską, typową dla przedwojennego drzeworytu pozytywowego.

Tekst opublikowany w książce „Wielość w jedności. Drzeworyt Polski po 1900 roku” Redakcja naukowa Barbara Chojnacka, Bydgoszcz 2009 (→ s. 392)

Barbara Chojnacka

Note on the woodcuts by Lesław Miśkiewicz

(...) Can we now speak of a certain revival of woodcut, and if so, to what extent does it refer to tradition, and to what extent is it innovative? The continuity of tradition has been to a small degree preserved by graphic artists debuting in the 1950s and 1960s, dealing continuously with this oldest of techniques – until recently Jerzy Panek and Zbigniew Lutomski. Franciszek Bunsch also remained dedicated to woodcut, cultivated simultaneously with linocut.

(...) The woodcut technology dominated the graphic technique of Lesław Miśkiewicz, building abstract, geometric compositions with a black line, typical of the pre-war positive woodcut.

An excerpt from the text published in the book "Wielość w jedności. Drzeworyt Polski po 1900 roku" ("Multitude in Unity. Polish Woodcut after 1900") Ed. Barbara Chojnacka, Bydgoszcz 2009 (→ p. 392)

Jerzy Poradecki

Drzeworyty Lesława Miśkiewicza

Lesław Miśkiewicz zaczynał od ekspresyjnych linorytów. Kontrastowo zestawiane grube i cienkie linie, regularne i nieregularne figury wprowadzały nas w świat pełen emocji i dynamiki. W ostatnich latach artysta zainteresował się drzeworytem i, co charakterystyczne, w tej oporniejszej na niuanse technice zapisuje swój kontemplacyjny stosunek do świata, umiejętnie wykorzystując deskę do prezentowania bardzo różnorodnych treści. Na pierwszy rzut oka widać związki z tradycjami konstrukttywizmu. Zbliżona do kwadratu płaszczyzna podzielona jest zwykle na pół wzdłuż linii pionowej, czasem po przekątnej. W ten prosty podział wpisane zostają w różnym układzie trójkąty, najczęściej wyłaniające się z mnogości wielu linii prostych – równoległych, jednak w różnych miejscach o różnej grubości. Owo studium ładu i relacji wyrażone w bardzo prostych figurach geometrycznych wyłania się z nieprzeliczalnej wielości linii kreślonych ręką artysty. Czyż owa mnogość, bogactwo, nieprecyzyjność zestawione z ideą czystej figury i podziału nie sugerują nam, że głębokie idee rzeczywistości są ukryte w bogactwie form naturalnych, biologicznych, fizycznych, i dostępne nam tylko poprzez nie? Artysta zdaje się sugerować, że poprzez to, co naoczne, trzeba dostrzec „inny wymiar”, by dotrzeć do sensu i znaczenia. To, co widzimy, jest zarówno rzeczą i znakiem. Oglądamy więc na kwadratowej płaszczyźnie cienkie i grubsze linie, linie zakrzywiające się. Ciągłe pozostają one liniami, lecz płaszczyzna stwarza czasami wrażenie trójwymiarowości. Czasami sugeruje, że przedstawia jakiś przedmiot, ale nigdy nie dochodzi do ilustracyjności. Miśkiewicz dba o to, by nie stwarzać na płaszczyźnie papieru iluzji czegokolwiek. Zależy mu, byśmy cały czas mieli poczucie obcowania z „rzeczą” zrobioną przez artystę. Bowiem nie tylko sens rzeczywistości odczytujemy z bogactwa i konkretności form naturalnych, lecz także myśl twórcy odczytujemy ze

Jerzy Poradecki

Woodcuts by Lesław Miśkiewicz

Lesław Miśkiewicz began his artistic path with expressive linoleum block prints. Contrastive arrangements of thick and thin lines, regular and irregular figures introduced us into the world dominated by emotions and dynamism. In the recent years the artist has become interested in woodcut, the technique insubordinate to the skill nuances. By means of it he records his contemplative approach to the world masterly using the plate to present the whole variety of contents. At first glance one can see the union with the constructivist tradition. The quadrangle-like surface is divided usually into halves along the vertical or diagonal line. In this simple division triangles are introduced emerging out of a multitude of parallel lines in different places and of different thickness. The order and the relationships expressed in very simple geometrical figures appear out of countless lines drawn by the artist. Isn't multitude, richness and lack of precision combined with the idea of pure figure and division a suggestion that the profound ideas of the reality are hidden in the variety of natural forms – biological, physical, and that only through them we can reach these ideas? The artist seems to suggest that one should see another dimension to get to the sense and the meaning. What we see is both the sign and the object. Therefore, we see on the quadrangle surface thin and thick crooked lines. The combination of the surface and the lines gives the impression of three dimensions. Sometimes it suggests an object but is never illustrative. Miśkiewicz pays attention not to create illusions on paper. His wish is to make us feel the thing made by the artist. The sense of reality is not only read from the multitude and the concrete character of natural forms, but the idea of the creator is also deciphered from the resulting object and the traces of the creative process. The woodcuts by Miśkiewicz present not only the line but also the

stworzonego przez niego przedmiotu oraz zachowanych na nim śladów procesu twórczego. Drzeworyt Miśkiewicza pokazuje nie tylko linie, ale i ruch ręki kierującej ostrzem żłobiącym deskę, bardzo konkretną deskę, która swoje specyficzne ustrukturuowanie przekazała drzeworytniczej odbitce. Sumując wszystkie charakterystyczne cechy drzeworytów Miśkiewicza trzeba powiedzieć, że zawarta jest w nich:

1. wiedza ich autora o strukturze rzeczywistości,
2. proces poznawczy prowadzący do niej,
3. ślad ręki jest śladem konkretnego „ja” twórcy,
4. zapisany jest proces twórczy,
5. oraz cechy użytych w nim materiałów.

Drzeworyty Miśkiewicza zawierają w sobie i godzą uniwersalne i indywidualne, idealne i konkretne, są o czymś, ale są także autotematyczne, są znakiem ale i przedmiotem. Miśkiewicz jest jednym z twórców, którzy odkrywają ciągle nowe możliwości tradycji konstruktywistycznych.

movement of the hand grooving the plate, the hand which has transmitted its specific structure on the print. The woodcuts by Miśkiewicz have several characteristic features:

1. the author's knowledge of the structure of reality,
2. the presence of the cognitive process,
3. the trace of the hand's movement which symbolizes the ego of the artist,
4. the record of the creative process,
5. the features of the applied materials.

The works by Miśkiewicz combine the universal and the individual, the ideal and the concrete; they are also autothematic, they are the sign and the object at the same time. Miśkiewicz is one of those artists who continually discover the new potential of the constructivist tradition.

Text published in the catalogues: "Lesław Miśkiewicz – Woodcuts", Łódź 1991 and "Lesław Miśkiewicz. Graphics", Łódź 1995 (→ p. 390, 392)

Tekst opublikowany w katalogach: „Lesław Miśkiewicz – Drzeworyty”, Łódź 1991 oraz w „Grafika – Lesław Miśkiewicz”, Łódź 1995 (→ s. 390, 392)

Bożena Kowalska

Grafika Lesława Miśkiewicza

W kontekście poszukiwań i dążeń twórców grafiki współczesnej Lesław Miśkiewicz zdaje się outsiderem. W ciągu ostatniego półwiecza dyscyplina sztuki powielanej uległa wielkim przeobrażeniom. Sięgnęła po nowe, niestosowane dawniej narzędzia i materiały od sitodruku, autooffsetu i reliefowych wytłoczeń poczynając, a na posługiwaniu się cytataми fotograficznymi i działaniach komputerowych kończąc. Wprowadziła kolor w nienotowanych przedtem bogactwie i sposobach użycia. Zastosowała – wreszcie – niewyobrażalne jeszcze przed pięćdziesięciu laty, nietypowe formaty i wymiary. W powszechnym dążeniu sztuki do przekraczania granic gatunku grafika znalazła się także na pograniczu: w jednej swej linii rozwoju – z malarstwem, w innej – z fotografią, a w jeszcze innej – z nauką. Wszystko w poszukiwaniu nowych środków przekazu i aby się wyróżniać: zaskakiwać, zdumiewać, niepokoić, a może niekiedy zachwycać. Ta grafika, efektowna i rzucająca się w oczy, niezależnie od tego, czy nośna w ważne znaczenia, czy tylko krzykliwa dla krzyku lub tylko dekoracyjna, zdominowała na wystawach i w galeriach sprzedażnych. Usunęła też w znacznej mierze w cień inne, dyskretniejsze rodzaje graficznych wypowiedzi. Chociażby cały obszar klasycznej, właściwej tradycjom europejskim, czarno-białej grafiki warsztatowej. Niewielu więc dziś artystów, mając tak atrakcyjne możliwości operowania szerokim rejestrzem nowoczesnych technik, bogatych w różnorodne środki wyrazowe, rezygnuje z nich, wybiera dla siebie skromny, odwołujący się do wiekowych doświadczeń warsztat wypukłe – czy wklęsłorytu, odbijanego z jednej tylko, drobiazgowo i precyzyjnie opracowanej płyty graficznej. Do tych rzadkich twórców należy Lesław Miśkiewicz. Z ukończeniem studiów w 1978 roku, a nawet już wcześniej, raz dokonawszy wyboru techniki rytu wypukłego i ascetycznego ograniczenia do czerni i bieli, prowadzi swoje doświadczenia

Bożena Kowalska

Graphic art by Lesław Miśkiewicz

Lesław Miśkiewicz remains on the outskirts of the area of the creative search in the contemporary graphic art. In the past 50 years this discipline underwent considerable transformation. It turned to the new, formerly not applied tools and materials – silkscreen, autooffset, stamps on relief, as well as photographic citations and computer use. Colour, in its whole variety, was also introduced. The unimaginable 50 years back application of non-typical dimensions and formats is now also present. In the general tendency towards breaking the barriers between art disciplines graphic art has been on the borderline of painting, photography and science, all this in search of the new means of artistic expression and in order to shock, surprise, disquiet and sometimes to wonder. The graphic art, impressive and arresting attention, regardless of the fact if it was meaningful, extravagant or just decorative, dominated during the exhibitions and in commercial galleries. More discrete kinds of graphic expression are thus set aside, for example the whole area of the classical, black-and-white print techniques, typical for the European tradition. Therefore, there is a limited number of artists who, having at their disposal the wide range of possibilities, offering a multitude of means of expression, give them up and choose the simple ones referring to the past experiences of plate and relief printing. Lesław Miśkiewicz is one of the few artists who do it. He accomplished his studies in 1978. Already then did he choose the relief printing and limited the colour range the black and white. He is consistent in his activity and concentrates only on linocut and woodcut. Initially he practised the former one executing works based on the contrastive, irregular black stripes, marking the white paper with disturbing anxiety. It resembled gestural painting. Apparently the temperament of the artist turned out to be stronger than the limitations

i analizy z żelazną konsekwencją, wyłącznie w dziedzinie linorytu i drzeworytu. Początkowo zajmował się tą pierwszą techniką, budując prace oparte na kontrastach szerokich, mocnych, nieregularnych smug czerni, kreślących biel papieru z niepokojącą gwałtownością. Przypominało to malarstwo gestu. Widocznie jednak temperament artysty okazał się w owym czasie silniejszy niż narzucane mu hamulce intelektualnej dyscypliny. Wkrótce już jednak opuścił Miśkiewicz teren ekspresji odkrywając właściwszy swej osobowości wyraz w pogłębiającym się skupieniu dalszym ograniczaniu środków, w poszukiwaniu ładu i uciszenia. Znalazł je w delikatnych linorytach „Bez tytułu” z 1983 roku, konstruowanych z gęstej struktury rozedrganych kresek, czarnych, cienkich i na wybranym obszarze – różnej wielkości w poszczególnych pracach – przecinających się w niezupełnie regularną kratkę.

Potem wprawdzie powrócił jeszcze do spotęgowanej na nowo dynamiki kontrastów, wprowadzając w latach 1985-86 nałożoną na delikatną, wibrującą gęstwą kresek, drugą strukturę, złożoną z krótkich, czarnych, brutalnych przecinków – wydłużonych plam. Już jednak w następnym, 1987 roku zwyciężyło właściwe mu dążenie do porządkowania, ascezy i dyskrekcji. Porządkowanie zmierza w kierunku geometrii. Nie jest ona jednak u Miśkiewicza ani programowa, ani oschła. Już sama struktura kresek pulsuje życiem. Ich regularność jest raczej biologiczna niż mechaniczna, ich dukty – przeniknięte drganiem, stanowiącym ślad ręki prowadzącej rylec. Struktura kreskowa każdej planszy graficznej jest przy tym, w większym lub choćby znikomym stopniu, zakłócona jakimś elementem przełamującym jej jednolitość. Prócz ważnej roli zadrażniania struktury element ten odgrywa inną jeszcze, istotną rolę: nadawania jej wymiaru przestrzennego. Choć w miarę czasu staje się on coraz subtelniejszy, czasem ledwie zaznaczony wewnątrz lub na obrzeżu kompozycji, jego obecność decyduje o wyrazie i oryginalności koncepcji dzieła. O ascezie artysty

of the intellectual discipline he was supposed to obey. Soon, Miśkiewicz left the area of expressionism to discover later the more appropriate way of other artistic means that allowed him to search for order and quietness. He found them already in linocuts *Untitled* of 1983, constructed of a large number of quivering lines, thin and black, in the chosen parts – of different dimensions in particular works – forming the the irregular checquered pattern.

Sometime later he returned to the new dynamism of contrasts, introducing, in the years 1985-1986 superimposed on a delicate, vibrating density of lines another structure, made up of black, brutal commas – elongated stains. But in in the followin year 1987 the tendency towards order, asceticism and discretion returned. Order is close to geometry. But in Miśkiewicz's work it is neither premeditated nor matter-of-fact. The very structure of lines pulsates with life. Their regularity is biological rather than mechanical, their grooves touched by the quivering of the hand working with etching-needle. The linear structure of the graphic plate is to a larger or smaller extent disrupted by an element breaking its unity. Apart from the structure breaking role the element plays a different one – it gives it a three-dimensional character. Though, with the time passing it becomes more subtle, scarcely marked from the outside or just on the premises of the composition, the presence of the element decides about the expression and originality of the work's conception. Asceticism is present here in a double meaning; the means of artistic expression applied and the author's attitude. Miśkiewicz gave up, at the beginning of 1987, the linocut which ceased to satisfy him the moment he achieved the perfection in it in order to overcome new difficulties and work over the new material – wood. In order to overcome new difficulties and struggle again with the resistant material, he reached for hard woodcut blocks. Engraving the surface of the fragile wood with Benedictine patience, he brings

mówić można w znaczeniu podwójnym: jako o ascezie stosowanych środków wyrazu, ale też o ascezie postawy. Miśkiewicz porzucił był przecież u progu 1987 roku linoryt, który przestał go satysfakcjonować, gdy osiągnął w tej technice wirtuozerską łatwość działania. By pokonywać nowe trudności i znowu zмагаć się z opornym tworzywem – sięgnął po twarde klocki drzeworytnicze. Rytując powierzchnię kruchego drewna wydobywa w benedyktyńsko cierpliwym trudzie cienkie kreski rysunku o rzadkiej wlej technice delikatności a jednocześnie swobodzie lotu. Charakteryzująca artystę dyskrecja oznacza nie tylko nieobecność w jego grafikach jakichkolwiek symptomów modnej dziś wizualnej hałaśliwości i agresji. Oznacza także unikanie osobistych wynurzeń, dystans zobiektywizowania. Rodzaj struktury graficznej, jaki wybrał Miśkiewicz, nie jest nowy. Można by przypomnieć co najmniej kilku twórców posługujących się podobnym sposobem działania, żeby tylko wymienić Milana Grygara, Jana Dobkowskiego, Ronalda Glasbora czy Wandę Gołkowską. Wszakże wszyscy oni uprawiają rysunek, a niektórzy z nich używają do prowadzenia linii – przykładnicy. W grafice, ze względu na trudności techniczne rzadziej już, zwłaszcza współcześnie, zdarza się napotkać analogie, a i to w innych, łatwiejszych niż drzeworyt wzdłużny technikach. A może, w szukaniu źródeł twórczości Miśkiewicza trzeba by odnieść się przede wszystkim do unizmu Strzemińskiego, do graficznej twórczości Fijałkowskiego? Niezależnie jednak od wyszukiwanych analogii i rodowodów – grafika Miśkiewicza ma zawsze cechy odrębności nie tylko w płynnym i swobodnym, a niechybnym prowadzeniu rylca, ale w swoistej melodyjności i klimacie liryzmu. Ta skromna i dyskretna, czułą wrażliwością unerwiona grafika jest zapisem niebłahych rozważań. Dobrze służy medytacji.

out thin lines of drawing of rare delicacy that are simultaneously free-flowing. The discretion which is characteristic of the artist means not only the absence in his prints of any symptoms of the now fashionable visual of garishness and aggression. It also means the avoidance of personal narratives, a distance of objectivisation. The kind of graphic structure chosen by Miśkiewicz is not new. One could recall here several artists applying the same type of technique, for example: Milan Grygar, Jan Dobkowski, Ronald Glasbor, Wanda Golkowska. All of them, after all, practise drawing, and some of them use a T-square to draw the lines. In graphic arts, especially nowadays less frequently due to the technical difficulties, analogies are encountered, rather in other, easier techniques than the longitudinal woodcut. Perhaps, in seeking the sources of Miśkiewicz's work, it would be necessary to refer above all to Strzemiński's unism or to Fijałkowski's graphic art? However, regardless of the analogies and sources, Miśkiewicz's graphic art is always distinct, not only in the fluent and free, yet steady handling of the burin, but in its peculiar melodious vibe and the mood of lyricism. This simple and discreet, sensitively nervated graphic art is a rendition of remarkable reflections. It aids meditation.

1992

Text published in the catalogue "Graphic Art – Lesław Miśkiewicz", Łódź 1996 (→ p. 392)

1992

Tekst opublikowany w katalogu „Grafika – Lesław Miśkiewicz”, Łódź 1996 (→ s. 392)

Artur Zaguła

O grafikach Lesława Miśkiewicza

W świecie naszych bezpośrednich doznań nie istnieje nic takiego jak forma, istnieje jedynie obfitość form.

Herbert Read

Lesław Miśkiewicz analizuje obfitość form świata, który sam wizualizuje. Jego działania artystyczne oparte są na dogłębnym drążeniu jednego problemu. Pole działania jest ograniczone przez samego autora. Posługuje się on tradycyjną techniką graficzną – drzeworytem, używa podobnego formatu i kształtu – kwadratu, który, jak sądzi, jest zarazem najbardziej neutralny, nic nie mówi, nie narzuca, a równocześnie ogranicza.

Interesuje go płaszczyzna już w pewien sposób uporządkowana, mająca „wstępną” formę, płaszczyzna unistyczna. W jej ramach stara się odnaleźć wielość, różnorodność; rozwiązania, które zaskoczą jego samego; zaburzenia czy zniekształcenia pozwalające ją na nowo odczytać. Płaszczyzny tworzone są za pomocą rzędów równoległych linii. Ich wizualność zbliżona jest do słojów drzewa, co przy konsekwentnym użyciu tego materiału przez artystę nie jest może od rzeczy.

Grafiki Miśkiewicza nic nie znaczą i nic nie przedstawiają. Są po to aby uświadomić różność w jedności; są po to aby pochylić się nad nimi, przystanąć. One nie krzyczą, raczej milczą, bądź szeptem starają się kogoś zainteresować problemami, które poruszają. Stąd ich szarość, nie czerń. Obcując z pracami Miśkiewicza, należy wykazać choć trochę dobrej woli – znaleźć moment skupienia, podjąć próbę analizy ich wizualności. Zunifikowana płaszczyzna zawsze poddawana jest deformacji, zaburzeniom, przekształceniom, i to zarówno w części centralnej pracy, jak i na jej obrzeżach. Prace nie są na ogół ograniczane konturem zamykającym płaszczyznę, raczej pozostawiają ją otwartą, dlatego usytuowanie wizualnych elementów na ich obrzeżach podnosi ich znaczenie. Czasami na pierwszy rzut oka niewidoczne szczegóły odkrywamy jako zasadnicze dla pracy. Grafiki Miśkiewicza

Artur Zaguła

About graphics by Lesław Miśkiewicz

In the world of our direct experience, there is no such thing as form, there is only an abundance of forms.

Herbert Read

Lesław Miśkiewicz analyses the abundance of forms of the world that he himself visualizes. His artistic actions are based on the in-depth pursuit of a single problem. The field of activity is limited by the author himself. He uses a traditional graphic technique – the woodcut, a similar format and shape – the square, which, as he believes, is both most neutral, says nothing, imposes nothing, and at the same time it puts a limit.

He is interested in a plane that is already in some way ordered, that has a “preliminary” form, a unistic plane. Within it he tries to find multiplicity, diversity; solutions that surprise him; disturbances or distortions that allow it to be re-read. The planes are created with rows of parallel lines. Their visuality is similar to the grain of a tree, which, with the artist's consistent use of this material, is perhaps nothing out of the ordinary.

Miśkiewicz's graphics mean nothing and represent nothing. They are meant to make one aware of the diversity in unity; they are made to focus on them, to stop. They do not shout, they rather remain silent, or in a whisper they try to interest someone in the issues they raise. Hence their greyness not blackness. When we look at Miśkiewicz's works, it is necessary to show some goodwill, to find a moment of concentration, to make an attempt to analyse their visuality. The unified plane is always subjected to deformation, disruption, transformation, and it refers both to the central part of the work and its peripheral areas. The works are generally not limited by a contour closing the plane, rather they leave it open. Therefore, the location of visual elements on their edges increases their significance. Sometimes, at first sight, invisible details are discovered as essential to the work. Miśkiewicz's graphics make us realize the value of the encounter. Sometimes

uświadamiają nam wartość spotkania. Nieraz okazuje się, że w szarym tłumie ludzi jest wiele interesujących osób. Musimy się jednak z nimi zatrzymać, coś wspólnie przeżyć. Może okazać się też, że jest ich bardzo mało, ale i dla tych niewielu ważnych spotkań warto jest poświęcić trochę czasu. Spróbujmy więc na chwilę wejść w świat prac graficznych Lesława Miśkiewicza.

Środek, centrum jest czymś, co ściąga uwagę autora. Jest on czasem wręcz oznaczony, czasami ważny jest przez pominięcie. Pojawiają się tam najbardziej znaczące elementy, jak w pracy z 1989 roku, gdzie wyznaczona pionowo cezura dzieli płaszczyznę na dwie odrębne. Zawierowania pojawiają się właśnie w centrum, tam linie biegnące pionowo nagle załamują się w poziom i urywają. Pojawia się też „szpara”, wizualne rozpęknięcie, które równocześnie jest granicą uporządkowanej lewej części zmieniającej się po prawej w falującą. W ostatnich grafikach stałym motywem jest podział kwadratu pracy na cztery. Nie jest on czasami oczywisty, nie musi być uzyskany za pomocą pionowej i poziomej linii; wyznaczają go czasami inne elementy, jak w pracy z 1991 roku, gdzie małe, pionowe „prostokątne” formy zgrupowane w środku wyznaczają linie podziału. Dalszy podział pracy przeprowadzony został w sposób jeszcze bardziej wyrafinowany, przez zaniechanie. Tworzą je „nie linie” powstałe z przerwania poziomych linii. Małe pionowe formy i ich „cienie” równocześnie budują i rozbijają płaszczyznę. Samotny element pojawiający się w lewej dolnej części hamuje przepływ linii, ale również wyznacza kolejny podział. Element na prawej krawędzi pracy także zadaje pytanie o swoje miejsce i sens jego tam zaistnienia.

Zatrzymajmy się na tym. Ważne przy tym analitycznym, rozumowym podejściu, aby nie zapamiętać się i nie popaść w rozważania całkowicie formalistyczne. Jest przecież w tym ludzka ręka, biologizm tworzenia. Naturalny ruch dłoni oddaje równocześnie pewność i umiejętność, jest też zarazem znakiem słabości i niemożności ludzkiej ręki.

Tekst opublikowany w katalogu „Lesław Miśkiewicz. Grafika”,
Galerie Miejskie, 1993 (→ s. 390)

it turns out that there are many interesting people in the crowd. However, we need to stop with them, experience something together. It may also turn out that there are very few of them, but even for these few important encounters it is worth devoting some time. So let us try for a moment to enter the world of graphic works by Lesław Miśkiewicz.

The middle part, the centre is something that attracts the author's attention. It is sometimes directly marked, sometimes it is important by omission. The most significant elements appear there, as in the work from 1989, where a vertically marked caesura divides the plane into two separate ones. It is in the centre that disturbances appear, where the lines running vertically suddenly collapse into the horizontal and break off. A “crevice” also appears, a visual crack, which at the same time is the boundary of the ordered left part turning into a wavy one on the right. In recent prints, a constant motif is the division of the square of work into four. Sometimes it is not obvious, it does not have to be achieved by a vertical and horizontal line; it is sometimes determined by other elements, as in the work from 1991, where small vertical “rectangular” forms grouped in the centre mark the lines of division. Further division of the work was carried out in an even more sophisticated way, by omission. They are created by “non-lines” formed from the interruption of horizontal lines. Small vertical forms and their “shadows” simultaneously build up and break up the plane. A single element appearing in the lower left hinders the flow of lines, but also marks another division. The element on the right edge of the work also poses a question about its place and the sense of its existence there.

Let us stop at this point. What is important with this analytical, rational approach is not to abandon yourself to it and fall into completely formalistic considerations. There is, after all, the human hand, the biologism of creation. The natural movement of the hand simultaneously conveys confidence and skill, but it is also a sign of the weakness and inability of the human hand.

Text published in the catalogue “Lesław Miśkiewicz. Graphics”,
Łódź 1993 (→ p. 390)

Krystyna Zwolińska

O twórczości graficznej Lesława Miśkiewicza

Na początku zastrzeżenie: nie jestem grafikiem ani krytykiem tej dziedziny plastyki (grafiki warsztatowej – przyp. red.) i jej sprawy warsztatowe znam pobieżnie; jestem natomiast historykiem i teoretykiem sztuki, i twórczość Lesława Miśkiewicza interesuje mnie w tym zakresie, (...) wobec tego mogę sobie pozwolić na sformułowanie opinii bardzo osobistej – jak ktoś, kto od lat zajmuje się oglądaniem obrazów i próbami dochodzenia do ich utajonej myśli porządkującej. Udostępniony mi przez Autora cykl plansz drzeworytniczych (poznałam również zasługujące na uwagę wcześniejsze linoryty, ale pozwolę sobie odnieść się wyłącznie do prac z ostatnich 5 lat twórczości [lata 1988–1993 przyp. red.]) – stanowi pewne continuum pozwalające na próbę charakterystyki wspólnej. Są to więc plansze w zbliżonych do siebie formatach, o uderzająco jednolitej ekspresji: delikatna kreska, zwielokrotniona równolegle, buduje płaszczyzny, operując którymi jako elementami układu, autor osiąga swoistą, wyraziście określoną, konstrukcję całości. Z dziewięciu prac, jakie miałam do dyspozycji – tylko jedna wyróżniała się formatem i rodzajem kompozycji: był to prostokąt „stojący”, o wyraźnie zaznaczonej osi symetrii, otwartej na obu krańcach. Oś tę tworzą dwie częściowo zachodzące na siebie płaszczyzny, które walor swój zawdzięczają ukośnemu „szrafowaniu” delikatnymi, będącymi wynikiem niestęchanie precyzyjnego cięcia, kreskami. Kreski te mogłyby przypominać raczej rezultat roboty miedziorytniczej (lub może suchą igłą) niż drzeworyt wzdłużny, gdyby nie nieznaczone wahanie ręki oraz miękkość ich krawędzi, niemożliwa do uzyskania w metalu. Rezultat to żywa „organiczna” płaszczyzna, na której każda minimalna zmiana, czy to gęstość linii, czy kierunku jej biegu, jest odczuwalna.

Ten sam sposób uzyskiwania waloru płaszczyzny charakteryzuje 8 pozostałych przedstawionych mi

Krystyna Zwolińska

About Lesław Miśkiewicz's graphic oeuvre

At the beginning I would like to stress the fact that I am neither a graphic artist nor a critic of this kind of art (artistic graphics – editor's note) and my knowledge of its workshop issues is quite superficial; however, I am an art historian and theoretician and I am concerned with Lesław Miśkiewicz's work in this context, (...) thus I shall express my personal opinion – like someone who has been concerned with contemplating pictures for years trying to reach their profound methodological thought. The cycle of woodcut plates, which the author made available to me (I am also familiar with the earlier linocuts which are worth seeing, yet I will refer only to the works from the last five years of work [the period between 1988–1993 editor's note]), constitutes a kind of continuum which enables an attempt of uniform characteristics. They are plates of similar formats, and obviously uniform expression: a delicate line multiplied in a parallel mode, builds surfaces which are the basis for the elements of arrangement by which the author achieves a unique, explicitly defined construction of the whole work. Out of nine works I had at disposal only one was distinguished by its format and the type of composition: it was a 'standing' rectangle with a clearly marked axis of symmetry, open at both ends. The axis is formed by two partly overlapping surfaces, which obtain their value due to diagonal 'hatching' with delicate lines, being the result of an incredibly precise cut. The lines could have reminded of the effect of copper plate engraving (or dry point) rather than of woodcut, if it hadn't been for the slight hesitation of hand as well as the softness of their edges impossible in case of the metal-cut technique. The result is a vivid 'organic' surface on which each minimal change, no matter if it is the line density or its direction, is noticeable.

The same way of obtaining the value of the surface is a characteristic feature of eight other

prac Lesława Miśkiewicza, ale różnicę podstawową stanowi wprowadzony tu ośmiokrotnie układ zamknięty, rozwiązywany w ramach narzuconej sobie kompozycji w kwadracie. „Doskonałość” tej formy widzieli już starożytni. W ograniczonej, „umiarowej” przestrzeni, dzielonej mądrymi cięciami, mówią kierunki, hierarchie, klasyczne proporcje i rytmy. Podziały powstają dzięki zetknięciu krawędzi dwu tonów, dwu faktur lub – czasem – rozgraniczeniu linią.

Uprzywilejowane są układy symetryczne, zwłaszcza na osi góra–dół obrazu. Ruchowi wzwyż przeciwstawia się niekiedy poziomy „raster” kontrastującej z nim płaszczyzny, jednak dynamizm tego kontrastu jest nikły: przy jednoczesnym wizualnym ujęciu całości dominuje poczucie wyrównania napięć i doskonałego wewnętrznego powiązania elementów. Ten niewątpliwie racjonalny kościec utworów Lesława Miśkiewicza nie eliminuje jednak innych wrażeń, które oglądający odbiera równocześnie, mając do czynienia z zauważalnym „szczegółem”, strukturalizującym powierzchnię drzeworytu. A więc po pierwsze – powierzchnia ta nie tworzy płaszczyzny jednoznacznej z płaszczyzną podłoża; ma swoje wypukłości, zagięcia, zadziory i szczeliny, formujące w sumie niemal naturalistyczną rzeźbę przestrzeni.

Po drugie zaś – wielokrotna równoległość linii, kształtujących tę „rzeźbę”, okazuje się przy bliższym wejrzeniu naruszana przez upodabnianie poszczególnych pasm do taśm, zawijających się gdzieś tam bądź krzyżujących albo odstających od podłoża. Ta dwuznaczna gra, ta oscylacja między układem geometrycznym a formą organiczną stanowi, według mego zdania, o specyfice twórczości Lesława Miśkiewicza. Oprócz silnego szkieletu skrajnie zracjonalizowanych założeń kompozycyjnych jego utworów, wydają mi się szczególnie ważne te właśnie ich cechy, dzięki którym intuicja artysty i jego spontaniczność oddziałują na emocjonalność widza, a nie wyłącznie na jego intelekt. Dzięki tym szczególnym „podwójnym” walorom można omawiane drzeworyty usytuować zarówno w nurcie

works presented to me by Lesław Miśkiewicz, yet the elementary difference is based on the closed arrangement introduced here eight times, solved within the imposed composition in a square. 'Perfection' of this form was already appreciated by the ancients. In the limited 'restrained' space, divided by reasonable cuts, directions, hierarchies, classical proportions and rhythms speak. The divisions are formed owing to adjoined edges of two tones, two textures, or – sometimes – the line division.

The symmetric arrangements, especially those having the up and down axis of a picture, are privileged. The movement upwards is sometimes in the opposition to the horizontal 'screen' of the surface contrasting with it, yet dynamism of this contrast is hardly observed: with simultaneous visual approach to the whole composition, the feeling of equal tensions and a perfect internal connection of elements is predominant. This undoubtedly reasonable skeleton of Miśkiewicz's works, however, does not eliminate other impressions which are perceived simultaneously, based on the easily noticed 'detail' determining the structure of the woodcut surface. Firstly, the surface does not make the area univocal with the area of the ground; it has its reliefs, bends, spikes and slits, actually forming almost naturalistic sculpture of the space.

Secondly, the multiplied parallelism of lines which shape this 'sculpture' turns out to be violated by making particular bands similar to ribbons, winding or crossing one another, or coming off the ground. This ambiguous game, this oscillation between the geometric arrangement and organic form determines, in my view, the unique character of Lesław Miśkiewicz's work. Apart from the strong foundation of extremely rationalised compositional assumptions of his works, what seems particularly important to me are just those features, which make the artist's intuition and spontaneity influence the viewer's emotions and not only their intellect. Due to these particular 'double' values the woodcuts under discussion can be situated

sztuki konstruktywistycznej, jak i bardzo odległym od niego nurcie „arte povera” – tak są skromne, żywe i pełne sensu, niemożliwego do zracjonalizowania.

(...) Jestem zdania, że w czasie charakteryzującym się zanikiem dyscypliny myślenia o formie, w okresie, kiedy projekt dzieła zastępuje częstokroć samo dzieło, obywając się w ogóle bez wizualizacji, kiedy za sztukę ma się bardziej sam proces tworzenia niż jego rezultat – przedstawione utwory, odbijające wyraźnie poglądy autora, dotyczące miejsca sztuki w sferze kultury, zasługują na specjalne wyróżnienie. Niezależnie od ich walorów estetycznych – to znaczy satysfakcji, jaką sprawiają oczom – działają prowokująco na emocjonalność widza, pobudzając jednocześnie do analiz intelektualnych. (...)

1994

Fragment opinii dotyczącej pracy kwalifikacyjnej w związku z przewodem II stopnia Lesława Miśkiewicza. Tekst opublikowany w katalogu „Lesław Miśkiewicz. Grafika”, Łódź 1995 (→ s. 392)

both in the trend of Constructivism and in the totally remote ‘arte povera’ trend – as they are so modest, vivid and full of sense impossible to be rationalised.

(...) I think that at the time characterised by the lack of thinking about form, when a project of a work frequently substitutes the work itself, doing without any visualisation, when art is considered to be a process of creating rather than its result – the works presented above, explicitly reflecting the author’s views on the position of art in the sphere of culture, deserve a special honourable mention. No matter what their aesthetic values are – by which I mean the satisfaction they provide our eyes with – they provoke viewers’ emotions simultaneously stimulating for some intellectual analyses. (...)

1994

An excerpt from the opinion on the qualification paper in connection with the second degree proceedings of Lesław Miśkiewicz. Text published in the catalogue “Lesław Miśkiewicz. Graphics”, Łódź 1995 (→ p. 392)

Włodzimierz Kotkowski
Analiza grafik Lesława Miśkiewicza

Pisząc recenzję pracy artystycznej Lesława Miśkiewicza do przewodu kwalifikacyjnego I stopnia w 1987 roku, trafiłem na czas zmian w procesie kształtowania jego języka plastycznego. Autor sięgał jeszcze po ekspresje gestu i wyraźną dominantę w kompozycji, jeszcze niektóre linoryty nacechowane były dynamizmem form atakującym na pierwszy rzut oka, zdarzały się już jednak próby ujarznienia dynamiki pod pozorem spokojną powierzchnią. Ta formuła się utrzymała, autor ją kontynuuje i rozwija.

Bożena Kowalska o twórczości Lesława Miśkiewicza pisze m.in. „... może w szukaniu źródeł twórczości Miśkiewicza trzeba by odnieść się przede wszystkim do unizmu Strzemińskiego...”. Przyznam się, że odnoszę podobne wrażenie. Sądzą jednak, że takie porównanie wynika z nawyku porządkowania i przyporządkowywania, a w rezultacie może przestonąć oryginalne cechy twórczości, która swoją innością i ukrytą energią skłania do zatrzymania się oglądającego wielkie przeglądowe wystawy grafiki, np. podczas Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie.

Przejście od gestu filtrowanego faksymilowo w technice linorytu do srebrzystych kwadratów, których dramat plastyczny tworzą strefy wypełnione rytmem gęstych delikatnych linii, to przejście od techniki linorytu do techniki drzeworytu. Wybór techniki w ramach druku wypukłego pozwolił na wyciszenie środków wyrazu. Drzeworyt pozwala Miśkiewiczowi na swoiste porządkowanie, rytmizowanie płaszczyzny kwadratu. Treść, która wypełnia kwadraty Miśkiewicza, daleko wykracza poza to, co kojarzymy z abstrakcją geometryczną. W tym miejscu muszę zaakcentować kreatywną rolę warsztatu. Oczywiście Miśkiewicz sięga po drzeworyt, czyniąc go instrumentem, ale to właśnie drzeworyt pozwala na kreowanie rytmicznych kresek, w których jest biologiczne pulsowanie kontrolowane refleksją artysty. (...)

Włodzimierz Kotkowski
Analysis of graphics by Lesław Miśkiewicz

While writing a review of Lesław Miśkiewicz’s artistic work for his first-degree qualification procedure in 1987, I encountered a period of transformation in the development of his artistic language. At that time, he still employed expressive gestures and a dominant compositional focus. Some of his linocuts were marked by a dynamism that struck the viewer at first glance. However, there were already attempts to subdue this dynamism beneath seemingly calm surfaces. This approach has persisted; the artist continues to develop and refine it.

Bożena Kowalska, commenting on Miśkiewicz’s work, notes: “... perhaps in seeking the sources of Miśkiewicz’s creativity, one should primarily refer to Strzemiński’s unism...”. I must admit that I share this impression. Nevertheless, I believe that such comparisons stem from the habit of categorizing and assigning, which may ultimately obscure the original qualities of his work. These qualities, with their distinctiveness and hidden energy, compel viewers to pause at major graphic exhibitions, such as the International Print Triennial in Krakow.

The transition from gestures filtered through the facsimile technique of linocut to silvery squares, whose artistic drama is created by zones filled with dense, delicate lines, marks a shift from linocut to woodcut. Choosing this technique within the realm of relief printing allowed to quieten means of expression. Woodcut enables Miśkiewicz to organize and rhythmically arrange the plane of the square. The content filling Miśkiewicz’s squares extends far beyond what is commonly associated with geometric abstraction. At this point, I must emphasize the creative role of craftsmanship. Although Miśkiewicz employs woodcut as an instrument, it is precisely this technique that enables him to create rhythmic lines imbued with a biological pulse, controlled by the artist’s reflection. (...)

(...) Sądzę, że każda próba opisanie zawartości plansz graficznych Miśkiewicza musi zakończyć się niedosytem, ponieważ po opisanie struktury kompozycji, treści formalnej, zaczynam dostrzegać iluzyjne przestrzenie, przedmiotowość oraz COŚ w rodzaju narracji. I tak na powierzchni, która dla mnie stanowi pierwszą warstwę, widzę zakłócenie rytmu linii. Rytm zakłóca na małej powierzchni nie tylko wygięcie kilku niesfornych kresek, ale wygięte kreski zaczynają mieć grubość, ciężar i wydają się egzystować w przestrzeni bardziej iluzyjnej niż wyrażanej. Na granicy dwu stref odróżnionych kierunkiem rytmicznej faktury, w pionowym podziale kwadratu na dwie połowy, pojawia się czarne krótkie pęknięcie, szparka w zasłonie sygnalizująca istnienie za kurtyną sceny z gotowym spektaklem. Albo kwadrat, którego szarość tworzy poziomy rytm prawie niezauważalnie falujących linii. Jego spokój zakłócają krótkie pionowe rytmy skupione w centrum kompozycji. Ich zagęszczenie określa geometryczny porządek podziału na cztery mniejsze kwadraty. Intryguje przestrzenność odcinków pionowych, których materialność i przestrzenność podkreśla skośnie rzucony cień. Cień służy iluzji, ale akcentuje geometryczny porządek kompozycji, ponieważ powtarza kierunek przekątnej kwadratu. To połączenie świata abstrakcji geometrycznej ze światem przedstawień w wydaniu Miśkiewicza tworzy intrygę plastyczną w jak najlepszym sensie. (...)

(...) Aktywność artystyczna Lesława Miśkiewicza wyrażona udziałem w wystawach międzynarodowych i indywidualnych jest bezsporna, a otrzymane nagrody, opinie kolegów i zainteresowanie krytyków świadczy o tym, że mamy do czynienia z artystą znaczącym. (...)

Fragment oceny dorobku artystycznego Lesława Miśkiewicza sporządzona w związku z przewodem kwalifikacyjnym II stopnia, 1994 (→ s. 391)

(...) I believe that any attempt to describe the content of Miśkiewicz's graphic plates will inevitably end in dissatisfaction. It is because after describing the structure of the composition and the formal content, I begin to notice illusory spaces, objectivity, and something akin to narration. On the surface, which for me constitutes the first layer, I observe a disruption of the rhythm of the lines. This rhythm is disrupted on a small scale not only by the bending of a few unruly lines, but these bent lines gain thickness, weight, and seem to exist in a space more illusory than expressed. At the boundary of two zones distinguished by the direction of rhythmic texture, in the vertical division of the square into two halves a short black crack appears. It is a slit in the curtain behind which, it seems, there is a performance ready to be played. Or a square whose greyness creates a horizontal rhythm of almost imperceptibly undulating lines. Its tranquillity is disturbed by short vertical rhythms concentrated at the centre of the composition. Their density defines the geometric order of division into four smaller squares. The spatiality of the vertical segments is intriguing. Their materiality and dimensionality are emphasized by obliquely cast shadows. The shadow serves illusion but also emphasizes the geometric order of the composition by repeating the direction of the square's diagonal. This fusion of the world of geometric abstraction with the representational realm in Miśkiewicz's work creates a visual intrigue in the best sense. (...)

(...) Lesław Miśkiewicz's artistic activity, expressed through participation in international and individual exhibitions, is indisputable. The awards received, the opinions of his peers, and the interest of critics testify that we are dealing with a prominent artist. (...)

Fragments of the Artistic Evaluation of Lesław Miśkiewicz's Work Prepared in Connection with the Second-Degree Qualification Procedure, 1994 (→ p. 391)

Franciszek Bunsch
O dwóch drzeworytach Lesława Miśkiewicza

Lesław Miśkiewicz – subtelne, pozornie monotonne, a jednak pełne znaczenia szarości budowane lekko jedynie stalowanym rytmem, kreską w każdym miejscu żywą i zmienną powodującą lekką wibrację szarości. W wyznaczonym miejscu jedyny wzmocniony akcent tworzący klucz kompozycji („Bez tytułu” 1991, „Bez tytułu” 1993).

Tekst opublikowany w broszurze z wykładu inauguracyjnego w ASP w Krakowie „Franciszek Bunsch. Związki polskiego drzeworytu współczesnego z tradycją drzeworytu japońskiego 1995/96”, Kraków 1996 (→ s. 392)

Franciszek Bunsch
About two woodcuts by Lesław Miśkiewicz

Lesław Miśkiewicz – subtle, seemingly monotonous, yet full of meaning greys, built with only a slightly steel-like rhythm, with a line which in each place is lively and changeable, causing a slight vibration of greyness. In a designated spot there is only one highlighted accent forming the key of the composition (“Untitled” 1991, “Untitled” 1993).

An excerpt from the text published in the booklet of the inaugural lecture at the Academy of Fine Arts in Cracow “Franciszek Bunsch. Związki polskiego drzeworytu współczesnego z tradycją drzeworytu japońskiego 1995/96”, Kraków 1996 (“Franciszek Bunsch. Relations of Polish contemporary woodcut with the Japanese woodcut tradition 1995/96”) Cracow 1996 (→ p. 392)

Grzegorz Sztabiński
Lesław Miśkiewicz

Rzadko zdarza się obecnie, żeby artysta identyfikował się z określoną techniką. Ilość istniejących możliwości uprawiania działań twórczych jest tak duża, że trudno zdecydować się na jedną z nich. Dlatego często w jednej pracy łączone są różne media i różne konwencje formalne. Podkreśla się przy tym w komentarzach, że złożoność współczesnego świata nie pozwala artystom na zachowanie jedności, spójności praktyk twórczych. Prowadząc zaś dalej to rozumowanie, pisze się o niemożności samoidentyfikacji i odrzuceniu mitu zintegrowanej osobowości.

Na tym tle wyjątkowym zjawiskiem są prace Lesława Miśkiewicza. Artysta ten od początku związany jest z grafiką, a dokładniej z technikami druku wypukłego – linorytem i drzeworytem. Początkowo dominowała pierwsza z wymienionych odmian rytu. Miśkiewicz znakomicie umiał wykorzystać możliwości, jakie stwarza swoboda dęć w miękkim materiale. Budował płaszczyzny wypełnione szerokimi, nieregularnymi smugami. Były one mocne, ekspresyjne. Wywoływały u odbiorców uczucie satysfakcji związane z ujawnioną energią. Jednak nawet wtedy artysta narzucał sobie ograniczenia. Nie korzystał z możliwości wzmocnienia siły wyrazu dzięki zastosowaniu koloru. Nie wykonywał linorytów barwnych.

Później tendencja do samoograniczania stawała się coraz bardziej dostrzegalna. Miśkiewicz porzucił linoryt na rzecz drzeworytu – techniki o bogatej tradycji. Zrezygnował też z manifestowania swobody ekspresji. Zaczął wykonywać grafiki niezwykle pracochłonne, wymagające ogromnego skupienia. Tworzy je do dziś. Składają się zwykle z cienkich linii przebiegających równoległe do jednego z boków płaszczyzny, na której są wykonywane. Respektują więc, jak można by sądzić, jedno z podstawowych zaleceń unizmu Strzemińskiego – unikania konfliktu między kształtem a powierzchnią, na której jest umieszczony. Jednak

Grzegorz Sztabiński
Lesław Miśkiewicz

It is rare nowadays for an artist to identify himself with a particular technique. The number of existing possibilities for cultivating creative activities is so large that it is difficult to decide on one of them. Therefore, different media and different formal conventions are often combined in a single work. At the same time it is emphasized in the comments that the complexity of the modern world does not allow artists to maintain unity, coherence of creative practices. Taking this reasoning further, one would write about the impossibility of self-identification and the rejection of the myth of an integrated personality.

Against this background, Lesław Miśkiewicz's works of art are a unique phenomenon. From the beginning, this artist has been associated with graphic arts, and more specifically with relief printing techniques – linocut and woodcut. Initially, the former type of engraving was predominant. Miśkiewicz excelled at taking advantage of the possibilities created by the freedom of cutting in soft material. He built planes filled with wide, irregular streaks. They were strong, expressive. They evoked in the viewers a feeling of satisfaction associated with the revealed energy. However, even then the artist imposed restraints on himself. He did not take advantage of the possibility of enhancing the power of expression through the use of colour. He did not make colour linocuts.

Later, the tendency toward self-limitation became more and more noticeable. Miśkiewicz abandoned linocut in favour of woodcut, a technique with a rich tradition. He also gave up manifesting freedom of expression. He began making graphics that were extremely painstaking and required great concentration. He continues to create them to this day. They usually consist of thin lines running parallel to one of the sides of the plane on which they are executed. Thus, they respect, as one might think, one of the basic

Miśkiewicz nie jest kontynuatorem unizmu. Stanowi on dla niego punkt wyjścia, podstawę samodyscyplinowania twórczego, wobec którego w przemyślany sposób wprowadza wyjątki. Równoległe linie w wybranych miejscach zmieniają swój bieg. Sugerują czasami unoszenie się ponad powierzchnią, innym zaś razem ruch ukośny, po przekątnej płaszczyzny. Pojawiają się też linie przeciwstawne, opozycyjne wobec dominującego, wyjściowego ich kierunku. W ten sposób powstaje plastyczna opowieść. Swoista, uogólniona narracja o istnieniu, o trwaniu i zmianach, o powstawaniu i przemijaniu. Miśkiewicz wychodzi więc poza tradycję unizmu. Sztuka według Strzemińskiego nie powinna niczego wyrażać. Tymczasem łódzki grafik umie uczynić zwykłe linie maksymalnie znaczącymi, bogatymi w skojarzenia.

1996

Tekst „Lesław Miśkiewicz” opublikowany w Kalejdoskopie (IV), Łódź 1996 (→ s. 390)

recommendations of Strzemiński's unism – avoiding conflict between the shape and the surface on which it is placed. However, Miśkiewicz is not a continuator of unism. It represents for him a starting point, a basis for creative self-discipline, against which he thoughtfully makes exceptions. In selected areas, parallel lines change their course. They sometimes suggest floating above the surface, while at other times they suggest diagonal movement, along the diagonal of the plane. There are also counter lines, being in opposition to their dominant, initial direction. In this way, a visual story is created. A specific, generalized narrative about existence, about persistence and change, about creation and passing. Miśkiewicz thus goes beyond the tradition of unism. According to Strzemiński, art should not express anything. The graphic artist from Lodz, however, is capable of making ordinary lines as meaningful as possible, rich in associations.

1996

Text “Lesław Miśkiewicz” published in Kalejdoskop (IV), Łódź 1996 (→ p. 390)

Ursula Warnke

Wzmianka o drzeworytach Lesława Miśkiewicza

(...) Czyż w drzeworytach Lesława Miśkiewicza przypominających rysunki piórem rytmiczne progresje i struktury nie są wyznacznikiem „jednolitego” obrazu? W pracach tego artysty widoczne staje się wyzwanie przełamania „jednolitości” i włączenia „czynników zakłócających”, które obok czysto formalnego odniesienia stają się skojarzeniami wskazującymi na nieoczekiwane poziomy semantyczne. (...)

Fragment tekstu opublikowanego w katalogu wystawy „Zur Ausstellung Kontraste aus Lodz”, Groß-Gerau 1999 (→ s. 392)

Ursula Warnke

Note on woodcuts by Lesław Miśkiewicz

(...) Aren't the rhythmic progressions and structures in Lesław Miśkiewicz's woodcuts, which resemble pen drawings, a determinant of a “uniform” image? In the works of this artist, what becomes apparent is the challenge of breaking the “uniformity” and incorporating “disruptive factors” that, in addition to purely formal reference, become associations pointing to unexpected semantic levels. (...)

An excerpt from the text published in the exhibition catalogue “Zur Ausstellung Kontraste aus Lodz”, Groß-Gerau 1999 (→ p. 392)

Dariusz Leśnikowski

Grafika Lesława Miśkiewicza

Musi budzić zdumienie, jak bardzo osobiste uczucia wywołuje obcowanie z pracami Lesława Miśkiewicza. To dziwne, bo przecież są to grafiki pozbawione ilustracyjności, odniesień przedmiotowych. Można by z ostrożnością powiedzieć, że są one bliskie kompozycjom abstrakcyjnym. Z ostrożnością, gdyż artysta nie pragnie być zaliczanym do żadnego artystycznego kierunku. Oczywiście można szukać w pracach określonych obrazów, realnych odniesień – sam twórca potwierdza, że większość dzieł wynika z konkretnych inspiracji, codziennych przeżyć, dobrych i złych doświadczeń – ale pozostaje faktem, że istota tych niebywających drzeworytów leży poza warstwą anegdotyczną.

Piszący o Miśkiewiczu sumitują się, że w obliczu Jego grafik prezentują bardzo osobiste, zaangażowane stanowisko. Jakby nie wypadało... Jakby uprawnione były wobec tego rodzaju prac jedynie bardzo racjonalne i bardziej powszechne, trzeźwe osądy.

Skąd to poczucie bezpiecznej bliskości emanujące z dzieł artysty? Z pewnością urzeka w obrazach – uzyskany dzięki artystycznemu doświadczeniu i wiedzy oraz wsparty nieomylną intuicją – estetyczny efekt. To coś, co pozwala nam odczuwać przyjemność z obcowania z dziełem sztuki. Ten ogólny, specyficzny charakter prac – delikatnych, subtelnych, złożonych najczęściej z biegnących równolegle i skośnymi duktami gęstych linii: wąskich i szerokich, samodzielnych i złożonych, zdyscyplinowanych i zmieniających nagle swój bieg.

Wydaje się, że na karcie papieru płoży się coś na kształt włókien zwiewnej tkaniny. Że wystarczy dmuchnąć, a linie ulecą, zsuną się z obrazu. Przygotowani na spotkanie z oschłą geometrią odkrywamy zdumieni, że znajduje się przed nami coś, co jest w swej naturze organiczne, więcej, coś, co uzyskuje swoisty walor życia.

Dariusz Leśnikowski

Graphic art by Lesław Miśkiewicz

It must be astonishing how personal are the emotions evoked by the contact with Lesław Miśkiwicz's works. It seems to be strange as they are non-illustrative graphics, without any object references. It might be presumed that they are close to abstract compositions. The presumption results from the fact that the artist's intention is not to be classified to any artistic trend. The works could certainly be searched for some definite representations, real references – the artist himself confirms, that most of his works originated from some actual inspirations, everyday good and bad experiences – as a matter of fact, however, the essence of these unusual woodcuts goes beyond the anecdote layer.

Critics writing about Miśkiewicz excuse themselves that, facing His graphics, they present a very personal, emotional attitude. As if it was a faux pas... As if this kind of works deserved only quite rational and more common, down-to-earth evaluation.

How comes that the artist's works emanate the feeling of safe closeness? The aesthetic effect – obtained owing to the artistic experience and knowledge and supported by infallible intuition – is certainly the factor which mostly attracts in these pictures. That is what lets us feel pleasure when we come into contact with a work of art, the general, unique character of these graphics – delicate, subtle, mainly composed of parallel and diagonal routes of numerous lines: narrow and wide, single and composed, disciplined and all of a sudden diverted.

It seems there is something like fibres of ethereal fabric laying down on a sheet of paper. One blow might be enough to make lines rise in the air, slide away from the picture. Expecting rigid geometry we discover in amazement that we stand in front of something organic in its nature, and what is more, something that gains a unique quality of life.

Patrzymy na elementy jakiejś istotnej struktury. Można by powiedzieć, że artysta zmagając się z drewnianą deską, jedynie odkuwa dłutem to, co w drewnie już immanentnie tkwi. To, co w nim od zawsze ukryte i co nie każdemu artyście pozwoli się odsłonić. Miśkiewicz często odwraca włókna drewna na nice. Właściwie, wiedziony w znacznej mierze intuicją, usuwa jedynie zbędne nitki, aby dotrzeć do istoty rzeczy. Nie narzuca formy, on ją jedynie odkrywa, wizualizuje, ukonkretnia. Forma, wytłukiwana mozolnie, wydobywa się spod okrywy. Artysta dotyka sedna, czystego krwiobiegu drzeworytniczego klocka. Zdaje się, że w tym odkuwaniu prawdy artysta daje się prowadzić drewnu. Można wyobrazić sobie, że ręka i nóż czy dłuto podążają tylko tam, gdzie pozwala materiał.

Te trochę mistyki zderzonej z racjonalnymi w gruncie rzeczy czynnościami twórcy to kolejny dowód na to, że niełatwo uciec od subiektywnego, osobistego tonu w interpretacji prac graficznych Lesława Miśkiewicza.

Ale to także trop, dzięki któremu możemy skierować naszą uwagę na jeszcze jeden aspekt związany z Jego twórczością – na wyraźny motyw autotematyzmu widoczny w grafikach.

Drzeworytnik opowiada efektami swej pracy o jej istocie. Także o istocie materiału, z jakim się zмага. O jego strukturze, jego brakach i powabach. I o oporze, jaki stawia ostrzu dłuta. Uważny widz dostrzeże i ślady słoików drewna w jednej z warstw obrazowych i miejsca, gdzie oporny materiał wymusił odpowiedni nacisk i bieg narzędzia, a nawet miejsca, gdzie nie poddane żadnym czynnościom naprawczym uskoki i przecięcia paradoksalnie – przez brak znaku odcisnięty swój ślad na papierze.

Miśkiewicz jest w swych zmaganiach bardzo uczciwym przeciwnikiem i partnerem zarazem. Nie ułatwia sobie zadania. Nie stara się o przewagę, raczej mnoży ograniczenia. I nie wynosi osobowości artysty ponad to, co tworzy.

Format prac bywa zwykle podobny. Ich kształt, proporcje, ograniczony zestaw używanych środków –

We look at the elements of an essential structure. One could say that the artist, trying to cope with the wooden block, chisels out only what has already been inherent in the wood for a long time. All that has been hidden there since the beginning, and it can be revealed only by few. Miśkiewicz often turns the fibres of wood inside out. In fact, following his intuition, he only gets rid of unnecessary threads to reach the heart of the matter. He does not impose the form, rather discovers it, visualises and makes it real. The form, arduously cut out, rises to the surface. The artist comes to the core, pure vascular system of a wooden block. He seems to be led by the wood in the process of chiselling the truth. We can imagine that the hand and a knife or burin go where the material lets them go.

A little bit of mysticism combined with the artist's actually rational activities prove again that it is not easy to avoid a subjective, personal tone while interpreting Lesław Miśkiewicz's graphic works.

Yet it is also a trail which draws our attention to another aspect associated with His creation – the clear motif of autothematization present in these graphics.

Using the effects of his work the wood-engraver tells us about its essence. He also gives information about the essence of the material he tries to cope with. About its structure, its drawbacks and advantages. And about the resistance it gives to the blade of a burin. A careful observer will notice both traces of wood grains in one of the pictorial layers and spots where the resistant material forced the appropriate pressure and route of the tool, and even places, where not corrected irregularities and scars paradoxically – because of the lack of sign left their trace on the paper.

In this struggle Miśkiewicz is a very honest opponent, and a partner at the same time. He does not make his task easy. He does not try to find any facilitation, rather multiplying restrictions. For him the artist's personality is not prior to what he creates.

The size of works is usually similar. Their shape, proportions, the limited set of means of expression

są zbliżone. Twórca nie korzysta nawet z możliwości przygotowywania prac w technice drzeworytu sztorcowego, w którym łatwiej operuje się narzędziami. Przy tak dużych formatach byłoby to zrozumiałe, nawet oczywiste. Ale Miśkiewicz tworzy drzeworyty wzdłużne, wymagające przy tak delikatnych strukturach obrazowych ogromnego wysiłku. A ostatnio zwykłe klocki drzeworytnicze zastąpione zostały w pracowni Miśkiewicza przez twardsze, trudniejsze w obróbce drewniane sklejki.

Zasady kompozycji są przejrzyste, oczywiste. Podziały na dwa, na cztery, w pionie lub w poziomie akcentują najprostsze relacje: góra–dół, lewa–prawa strona płaszczyzny. Uzyskane zostają za pomocą linii lub punktów – ich zagęszczeń i rozrzedzeń, ale też i przez formy, jakie tworzą. Formy, znów zbliżone do podstawowych: trójkąty, prostokąty czy koła, wpisują się w proste podziały. Spokój tych form pozostaje w opozycji do nerwowości linii, pęknięć, załamania i odwrótów zaburzających statykę układów oraz wyznaczających kierunki napięć.

Listwy, bariery podzruczone przez artystę (ale one już tam były „pod skórą”, chciałoby się powiedzieć), naturalne rysy i wzniesienia słoików drewna wystarczają, by zakłócić bieg linii. Te muszą więc iść „górami” lub „dołami” – zaznaczają głębokość, mówią o ilości planów przestrzennych, o ich wzajemnych relacjach. Niektóre nitki nerwów podążają prosto w głąb domyslniej przestrzeni obrazu, mijając rzędy drobnych równoległych linii. Inne, biegnąc zakolami i zmieniając kierunek ruchu, odnajdują swoje odpowiedniki tkwiące w innych płaszczyznach, wyznaczanych przez kręte, złożone struktury. Głębia tych obrazów jest zazwyczaj ograniczona do grubości ryty. Jest to przestrzeń płytka, ale – o dziwo – wystarcza, aby przedmioty rzucały nawet cienie.

Gdy w uporządkowany świat grafik, w którym rządzą: precyzja i spokój wkradają się: nerwowość linii i niespodziewane zakłócenia rytmu, gdy dostrzegamy inne istotne opozycje decydujące ożywieniu,

– all these factors are almost the same. The artist does not even use the advantage of preparing his works in the technique of wood engraving (xylography) where a hard block is cut across the grain, which makes it easier to perform with tools. Taking into account such big formats it would be justified, even obvious. Miśkiewicz, however, cuts wood blocks along the grain, which requires a great deal of effort considering such delicate pictorial structures. Especially that lately the usual wooden blocks have been substituted in Miśkiewicz's studio by harder wooden plywood, more difficult to work with.

The principles of composition are clear, comprehensible. Divisions into two, four, vertical or horizontal, emphasise the simplest relations: the top and bottom, left and right side of the surface. They are obtained by means of lines and points – their congestion and dispersion, as well as by the forms they create. The forms, again elementary: triangles, rectangles and circles transfer into simple divisions. Tranquillity of these forms stays in opposition to irregularity of lines, splits, breaks and diversions disturbing the statics of arrangements and determining the directions of tensions.

Borders, barriers designed by the artist (but they have already been there, we would like to say), natural scars and reliefs of wood grains are enough to interfere with the course of lines. Thus, they have to take the 'upper' or the 'bottom' course – they mark the depth, they show the quantity of spacious plans, their mutual relationships. Some fibres of nerves directly penetrate the apparent space of a picture, passing by the rows of minuscule parallel lines. The other ones, running along curved lines and swerving, find their counterparts in other layers set up by winding complicated structures. The depth of these pictures is usually limited to the depth of engraving. It is a shallow space, yet – to our surprise – deep enough to let objects cast their shadow.

When the order of the world of graphics, where precision and quietness are dominating, is violated

zrytmizowaniu i zdynamizowaniu płaszczyzny, uprzy-
tamniamy sobie, że to nie pedantyczne realizacje
artystycznego purysty, ale naznaczone piętnem
emocji i intuicji, nie wolne od fantazji urokliwe kom-
pozycje. W kolejnych dziełach nowe, drobne zabiegi
i nowe, proste układy form tworzą kolejne ujmujące
warianty wypowiedzi, utwierdzając nas w przekonaniu
o niewyczerpanych możliwościach obranej przez Miś-
kiewicza drogi. Także o tym, że prostota nie wyklucza
różnorodności.

Ale co jest tą prawdą, do której, jak wspomnieliśmy
na początku, dociera artysta? Czy jest nią katarctyczne
przeżycie estetyczne, z którym pragnie podzielić się
z innymi? Czy wiedza o strukturze świata? A może
analiza własnej świadomości?

Każda z odpowiedzi byłaby ograniczeniem po-
tencjalnie możliwych interpretacji. Nie ulega jednak
wątpliwości, że twórczość Miśkiewicza jest wyra-
zem kontemplacyjnej postawy wobec świata, która
jest źródłem wiedzy o życiu, warunkiem rozumienia
uniwersalnych praw, stosunków i mechanizmów
rządzących opanowywaniem, ale i wywoływaniem
chaosu. O świecie, w którym w wyważonych propor-
cjach ścierają się ze sobą przeciwieństwa: biel i czerń,
światło i mrok. W którym niektóre elementy zbiorów
funkcjonują w obrębie swej rodzimej macierzy, a inne
wdzierają się bez wstydu na obcy teren. W którym
obok jakiegoś centrum – źródła ładu pojawiają się
także ośrodki odchylen i deformacji. W którym, gdzieś
na granicy, stykają się odmienne wartości: skali, natę-
żenia, rytmów. Na tym obszarze, jak w całej, nie wolnej
od kontrastów, twórczości Miśkiewicza, dochodzi do
spotkania myśli matematyczno-przyrodniczej z reflek-
sją humanistyczną.

Najważniejsze jest jednak nie to, że artysta powyż-
sze prawdy – proste przecież – ujawnia, ale to, w jaki
sposób to czyni. To, jak mówi, jest bowiem tak samo
ważne albo może ważniejsze, jak to, o czym mówi.
Więcej, to, jak mówi, staje się w istocie tym, co mówi.
Forma staje się treścią.

by nervousness of lines and unexpected rhythm
disturbance, when we notice other significant
oppositions determining the energy, rhythm and
dynamics of the surface, we become aware of the
fact that these are not pedantic works of an artistic
purist but charming compositions based on emotions
and intuition, not deprived of fantasy either. In the
subsequent works new endeavours and new simple
arrangements of forms create the succeeding
enchancing variants of expression, confirming us in our
opinion about the endless potential of the way chosen
by Miśkiewicz. Moreover, about the fact that simplicity
may be complementary to variety.

However, what is the truth the artist discovers,
which we mentioned at the beginning of this paper?
Is it a cathartic aesthetic experience which he wants
to share with other people? Or the knowledge about
the structure of the world? Or the analysis of his own
awareness?

Each answer would limit potentially possible
interpretations. There is no doubt, however, that
Miśkiewicz's creation is an expression of contemplative
attitude to the world, which is the source of knowledge
about life, the condition of understanding universal
truths, relationships and mechanisms helping to
control as well as evoke chaos. About the world where
in well-balanced proportions the opposites: black and
white, light and darkness clash. Where some elements
of sets function within their original area, and the
others eagerly violate the unknown area. Where next
to the centre – the source of order there are also some
sources of deviation and distortion. Where somewhere
on the border, different values of scale, tension, rhythms
are put together. On this territory, like in the whole,
full of contrasts Miśkiewicz's creation, mathematical-
natural thought and humanistic reflection encounter.

What is most important however is not the fact the
artist reveals these simple truths but the way he does it.
The way he expresses himself is as important, or even
more important than what he expresses. What is more,

I jeszcze jedno. Niezależnie od tego, czy na prace
Miśkiewicza patrzeć będziemy jak na klarowne, zrów-
noważone kompozycje abstrakcyjne, czy też budzić
będą one skojarzenia – czego autor nie wyklucza –
z rzeczywistymi obiektami i interpretować je będziemy
w duchu tradycji sztuki aluzyjnej, zawsze wzbudzać
będzie ona w widzach ogromny szacunek. Niewąt-
pliwie dla niepodważalnej jakości tych prac, dla ich
bezpretensjonalności i bezpośredniości, ale i dla wol-
nej od autokreacji postawy artysty, dla którego pojęcie
koniunkturalizmu, w jakimkolwiek znaczeniu i zakresie
wydaje się słowem obcym.

2000

Tekst opublikowany w katalogu „Lesław Miśkiewicz” wydanym do
wystawy organizowanej przez Galerię Amcor Rentsch, Łódź 2000
oraz w książce „Czytanie Sztuki: Postawy – Interpretacje”, wydaw-
nictwo Galeria Amcor Rentsch, Łódź 2006 (→ s. 392, 388)

the way he speaks becomes as a matter of fact what he
talks about. The form becomes the content.

And one more reflection. No matter if we look at
Miśkiewicz's works as at clear well-balanced abstract
compositions, or – what might be the author's intention
– they bring about associations with real objects and are
interpreted in the spirit of tradition of allusive art, they
will always find admirers. Undoubtedly because the
works are of the highest quality, they are unpretentious
and direct, the artist's attitude is free of self-creation
and conformism in any meaning or scope seems to be
an unknown notion to him.

2000

Text published in the catalogue “Lesław Miśkiewicz” published
for the exhibition organized by Amcor Rentsch Gallery, Lodz 2000
and in the book “Reading Art: Attitudes – Interpretations”, Łódź
2006 (→ p. 392, 388)

Franciszek Bunsch

O dorobku artystycznym Lesława Miśkiewicza

Mimo szerokiej dzisiaj wymiany informacji, w tym także dość szerokiej znajomości tego, co dzieje się w danej dziedzinie niemal na całym świecie, a do czego przyczyniają się także (w naszej dziedzinie) międzynarodowe wystawy, i naturalnie – w jakimś stopniu oczywiste przy tym – oddziaływanie na poszczególne osobowości, nadal możemy stwierdzić istnienie poszczególnych wyróżniających się ośrodków twórczych, charakteryzujących się określonymi cechami. I tak, u nas śmiało można wyodrębnić kilka ośrodków czy, jakbyśmy je nazwali, „szkół grafiki”. W tym określeniu mieści się, nieprzypadkowo, także rozumienie roli, jaką pełni uczelnia artystyczna działająca na danym terenie, nie tylko kształcąca kolejne pokolenia artystów, ale skupiająca pewną grupę czynnych twórczo artystów – pedagogów, oraz będąca przekąźnikiem międzypokoleniowym dorobku, tradycji, sposobu podejścia do wielu zagadnień. A więc nie będzie bezpodstawne stwierdzenie istnienia i odrębności na naszym polskim terenie „Łódzkiej szkoły grafiki” w tym podwójnym znaczeniu: ośrodka z jego tradycją i współczesnością oraz Uczelni z jej postaciami, programami i dorobkiem.

(...) Obecnie wśród artystów tego kręgu znaczącą pozycję zajmuje Lesław Miśkiewicz, absolwent i wieloletni pedagog Uczelni Łódzkiej, (...) oraz – równolegle – pracujący w Instytucie Informatyki na Politechnice Łódzkiej. Mnie znany osobiście głównie z prac graficznych wystawianych na różnych wystawach, artysta, którego drogę artystyczną z zainteresowaniem od dłuższego czasu śledziłem.

Uczeń prof. Stanisława Fijałkowskiego i prof. Andrzeja Bartczaka zachował w swej twórczości metodę, na tradycję której starałem się zwrócić uwagę we wstępie, i wnosił jednocześnie własne, osobiste cechy skupienia i delikatności. Spośród szerokiego wachlarza możliwości istniejących w grafice wybrał technikę,

Franciszek Bunsch

About Lesław Miśkiewicz's artistic oeuvre

Despite the wide exchange of information, quite good knowledge of the newest worldwide achievements in a given discipline, which is also the result of international exhibitions, and which, in a natural way, influences particular personalities to some extent, we can still observe the existence of particular creative centres distinguished by defined characteristic features. Thus there are a few easily recognised centres in our country, which could be defined as the 'schools of graphic art'. This name deliberately includes the role of an artistic school active in a given area, not only teaching the subsequent generations of artists but also attracting a certain group of active artists – academic teachers as well as being a mediator of achievements, tradition, approach to many issues for different generations. Therefore the statement that there is the 'Lodz school of graphic art' on our Polish territory, having this double meaning: the centre with its tradition and contemporary features and the high school with its teachers, programmes and achievements, is not made without any reason.

(...) At present Lesław Miśkiewicz is the one who takes a significant position in this environment, being a graduate and experienced academic teacher of the Lodz school, (...) and parallelly – of the Institute of Computer Science at the Lodz University of Technology. I personally met his graphic works at various exhibitions and have been following his artistic achievements with a great interest for a long time.

Professor Stanisław Fijałkowski's and professor Andrzej Bartczak's former student, he preserved in his work the method whose tradition I tried to emphasise in the introduction, contributing his own personal features of concentration and delicacy to it. From the wide range of potentials existing in graphic art he chose the technique which some specialists define

którą niektórzy znawcy określają jako posiadającą najbardziej ograniczone możliwości formalne i wymagającą największej syntezy.

We wczesnych pracach z lat 1981-84 operuje czytelnymi elementami przedstawieniowymi wplecionymi w konsekwentny rygor kompozycji. Ale nawet jeśli są to sugestie pejzażu albo postaci ludzkiej, jest to pejzaż czy człowiek w ogóle, pozbawiony cech jednostkowych i sytuacji doraźnej, chwilowej.

W okresie późniejszym te sugestie całkowicie znikają na korzyść, jakbym to określił, sytuacji wyabstrahowanych, czystych wzajemnych relacji wywoływanych samymi elementami plastycznymi, wchodzącymi między sobą w pewne stany uzależnienia. Jednocześnie klarowność całego układu, jego pozorne „wyciszenie” wyróżnia, w sposób niemal dramatyczny, najdrobniejszy nawet akcent burzący ten pozorny spokój. (Mówiąc o „wyciszaniu”, o jedności płaszczyzny, można by tu przypomnieć słowa Strzemińskiego: „Unizm malarski dąży do płaskiej jedności optycznej, zamkniętej w sobie i obojętnej na otoczenie.”). Autor w sposób dla siebie charakterystyczny wykorzystał parę kierunków równoległego cięcia, mającego przecież swoje prąródło jeszcze w drzeworycie renesansowym, ale w jakże jednak odmienny sposób określają one formę. Powstają wielkie układy płaszczyzn o zróżnicowanej temperaturze szarości, z pojawiającymi się niewielkimi akcentami czerni, bieli, niemal kaligraficznej linii, a nawet pewnej sugestii przestrzenności wybranego elementu. Jednocześnie należy w tym miejscu zwrócić uwagę na rodzaj ogólnej przestrzenności – a może raczej warstwowości – w tych kompozycjach, w zasadzie „rozpisanych” na powierzchni papieru. Akcenty, czasem wsparte jakby sugestią rzuconego cienia, odwinięcie rytmu, kontrast ciepłej bieli na chłodnej szarości – lekko podwijają fragmenty w stosunku do powierzchni obrazu lub cofają tło, tworząc dodatkową warstwę przestrzenną, podporządkowane są jednocześnie wielkim, przejrzystym podziałom kompozycyjnym.

as the one having the most limited formal powers and requiring the biggest synthesis.

In the early works from the period between 1981-84 he uses legible figurative elements mingled with the consistent rigour of composition. Yet even though these are the suggestions of a landscape or a human silhouette, it is a landscape or a human figure in general, deprived of any individual features and any given situation.

In later works these suggestions completely disappear on behalf of, what I would define as, abstracted situations, pure mutual relations evoked by the very plastic elements, coming into certain states of dependence with one another. At the same time the clarity of the whole arrangement, its apparent 'tranquillity' distinguish in a nearly dramatic way even the least accent destroying that seeming peace and quiet. (Speaking of 'tranquillity', of a uniform surface, we could recall here Strzemiński's words: 'Unism in painting tends to reach flat optical unity, closed and indifferent to the surroundings.'). The author, in his own typical way, used a few directions of parallel cut, which originates from the Renaissance woodcut, yet it defines the form in a definitely different way. There are huge arrangements of areas of various temperatures of grey, with some little accents of black, white, nearly calligraphic line, and even a certain spacious suggestion of a given element. At this moment we should pay attention to a kind of general spaciousness – or rather layering of these compositions, actually 'written out' on the surface of paper. Accents, sometimes supported by a suggestion of a cast shadow, 'unwinding' the rhythm, contrast of the warm white on the cool grey – slightly 'roll up' some fragments in relation to the surface of the picture or they withdraw the background, forming an extra space layer. At the same time they are subject to big clear compositional divisions.

The author deliberately avoids any narrative suggestions giving no titles to his particular works,

Autor świadomie unika wszelkich sugestii narracyjnych, nie tytułując poszczególnych prac, pokazując tym samym odbiorcy, że istotne jest to, co „pomiedzy” i „wewnątrz”, a nie bezpośrednio odniesienie do jakiejś sytuacji. Jedynie w dwu wypadkach zrobił ustępstwo, ale odbiera się to świadomie nie jako tytuł, lecz dedykację („Pamięci Matki” 1998, „Pamięci Ojca” 1999), co jeszcze dodatkowo potęguje dramatyczność sytuacji. Są to kompozycje nieco inne od pozostałych – to gra punktów buduje nastrój, a wyraziste przeciwstawienie pojedynczych linii dramatyzuje wyraz całości kompozycji. Jeszcze jedno odczucie widza (oglądającego), o które zresztą zapytałem autora – jest to wyraźne skojarzenie z wrażeniami muzycznymi. Ale możliwe, że jest to tylko odczucie subiektywne, a jego podstawą mogą być jakby podobne zasady budowy utworów muzycznych.

Pisząc kiedyś o relacjach pomiędzy polskim drzeworytem współczesnym i tradycyjną grafiką japońską, wymieniałem m.in. drzeworyty Lesława Miśkiewicza. Naturalnie nie miałem w tym momencie na myśli jakichś oddziaływań bezpośrednich – byłoby to błędnym uproszczeniem. Chodziło mi między innymi o pewien rodzaj sublimacji i element kontemplacji, maksymalne ograniczenie środków oraz o rolę samego znaku jako takiego. Wydaje mi się, że w tradycji sztuki zachodniej przeważała raczej tendencja przedstawiania i pewien rodzaj ekspresji. Skupienie aż metafizyczne, umowność i abstrakcyjność znaku, oszczędność aż do granic wyrafinowania – to cechy malarstwa tuszowego chińskiego i japońskiego oraz japońskiego drzeworytu, osadzone głęboko w ich kulturze; stamtąd te zjawiska promieniowały na sztukę Zachodu. (...)

2000

which means that what is essential is 'between the lines' and 'inside', with no direct reference to a given situation. He resigned from this principle only in two cases, yet it might be interpreted not as a title but as a dedication ('Pamięci Matki' ('In Memory of Mother') 1998 and 'Pamięci Ojca' ('In Memory of Father') 1999), which additionally intensifies dramatism of the situation. These compositions are a little different from the others – it is a play of points which builds mood, and an explicit juxtaposition of single lines dramatises the expression of the whole composition. One more reflection of a viewer which I asked the author about – is a clear association with musical impressions. However, it might be a subjective feeling probably based on the similar principles of structuring musical compositions.

Once writing about the relationships between Polish contemporary woodcut and traditional Japanese graphic art I mentioned Lesław Miśkiewicz's woodcuts. I certainly did not mean any direct influences – it would be a misleading simplification. What I meant was a kind of sublimation and an element of contemplation, maximum restriction of means of expression and the role of the sign itself. The tradition of western art seems to be dominated by figurative approach and a certain kind of expression. Concentration nearly metaphysical, sign conventionality and abstraction, sophisticated restraint – are the features of Chinese and Japanese ink painting and Japanese woodcut, deeply rooted in their culture; out of this source they radiated to the art of the West. (...)

2000

An excerpt from the review on the work and teaching activities of Lesław Miśkiewicz in connection with the proceedings for awarding the title of professor. Text published in the catalogue Lesław Miśkiewicz, Łódź 2005 (→ p. 393)

Fragment omówienia dorobku artystycznego i dydaktycznego Lesława Miśkiewicza w związku z rozpoczęciem postępowania nadanie tytułu naukowego profesora. Tekst opublikowany w katalogu „Lesław Miśkiewicz”, Galeria Amcor Rensch, Łódź 2005 (→ s. 393)

Jan Pamuła

Twórczość graficzna Lesława Miśkiewicza

Lesław Miśkiewicz, artysta niezwykle w swej sztuce powściągliwy, niemal ascetyczny, zdołał ukształtować swą wizję artystyczną tak bardzo sugestywnie, że jego wypowiedź, zakodowana w obrazach graficznych, pośród dzieł innych współczesnych polskich twórców brzmi zawsze niezwykle przekonująco i osobiście. Ta wyrazistość koncepcji twórczej spowodowała, że autor znalazł swe stałe miejsce wśród najwybitniejszych działających obecnie w Polsce grafików. Oryginalność jego artystycznych dokonań wynika zarówno z poetyckiego i kontemplacyjnego charakteru wizji plastycznej, czystości warsztatowej, objawiającej się wiernością wobec techniki klasycznego drzeworytu, z narzuconej sobie i konsekwentnie realizowanej dyscypliny działania, wreszcie z precyzji, subtelności i niezwyklej wrażliwości wizualnej. Lesław Miśkiewicz właściwie od początku swej samodzielnej działalności twórczej pozostaje artystą wiernym jednej technice. Mimo świetnej znajomości najnowszych technik, zwłaszcza elektronicznych, mimo wszystkich możliwości oferowanych przez inne niż tradycyjna drewniana deska materiały, stosowane w zakresie druku wypukłego – takie jak choćby linoleum – stosuje od kilkunastu lat technikę klasycznego drzeworytu, upatrując w niej ucieleśnienia swej koncepcji twórczej.

Nieliczne linoryty związane były głównie z wczesnymi pracami przedstawiającymi, które zrealizował pod koniec lat siedemdziesiątych i w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych. Ostatni z linorytów, według dokumentacji autora, powstał w roku 1987. Dorobek twórczy Lesława Miśkiewicza jest wyjątkowo jednolity, jego grafiki, od momentu ukształtowania w pełni indywidualnych cech stylistycznych, charakteryzuje quasi-abstrakcyjna forma i wielka subtelność środków wizualnych. Artysta zawęży możliwości języka wizualnego do bardzo zredukowanych środków wyrazowych, takich jak linia, punkt, zbiory punktów i linii, płaszczyzna

Jan Pamuła

Graphic art by Lesław Miśkiewicz

Lesław Miśkiewicz, a very much restrained artist, nearly ascetic in his art, managed to shape his artistic vision in such a suggestive way, that his expression encoded in graphic pictures is always convincing and personal, when compared with works of other Polish contemporary artists. This clarity of creative concept resulted in the author's strong position among the most outstanding Polish graphic artists. Originality of his artistic achievements originates both from the poetic and contemplative character of his artistic vision, the purity of his workshop which means being faithful to the technique of classical woodcut, rigorous discipline of work and last but not least precision, subtlety and unusual visual sensitivity. Since the very beginning of his independent creative work Lesław Miśkiewicz has been faithful to one technique. In spite of his very good knowledge of the newest techniques, especially electronic ones, despite all the potential alternatives offered by materials other than wooden plate used in relief print, like for example linoleum – he has been using the technique of classical woodcut for many years, treating it as the embodiment of his creative concept.

The few linocuts were mainly connected with early figurative works made in the late 1970s and early 1980s. According to the author's documents, the last linocut was made in 1987. Lesław Miśkiewicz's creative work is exceptionally uniform. Since the individual stylistic features were established, his graphic works have been characterised by a quasi – abstract form and great subtlety of means of visual expression. The artist reduces the potential of visual language to much limited means of expression such as line, point, sets of points and lines, a surface obtained by multiplication of lines. We can notice how rich and varied this language is only in the course of the analysis of particular works.

uzyskana przez zwielokrotnienie linii. Bogactwo i różnorodność tego języka dostrzega się dopiero w momencie analizy poszczególnych prac.

Lesław Miśkiewicz zaczynał swą działalność twórczą od stosunkowo różnorodnych stylistycznie prac, realizowanych pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych, zarówno figuralnych, jak i abstrakcyjnych. Momentem przełomowym była połowa lat osiemdziesiątych, kiedy to pojawiły się oczyszczone, jednordone jasne drzeworyty, budowane z cienkich linii, przypominające delikatną, ulotną tkaninę lub sieć przenikniętą światłem. Wczesne, figuralne prace miały charakter wyraźnie ekspresjonistyczny, ten rys widoczny jest zresztą także w grafikach abstrakcyjnych z lat 1980-1984. Okres późniejszy, obejmujący drugą połowę lat osiemdziesiątych, przynosi już prace bardzo charakterystyczne dla osobowości Miśkiewicza. Prace, które zostają dostrzeżone jako indywidualna artystyczna wypowiedź, i które przynoszą autorowi szereg nagród, m.in. dwukrotnie II nagrodę na VI i VII Ogólnopolskim Konkursie Graficznym im. Józefa Gielniaka w Jeleniej Górze (1987 i 1989), równorzędną Nagrodę Regulaminową – Prix ex aequo na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie (1988), I nagrodę na XI Ogólnopolskim Konkursie na Grafikę w Łodzi (1989). Znalezienie właściwego klucza do analizy twórczości graficznej Lesława Miśkiewicza nie jest łatwe. Można oczywiście zastosować analizę diachroniczną i prześledzić genezę oraz rozwój i charakter dzieła autora w poszczególnych okresach jego twórczości. Słusznym byłoby także dokonać zestawienia porównawczego związanego ze stosowaniem klasycznego drzeworytniczego warsztatu graficznego przez Lesława Miśkiewicza i innych współczesnych polskich grafików, którzy tą technikę uznali dla siebie za najważniejszą – w celu wykazania odrębności twórczości artysty. Mimo wszystko te niezbędne dla rzetelności recenzji działania nie pomagają w pełni w ujawnieniu zawartości dzieła autora, które jest obecne w aktualnym obiegu artystycznym i posiada swoją odrębną

Lesław Miśkiewicz started his artistic activity with relatively varied works as far as style is concerned, both figurative and abstract, made in the late 1970s and in the early 1980s. The middle of the 1980s was the turning point when purified uniform bright woodcuts appeared composed on the basis of thin lines, reminding of a delicate transient fabric or network penetrated by light. The early figurative works had a clearly expressionist character, which can also be observed in abstract graphic works from the period between 1980 -1984. The later works from the late 1980s are typical of Miśkiewicz's personality. The works which are perceived as an individual artistic expression and bring the artist many awards, among which there is twice the 2nd award at the 6th and 7th All-Poland Graphic Competition named after Józef Gielniak in Jelenia Góra (1987 and 1989), Statutory Award – Prix ex aequo at the International Biennial of Graphics in Krakow (1988), the 1st award at the 11th all-Poland Competition of Graphics in Lodz (1989). It is not an easy task to find the right key to analyse Lesław Miśkiewicz's graphic work. We can certainly do a diachronic analysis and go into the genesis, development and character of the author's works in the particular periods of his artistic activity. It would also be worth making a comparative presentation concerning the use of classical woodcut graphic workshop by Lesław Miśkiewicz and other contemporary Polish graphic artists who chose the technique as the predominant one – in order to prove the artist's creative uniqueness. Despite all the attempts necessary to make a reliable critical review they are hardly helpful to reveal the content of the author's work which at present is in current artistic circulation and has its own distinct stylistic and meaningful characteristics. For me Lesław Miśkiewicz's work is a continuous exercise connected with the woodcut technique – the exercise which is technical, artistic and spiritual. It is an attempt to achieve self-improvement in order to reach the

charakterystykę stylistyczną i znaczeniową. Twórczość Lesława Miśkiewicza jest dla mnie nieustannym ćwiczeniem związanym z techniką drzeworytu – ćwiczeniem technicznym, artystycznym i duchowym. Doskonaleniem samego siebie poprzez dążenie do mistrzostwa formy. Miśkiewicza interesuje relacja fizyczności i wizualności – fizyczność i materialność będące podstawą wizualności. Autor eksploatuje możliwości wizualne jednej techniki – obszar wizualności, jaki ta technika niesie. Trzeba mieć na uwadze drzeworyt jako autonomiczną technikę artystyczną, niezależną od funkcji reprodukcyjnych związanych z drukiem czy będącą na usługach malarstwa lub rysunku.

Wydaje się, jakby Lesław Miśkiewicz w najgłębszym sensie zajmował się penetracją ekstremalnych możliwości drzeworytu. W tym też znaczeniu jego twórczość ma tak istotne miejsce w aktualnym obrazie polskiej grafiki. Podkreślane często unistyczne i geometryczne elementy w twórczości Miśkiewicza są raczej kanwą, motywem, ale chyba nie istotą jego prac czy głównym tematem – głównym tematem jest interpretacja techniki drzeworytu dokonująca się na bazie czystej wizualności. To doświadczenie możliwości drzeworytu nasycone jest zawsze cechami głęboko osobistymi, przeniknięte subtelnością i poezją. Okres stanowiący ramę czasową recenzji obejmuje ostatnie sześć lat twórczości autora (lata 1994–2000 przyp. red.). Dla dorobku twórczego Lesława Miśkiewicza okres ten stanowi niezwykle istotny moment. W tym czasie bowiem powstaje cały szereg bardzo ważnych prac. Mimo że okres ten nie jest wyodrębniony jakimś radykalnie odmiennym charakterem dzieł, powstające w tym czasie grafiki w sposób poważny wzbogacają wcześniejszy dorobek artysty, dodając nowe myśli i nowe rozwiązania do ustalonego – jakby się mogło wydawać – zjawiska, jakim była twórczość autora, tak dobrze przyjęta na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Oprócz prac, które zadziwiają niezwykłością rozwiązań wizualnych i technicznych, jak stosunkowo

mastery of form. Miśkiewicz is interested in the relationship between what is physical and visual – physical and material aspects which are the basis of visuality. The author exploits the visual potential of one technique – the area of visuality this technique offers. We should take into account woodcut as an autonomous artistic technique independent of reproductive functions connected with print or the one which serves the purpose of painting or drawing.

Lesław Miśkiewicz seems to be truly concerned with penetrating the extreme potential powers of woodcut technique. In this sense his work takes such an important position in the present picture of Polish graphic art. So frequently emphasised unistic and geometric elements in Miśkiewicz's work are the groundwork, motif rather than the essence or the main subject of his works. The main subject is the interpretation of the woodcut technique performed on the foundation of pure visuality. These experiments with powers of woodcut are always very personal in their character, predominated by subtlety and poetry. The period taken into consideration by this review includes the last six years of the author's work (1994–2000 editor's note). In Lesław Miśkiewicz's artistic work this period is a very important moment. At this time many significant works were created. Despite the fact that this period is not distinguished by any radically different character of works, the graphic works made at this time enrich the previous work of the artist in a very serious way adding new reflections and solutions to the seemingly established phenomenon which the artist's work was, so much welcome at the turn of the 1980s and 1990s.

Besides the works which surprise by their visual and technical solutions, like a relatively gloomy work from 1996 with a dense network of soft lines, thicker vertical ones and thin horizontal ones, reminding of the relation between the weft and warp, for which the artist got another 2nd award at the 9th All-Poland Competition named after Józef Gielniak (1996) – there

mroczna w nastroju praca z roku 1996 z gęstą siatką miękkich linii, grubszych pionowych i bardzo cienkich poziomych, przypominających relację wątku i osnowy, za którą artysta otrzymał kolejną II nagrodę na IX Ogólnopolskim Konkursie im. Józefa Gielniaka (1996) – pojawiają się grafiki bardzo osobiste: z roku 1998 – „Pamięci Matki” czy z roku 1999 – „Pamięci Ojca”. Obie wymienione grafiki, jak również trzecia praca nie nosząca tytułu, z roku 1999, są rodzajem tablic przypominających siedemnastowieczne polskie ludowe drzeworyty ze znakami krzyża Zachariasza, które pełniły funkcje magiczne (miały np. chronić przed chorobami), interpretowane także przez Józefa Gielniaka („Przeciw chorobom”, 1960). Dwie pierwsze prace oparte na bardzo prostym symetrycznym, osiowym podziale pola, dyskretnie nawiązującym do znaku krzyża, zbudowane są z najprostszych percepcyjnych elementów – różnej wielkości punktów. Emanacja światła uzyskana została w nich przez zagęszczanie i rozrzedzanie punktów, z tym jednak, że każdy z punktów jest obdarzony jakby swoim odrębnym, wizualnym życiem, co jest rezultatem techniki ręcznego wycinania matrycy. Trzecia z wymienionych prac zbudowana jest z krótkich, ruchliwych odcinków linii, wibrujących wokół dwóch niewielkich kół usytuowanych po bokach grafiki. Wrażenie migotliwej świetlistości, jakie autor uzyskał w tej grafice, przypomina niektóre efekty formalne z obrazów van Gogha z namalowanym wibrującym słońcem. Prace Lesława Miśkiewicza z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych wydają się kwintesencją jego dotychczasowej twórczości i zarazem zapowiedzią nowych możliwości twórczych przez otwarcie szeregu odmiennych pól tematycznych. Są one przykładem ogromnej swobody realizacyjnej i mimo całej redukcji środków, bardzo różnorodne pod względem ostatecznych rozwiązań wizualnych.

Twórczość Lesława Miśkiewicza stanowi istotny element łódzkiej sceny graficznej – wyrasta z linii artystycznej profesorów Stanisława Fijałkowskiego i Andrzeja Mariana Bartczaka, u których studiował,

are also very personal graphic works: from 1998 – 'Pamięci Matki' ('In Memory of Mother') or from 1999 – 'Pamięci Ojca' ('In Memoty of Father'). Both graphic works mentioned above as well as the third untitled work from 1999 are a kind of plates reminding of the 17th century Polish folk woodcuts with the signs of Zachariah’s cross, which had a magic power (e.g. they were to protect against diseases), interpreted by Józef Gielniak too ('Przeciw chorobom' ('Against Diseases')), (1960). The first two works are based on very simple symmetrical axial division of the circle, discreetly referring to the sign of cross and they are built of the simplest perceptive elements – different size of points. Emanation of light was obtained by point congestion and scattering, though each point is endowed with its own individual visual life which is the result of the technique of cutting out the matrix manually. The third of the works mentioned here is made of short mobile pieces of lines vibrating around two small circles situated on both sides of the graphic works. The impression of twinkling brightness which the author obtained in this graphic work reminds of some formal effects adopted from van Gogh with a painted vibrating sun. Lesław Miśkiewicz's works from the late 1990s seem to be the essence of his experience so far and simultaneously they are an announcement of new creative powers, opening the sequence of various thematic areas. They are an example of great productive freedom and, despite the whole reduction of means of expression, they are much varied as far as the final visual solutions are concerned.

Lesław Miśkiewicz's work constitutes a fundamental element of the Lodz graphic scene – it originates from the artistic line of professor Stanisław Fijałkowski and professor Andrzej Marian Bartczak, who were his teachers and from whom he obtained a lot for his own work. It seems, however, that working out his own artistic solutions, especially in the works from the late 1980s and 1990s, he gradually managed to transfer all these elements into his own artistic vision. The author

i od których wiele elementów dla swej twórczości pozyskał. Wydaje się jednak, że dochodząc do własnych rozwiązań artystycznych, zwłaszcza w pracach z końca lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wszystkie te elementy potrafił stopniowo przeobrazić w swą własną wizję artystyczną. Autor tworzy w środowisku grafików skupionych wokół łódzkiej ASP, należąc do średniego pokolenia, wraz z takimi artystami jak Krzysztof Wawrzyniak, Zbigniew Purczyński czy Witold Kaliński współtworzy ciekawy pokoleniowy obraz grafiki łódzkiej w jej części mocno naznaczonej sukcesami w zakresie druku wypukłego. Koncepcja grafiki prezentowana przez Lesława Miśkiewicza jest radykalna w swej klasyczności. Eksploracja możliwości wyłącznie czarno-białego, jednomatrycowego druku powoduje, że cały ciężar przekazu skupiony jest na warstwie obrazowej. Nośnik obrazu pozostaje neutralny – doprecyzowanie obrazu jako fenomenu perceptualnego staje się więc elementem najważniejszym. Lesław Miśkiewicz rzadko posługuje się plamą, jego obrazy graficzne oparte są w głównej mierze na wartościach linii, zwłaszcza na jej muzycznym, melodyjnym charakterze. (...)

works in the environment of graphic artists connected with the Academy of Fine Arts and Design in Lodz belonging to the in-between generation, together with Krzysztof Wawrzyniak, Zbigniew Purczyński czy Witold Kaliński he creates an interesting generation picture of the Lodz graphic art in its part strongly marked with success in the field of relief print. The concept of graphic art represented by Lesław Miśkiewicz is radical in its classical character. Exploring exclusively black and white one – matrix print causes that the whole message conveyed is focussed on its visual layer. The carrier of a picture stays neutral – making the picture more precise as the perceptual phenomenon becomes the most important element. Lesław Miśkiewicz rarely uses a patch, his graphic pictures are to a large extent based on the line value, especially on its musical melodic character. (...)

2000

An excerpt from the review of the artistic and teaching achievements of Lesław Miśkiewicz in connection with the commencement of proceedings for awarding the title of professor. Text published in the catalogue "Lesław Miśkiewicz", Galeria Amcor Rentsch, Łódź 2005 (→ p. 393)

2000

Fragment recenzji dotyczącej twórczości i działalności dydaktycznej Lesława Miśkiewicza w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego profesora. Tekst opublikowany w katalogu „Lesław Miśkiewicz”, Galeria Amcor Rentsch, Łódź 2005 (→ s. 393)

Ewa Wojtyniak-Dębińska

Grafika Lesława Miśkiewicza

Wybór medium dla osoby tworzącej na polu sztuki jest rozstrzygnięciem istotnym, chociaż postanowienie to nie zawsze wynika z rozumowych przemyśleń. Dana dziedzina czy technika sztuki może być adekwatna do tego, co pragniemy wyrazić i w tym wypadku następuje świadome postanowienie. Jednak nierzadko ma ona dla twórcy głębsze znaczenie i może wynikać z podświadomych dążeń. Decyzja dotycząca wyboru techniki artystycznej ma wówczas związek z charakterem, temperamentem, typem psychicznym artysty, a korzystanie z niej sprawia mu szczególny, niewyjaśniony rodzaj satysfakcji.

W przypadku twórczości Lesława Miśkiewicza, którego materia działań plastycznych ograniczając się do grafiki warsztatowej, a konkretnie do linorytu i drzeworytu, te dwa aspekty – rozumowy i podświadomy – wydają się odgrywać równorzędną rolę. Od połowy lat osiemdziesiątych artysta poświęcił się wyłącznie klasycznej technice ksylograficznej, w której efekt zróżnicowania walorowego osiągnięty jest przez zagęszczanie czarnych lub białych linii. Grafik z pietyzmem przygotowuje langowe deski, przez około miesiąc opracowuje matrycę i następnie odbija nowe ryciny na specjalistycznej, japońskiej bibule. Ten jednomatrycowy druk charakteryzują oszczędne środki wyrazu. Analizując kompozycje artysty, odnosi się wrażenie, że są one z rozmysłem jeszcze bardziej ograniczane. Wskazują na to liczne powtórzenia i rytmy kształtów, równoległy układ form, a także dyskretna, monochromatyczna kolorystyka. Tendencja do ascezy objawia się nie tylko w powściągliwym doborze środków wyrazu, ale również w warstwie znaczeniowej. Na ogół w grafikach Miśkiewicza nie odnajdziemy tradycyjnie pojmowanej rzeczywistości, lecz jedynie formy, które przedstawiają drobne załamania, wypukłości, nakładanie się elementów. Mogą one budzić pewne skojarzenia, ale artysta nie sugeruje znaczeń

Ewa Wojtyniak-Dębińska

Graphic art by Lesław Miśkiewicz

The choice of medium is a significant decision for an artist; nevertheless, it is not always a result of rational deliberations. A particular domain or technique may be well-suited to expressing what we intend to convey, and consequently such a decision is fully conscious. However, it may have a more profound meaning for the artist and arise from subconscious aspirations. Then, the choice of artistic technique is related to the artist's character, temperament, and psychological type; its use becomes a source of a singular, inexplicable satisfaction.

In the case of Lesław Miśkiewicz, whose output is limited to graphic arts (mostly linocuts and woodcuts), these two aspects – the intellectual and the subconscious – appear to be of secondary importance. Since the mid-1980s the artist has restricted himself to classical xylography, in which values are accomplished by varying the condensation of black or white lines. With considerable reverence, the graphic artist prepares the lengthwise beams, spends approximately one month producing the matrix and afterwards prints the images on exquisite Japanese crepe paper. This single-matrix print is characterized by an economy of expressive means. Analyzing the artist's compositions, one supposes that they are subject to further, deliberate restrictions. This is indicated by numerous repetitions and shape rhythms, a parallel arrangement of forms, as well as a discreet, achromatic palette. This asceticism manifests itself not only in the restrained choice of means, but also on the semantic level. As a rule, Miśkiewicz's prints do not present traditionally comprehended reality, but only forms exhibiting small creases, protuberances and overlapping elements. They may evoke certain associations, but the artist does not indicate definite meanings and avoids verbosity. Furthermore, he refuses to title his works, thus limiting the contexts

przedmiotowych i daleki jest od literackości. Co więcej, twórca nie tytułuje swoich prac, ograniczając tym samym sugerowanie ewentualnych kontekstów odbiorcom. Z jednej strony mamy więc do czynienia z intrygującą pasją, z jaką artysta wykonuje swoje prace, z drugiej zaś z przemyślanymi zabiegami wskazującymi na niezwykle skryzalizowaną koncepcję twórczą, która ma ścisły związek z wyborem medium.

Twórczość Miśkiewicza ma charakter bardzo jednolity. Jedynie w pierwszym okresie, przypadającym na przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wykonywał prace w nieco odmiennym stylu. W grafikach z tych lat możemy odnaleźć nieliczne elementy, które nawiązują do rzeczywistości, np. zarys oka w trójkącie, czy też układy przypominające pejzaże. Jednak tym, co najbardziej je wyróżniało, to była ekspresyjna forma. Składały się nią zagmatwane układy niezwykle zróżnicowanych grubych i cienkich linii, kontrasty wypukłych form i płaskiego tła lub zestawienia malarskich figur z siateczką drobnych, równoległych linii tworzących rozległe płaszczyzny. Ten typ linearyzmu stał się charakterystyczny dla całej późniejszej twórczości artysty, jednak na pierwszym etapie poszukiwań plastycznych linie miały wyraz niezwykle spontaniczny, biegły w różnych kierunkach, były zmienne, nieprzewidywalne, wywoływały wrażenie ruchu, pulsowania, dynamiki. Już wtedy ujawniły się techniczne zdolności Miśkiewicza, który z twardego podłoża matrycy potrafił wyczarowywać swobodne, lekkie kształty, wydawało się, że będące efektem nieskrępowanego gestu malarzkiego, a nie mozolnego rytowania.

W pracach z lat dziewięćdziesiątych a nawet już od połowy poprzedniego dziesięciolecia powoli zaniżała różnorodność kształtów i komplikacja układów. Kompozycje z tego okresu zdają się zmierzać ku coraz większemu wyciszeniu. Wiele z nich ma kształt kwadratu, w którym zrównoważenie krawędzi pionowych i poziomych pogłębia wrażenie spokoju. Niemal unistyczne konstrukcje budowane z wielokrotnych repetycji linii, w pewnych miejscach ulegają drobnym

which may occur to the potential viewers. On the one hand, we are confronted with an intriguing passion accompanying the execution of the artifact. On the other, we witness premeditated efforts which point to an exceedingly crystallized artistic concept, closely aligned with the chosen medium.

Miśkiewicz's artistic output is extremely homogeneous. Only the earliest phase, i.e. the turn of the 1980s, saw him engaging with a slightly different style. Prints from that time feature few allusions to reality, e.g. an outline of an eye in a triangle or certain arrangements which resemble landscapes. However, what distinguishes them is their expressive form. They are composed of knotted assortments of extremely diversified thick and thin lines, contrasts between convex forms and a flat background, or juxtapositions of painterly figures with a mesh of tiny, parallel lines which form extensive surfaces. This variety of linearism became the trademark of the artist's entire subsequent output. Nevertheless, during this first phase of experimenting with the visual arts, the lines were incredibly spontaneous, running in various directions, fluctuating; unpredictable, they suggested movement, pulsation and dynamics. Miśkiewicz's technical abilities were already in evidence: under his skilful hands, the rigid matrix conjured light, effortless shapes, seemingly an outcome of a painterly flourish rather than arduous engraving.

In his works from the 1990s, and perhaps as early as the middle of the preceding decade, the diversity of shapes and the complexity of arrangements gradually disappeared. The compositions from that period tend towards growing stillness. Many are square-shaped, the balance of the vertical and the horizontal edges heightening the sense of tranquility. In some areas, these almost unistic structures composed of multiple repetitions of lines are subjected to minute distortions such as vacillation, curving or elevation. Whereas some of these modifications are more pronounced, emphasized by shadow cast over them, others may not be noticeable at first glance. The impression of

zakłóceniom: falowaniu, wygięciu, uniesieniu. Zmiany te są czasami bardziej wyraziste, podkreślone rzuca-
nym przez nie cieniem, lecz bywa, że część z nich nie
jest widoczna na pierwszy rzut oka. Wrażenie powścią-
gliwości pogłębia użycie wyszukanych szarości, a nie
jak poprzednio czerni. Typowa dla tego okresu unifika-
cja, staje się jeszcze bardziej uchwytana, gdy oglądamy
dwie wyjątkowe grafiki powstałe w tym samym czasie.
Artysta wyjątkowo tytułuje je: „Pamięci Matki”, „Pa-
mięci Ojca”. Odmienna też jest ich forma. Patrząc na
nie, uświadamiamy sobie, jak bardzo konsekwentnie
we wszystkich wcześniejszych realizacjach Miśkiewicz
postugiwał się przeróżnymi rodzajami linii, miejscami
zestawiając je z płaszczyznami. Tym razem prace zło-
żone zostały z niewielkich punktów, których zbliżanie
się i zagęszczanie tworzyło różnice tonalne, odczucie
oddalenia oraz wrażenie wypukłości i wklęsłości. Choć
w czasie oglądania prace mogą wydawać się proste,
to w efekcie odbiór ich jest bardziej złożony. Układy
kropek próbujemy interpretować jako kształty, które
nawiązują do określonego tytułem znaczenia. Szukamy
więc odniesień do wspomnień o rodzicach artysty.

W następnych latach grafiki Miśkiewicza stają
się coraz bardziej jednoznaczne, choć widoczna
jest w nich dwutorowość rozwiązań. Z jednej strony
powstają prace niezwykle subtelne, złożone z równo-
ległych, podobnych linii, choć wyczuwalna jest w nich
odręczność wykonania – minimalne wahania w grubo-
ściach, drobne przesunięcia. Tworzą one płaszczyzny
wydawałoby się jednolite, ale niczym żywe tkanki pul-
sujące i ruchliwe. Stanowią one tło dla często zupełnie
geometrycznych, linearnych lub rzadziej figuralnych
podziałów. Z drugiej strony realizowane są grafiki, które
mają bardziej dynamiczny charakter i w ten sposób
można wiązać je z najwcześniejszymi kompozycjami
artysty. Dzieła te wykonane są z dużym rozmachem
i determinacją – w największym stopniu przypominają
rysunki odręczne. Jednak pomimo to charakteryzuje je
ogromna precyzja kompozycyjna. Przy bliższej konfron-
tacji odkrywamy ukryte, przemyślane układy, w których

restraint is deepened by the use of refined greys
instead of the black colors employed earlier. What
typifies this period is unification, which becomes even
more perceptible if one considers two extraordinary
prints produced at the same time. Uncharacteristically,
they have titles: *Pamięci Matki (In Memory of My
Mother)* and *Pamięci Ojca (In Memory of My Father)*.
Likewise, they are different in terms of form. Looking
at them, the viewer realizes how consistently
Miśkiewicz used the various types of lines in all of
his prior compositions, sometimes juxtaposing them
with the plane. This time, the works are composed of
small points, whose proximity and increasing density
account for tonal differences, a sense of remoteness
and the impressions of concavity and convexity.
Although at the moment of viewing these works may
seem simple, their reception is in fact rather complex.
The recipient endeavors to interpret the arrangements
of dots as shapes and refer them to the meaning
determined by the title; thus, the recipient assumes
that the artist's memories of his parents will somehow
be suggested.

In the following years Miśkiewicz's prints become
more and more explicit, although two concurrent
directions are evident in them. On the one hand,
he creates works which are uncommonly subtle,
composed of parallel, similar lines; nonetheless,
there are unmistakable signs of manual labor, such
as minimal variations in width or minute offsets. The
resulting surfaces are seemingly consistent, but, like
live tissue, they pulsate and shift. They constitute
a background for divisions which are geometric, linear
or – less commonly – figural. On the other hand, he
makes prints which are more dynamic in character
and which can thus be linked to the artist's earliest
compositions. They are produced with considerable
flourish and determination, resembling hand drawings
more than anything else. Despite this analogy, they
evinced enormous compositional precision. At closer
inspection, they reveal hidden, logical arrangements,

istotne znaczenie ma kumulacja form na przykład
w górnej części kompozycji, po przekątnej wznoszącej
lub w dwóch dolnych ćwiartkach. Dzięki tym zabiegom
artysta uzyskuje odczucie równowagi, harmonii lub
ekspresyjne wrażenie „rozrywania płaszczyzny”.

Siła oddziaływania prac Miśkiewicza leży w ich
dogłębności, niemal badawczym, analitycznym, choć
niepozbowionym intuicji charakterze. Różnorodność
technik i wielość użytych środków mogłaby zakłócić
i uczynić przekaz mniej czytelnym. Artysta w całe swej
twórczości nie wykracza poza to, co jest niezbędne
dla uzyskania określonego celu, którym w najogólniej-
szym ujęciu wydaje się być poszukiwanie porządku
odpowiadającego wewnętrznej strukturze świata.
Prostota artystyczna, jaką charakteryzują się grafiki
Miśkiewicza, wynika z tego nadrzędnego problemu,
przy czym nie jest ona elementarna, lecz subtelnie
złożona. Za Rudolfem Arnheimem można nazwać ją
„prostotą względną”. Jej główną cechą jest dyscyplina
polegająca na takim uporządkowaniu środków wyrazu,
aby sprawy doniosłe były ukazane jako najważniejsze,
a siły aktywne oddziaływały jak najprościej. W ten
sposób artysta nakłania nas do uchwycenia istoty
danej konstrukcji, a nie jedynie do mechanicznej
rejestracji elementów. Uświadamiamy sobie, że każde
miejsce na płaszczyźnie posiada odrębne znaczenie
i wewnętrzne zabarwienie.

where, for instance, an accumulation of forms in the
upper part of the composition, on the rising diagonal,
or in the two lower quarters, becomes significant.
Thanks to such devices, the artist achieves a sense of
balance and harmony, or accomplishes the expressive
sensation of ‘rending the surface’.

The effect of Miśkiewicz's works consists in
their profound, analytical, nearly scientific character,
although they are not devoid of intuition. Employing
a broader array of techniques and means could disturb
the communication or render it less legible. The artist
never goes beyond what is necessary to achieve the
particular goal, which, generally speaking, appears
to consist in seeking an order which mirrors the
internal structure of the world. The artistic simplicity
which characterizes Miśkiewicz's prints is a direct
consequence of this overarching issue; however, far
from being straightforward, this simplicity is rather
ingenious. To quote Rudolf Arnheim, it could be
described as “relative simplicity”. Its principal feature
is discipline, which consists in ordering the means of
expression in such a way that the weighty issues are
depicted as crucial, whereas the impact of the active
forces is minimized. In this way, the artist invites us to
grasp the essence of a given construction rather than
mechanically register its elements. Thus, we realize
that each fragment of the surface is endowed with
distinct meaning and internal coloration.

2008

Tekst opublikowany w książce „Imiona własne sztuki łódzkiej”,
Łódź 2008 (→ s. 388)

Text published in the book “Proper Names of Lodz Art”, Łódź
2008 (→ p. 388)

Ita Haręza

Lesław Miśkiewicz

(...) Miśkiewicz zajmuje się przede wszystkim grafiką, w grafice głównie drzeworytem, a ostatnio również grafiką komputerową. Artysta pracuje w zgodzie z naturą używanych mediów, a dobór środków technicznych jest znaczący w działaniach skoncentrowanych na organizacji formy płaszczyzny. Końcowy efekt w postaci grafiki wydaje się równie istotny, jak wszystkie poprzedzające go etapy pracy: proces przygotowywania desek, opracowywanie matryc i odbijanie na specjalistycznym papierze. Druki charakteryzują się oszczędną formą, tym bardziej można je traktować jako część złożonej procedury, gdzie technika, narzędzia i wykonanie są sobie tożsame.

Głównym budulcem formy prac artysty są linie. Miśkiewicz zestawia je ze sobą według stukturalistycznej zasady najmniejszej różnicy: są one bardzo do siebie podobne, ale jednak uderzająco różne. Równoległe linie, kreski, punkty są tak zakomponowane na płaszczyźnie, że dają to wrażenie otówkowego, szarego szrafunku (odbitki są czarno- lub szaro-białe), a powierzchnia prac zdaje się delikatnie odkształcać. (...)

Delikatne linearne kompozycje opierają się o konstrukcję, geometrię i logikę, i zdają się być w opozycji do tradycyjnie pojmowanego świata rzeczywistego. (...) Konstrukcja, geometria, logika, systematyka mają w twórczości Miśkiewicza charakter przenośni i poetycką wymowę. Kompozycje geometryczne – abstrakcyjne figuracje graficzne nie wykluczają też obrazowych asocjacji. (...)

Wczesne grafiki artysty są dowodem na fascynację poetyką gestu malarskiego. Forma tych prac kojarzy się z pejzażem, w niektórych pojawiają się drobne elementy przedstawiające, jak na przykład figura konika na biegunach. (...)

Ita Haręza

Lesław Miśkiewicz

(...) Miśkiewicz focuses primarily on graphic art, in printmaking mainly woodcut, and more recently on computer graphics. The artist works in accordance with the nature of the media used, and the choice of technical means is significant in activities focused on the organization of the form of the plane. The final result in the form of a graphic work seems to be as important as all the preceding stages of work: the process of preparing the woodblock, developing the matrices and printing on special paper. The prints are characterized by an austere form, all the more reason to consider them as part of a complex procedure, where technique, tools and execution are equal to each other.

Lines are the main form-building element of the artist's works. Miśkiewicz juxtaposes them according to the structuralist principle of the smallest difference: they are very similar to each other, but nevertheless strikingly different. Parallel lines, dashes, dots are composed on the plane in such a way that it gives the impression of a pencil-like grey hatching (the prints are black or grey-white), and the surface of the works seems to slightly distort. (...)

The delicate linear compositions are based on structure, geometry and logic, and seem to be in opposition to the traditionally understood real world. (...) The structure, geometry, logic and systematics are metaphorical and poetic in Miśkiewicz's artwork. Geometric compositions – abstract graphic figurations also do not exclude pictorial associations. (...)

The artist's early prints are evidence of his fascination with the poetics of a painterly gesture. The form of these works is associated with landscape, in some there are small representational elements, such as the figure of a rocking horse. (...)

Od połowy lat osiemdziesiątych przez lata dziewięćdziesiąte kompozycje linearne stają się coraz bardziej uporządkowane. (...) Artysta porzucił swobodny sposób artykulacji na rzecz swoistej ascezy formalnej. Konstrukcje prac są prawie unistyczne. Linie szare i białe – proste równoległe, zagęszczone jedna przy drugiej mają charakter odręcznego, lecz bardzo precyzyjnego rysunku. Układają się w siatki przypominające strukturę delikatnej tkaniny. Prace są wyciszone – monochromatyczne, a układy form, które odpowiadają pierwotnym pojęciom geometrii, oparte są o rytm, równoległość, powtórzenie.

(...) Prace Miśkiewicza można traktować jako graficzne przedstawienia świata przestrzennego na płaszczyźnie. Jako zapis badań nad przestrzenią – całością bądź pewnymi niewielkimi jej fragmentami. (...) Gdyby poszczególne formy traktować jako intencjonalne wyrażenia plastyczne obrazujące konkretne pojęcia naukowe, to interakcje między elementami można przenieść w sferę teorii geometrii, która zajmuje się badaniem przestrzeni. Interakcje znaczeniowe następują też między samymi formami: poszczególnych linii, punktów, fragmentami płaszczyzny, między materialnością druku a materią papieru, między częściami płaszczyzny, na które została podzielona, między minimalnie zróżnicowanymi pod względem masy poszczególnymi elementami. Oglądając prace, można odseparować „swoje” miejsca na płaszczyźnie i dowolnie obdarzać je znaczeniami. Prace najczęściej nie są zatytułowane, więc żadne słowo nie sugeruje kierunku, w jakim mają podążać skojarzenia odbiorcy, a możliwość interpretacji zostaje rozszerzona o wszystkie indywidualne.

Można też stwierdzić, że układy linii i punktów składają się na głębszą ideę płaszczyzny, a nie są tylko na niej prozaicznie rozmieszczone. Cztery punkty – rogi prostokątnej pracy wyznaczają płaszczyznę o konkretnej naturze, strukturze, fakturze. Oglądamy rzeźbę pewnej powierzchni, ukształtowaną w procesie cięcia

From the mid-eighties through the nineties, linear compositions become more and more orderly. (...) The artist abandoned the free way of expression in favour of a kind of formal asceticism. The constructions of the works are almost unistic. The grey and white lines – straight and parallel, condensed one next to the other have the character of a hand-drawn but very precise drawing. They are arranged in grids resembling the structure of fine fabric. The works are subdued – monochromatic, and the arrangements of forms, which correspond to the original geometric notions, are based on rhythm, parallelism, repetition.

(...) Miśkiewicz's works can be treated as graphic representations of the spatial world on the plane. As a record of studies of space – the whole, or certain small fragments of it. (...) If the individual forms were treated as intentional visual expressions depicting specific scientific concepts, then the interactions between the elements can be transferred to the sphere of the theory of geometry, which deals with the study of space. Meaningful interactions also occur between the forms themselves: individual lines, points, fragments of the plane, between the materiality of the print and the matter of the paper, between the parts of the plane into which it was divided, between the minimally differentiated in terms of mass individual elements. When viewing the works, we can separate “our” own places on the plane and freely endow them with meanings. The works are most often untitled, so no word suggests the direction in which the viewer's associations should go, and the possibility of interpretation is expanded to include all individual approaches.

It can also be said that the arrangements of lines and points make up a deeper idea of the plane, and are not just simply spread on it in a mundane way. The four points – the corners of the rectangular work delineate a plane with a specific nature, structure, texture. We are watching the sculpture of a certain

matrycy. Przywołuje ona skojarzenia znajdujących się w naturze form ukształtowanych przez płynącą wodę, wiatr, piasek. Te wytworzone powierzchnie, a właściwie metaforyczne obrazy płaszczyzn, stanowią być może intrygujący zapis na temat makrostruktury rzeczywistości. (...)

Ascetyczny, uporządkowany świat grafik może być sposobem na oderwanie się od niedoskonałych ludzkich sensów. Pełne premedytacji formalne ograniczenia wzmagają bowiem znaczenia używanych w pracach elementów. Porządek prac – struktura, którą tworzą dzięki sobie nawzajem, jest wynikiem zabiegów intelektualnych dokonywanych na znaczeniach i powstaje w żmudnym procesie twórczym. Metafora egzystuje pomiędzy znaczeniami wytwarzanymi lub przypominanymi w tym procesie oraz na tle języka geometrii, charakterystycznego dla wypowiedzi twórczej artysty. Metafora powstaje dzięki refleksji ujawnia się jako ruch znaczeń. Zarówno struktura rozumiana jako pewien porządek stworzony przez artystę, jak i metafora właściwa, realizują się „pomiędzy”. Znaczenia ścierają się ze sobą na zasadzie interakcji. (...)

2011

Fragmety tekstu znajdującego się w pracy magisterskiej „Metafora w twórczości współczesnych grafików łódzkich”, promotor prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2011 (→ s. 393)

surface, shaped in the process of cutting the matrix. It evokes associations of forms found in nature shaped by flowing water, wind, sand. These created surfaces, or rather metaphorical images of planes, are perhaps an intriguing record on the macrostructure of reality. (...)

The ascetic, orderly world of the graphics can be a way to break away from imperfect human senses. For the fully premeditated formal restrictions intensify the meanings of the elements used in the works. The order of the works – the structure they create through each other – is the result of intellectual manipulations performed on the meanings and is created in a painstaking creative process. The metaphor exists between the meanings produced or recalled in this process and against the background of the language of geometry, characteristic of the artist's creative expression. Metaphor is created through reflection, reveals itself as a movement of meanings. Both the structure, understood as a certain order created by the artist, and the actual metaphor, are realized “in between”. The meanings clash with each other on the basis of interaction. (...)

2011

Excerpts from the text included in the master's thesis “Metaphor in the work of contemporary graphic artists from Lodz”, supervisor Prof. Grzegorz Sztabiński, the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz, 2011 (→ p. 393)

Franciszek Bunsch
Wydobywać rzeczy z chaosu (fragmenty)

(...) Ostatnią jaką znam i pełną definicję grafiki jako odrębnej i samodzielnej dziedziny sztuki jest ta opisana i opublikowana w roku 1971 przez Mieczysława Wejmana¹. Opiera się ona na tradycyjnym systemie, naturalnej percepcji i obrazowaniu zjawisk oraz użyciu specyficznych środków wyrazowych nie występujących w innych dziedzinach sztuki jak np. linia, wyrażanie napięć kolorystycznych przez układ bieli i czerni, znaczenie linii wypełniających płaszczyzny. Tym samym wyklucza np. z obszaru grafiki fotografię, jako na zupełnie odrębnych zasadach funkcjonujący sposób odbioru, wyobraźni, obrazowania (poza naturą oka i ludzkiej percepcji). Jesteśmy obecnie świadkami, a często i uczestnikami procesu dehumanizacji percepcji „świata” przez powszechność środków niezgodnych w jakimś stopniu z naszą naturą, a nawet biologią. Pisze o tym szczegółowo m.in. Susan Sontag („O fotografii”) czy chociażby Władysław Strzemiński w „Teorii widzenia”. (Byłby to temat odrębnego opracowania). Czy odbiór świata w sposób sztuczny, poprzez obiektyw aparatu fotograficznego, a nie drogą percepcji naturalnej i tylko użycie zamiast papieru światłoczułego którejś z technik graficznych druku, wystarczająco uzasadnia określenie mianem grafiki? Mam poważne wątpliwości.

Podobnie rzecz się ma w przypadku budowy obrazu za pomocą programu komputerowego. Tu podstawą jest nie wyjście od obserwacji świata i jego interpretacji, ale decyzja o wyborze programu i jego kształtowanie. Użyjmy więc odrębnego i adekwatnego określenia, np. sztuka komputerowa.

Nie jestem purystą. Chodzi mi jedynie o sprecyzowanie pojęć, ich definicję. Natomiast artysta wybiera

¹ Mieczysław Wejman, [w:] *O sztuce graficznej – Wprowadzenie do problemów i warsztatu grafiki artystycznej*, Zeszyty Naukowe ASP w Krakowie, nr 3/1971.

Franciszek Bunsch
To draw things out of chaos (excerpts)

(...) The most recent and complete definition of graphic arts I know, defining it as a separate and independent field of art is the one described and published in 1971 by Mieczysław Wejman¹. It is based on a traditional system, natural perception and imaging of phenomena and the use of specific expressive means not found in other fields of art such as line, the expression of colour tensions through the arrangement of black and white, the importance of lines filling the planes. Thus, for example, it excludes photography from the field of graphic art, as a way of perception, imagination, imaging functioning on completely different principles (outside the nature of the eye and human perception). We are now witnesses and often participants in the process of dehumanization of the perception of “the world” by the ubiquity of means incompatible to some extent with our nature and even biology. It was described in detail by Susan Sontag (“On Photography”), among others, or even by Władysław Strzemiński in “Theory of Vision” (it would be the subject of a separate study). Does the perception of the world in an artificial way, through the lens of a camera, and not through natural perception, and only using instead of the light-sensitive paper any of the graphic printing techniques, sufficiently justify the use of the term graphics? I have serious doubts.

The same is true for the construction of an image by means of a computer software. Here the basis is not starting from the observation of the world and its interpretation, but the decision to choose a program and shape it. So let us use a separate and appropriate term, such as computer art.

¹ Mieczysław Wejman, [in:] *O sztuce graficznej – Wprowadzenie do problemów i warsztatu grafiki artystycznej*, Zeszyty Naukowe ASP w Krakowie, nr 3/1971.

takie środki, taki ich rodzaj, który w jego przekonaniu w sposób najbardziej pełny pozwoli wyrazić zamiar twórczy, i tu może napotkać tylko opór samej materii, czyli właściwości wybranego tworzywa, metod postępowania, możliwości uzyskania oczekiwanych rezultatów wyrazowych.

Często spotyka się w różnych opracowaniach, a nawet w encyklopediach stwierdzenia, że grafika jest sposobem powielania rysunku. To błąd zasadniczy – rysunek jest najczęściej pierwszą notatką, punktem wyjścia – grafika otwiera inne, specyficzne możliwości kreacji, stworzenia obrazu z wykorzystaniem właściwości danego materiału, narzędzi, sposobu posługiwania się nimi, znajomości dzieł powstałych w przeszłości. Także nowych metod. Sam rysunek może stać się także specyficzną i wyodrębnioną formą wypowiedzi z wypracowanymi i dla siebie szczególnymi środkami wyrazowymi. W tej dziedzinie możemy poszczycić się wybitnymi przykładami, jak niedoceniany dostatecznie dzisiaj Tadeusz Kulisiewicz czy Mieczysław Wejman, Tadeusz Brzozowski, Adam Hoffman, Jacek Gaj, ale także wielu innych grafików i malarzy posługujących się rysunkiem jako pełnym i ostatecznie zamkniętym sposobem wypowiedzi. Wymieniłem tu tylko kilku, których znaczącą część twórczości stanowi właśnie rysunek.

Zdajemy sobie jednak sprawę z tego, że granica między poszczególnymi gatunkami może być dość płynna, jednak mimo tego poszczególne gatunki zostały w jakimś stopniu zdefiniowane.

Zafascynowanie nowymi możliwościami wysunęło na pierwszy plan problem jak (fascynację samą formą) – odsuwając na dalszy plan co i po co (treść i przesłanie). Czy tak ekscytujące dzisiaj szerokie możliwości budowania obrazu nie poprzez kształtowanie bezpośrednie, a przez wybór odpowiedniego programu i akceptacja lub odrzucenie jego wyników, jest jeszcze jakimś odniesieniem do dotychczasowego kształtowania wypowiedzi autorskiej w obrazie czy grafice? Nie ma tutaj przecież tego przełożenia w interpretacji świata, które właśnie dawni Japończycy określali symbolicznie:

I am not a purist. I am only concerned with specifying the terms, their definition. Whereas the artist chooses such means which in his opinion will most fully allow to express the creative intention, and here they may face only the resistance of the matter itself, that is, the properties of the chosen material, methods of operation, the possibility of obtaining the expected expressive results.

Various studies and even encyclopaedias often include statements that printmaking is a way of reproducing a drawing. This is a fundamental error – drawing is most often the first note, the starting point – graphic art opens up other, specific possibilities for creation, to create an image using the properties of a particular material, tools, the way they are used, knowledge of artworks created in the past. Also new methods. The drawing itself can also become a specific and distinct form of expression with developed and specific means of expression. In this field, we can boast outstanding examples, such as Tadeusz Kulisiewicz, who is underestimated today, or Mieczysław Wejman, Tadeusz Brzozowski, Adam Hoffman, Jacek Gaj, but also many other graphic artists and painters who use drawing as a complete and ultimately closed way of expression. I have mentioned here only a few, a significant part of whose work is just drawing.

However, we realize that the boundary between particular genres can be quite blurred, but nevertheless the various genres have been defined to some extent.

Fascination with new possibilities has brought the problem of how (fascination with the form itself) to the foreground – shifting to the background the what and why (content and message). Are such exciting today extended possibilities of building an image not by direct shaping, but by choosing an appropriate program and accepting or rejecting its results still any reference to the previous formation of the author's expression in painting or graphic design? After all, there is not here that translation in the interpretation of the world, which precisely the ancient Japanese defined symbolically:

oko – głowa (mózg) – serce – ręka, a które było jednocześnie w jakiś porównywalny sposób odbiciem także podejścia w sztuce europejskiej (naturalna obserwacja – koncepcja wypowiedzi – stan emocjonalny – realizacja).

(...) Spójrzmy teraz z jeszcze z innej strony na grafikę – z punktu widzenia odbioru samego obiektu, jakim także przecież jest grafika. Inne są warunki funkcjonowania (odbioru) w przestrzeni publicznej – w tym wystawy, a inne w warunkach kameralnych – w domu lub na stałe, w niewielkiej przestrzeni, ale za to wielokrotnie i długotrwale – i z tym grafik także musi się liczyć lub sam preferować jedną z nich, jako bardziej mu odpowiadającą.

Duży format to przede wszystkim wystawy oraz ewentualnie lokale użyteczności publicznej, gdzie widz-przechodzień ma inne warunki odbioru. Oglądający jest poddany działaniu wielu czynników zewnętrznych jak i własnemu nastawieniu – dokąśś zmierza, spieszy się, podlega dodatkowemu działaniu otoczenia, co ogólnie określamy jako funkcjonowanie w przestrzeni publicznej. Dla samych prac ponad miarę ważna staje się rywalizacja z otoczeniem, w tym także rywalizacja wzajemna z innymi grafikami.

Natomiast grafika o mniejszym rozmiarze jest w zasadzie przeznaczona dla strefy bardziej osobistej i wielokrotnego z nią obcowania – do „wczytywania się w nią” (nie chodzi mi tu jednak tylko o narrację). Pokazywanie jej na wystawach jest raczej sytuacją szczególną – grafikę oprawia się i wiesza w domu lub często i wielokrotnie ogląda tak, jak ogląda się albumy czy książki – jest przeznaczona do „współżycia z nią”.

(...) Na zakończenie jeszcze jedna refleksja: w nawale obrazów-artefaktów obecnie w różny sposób i tak łatwo powielanych, umknęła nam szczególna wartość oryginału, czasem nawet z pewnymi niedoskonałościami. Ale może na tym właśnie polega jego wartość, że oddaje w jakimś stopniu indywidualny sposób obserwacji oraz zmaganie się z materią – przeciwstawienie

eye – head (brain) – heart – hand, and which was at the same time in some comparable way a reflection also of the approach in European art (natural observation – concept of expression – emotional state – realization).

(...) Now let us look at graphic art from yet another angle – from the point of view of perception of the object itself, which, after all, a graphic work also is. The conditions of functioning (reception) in public space – including an exhibition are different, and they change in intimate spaces – at home or permanently, in a small space, but repeatedly and for a long time – and this is what the graphic artist must also take into account or prefer one of them, as more suitable to him/her.

The large format is primarily for exhibitions and possibly public venues, where the viewer-passer-by has different perception conditions. The viewer is subjected to a number of external factors as well as their own attitude – going somewhere, being in a hurry, they are subjected to the additional effects of the environment, which we generally define as functioning in a public space. For the works themselves, it becomes more than important to compete with the environment, including mutual competition with other graphics.

On the other hand, graphics of a smaller size are basically intended for a more personal zone and repeated interaction with them – for “reading into them” (but I do not just mean only narration). Showing them at exhibitions is rather a special situation – graphics are framed and hung at home or viewed frequently and repeatedly just as one looks at albums or books – they are intended for „coexistence with them”.

(...) In conclusion, one more reflection: in the abundance of images-artifacts nowadays reproduced so easily in various ways, we have missed the special value of the original, sometimes even with some imperfections. But perhaps that is where its value lies, that it captures to some extent an individual's way of observing and struggling with matter – juxtaposing the “warmth” of

„ciepła” bezpośredniego dotknięcia ręki z jednej strony, a chłodu i obojętności maszyny z drugiej.

O grafikach komputerowych Lesława Miśkiewicza

W świecie nas otaczającego zgiełku, rozlatania, w pracach Lesława Miśkiewicza panuje cisza, skupienie, pójdzie w głąb. Przy tym poszukiwanie własnego sensu egzystencjalnego wyrażane środkami prostymi, ale jakże wysublimowanymi, rodzajem kontemplacji porównywalnej z buddyjskim sypaniem mandali. Autor wypowiada się środkami najprostszymi – kreską, punktem graficznym – jednocześnie jak bogatymi w swym ostatecznym wyrazie i w grze wzajemnej. Delikatna gra i przeciwstawienie „mechaniczności” kratek z jednej strony, a miękkość i organiczna płynność pojedynczej kreski rysunku z drugiej, płynność i zmienność powtarzanych części w kompozycjach złożonych z wielu pól, oraz niespodziewane załamywanie rytmu i nagle asymetrycznie wprowadzona kreska czy element płaszczyznowy, stają się cechą szczególną tych prac. Jestem przekonany, że gdyby autor nie miał za sobą doświadczenia drzeworytów, nie osiągnąłby tego stopnia skupienia i delikatności prac obecnych.

I cóż, że zmienił technikę, to tylko sposób – istota pozostała – bo równie ważna jest treść, przesłanie, jak i język, w jakim chcemy o tym powiedzieć. Może tylko pewne *rzeczy* zostały pokazane w sposób bardziej wyrazisty. Chociaż subiektywnie nie byłbym o tym tak do końca przekonany – przecież również te poprzednie prace mają swój pełny wyraz – te nowe może lepiej wpisują się w czas obecny, ale nie dezawuuują tych poprzednich. Przy tym sama zmiana narzędzia, w gruncie rzeczy nie zmieniła środków wypowiedzi tzn. roli kreski, punktu, podziału płaszczyzny, jej wypełnienia.

the direct touch of the hand on the one hand, and the coldness and indifference of the machine on the other.

About computer graphics by Lesław Miśkiewicz

In the world of the hustle and bustle that surrounds us, in Lesław Miśkiewicz’s works there is silence, concentration, going inward. At the same time, it is a quest for one’s own existential meaning expressed by simple yet sublime means, a kind of contemplation comparable to the Buddhist sand painting of mandalas. The author expresses himself through the simplest means – a line, a graphic point – simultaneously so rich in its ultimate expression and in the mutual interplay. The delicate play and juxtaposition of the “mechanics” of the grids on the one hand, and the softness and organic fluidity of the single line of the drawing on the other, the fluidity and variability of the repeated parts in compositions built of many areas, and the unexpected breakdown of the rhythm and the suddenly asymmetrically introduced line or plane element, become the special feature of these works. I am convinced that if the author had not had the experience of woodcuts behind him, he would not achieve this degree of focus and delicacy of the present works.

So what that he has changed the technique? It is only the method – the essence has remained – because the content, the message, as well as the language in which we want to express it, is just as important. Maybe only some things were shown in a more expressive way. Although subjectively I would not be so convinced about it – after all, the previous works also have their full expression – these new ones may fit better in the present time, but they do not devalue the previous ones. At the same time, the change of the tool itself, in fact, did not change the means of expression, i.e. the role of the line, the point, the division of the plane, its content.

Jan Pamuła

Problemy sztuki cyfrowej i percepcji sztuki

Jeśli czegokolwiek możemy być pewni w odniesieniu do przyszłości – to tego, że wpływ technologii, zwłaszcza technologii cyfrowych, będzie wzrastał i głęboko zmieniał sposób wyrażania nas samych, sposób wzajemnego komunikowania i to, jak percypujemy, myślimy i funkcjonujemy w naszym świecie.

Przesłanie ze strony internetowej „Media Art And Science” (MIT)

Żyjemy w czasie, gdy technologie cyfrowe w sztuce, zwłaszcza tzw. nowe media przeobraziły twórczość artystyczną, a cyfrowy warsztat stał się czymś tak normalnym, jak wiele technik tradycyjnych w malarstwie, rzeźbie czy np. szczególnie w grafice. Nowy, cyfrowy warsztat graficzny został włączony do grupy takich technik, jak drzeworyt, akwaforta i inne metody wkłęsłodrukowe, albo litografia, sitodruk czy techniki offsetowe.

Co jest charakterystyczne dla obecnej sytuacji? Z jednej strony, działa ogromne środowisko artystów korzystających z cyfrowego warsztatu; z drugiej – jest to już chyba okres całkowitego zakończenia sporów merytorycznych dotyczących sensu stosowania wysokich technologii, głównie cyfrowych, w sztuce i ich znaczenia dla rozwoju kreacji w obszarze sztuki współczesnej.

Współczesna cywilizacja – jako całość – zdominowana jest przez technologie cyfrowe. Nie ma chyba dziedziny, która by się nie poddała przenikaniu tych technologii. Wszystkie sfery nauki, produkcji, technologie wojskowe, środki masowej komunikacji, rozrywka, sport i inne dziedziny uzależnione są od wysokich technologii cyfrowych, czy to w zakresie badawczym, czy w zakresie sterowania wszelkimi możliwymi procesami, modelowania czy zarządzania. Także sztuka zaadaptowała stosunkowo szybko wysokie technologie do

Jan Pamuła

Problems of digital art and art perception

If there is anything we can be sure of about the future – it is that the impact of technology, especially digital technology, will grow and profoundly change the way we express ourselves, the way we communicate with each other, and how we perceive, think and function in our world.

Message from the website “Media Art And Science” (MIT)

We live at a time when digital technologies in art, especially the so-called “new media”, have transformed artistic creation, and the digital technology has become something as normal as many traditional techniques in painting, sculpture, or, for example, especially in printmaking. The new digital graphic skills have been incorporated into a group of techniques such as woodcut, etching and other intaglio methods, or lithography, screen printing or offset techniques.

What is characteristic of the current situation? On the one hand, there is a huge community of artists using the digital technology; on the other hand, it is probably already the period of a complete conclusion of substantive disputes about the meaning of the use of high technologies, mainly digital ones, in art and their importance for the development of creation in the field of contemporary art.

Modern civilization – as a whole – is dominated by digital technologies. There seems to be no domain that is not subject to the penetration of these technologies. All spheres of science, production, military technology, mass media communication, entertainment, sports and other fields depend on high digital technologies, whether for research, or for controlling all possible processes, modelling or management. The arts, too, have adopted high technologies relatively quickly for

swoich potrzeb. Obok projektowania to grafika była tą dziedziną, gdzie dokonywały się pierwsze eksperymenty z technikami cyfrowymi.

Od lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to skonstruowano pierwsze grafoskopy i wizualna prezentacja informacji wytwarzanej z pomocą technologii cyfrowych zaczęła dominować nad alfanumeryczną, nastąpiło szybkie doskonalenie cyfrowych technologii obrazowania. Od prostych programów pozwalających tworzyć graficzne wykresy, układy figur geometrycznych, kombinacje linii i płaszczyzn, szybko następowało przejście do programów bardziej złożonych, pozwalających już w latach siedemdziesiątych na pełne obrazowanie dwuwymiarowe i trójwymiarowe z użyciem wielobitowych systemów barwnych. Szybko rozwinęły się technologie cyfrowe związane z fotografią i filmem, szczególnie animacja, zarówno 2D, jak i 3D oraz technologie tworzenia rzeczywistości wirtualnej (*virtual reality*). W drugiej połowie lat sześćdziesiątych miały miejsce pierwsze oficjalne wystawy sztuki cyfrowej, określanej wtedy potocznie mianem sztuki komputerowej. Pojawiły się też pierwsze publikacje oraz specjalistyczne pracownie w ośrodkach badawczych i centrach artystycznych, umożliwiające współpracę artystów i informatyków w celu doskonalenia technik obrazowania i kreacji dzieł artystycznych z pomocą zupełnie nowego warsztatu. Niewiele później mamy już do czynienia z przykładami całych sekwencji filmowych czy nawet całych filmów realizowanych cyfrowo. Zaś na początku lat dziewięćdziesiątych pojawiły się realizacje i pokazy-wystawy tworzone przez artystów w systemach „rzeczywistości wirtualnej”. Prawdziwa eksplozja kreacji wizualnej związanej z użyciem technologii cyfrowych nastąpiła w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wraz z pojawieniem się mikrokomputerów i gotowych do użycia programów projektowych, graficznych, edytorskich, do obróbki obrazu fotograficznego czy animacji. Urządzenia tzw. peryferyjne ciągle doskonalone, pozwalające wprowadzać obrazy do maszyny cyfrowej, a – po ich

their needs. Next to design, graphic art was the field where the first experiments with digital techniques took place.

Since the 1950s, when the first overhead projectors were constructed and the visual presentation of information produced with the help of digital technologies began to dominate over alphanumeric one, there was a rapid improvement in digital imaging technologies. From simple programs allowing to create graphical diagrams, arrangements of geometric figures, combinations of lines and planes, there was a rapid transition to more complex programs, allowing as early as in the 1970s for full two-dimensional and three-dimensional imaging using multi-bit colour systems. Digital technologies related to photography and film developed rapidly, especially animation, both 2D and 3D, and technologies for creating virtual reality. The second half of the 1960s saw the first official exhibitions of digital art, then commonly referred to as computer art. There were also the first publications and specialized laboratories in research and art centres, enabling artists and computer scientists to work together to improve imaging techniques and create artistic works with the help of completely new tools. Not much later we are already dealing with examples of entire film sequences or even entire films realized digitally. And in the early nineties there were realizations and shows-exhibitions created by artists in “virtual reality” systems. The real explosion of visual creation associated with the use of digital technologies occurred in the 1970s and 1980s with the emergence of microcomputers and ready-to-use design, graphics, editing, photographic image processing or animation programs. The so-called “peripheral” devices, constantly improved, allowing the introduction of images into the digital machine, and – after their processing or creation – allowing their rendition in the form of a two-dimensional print, or three-dimensional object, create an unlimited field of materialization of digital imagery.

przetworzeniu czy wykreowaniu – umożliwiające ich utrwalanie w formie płaskiego wydruku czy trójwymiarowego obiektu, stwarzają nieograniczone pole materializacji cyfrowej obrazowości (*digital imagery*).

Zastosowanie technologii cyfrowych do celów artystycznych zmieniło sytuację współczesnej sztuki. Pojawiły się formy działań artystycznych, których źródłem są koncepcje użycia nowych, nietypowych narzędzi do budowania przekazu artystycznego. Pozy-skanie przez artystów dostępu do warsztatu cyfrowego, dającego możliwość imitacji technik tradycyjnych, ale i posiadającego cały szereg nowych cech, otworzyło dla nich nowe pola aktywności i wykreowało nowe rodzaje działań, umożliwiających np. przesyłanie obrazów na odległość z pomocą sieci internetowej, czy działań o charakterze multimedialnym, pozwalającym na tworzenie dzieł polisensorycznych albo interaktywnym, czyli dającym możliwość zmiany obrazu w czasie rzeczywistym, zarówno przez twórcę, jak i przez odbiorcę.

Tradycyjne technologie analogowe, które były wykorzystywane przez artystów wcześniej, takie jak fotografia, film, wideo, po przejściu na cyfrowe systemy obrazowania stworzyły jeszcze większe możliwości kreowania wizualnej rzeczywistości. Warsztat cyfrowy stał się dla twórczości artystycznej warsztatem niemal totalnym. Miało to ogromny wpływ na sztuki wizualne, zwłaszcza w ostatnich trzydziestu latach. To, co cechuje większość działań artystycznych z tego okresu, to multimedialność oraz instalacyjny i polisensoryczny charakter działań artystycznych. Źródłem tych zjawisk jest zarówno ukierunkowanie na bezpośrednią, wielozmysłową formę percepcji dzieł zawierających społeczne konteksty, jak i działania związane z obrazowaniem opartym na modelach cyfrowych. Multimedialność, interaktywność i zatarcie historycznej specyfiki dyscyplin artystycznych stwarzają nowy charakter dzieł sztuki i ich odbioru. Grafika cyfrowa, zwłaszcza ta prezentowana w formie wydruku na papierze, ale i w każdej innej postaci, np. projekcji, zyskała w Polsce wielu zwolenników, nawet

The use of digital technologies for artistic purposes has changed the situation of contemporary art. Forms of artistic activities have emerged that are rooted in the concepts of using new and unusual tools to build an artistic message. Gaining by artists access to the digital technologies, giving the possibility of imitating traditional techniques, but also having a whole range of new features, opened new fields of activity for them and created new types of activities, allowing, for example, the transmission of images at a distance with the help of the Internet, or activities of a multimedia nature, allowing the creation of polysensory or interactive works, that is, giving the possibility of changing the image in real time, both by the artist and by the viewer.

Traditional analogue technologies that were used by artists before, such as photography, film, video, after the transition to digital imaging systems, have provided even more opportunities to create visual reality. The digital medium has become an almost total tool for artistic creation. It has had a huge impact on the visual arts, especially in the last thirty years. What characterizes most of the artistic activities from this period is the multimedia and the installation and polysensory nature of the artistic activities. The source of these phenomena is both the focus on the direct, multi-sensory form of perception of works containing social contexts and the activities associated with imaging based on digital models. The multimedia character, interactivity and blurring of the historical specificity of artistic disciplines create a new character of artworks and their reception. Digital graphics, especially those presented in the form of prints on paper, but also in any other form, such as e.g. projection, have gained many supporters in Poland, even among its initial opponents keen on the subtleties of the traditional craftsmanship, among whom are undoubtedly such prominent classics as Stanisław Fijałkowski, Jacek Gaj, or Ryszard Otręba. The digital graphic technique attracts with its versatility and

wśród początkowych jej oponentów rozmiłowanych w subtelnościach tradycyjnego warsztatu, do których należą niewątpliwie tacy wybitni klasycy, jak Stanisław Fijałkowski, Jacek Gaj, czy Ryszard Otręba. Graficzny warsztat cyfrowy przyciąga swoją wielostronnością i precyzyjnością w kreowaniu efektów wizualnych, jest też obecnie łatwiejszy do opanowania dzięki narzędziom, manipulatorom, które stanowią zazwyczaj systemy ikon, tworzone przez informatyków dla łatwego sterowania bardzo złożonymi programami służącymi do obrazowania. Bez wnikania w głębszą warstwę ukrytych algorytmów można tworzyć niezwykle obrazy, każdy efekt wizualny jest jednak cyfrowo zdefiniowany a ich suma zapisana na nośniku pamięci stanowi cyfrową matrycę, tak jak tradycyjna, analogowa matryca graficzna rejestrowała każde działanie grafika i zatrzymywała je zapisane w metalu, drewnie na sicie serigraficznym lub kamieniu.

Obecna cywilizacja, kultura i sztuka, przeniknięte wysokimi technologiami – jakby w pitagorejskiej „liczbie” jako zasadzie – przez swą cyfrowość docierają do coraz głębszych warstw uporządkowania rzeczywistości.

O grafikach komputerowych Lesława Miśkiewicza

Twórczość Lesława Miśkiewicza jest charakterystycznym przykładem zmiany dokonanej przez artystę w zakresie warsztatu graficznego i przejścia od perfekcyjnych klasycznych działań w obszarze druku wypukłego, drzeworytu i linorytu – do technik cyfrowych.

Grafiki cyfrowe w twórczości artysty pojawiły się około 2009 roku, mimo że znał dobrze technologie cyfrowe i stosował je znacznie wcześniej do różnych celów. Taki wybór nosi znamiona bardzo przemyślanej i świadomej decyzji. Grafika Lesława Miśkiewicza zawsze była przykładem niezwyklej sublimacji zarówno formalnej, jako wizja artystyczna, jak i warsztatowej. Niezwykle istotną rolę w procesie tworzenia grafik odgrywało zawsze u tego twórcy bezpośrednie dotknięcie ręki i narzędzia w trakcie realizacji matrycy.

precision in creating visual effects, and is now easier to master thanks to tools, manipulators, which are usually icon systems created by IT specialists for easy control of very complex imaging programs. Without delving into the deeper layer of hidden algorithms, extraordinary images can be created, but each visual effect is digitally defined and their sum recorded on a storage medium constitutes a digital matrix, just as the traditional analogue graphic matrix recorded every action of a graphic artist and kept it rendered in metal, wood, on a serigraph screen or stone.

The current civilization, culture and art, permeated by high technologies – as if in the Pythagorean “number” as a principle – by their digitality reach deeper and deeper layers of ordering reality.

About computer graphics by Lesław Miśkiewicz

Lesław Miśkiewicz's artwork is a characteristic example of the change made by the artist in the field of graphic technique and the transition from the perfect classical activities in the area of relief printing, woodcut and linocut – to digital techniques.

Digital graphics in the artist's artwork appeared around 2009 despite the fact that he was well-versed in digital technologies and had used them much earlier for various purposes. Such a choice bears the stamp of a very well thought-out and conscious decision. Lesław Miśkiewicz's graphics have always been an example of extraordinary sublimation, both formally, as an artistic vision, and technically. In the case of this artist the direct touch of the hand and the tool during the process of realization of the matrix has always played an extremely important role in the process of creating graphics. Achieving extremely sophisticated visual effects by direct handling of the material of a traditional relief printing matrix, such as wood or synthetic material (such as linoleum), the artist was able to masterfully construct his graphic messages. In digital technologies, the graphic craftsmanship

Osiągając niezwykle wyrafinowane efekty wizualne poprzez bezpośrednie zmagania z materiałem tradycyjnej matrycy druku wypukłego, jakim jest drewno lub tworzywo (np. linoleum), artysta potrafił w sposób mistrzowski konstruować swe graficzne przekazy. W technologiach cyfrowych warsztat graficzny stanowi rodzaj filtru, poprzez który, jakby z pewnej odległości – uzyskujemy kontakt zmysłowy z wizualnością kreowanego graficznego obrazu.

A jednak grafiki cyfrowe Lesława Miśkiewicza zachowują całą, nie udawaną, ale autentyczną charakterystykę stylu artysty, z wszystkimi subtelnościami, niezależnie, czy są prezentowane w formie wydruków, czy projekcji ekranowych. Autor wzbogaca równocześnie swe działania graficzne, wprowadzając zarówno nowe rodzaje obrazowania, jak i repertuar stosowanych dotychczas zestawów form. Graficzna twórczość cyfrowa artysty jest mniej ortodoksyjna w stosunku do rygorów wypracowanego wcześniej kanonu formalnego, jednorodność stylistyczną zastępuje swoboda działań – wprowadzanie perfekcyjnych geometrycznych figur, dokonywanie operacji logicznych na jednorodnych, złożonych z zespołów linii powierzchniach, a nawet pojawienie się delikatnych akcentów barwnych, głównie żółci i błękitu. Lesław Miśkiewicz stosuje wiele elementów warsztatu cyfrowego, jest to zarówno użycie fotografii cyfrowej („Bez tytułu 41”), jak i skanowanych elementów rysunku wykonywanego tradycyjnymi narzędziami, skany śladów pędzla („Bez tytułu, 29”) itp.

Użycie nowego, cyfrowego warsztatu – poza uzyskaniem większej swobody realizacyjnej – nie wpłynęło jednak w sposób zasadniczy na to, co w grafice Lesława Miśkiewicza było zawsze najważniejsze – na wyraz i przekaz zawarty w jego pracach. Osobowość artysty nie uległa w żaden sposób „dyktatowi” cyfrowego warsztatu.

is a kind of filter through which, as if from a certain distance – we gain sensory contact with the visuality of the created graphic image.

And yet Lesław Miśkiewicz's digital graphics retain the entire, not pretended, but authentic characteristics of the artist's style, with all the subtleties, regardless of whether they are presented in the form of prints or screen projections. At the same time, the author enriches his graphic activities by introducing both new types of imaging and a repertoire of previously used sets of forms. The artist's digital graphic work is less orthodox to the rigors of the previously developed formal canon, stylistic uniformity is replaced by freedom of action – introducing perfect geometric figures, performing logical operations on homogeneous surfaces composed of sets of lines, and even the appearance of delicate colour accents, mainly yellow and blue. Lesław Miśkiewicz uses many elements of digital technique, it is both the use of digital photography (“Untitled 41”) and scanned elements of drawing made with traditional tools, scans of brush strokes (“Untitled, 29”), etc.

However, the use of the new digital technique – in addition to gaining greater freedom of execution – has not fundamentally affected what has always been most important in Lesław Miśkiewicz's graphics – the expression and message contained in his works. The artist's personality has in no way succumbed to the “dictates” of the digital workmanship.

2015

The text published in “Traces of Gesture in Computer Graphics”, published by ASP in Łódź, 2015 (→ p. 393)

2015

Tekst opublikowany w katalogu „Ślady gestu w grafice komputerowej”, Łódź 2015 (→ s. 393)

Ryszard Otręba

O grafikach komputerowych Lesława Miśkiewicza

Od dziesięciu lat uprawiam grafikę, posługując się drukiem cyfrowym. Nawiązuję do swoich rysunków z lat osiemdziesiątych, które realizowałem przy użyciu areografu. Grafiki opracowuję na komputerze, przy użyciu programu Adobe Photoshop. Staram się nawiązać do efektu wizualnego wykorzystywanego przez wiele lat w rysunku. Proces dochodzenia do ostatecznej wersji pracy podobny jest jak w przypadku do grafiki tradycyjnej, gdyż używam do tego celu moje gipsoryty. Programując świadome działania artystyczne, wybieram prostotę, oszczędność i klasyczne elementy tworzywa graficznego.

Obrazy skonkretyzowane w rytmicznych i nie-rzadko symetrycznych układach linii, w nieomal geometrycznych płaszczyznach czerni, bieli, szarości są sformułowane w języku sztuki niefiguratywnej. Te swoiste powierzchnie i nowe kształty działają jak muzyka – a jej graficzne odpowiedniki tworzą odrębną ekspresję moich grafik.

Szukając inspiracji, odnajduję subtelny łączność z ideą nowych znaków pozwalającą wyrazić bezpośrednio uczucia. Unikam elementów świata przedmiotowego i dążę do przekroczenia bariery konkretnego, by stworzyć znaki bliższe intelektualnej ekspresji. W pozornie rygorystycznych układach formułuję znaki autonomiczne, intencjonalne sekwencje znaków i nowe symbole.

Od wielu lat grafiki Lesława Miśkiewicza były prezentowane, pozytywnie recenzowane, często nagradzane na najważniejszych międzynarodowych wystawach grafiki. Pamiętam jego prace z katalogów, albumów oraz wystaw, także z Międzynarodowego Biennale/Triennale Grafiki w Krakowie. Z zachwytem przeglądając na monitorze zbiór 30 losowo wybranych grafik Miśkiewicza, które swoją lapidarnością języka, prostotą i swobodą poruszania się po rewirach sztuki,

Ryszard Otręba

On Lesław Miśkiewicz's digital graphics

For the past ten years, I have been engaged in graphic art using digital print. I draw inspiration from my drawings from the 1980s, which I created using an airbrush. I develop my graphics on the computer using Adobe Photoshop, striving to evoke the visual effect applied for many years in drawing. The process of arriving at the final version of the work is similar to that of traditional graphic art, as in both cases I use my gypsum prints. In programming my conscious artistic actions, I opt for simplicity, economy, and classic elements of graphic material.

The images, defined in rhythmic and often symmetrical arrangements of lines, in almost geometric planes of black, white, and gray, are formulated in the language of non-figurative art. These distinctive surfaces and new shapes function like music – their graphic equivalents create a distinct expression in my graphics.

Seeking inspiration, I find a subtle connection with the idea of new signs that allow for the expression of direct emotions. I avoid elements of the material world and strive to transcend the barrier of the concrete, creating signs closer to intellectual expression. In seemingly rigorous arrangements, I formulate autonomous signs, intentional sequences of signs, and new symbols.

For many years, Lesław Miśkiewicz's graphics have been exhibited, positively reviewed, and frequently awarded at major international graphic art exhibitions. I recall his works from catalogues, albums, and exhibitions, including the International Biennale/Triennale of Graphic Art in Kraków. I viewed with admiration a collection of 30 randomly selected graphics by Miśkiewicz on the computer screen. Their succinct language, simplicity, and ease of navigating artistic realms, at that time rarely explored

dotąd rzadko podejmowanych przez grafików, podjął jako swój program artystyczny. Zarówno w technice druku wypukłego, jak i druku cyfrowego jest wybitnym specjalistą i mistrzem. Przywiązuje bowiem dużą wagę do umiejętności warsztatowych, które świadczą o perfekcji dzieła. Jego podejście i nastawienie do wybranej techniki o jednoznacznej ekspresji jest ewidentne. Z rozważą posługuje się relacją zachodzącą pomiędzy językiem a obrazem. Sporządzona przez Miśkiewicza dokumentacja wybranej rzeczywistości pokazana została z wnikliwą dokładnością komentatora. Taki sposób obrazowania stał się jego odkryciem. Zawsze – odkąd pamiętam, jego twórczość była z łatwością rozpoznawalna. Ekspresyjna forma związana z tradycją polską stanowi jednak o jego odrębności. Miśkiewicz jest artystą dnia dzisiejszego, a jego związek z przeszłością jest mieszaniną podobieństw, które są ucieleśnione w jego trafnym wyborze formy. Należy do tych artystów, którzy odrzucają wszelkie mody w sztuce i pielęgnuje podstawowe wartości dzieła plastycznego. Miśkiewicz nadaje swoim grafikom specyficzny wyraz i odżegnuje się od panujących stereotypów. Tworzy napięcia psychiczne, które odnoszą się do sfery emocjonalnej. Są to znamiona wizji świata, określonej estetyki, której nadaje wyraz najpełniejszy. Zawsze to samo odczucie niespodzianki, kombinacja niesłychanego bogactwa źródeł reminiscencji – nawiązujących do motywów lub scen już istniejących w innych dziełach. Te wyjątkowe grafiki, rysowane gwałtownymi zestawieniami form, w których staje się ilustratorem, są z entuzjazmem odbierane przez miłośników grafiki. Prace te są konsekwentne, dlatego takim szacunkiem darzę Lesława Miśkiewicza, który z wyjątkową pokorą i bezinteresownością odnosi się do swojej twórczości.

Pragnę na koniec przytoczyć grafiki oznaczone „Bez tytułu 20, 22, 23, 27” z roku 2010 (druk cyfrowy), jako przykłady realizacji, które w technikach klasycznych byłyby nieosiągalne. Autor nadał grafice cyfrowej subtelny wartość malarskości stosując zasadę minimalnych różnic progowych występujących pomiędzy

by graphic artists, became his artistic program. In both relief printing and digital print techniques, he is an outstanding specialist and master, as he places great importance on craftsmanship skills that reflect the perfection of the work. His approach and attitude toward the chosen technique with clear expression are evident. He carefully employs the relationship between language and image. The documentation of selected realities created by Miśkiewicz is presented with the meticulous precision of a commentator. This method of depiction became his discovery. Ever since I can remember, his work has been easily recognizable. Although the expressive form is linked to Polish tradition, it defines his distinctiveness. Miśkiewicz is an artist of today, and his connection to the past is a mixture of similarities embodied in his astute choice of form. He belongs to those artists who reject all trends in art and cultivate the fundamental values of visual art. Miśkiewicz gives his graphics a specific expression and distances himself from prevailing stereotypes. He creates psychological tensions that relate to the emotional sphere. These are the hallmarks of a vision of the world, a defined aesthetic to which he gives the fullest expression. There is always the same sense of surprise, a combination of an incredible abundance of sources of reminiscence – referencing motifs or scenes already existing in other works. These exceptional graphics, drawn with abrupt juxtapositions of forms, where he becomes an illustrator, are enthusiastically received by graphic art enthusiasts. These works are consistent, which is why I hold Lesław Miśkiewicz in such high regard, as he approaches his work with remarkable humility and selflessness.

I would like to finally highlight the graphics titled *Untitled 20, 22, 23, and 27* from 2010 (digital print) as examples of works that would be unachievable using classic techniques. The artist imparted a subtle painterly quality to the digital graphics by applying the principle of minimal threshold differences

figurą a tłem. Odnosi się wrażenie oddziaływania dzieła o zamierzonym kontraście luminancji. Miśkiewicz nie narzuca odbiorcy swoimi grafikami jedynej drogi interpretacji. Postrzeganie formy jest równoznaczne z przeżyciem artystycznym. Stosując kryterium ograniczeń, grafiki oznaczone „Bez tytułu 41a, 41b i 41c” z roku 2012 (druk cyfrowy) są z kolei zbudowane z linii, oraz jej fragmentów o stałej grubości jednego pixela. Lesław Miśkiewicz wyposażył swoją pracownię w ploter i dzięki temu może na dowolnym etapie pracy nad nową kompozycją wykonać odbitkę, tak jak czyni przy okazji deski drzeworytniczej. Osobiście uważam grafiki Lesława Miśkiewicza wykonane techniką druku cyfrowego na wskroś oryginalne, nie ustępujące swoim poziomem artystycznego oddziaływania klasycznym drzeworytom, które przez wiele lat z powodzeniem uprawiał. Z głębokim przekonaniem i szacunkiem odnoszę się do jego twórczości i zdolności nadawania nowym grafikom równoważnej siły emocji.

2015

Tekst opublikowany w katalogu „Ślady gestu w grafice komputerowej”, Łódź 2015 (→ s. 393)

between figure and background. The impression is of an artwork with intentional luminance contrast. Miśkiewicz does not impose a single path of interpretation on the viewer through his graphics. The perception of form is synonymous with the artistic experience. Using the criterion of limitations, the graphics *Untitled 41a, 41b, and 41c* from 2012 (digital print) are constructed from lines and their fragments with a consistent thickness of one pixel. Lesław Miśkiewicz equipped his studio with a plotter, enabling him to produce a print at any stage of his new composition, much like when working on a woodcut block. Personally, I find Miśkiewicz's graphics created with digital print to be thoroughly original. They do not fall short of the artistic impact of classical woodcuts, which he successfully practised for many years. I hold deep respect and admiration for his work and his ability to impart new graphics with an equivalent emotional force.

2015

The text published in "Traces of Gesture in Computer Graphics", published by ASP in Łódź, 2015 (→ p. 393)

Dariusz Leśnikowski
Malarstwo Lesława Miśkiewicza – suplement

Ostatnie malarskie prace Lesława Miśkiewicza są efektem wieloletnich poszukiwań twórczych, stanowią ich najnowszy autonomiczny wyraz, ale równocześnie rezultat postępującej ewolucji. Prace powstałe po roku 2013 badają przede wszystkim relacje pomiędzy tym, co stanowi konstrukcję obrazu – traktowaną całościowo, wraz z jego materialnym fizycznym podłożem – a formą, tym, co na niej namalowane. Zapowiedź idei realizowanej w ostatnich pracach zawiera już kilka jednoelementowych dzieł z lat 2013–2014. Te wcześniejsze obrazy („Bez tytułu 1, 2, 3, 4”; różne rozmiary) malowane akrylami na płycie MDF, mimo pewnej swobody widocznej w traktowaniu elementów obrazowych (miękką geometria w procesie odwzorowywania niektórych form w pracach z 2013 roku: „Bez tytułu 1 i 2”, oba 104,5 × 103,5) ujawnia potrzebę eksponowania wyraźnych podziałów geometrycznych całej powierzchni za pomocą linii diagonalnych, poziomych, pionowych równocześnie, oraz równoważności poszczególnych składników obrazowych. Czasem wydaje się, że plamy barwne dość swobodnie egzystują na powierzchni; tak dzieje się choćby w przypadku romboidalnych, opadających w dół kształtów na obrazie „Bez tytułu 4”, 125 × 78, z roku 2014. Gdy jednak przyjrzymy się całości kompozycji, okaże się, że owe formy w każdym przypadku stanowią jedynie część starannie wykreślonych poziomych pasów dzielących płaszczyznę na równe części. Będąca ostatecznym celem jednolitość powierzchni uzyskana zostaje dodatkowo dzięki wyjątkowej technice malowania. Farby kładzione pędzlem na płytę mają idealnie równo i gładko pokrywać płaszczyznę. Płyta MDF to niewdzięczne podłoże, nieznoszące pomyłek. Każda usterka w nanoszeniu farby akrylowej na jej powierzchnię wymaga przemalowania całego obrazu, retusz jest prawie niemożliwy

Dariusz Leśnikowski
Paintings by Lesław Miśkiewicz – a supplement

The recent paintings by Lesław Miśkiewicz are an effect of a longstanding creative search, its latest autonomous expression, but also a result of progressive evolution. The works that were created after 2013 are primarily a study into the relation between the construction of a painting – treated as a whole, with its material, physical undercoat – and the form, what is painted there. The idea developed in the recent artwork was already foreshadowed in a few one-element works from the years 2013–2014. These earlier paintings (*Untitled 1, 2, 3, 4*; different sizes), made with acrylic paints on the MDF board, despite certain freedom which could be observed in the artist’s approach to the imagery elements (soft geometry in the process of copying some forms in the works from 2013: *Untitled 1 and 2*, both in size of 104,5 × 103,5 cm), reveal the need to expose distinct geometric divisions on the whole surface by means of diagonal, horizontal, simultaneously horizontal and vertical lines, and the equivalence of the particular pictorial components. Sometimes it seems that colour stains freely exist on the surface; that is the case of the diamond-shaped descending forms in the painting *Untitled 4*, 125 × 78 cm, from 2014. However, when we look closely at the entire composition, it will turn out that every time these forms are only part of precisely drawn horizontal bands dividing the plane into equal parts. The ultimate goal, which is uniformity of the surface, is additionally achieved by a unique painting technique. Paints applied with a brush on the board are supposed to cover the surface evenly and smoothly. The MDF board is a thankless background which does not tolerate any mistakes. Each wrong stroke of the acrylic paint on the surface requires a complete repainting of the entire image; retouching is hardly possible (it refers to the whole artwork

(dotyczy to całości dorobku Lesława Miśkiewicza z ostatnich lat i jest najbardziej uciążliwe w przypadku prac „składanych” z kilku elementów).

Tym bardziej zatem godne obserwacji i podziwu są efekty uzyskane na kilku pionowych obrazach (format 125 × 78) z roku 2013 – „Bez tytułu 1 i 2”. Pokrywające je pasy koloru oddają efekt półprzezroczystości. Z widoczną rysunkową swobodą wykreślone zostały na nich zbliżone do regularnych figur geometrycznych konturowe obiekty. Lesław Miśkiewicz nie namalował ich jednak na powierzchni tła! Są odwzorowane na powierzchni gruntu, malarskiego podłoża, wtopione w okalające ją barwne płaszczyzny. Dzięki temu obraz pozostaje wyjątkowo gładki, homogeniczny, a cała kompozycja uzyskuje pożądaną spójność.

Występujące na kolejnych obrazach „pęknięcia” również stworzone zostały za pomocą omówionej właśnie techniki. Świadczy to o tym, że twórcy nie chodziło o uzyskanie wrażenia głębi, lecz o zwrócenie uwagi na wzajemne relacje składowych elementów obrazu (ich form, wielkości, barwy).

Warto nadmienić, że omawiane dzieła powstawały z inspiracji pracami graficznymi – stanowią ich transpozycje wykonane w innej technice i, co ważne, przy przeniesieniu na inny, trzynastokrotnie powiększony format.

Istotnym elementem obrazów już wtedy były „podległe liczbie” zależności jego poszczególnych elementów składowych. Będą one kluczowe dla powstania i interpretowania dzieł, które artysta stworzył w latach 2015–2017.

W roku 2015 powstały pierwsze kompozycje – nazwijmy je obrazami składanymi czy montowanymi – w których rygor jedności, porządek geometrii i imperatyw liczby uzyskały znaczenie niepodważalne. Są to dzieła, których składowe zamknięte w obrysie kwadratu lub prostokąta łączone są ze sobą systemem prostych, ale skutecznych mocowań. Co ważne cała materialna konstrukcja (tylko jej część jest widoczna dla odbiorcy) służąca zamontowaniu pojedynczych

created by Lesław Miśkiewicz in recent years and is most annoying in the case of works “composed” of several elements).

All the more remarkable are the results obtained in a few vertical paintings (format 125 × 78 cm) from 2013 – *Untitled 1 and 2*. The colour bands covering them produce a semi-translucent effect. Some contour-like objects likened to regular geometric figures were drawn there with the apparent freedom of drawing outlines. However, Lesław Miśkiewicz did not paint them on the surface of the background! They are painted on the surface of the underpainting, embedded in the surrounding colourful planes. Thus the painting is still perfectly smooth, homogeneous, and the whole composition has the expected coherence.

The “cracks” occurring in subsequent paintings were also created with the technique mentioned above. It proves that the artist did not mean to create the impression of depth, but rather to draw the viewer’s attention to the interrelations of the image components (their forms, size, colour).

It should be mentioned that these works were inspired by graphic works – they are their transpositions made in another technique and, what is important, transferred to another, thirteen times enlarged format.

Even then, a significant element of paintings was the “subordinate to the number” relations of their particular compositional elements. They will be crucial for creation and interpretation of works that the artist made in 2015–2017.

In 2015 the first compositions – let us call them composed or assembled paintings – were created in which the rigour of unity, the order of geometry and the imperative of the number took on an unquestionable significance. These are works whose components enclosed in a square or rectangular contour are connected by a system of simple but effective fixings. What is important, all the material construction (only part of it is visible to the

części kompozycji, jak i łączeniu dzieła w całość, a także podłożu z płyty, na którym artysta maluje, są częścią obrazu. Ich aspekt przedmiotowy nie tylko nie jest ukrywany, ale jest, można by powiedzieć, prymarny dla zaistnienia dzieła malarskiego.

To od niego wszystko się zaczyna i to on rzutuje na późniejszy interpretacyjny wymiar kreacji. Stworzona w komputerze konstrukcja, obdarzona odpowiednimi – wynikającymi z doświadczenia i praktyki artysty, ale także w dużej mierze intuicyjnymi – wymiarami i proporcjami, zostaje później fizycznie zrealizowana. Płyty MDF, na których maluje artysta, są szlifowane, gruntowane i łączone z bazowym szkieletem. W procesie tworzenia całości (kompozycja to przecież kilka elementów), są po wielokroć montowane i odłączane od konstrukcji, gdyż każda z płyt malowana jest indywidualnie. Artysta zmuszony był obmyślić szczególnie system pozwalający mu na perfekcyjne, wielokrotne oddzielanie i łączenie tablic ze stelażem. Dopiero po ukończeniu prac nad poszczególnymi modułami twórca ostatecznie nakleja i przykręca płyty do drewnianego szkieletu i dołącza listwy służące powieszeniu prac w przestrzeni wystawienniczej. Ten, wydaje się, skomplikowany system i stojąca w tle intencja twórcy powodują, że słowo „obraz” nabiera w tej sytuacji nowego wymiaru. To nie tylko płaski blejtram z namalowanymi motywami, ale także przestrzenna konstrukcja. Całość, mimo że trójwymiarowa, nadal pozostaje obrazem, a nie rzeźbą, instalacją czy obiektem. Pole kreacji poszerza się także o prześwity pomiędzy tablicami, których znaczenie – biorące się z przyjętych wcześniej wymiarów – poszerza się o nowe konteksty, wynikające choćby z charakteru i barwy powierzchni, na której zawiśnie cała kompozycja.

Dwie pierwsze prace z 2015 roku realizują założenia twórcy w podobny, ale jednak nieco odmienny sposób. W pierwszym z obrazów („Bez tytułu 1”, 142 × 89,5) poszczególne płyty połączone są listwami biegnącymi pod nimi – całość bierze się z połączenia kilku elementów, listwy w większym stopniu

recipient) used to assemble the individual parts of the composition, and to connect the work together, as well as the undercoat of the board on which the artist paints are part of the painting. Not only is not their subject aspect hidden, but we could say it is essential for the existence of the painting.

It all starts with it and it has a great impact on the later interpretative dimension of the artwork. The construction, designed in the computer, endowed with appropriate dimensions and proportions – resulting from the artist’s experience and practice, but also to a large extent intuitive – is later actually realised. MDF boards on which the artist paints are ground, primed and connected to the base skeleton. In the process of creating the whole (after all the composition consists of a few elements), they are assembled and disassembled several times since each panel is painted individually. The artist had to devise a special system that allowed him to perfectly, repeatedly separate and connect the boards to the framework. Only after he finishes work on the individual modules, the author finally puts together and screws the boards to the wooden skeleton and he adds slats which help hang the work in an exhibition venue. This, as it seems, complex system and the artist’s intention that stands behind it make the word “painting” gain a new dimension. It is not just a flat stretcher with painted motifs but also a spatial construction. The entire work, though three-dimensional, still remains a painting, not a sculpture, installation or an object. The field of creation is also extended by gaps between the boards, the meaning of which – originating from the previously adopted dimensions – broadens by new contexts resulting, for example, from the character and colour of the surface on which the entire composition will be hung.

The first two paintings from 2016 put in practice the artist’s premises in a similar, yet a slightly distinct manner. In the first painting (*Untitled 1*, 142 × 89,5 cm) the particular boards are joined with slats running underneath – the whole work is a composition of a few

spajają jeszcze całość konstrukcji. W drugiej z prac („Bez tytułu 2”, 142 × 89,5) wąski pas koloru wchodzi w bardziej wyspekulowane relacje z tablicami, są one bardziej wielostronne. To tak, jakby dwa obrazy realizowały różne strategie twórcze. Pierwszy złożony jest czterech części (synteza), drugi eksponuje podział całości na cztery części (analiza).

W tych i następnych pracach panuje już sztywna geometria, motywy wizualne to perfekcyjnie oddane barwne, regularne pola o kształcie kwadratów i prostokątów oraz listwy – te, które łączą poszczególne tablice, oraz namalowane na ich powierzchni; w istocie są one jednym, biegną tylko raz dołem, raz górą, nikną całkowicie na pewnych odcinkach, albo stają się półprzezroczyste, zmieniają kolor czy ton. Ich sposób istnienia, np. barwa, wielkość, rozciągłość zależy od tego, co dzieje się z nimi w kolejnych partiach obrazu.

W przypadku większości dzieł, a na pewno w obrębie ostatnich kompozycji Lesław Miśkiewicz stosuje dość ograniczoną paletę barw. Ale nie jest to uchwytne od razu. Artysta uzyskuje wrażenie wielości odniesień kolorystycznych dzięki wykorzystaniu choćby efektów mających swe źródło w sąsiedztwie barw. Pozostając w obszarze szarości, zieleni i błękitów, stosuje rozmaite ich tony, jasności i nasycenia, dla zróżnicowania wrażeń kładzie farby laserunkowo, uzyskując efekt wielości kolorów. Barwy stają się równoprawnymi uczestnikami gry obok relacji wielkości czy kształtów.

Widać to doskonale zarówno w pracy dedykowanej Rodzicom („Pamięci Rodziców”, 91,5 × 151, 2014), jak i w dużej kompozycji z 2015 roku („Bez tytułu”, 91 × 123 × 3). Poziome i ukośne pasy kolorów, odmienne w tonacji i temperaturze korespondują z barwą tła. Szare kwadraty stanowią kontrapunkt dla dominujących palet w obu obrazach: kolejno czarnej i zielonej. W największej z prac źródłem dodatkowych relacji stają się także miękko malowane wtręty „pointylistyczne” oraz ciągłe i przerywane linie wyznaczające kolejne układy w takich relacjach, jak choćby: pion – poziom, góra – dół.

elements; the slats to a larger degree hold the construction together. In the second (*Untitled 2*, 142 × 89,5 cm) a narrow band of colour gets into more speculated relations with the boards, they are more multilateral. It is as if two paintings pursued two different creative strategies. The former is combined of four parts (a synthesis), the latter exposes a division of the whole work into four parts (an analysis).

These and successive paintings are already dominated by rigid geometry; the visual motifs are perfectly rendered coloured, regular fields of squares and rectangles, and slats – those which connect the individual boards and those painted on their surface; in fact, they are unity, once they run at the bottom, once at the top, they completely disappear in certain sections, or they become translucent, change their colour or hue. Their way of existence, such as colour, size, and extent, depends on what happens to them in subsequent parts of the painting.

In most works, and certainly in the last compositions, Lesław Miśkiewicz uses a pretty original palette of colours. Nevertheless, it is not immediately obvious. The artist achieves an impression of multiple colour references due to the use of the effects that derive from the simultaneous contrast of colours. While remaining in the area of grey, green and blue, he applies a variety of tones, brightness and saturation. In order to form distinct impressions, he lays glazes, achieving the effect of a variety of hues. Colours become the equal participants in the game, along with the relation of sizes or shapes.

It can be observed both in the work dedicated to Parents (*Dedicated to Parents*, 91,5 × 151 cm, 2015), and in a big composition from 2016 (*Untitled*, 91 × 123 cm × 3). Horizontal and diagonal bands of colour, different in tone and temperature, correspond with the colour of the background. Grey squares represent a counterpoint to the dominant palettes in both paintings: black and green respectively. In the largest work, softly painted “pointillist” inclusions as well as

Dwie ostatnie prace („Bez tytułu 1”, 90 × 194 i „Bez tytułu 2”, 142 × 283) sumują dotychczasowe doświadczenia malarskie Lesława Miśkiewicza i stanowią najklarowniejszą wykładnię jego idei twórczej. Oba obrazy są także najbogatsze, jeśli chodzi o możliwość „czytania ich w czasie”. Złożone kompozycje wyjątkowo wyraźnie – dzięki trwającemu w czasie złożonemu procesowi odbioru – wkraczają w domenę sztuk przestrzenno-czasowych. W pierwszym przypadku od razu każą się zastanowić nad relacjami form i barw tła (za tło rozumiemy tu opanowane przez określony kolor dominujące powierzchnie tablic) oraz linii łączących poszczególne panele. Miękkie, ale odmienne w tonacji i temperaturze pasy brązów na powierzchni intrygują. W toku percepcji obserwujemy, jak każdy z trzech błękitnych pasów wyeksponowanych na jednym skrajnym (prawym) panelu wkracza – w odmienny sposób – najpierw w kolorystyczną domenę tablicy środkowej, a później drugiej skrajnej (lewej). Jeden z nich, zagięty, „atakuję” powierzchnię od strony brzegu obrazu, inny poddaje się dyscyplinie nieingerencji i jedynie łączy dwa panele; widać go tylko w prześwicie między dwoma częściami kompozycji, trzeci rozszerza pole swej ekspansji, kładąc się także po obu stronach prześwitu. Kolejne pozycje zajmowane przez barwne powierzchnie są wypadkową czynników składowych budujących obraz. Pojawienie się nowej formy rodzi potrzebę wyznaczania i równoważenia kolejnych konsekwencji. W kształtowaniu wzajemnych relacji biorą udział nawet jakości czerwonej „ramy obrazu” – półprzezroczystej, gdy ta wchodzi na jego powierzchnię i kryjącej, gdy rama kładzie się na jego boku.

Drugi obraz implikuje jeszcze więcej wariantów poszukiwań i zmusza do poświęcenia dużej ilości czasu na proces „lektury”. Widać, jak ważne są nie tylko proporcje oraz wielkości paneli i całej kompozycji, ale także odległości między nimi. Kompozycja utrzymana jest w paletcie poszarzałych zieleni (bogatych, jeśli idzie o ilość tonów, zróżnicowanych ze względu na stopień krycia) i błękitów. Każdą z części rządzi

continuous and interrupted lines defining subsequent vertical-horizontal or up and down layouts are a source of additional relations.

Two most recent works (*Untitled 1*, 90 × 194 cm and *Untitled 2*, 142 × 283 cm) sum up Lesław Miśkiewicz's foregoing painting experience and they are an authentic explanation of his creative idea. In addition, both paintings offer the best opportunity to “read them in time”. Thanks to the time-consuming complex process of reception, the complicated compositions definitely enter the domain of space-time arts. In the first case, they make us ponder over the relations of forms and colours of the background (the background here is the dominant colour of the board surfaces) and the lines connecting the individual panels. Soft, though different in tone and temperature bands of browns on the surface are intriguing. In the process of perception we observe how each of the three blue bands exposed in the fringe (right) panel goes first through the colour domain of the middle panel to enter the other fringe (left) one. One of them, bent, “attacks” the surface from the edge of the picture, the other gives in to the discipline of non-interference and only joins two panels; it can only be seen in the gap between the two parts of the composition. The third band extends the field of expansion, spreading out on both sides of the gap. The next positions occupied by the coloured surfaces are the result of the constituent factors building the image. The emergence of a new form gives rise to the need to identify and balance subsequent consequences. Even the qualities of the red “picture frame” – translucent when it enters its surface and opaque when the frame is applied on its side take part in forming mutual relations.

The second picture implies even more variants of the artistic search and it forces the viewer to devote a lot of time to the process of “reading”. It is clear how important the proportions, the size of panels and the whole composition are, as well as the distance between them. The composition is kept in a palette

nieco odmienna zasada kompozycyjna, obarczone są one różnym ciężarem pionów i poziomów, kształtów kwadratowych i prostokątnych. Panele skrajne zostały pokryte farbą z większą swobodą; widać kolejne pasy koloru pokrywające od lewej do prawej powierzchnie tablic. Panel środkowy zamalowany jest akrylem idealnie gładko. Zróżnicowane są także atrybuty innych, dyskretniejszych składników kompozycji – fragmentów widocznych w prześwitach pomiędzy panelami i delikatnych, czasem ledwie widocznych dodatkowych kwadratów leżących na powierzchni i pokrytych równoległymi liniami w różny sposób: zielonożółtych – pionowo, błękitnych – poziomo.

Lesława Miśkiewicza „obrazy do czytania w czasie” osiągają wyspekulowaną jedność i klarowność. Z drugiej jednak strony – paradoksalnie – owa jedność uzyskana zostaje mimo swobody, z jaką artysta snuje czasami swą opowieść: potencjalnie nieliniowo, z narracją pełną możliwych powrotów i kontynuacji.

Warianty czytania obrazu są rozliczne (podobnie jak w przypadku „cyklicznych” czy „labiryntowych” powieści, takich jak choćby „Sto lat samotności” Gabriela Garcíi Márqueza). Każda z dróg ujawnia sieć subtelnych związków proporcji i porządku, przede wszystkim relacji liczbowych, związanych z ilością użytych elementów: czterech, trzech czy dwóch, wielkości parzystych i nieparzystych, układów pionowych i poziomych, zajmujących pozycje na górze czy też na dole powierzchni, wchodzących w obraz i z niego wychodzących, jakości plastycznych: barw i tonów chłodnych oraz ciepłych, kolorów kładzionych kryjąco i transparentnie, kształtów kwadratów i prostokątów, kontrastów form płaszczyznowych i liniowych, dynamicznych i statycznych.

Gdyby podjąć próbę odczytania dzieł Lesława Miśkiewicza także z perspektywy świata metafory i aluzji, odwołań literackich czy filozoficznych – to mierzymy się także z wariantami związków innego rodzaju: relacji wartości rozumowych i intuicyjnych, materialnych i duchowych, męskich i żeńskich,

of greyish greens (rich in terms of the number of hues, varying in degree of opaqueness) and blues. Each part is governed by a slightly different compositional principle, they are endowed with varied weight of verticals and horizontals, square and rectangular shapes. The fringe panels have been covered with paint with greater freedom; we can see the successive colour bands covering the surface of the panels from the left to the right. The central panel is painted smoothly with acrylic paint. The attributes of the other, more discrete components of the composition are also differentiated – the fragments visible in the gaps between the panels and the delicate, sometimes barely visible additional squares lying on the surface and covered in parallel lines in different ways: yellowish green – vertically, azure – horizontally.

Lesław Miśkiewicz's "paintings to be read in time" achieve a kind of speculated unity and clarity. On the other hand, paradoxically, this unity is achieved despite the artist's leeway to tell his story: potentially non-linearly, with narration full of possible returns and continuations.

There are a lot of variants of reading the painting (as in "cyclic" or "labyrinth" novels, such as "One Hundred Years of Solitude" by Gabriel García Márquez). Each of the ways reveals a network of subtle relations of proportions and order, primarily relations of numbers related to the number of elements used: four, three or two, even and odd numbers, vertical and horizontal layouts, occupying positions at the top or bottom of the surface, entering and going out of the picture, visual and artistic qualities: cool and warm colours and tones, transparent or opaque colours, shapes of squares and rectangles, contrasts of the plane and linear, dynamic and static forms.

If we try to interpret Lesław Miśkiewicz's works also from the perspective of the world of metaphors and allusions, literary or philosophical references, we also have to face the variations of relations of a different kind: the relation of rational and intuitive,

„jasnych” i „ciemnych”, zamkniętych i nieograniczonych, widzialnych i niewidzialnych.

Jednym z możliwych – uzasadnionych osobistymi zainteresowaniami artysty – odczytań jego twórczości może być także próba przeniesienia w obszar malarstwa tego wszystkiego, co niesie ze sobą uwolnienie jakości muzycznych. Dzieła Lesława Miśkiewicza są jak kompozycje złożone z przerywanych i ciągłych dźwięków utworzonych z określonej wysokości tonów i interwałów skali. To świat, w którym brak jest także wartością, a cisza dźwiękiem.

Artysta kształtuje swój malarski Logos. Czyni go centrum jedności i źródłem harmonii.

2017

Tekst opublikowany w katalogu „Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie. Suplement”, Łódź 2017 (→ s. 394)

material and spiritual, masculine and feminine, “light” and “dark”, closed and unrestricted, visible and invisible values.

One of the possible interpretations of this artwork, justified by the artist's personal interests and needs, may also be an attempt to transfer all that brings about the release of musical qualities to the field of painting. Lesław Miśkiewicz's works are like scores composed of interrupted and continuous sounds created from specific pitches of tones and intervals of the scale. It is the world where a pause is also a value and silence is a sound. The artist works out his painting Logos. He makes it the core of unity and the source of harmony.

2017

Text published in the catalogue “Lesław Miśkiewicz. Paintings Read in Time. Supplement”, Łódź 2017 (→ p. 394)

Grzegorz Sztabiński

Obrazy w czasie – obrazy czasu

Podczas oglądania obrazów Lesława Miśkiewicza przychodzi na myśl notatka Paula Klee, który powołując się na Feuerbacha, pisał, że „do zrozumienia obrazu potrzebne jest krzesło”. Rozwijając ten zaskakujący pogląd, wyjaśniał, że krzesło potrzebne jest dlatego, żeby „zmęczone nogi nie przeszkadzały umysłowi”. Gdy odczuwamy zmęczenie skracamy proces patrzenia i myślenia przebiegający w kontakcie z dziełem sztuki, zadowalamy się często jednym spojrzeniem obejmującym całość oglądanej pracy. Taki momentalny sposób kontaktu zarówno z obrazami Klee, jak Miśkiewicza jest niewystarczający. Pozwala on być może dostrzec zalety kompozycji, harmonijność układu barwnego, jednak nie otwiera przed odbiorcami tego, co stanowi istotę dzieł – ścisłego związku między, jak to określał Klee, „czystą robotą artystyczną” i „światopoglądem”.

Patrząc uważnie na obrazy Miśkiewicza, można odczuwać satysfakcję związaną z doskonałością artystycznego rzemiosła. Nie jest to umiejętność związana z odwzorowywaniem widoków rzeczywistości. Artysta unika zarówno jej przedstawiania, jak odniesień aluzyjnych, które czasami występują w jego grafikach, gdzie układy linii sugerują istnienie płaszczyzn, które wznoszą się, opadają, ulegają podziałowi, gdzie określone ich fragmenty zawijają się, rzucając cień, albo ulegają rozpadowi, dezintegracji. W pracach tych można przyjąć istnienie jakiejś rzeczywistości pozaplastycznej, której różne stany istnienia są obrazowane. W malarstwie Miśkiewicza nie ma niczego poza plamami barwnymi o różnym kształcie, różnie ujętymi – czasami ostro, z zaznaczeniem linearnie określonych konturów, innym razem malarsko, z zatarciem brzegów formy, raz precyzyjnie, raz swobodnie. Nie jest to jednak twórczość czysto formalistyczna, której sens można by sprowadzić do sentencji: to co się widzi jest tym co się widzi, niczym więcej. Przeciwnie, artyście bardzo

Grzegorz Sztabiński

Paintings in time – time paintings

Looking at Lesław Miśkiewicz's paintings we have in our minds a note by Paul Klee who, citing Feuerbach, wrote that "to understand a painting we need a chair". Developing that astonishing view he explained that the chair is necessary so that "our tired legs did not disturb us". When we feel exhausted we shorten the process of looking and contemplating that accompanies our contact with a work of art, one glance at the whole work is enough for us. That immediate contact is not satisfying both with Klee's and Miśkiewicz's paintings. Perhaps it allows us to notice values of composition, harmonious colouring layout. However, it does not introduce the viewer to the essence of the work – strict relation between "pure artistic work" and "the worldview", as Klee defined it.

Observing closely Miśkiewicz's paintings we can feel satisfaction connected with perfection of artistic craftsmanship. It is not related to the ability to copy views of reality. The artist avoids both its representations as allusive references, which sometimes occur in his graphics, where line patterns suggest the existence of planes that rise, fall, are divided, where certain fragments roll, casting a shadow, or disintegrate. In these works we can assume the existence of some kind of non-artistic reality whose states of existence are depicted. In Miśkiewicz's painting there is nothing but coloured patches of different shapes, presented in a different way – sometimes sharply, indicating linearly defined contours, sometimes in a painterly manner, blurring edges of shapes, depicted precisely or freely. Nevertheless, it is not the artwork that is purely formalistic, whose sense could be reduced to a sentence: you see is what you see, nothing more. On the contrary, the artist really wishes to build up some additional meanings, not leaving the level of strictly painting operations. They are certainly not

zależy na tym, żeby nie opuszczając poziomu operacji czysto malarskich, nadbudować nad nimi dodatkowe znaczenia. Z pewnością nie są to znaczenia przedstawieniowe, nie jest to opowiadanie o wyglądzie świata czy o przygodach, jakie mogą w nim zachodzić (np. spotkaniach, sympatii lub wrogości, uczuciach gniewu lub czułości). Pod tym względem Miśkiewicz jest bardziej powściągliwy niż Klee, który uwzględniał tego rodzaju treści w swych obrazach. Z drugiej jednak strony nie chce zgodzić się na reifikację obrazu proponowaną na początku lat dwudziestych przez Rodczenkę i Strzeмиńskiego. Nie chce, żeby obraz jego był rzeczą i tylko rzeczą.

Na czym polega więc strategia artystyczna Miśkiewicza? Przede wszystkim na unikaniu ostatecznego określenia, na subtelny sprzeciwianiu się jednoznaczności. Weźmy pod uwagę prezentowane na wystawie obrazy. Jeden z nich oparty jest na podziale płaszczyzny na poziome pasy jednakowej szerokości. Na przemian są one jaśniejsze i ciemniejsze. Ten regularny układ, przywołujący na myśl twórczość przedstawicieli amerykańskiego minimalizmu, podany jest jednak dalszym zabiegom kompozycyjnym. Pasy powtórzone są w ujęciu konturowym jako horyzontalne prostokąty o analogicznej szerokości, jednak zarysy ich są swobodne, odbiegające od geometrycznej powtarzalności. Poza tym niektóre linie ulegają wydłużeniu, jak gdyby z powodu nieuwagi wykonawcy. W połowie obrazu pojawiają się dwa małe prostokąty, a wtedy linia reagując na nie zmienia kierunek. W innych pracach występują pozornie przypadkowe pogrubienia kształtów zakłócające pierwotną regularność układu, niby przypadkowe wtargnięcia jednych plam barwnych na inne, co powoduje ich deformację, rozjaśnienia barwy burzące symetryczność kompozycji itp. Odnosimy wrażenie, że do malarstwa minimalistycznego wtargnął przypadek, albo że artysta realizujący systematycznie zorganizowany obraz postanowił zaznaczyć swą obecność, pokazać „ludzką twarz” związaną z falowaniem nastrojów, zmiennością

representational meanings; it is not a story about what the world looks like or about the adventures that can occur there (e.g. meetings, sympathy or hostility, feelings of anger or affection). In that respect Miśkiewicz is more restrained than Klee, who included such content in his paintings. On the other hand, however, he does not want to agree to reification of a painting proposed in the early 1920s by Rodchenko and Strzeмиński. He does not want his picture to be a thing, and only the thing.

If so, what is Miśkiewicz's artistic strategy based on? First of all, it consists in avoiding a final definition, subtle objecting to explicitness. Let us consider the paintings presented in the exhibition. One of them is based on the division of the plane into horizontal bands of equal width. Alternately, they are lighter and darker. Yet this regular arrangement, reminiscent of the artwork of representatives of American minimalism, is subject to further composition development. The stripes are repeated in a contour view, as horizontal rectangles of similar width, but their outlines are freely presented, going away from geometric repetitiveness. In addition, some lines are elongated, as if due to the performer's carelessness. In the middle of the picture there are two small rectangles, and then the line, reacting to them, changes direction. In other works there are seemingly random bold shapes distorting the original regularity of the arrangement, like the accidental intrusion of one colour patches on the others, which causes their deformation, colour brightening that disturbs the symmetry of the composition, etc. We have an impression that the minimalist painting has been invaded by randomness, or that the artist, realizing systematically organized image, decided to mark his presence, to show the "human face" associated with changing moods, volatile attention span, some inevitable mistakes. Against the background of impersonal regularity there is a story about what is human. The spatial painterly layout is temporalized,

napięcia uwagi, nieuniknionymi pomyłkami. Na tle bezosobowej regularności występuje opowieść o tym, co ludzkie. Przestrzenny malarski układ podlega temporalizacji, która oczywiście związana jest z procesem oglądania, ale znajduje jednocześnie potwierdzenie w cechach formalnych dzieła.

Nie należy jednak pod żadnym pozorem kojarzyć malarstwa Miśkiewicza z *bad painting*, z epatowaniem niezręcznością czy nieudolnością. Przeciwnie, tym co świadczy o jego maestrii artystycznej jest fakt, że wszystkie te pozorne pomyłki czy ześliznięcia służą tylko wzbogaceniu pracy, pokazaniu iż nie ma takiej sytuacji, w której kompozycji nie można by było uratować równoważąc występującą „pomyłkę” wprowadzeniem w innym miejscu elementu równoważącego układ. Obrazy opowiadają więc o przygodzie, jaką jest świadome malowanie. Ażeby jednak tę narrację odczytać, potrzebne jest krzesło, o który pisał Klee. Widz musi zdecydować się na uważne śledzenie kolejnych partii obrazu, dostrzeganie pojawiających się zakłóceń pierwotnego, uporządkowanego układu i poszukiwanie, w jaki sposób artysta na nie reaguje, wprowadzając kolejne modyfikacje. Tylko wtedy prezentowana przez Miśkiewicza opowieść o malowaniu (a szczególnie komponowaniu obrazu) zostanie zrozumiana.

Inna narracja pojawiająca się w obrazach artysty dotyczy „przygód” użytych elementów. Stanowią one zasób kształtów charakterystycznych dla abstrakcji geometrycznej. Ich sens nie polega jednak na odwołaniach do skojarzeń symbolicznych. Miśkiewicz zachowuje pod tym względem jak najdalej idącą powściągliwość. Prostokąty i linie (do tych elementów w zasadzie ogranicza zasób stosowanych form) pozostają tym, czym są, nie wywołując pozamalarskich skojarzeń. Jednak relacje między nimi stają się polem złożonych związków i współzależności, o których artysta opowiada. Czasami wprowadza swobodnie, „od pędzla” ujęty kształt, który przy dokładniejszej obserwacji okazuje się linią lub prostokątem *in statu nascendi*. Inne formy w obrazie już uzyskały finalną

which of course is related to the process of viewing, but it is simultaneously confirmed by formal features of the work.

Under no circumstances, however, should one associate Miśkiewicz's painting with *bad painting* that manifests lack of skills or incompetence. Contrary to this, what proves his artistic mastery is the fact that all those apparent errors or faults are intended to enrich the work, to show that there is no situation in which the composition could not be saved by introducing elsewhere an element balancing the layout, making up for the “error”. Thus the paintings tell us a story about the adventure which the process of conscious painting is. In order to read out this narrative we need the chair which Klee wrote about. The viewer must decide to follow closely the following parts of the painting, to perceive the emerging distortions of the original, orderly arrangement and to find out how the artist responds to them, making further modifications. Only then the story about painting (and especially about the painting composition) presented by Miśkiewicz will be understood.

Another narration present in the artist's paintings refers to “adventures” of the elements used there. They comprise a range of shapes characteristic of geometric abstraction. Their meaning, however, does not rely on references to symbolic associations. In that respect Miśkiewicz shows far-reaching restraint. Rectangles and lines (he virtually limits the range of forms to these elements) remain what they are, they do not evoke any non-painting associations. Nevertheless, relations between them become an area of complex connections and correlations, which the artist wants to express. Sometimes he uses free brush strokes to introduce a shape that, when we observe it closely, turns out to be a line or a rectangle *in statu nascendi*. Other forms in the picture have already obtained their final form but this one seems to be in the making. Sometimes, however, the story concerns for example dominance. Some shapes seem

postać, ta natomiast zdaje się dopiero powstawać. Czasem jednak opowieść dotyczy np. dominacji. Niektóre kształty zdają się wysuwać na plan pierwszy jak aktorzy kłaniający się publiczności po przedstawieniu albo cofać. Również w przypadku odczytania tej narracji potrzebna jest skupiona uwaga i wyostrzona obserwacja. Nie można zdać się na pierwsze wrażenie.

Ogólne ujęcie wzrokowe obrazów Miśkiewicza nie pozwala na docenienie ich swoistego charakteru i może prowadzić nawet do niesprawiedliwych ocen. Artysta nie chce szokować niezwykłością stosowanej techniki, osobliwością używanych form czy sensacyjnością tematyki. Malarstwo jego jest skupione, ściszone, ale niezwykle bogate. Jego bogactwo odsłania się jednak powoli i wymaga dobrej woli i współudziału widza. Stanowi ono alternatywę wobec zatrucia naszej sfery widzenia przez krzykliwą ikonosferę. Przynieść może zaś, używając słów Pierre’a Restany, „wzbogacającą kurację ciszy” jako lekarstwa na „wszystkie zatrucia maszyną i wielkim miastem, gwałtowność rytmu i masturbację rzeczy-wistości”. Wymaga jednak, żebyśmy usiedli na krześle i zaczęli uważnie patrzeć.

to come to the fore like actors bowing to the audience after the performance, or they retreat. In the case of this narrative focused attention and keen observation are also required. The viewer cannot rely on the first impression.

A general visual recognition of Miśkiewicz's paintings does not allow us to appreciate their specific nature and may even lead to unjust assessments. The artist does not want to shock by using unusual techniques, peculiar forms or sensational themes. His painting is focused, tranquil, yet extremely rich. Its richness, however, is revealed slowly and it requires good will and involvement on the part of the viewer. It represents an alternative to our sphere of vision which is poisoned by garish iconosphere. Using Pierre Restany's words, it can bring the “enriching treatment of silence” as a cure for “all kind of poisoning by the machine and the big city, violence of rhythm and masturbation of reality”. However, we need to sit down on a chair and begin to look carefully.

2017

Text published in the catalogue “Lesław Miśkiewicz. Paintings Read in Time”, Łódź 2017 (→ p. 393)

2017

Tekst opublikowany w katalogu „Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie”, Łódź 2017 (→ s. 393)

Jan Pamuła

Lesław Miśkiewicz... w stronę malarstwa

Twórczość Lesława Miśkiewicza jest od wielu lat dobrze znana nie tylko w kręgach profesjonalnych, ale także wśród zwykłych odbiorców sztuki współczesnej w Polsce – na ugruntowanie się jego obecnej pozycji artystycznej wpłynęły głównie jego osiągnięcia w dziedzinie grafiki oraz prawie czterdziestoletni doświadczenia. Artysta bardzo spektakularnie zaznaczył swoją obecność w polskim życiu artystycznym już w latach osiemdziesiątych, głównie dzięki swym realizacjom w zakresie tradycyjnych technik graficznych. Szczególne zasługi dla rozwoju klasycznego drzeworytu i dokonania w tej dziedzinie młodego wówczas artysty zostały szybko zauważone i docenione, zostały też podkreślone kilkoma ważnymi nagrodami na międzynarodowych i ogólnopolskich wystawach. Bardzo ważnym okresem w twórczości Lesława Miśkiewicza były także lata dziewięćdziesiąte, okres, w którym jego bardzo indywidualny, pod każdym względem oszczędny styl osiągnął chyba najpełniejszy wyraz.

Charakter obrazów graficznych z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a także realizowanych w kolejnej dekadzie – przesyconych niezwykle mocno indywidualnością twórcy – związany jest dość ściśle z grafiką łódzką, ze szkołą grafiki, z której wyszedł, a na której wywarł swe piętno głównie Stanisław Fijałkowski. Nie bez znaczenia dla młodego artysty był także fakt, że dyplom z klasycznego drzeworytu zrealizował u profesora Andrzeja Bartczaka, który był wcześniej uczniem Władysława Strzemińskiego i Stanisława Fijałkowskiego. Swoisty rodzaj języka wizualnego w grafice, oparty na linearyzmie i rysunkowości, nawiązujący do unistycznych kompozycji Strzemińskiego, zawierający zazwyczaj metafizyczne podteksty, wynikające ze swoistego balansowania na granicy abstrakcyjności i przedstawiania – stał się bogatym źródłem przekazu dla wielu łódzkich artystów.

Dla Lesława Miśkiewicza ten rodzaj stylistycznej i ideowej formuły – zwłaszcza dla jego wrażliwości –

Jan Pamuła

Lesław Miśkiewicz... inclined to painting

Lesław Miśkiewicz's artwork has been well-known for many years not only in professional circles but also among ordinary lovers of contemporary art in Poland. His current significant artistic position has been mainly influenced and consolidated by his achievements in the field of graphic arts and his almost forty-year oeuvre. Still in the 1980s the artist spectacularly marked his presence in the Polish artistic life, mainly thanks to his works realised in traditional graphic techniques. The then young artist's achievements based on his outstanding contribution to the development of classic woodcut were quickly noticed and appreciated. It was also emphasised by several important awards at international and national exhibitions. The period that was also important in Lesław Miśkiewicz's work was the 1990s, the time when his really individual spare style probably reached its fullest expression.

The character of graphics of the 1980s and 90s, as well as those made in the next decade – strongly saturated with the artist's individuality – is associated with the development of graphic arts in Lodz, with the school of graphic arts he graduated from, which was mainly influenced by Stanisław Fijałkowski. It was also significant that the young artist graduated in classic woodcut under the guidance of Professor Andrzej Bartczak, who had previously been Stanisław Fijałkowski's student. A special kind of visual language in graphics – based on linear and drawing features, referring to Strzemiński's unistic compositions, usually with metaphysical undertones, resulting from the specific way of balancing on the verge of abstraction and representation – has become a rich source of communication for many artists from Lodz.

For Lesław Miśkiewicz and his sensitivity this kind of stylistic and ideological formula has become a source of inspiration and the field of experiments

stał się źródłem inspiracji i polem doświadczeń, które doprowadziły go do wypracowania własnego, niezwykle charakterystycznego wizualnego idiomu.

Paradoksalnie, Stanisław Fijałkowski, niezwykle ceniony zarówno jako grafik, jak i malarz, był profesorem Lesława Miśkiewicza w zakresie malarstwa. Być może, że doświadczenia z tego okresu miały wpływ na to, że Lesław Miśkiewicz nigdy eksperymentów malarskich nie porzucił.

Lata 80. i 90., jak i początek wieku XXI, były dla Lesława Miśkiewicza okresem dochodzenia do coraz bardziej mistrzowskiej formy osobistej wypowiedzi w zakresie drzeworytu, opartej na perfekcyjnym opanowaniu klasycznym warsztatem, formy nacechowanej ascetyzmem, poetycką wrażliwością i metafizyką światła zawartą w nieuchwytnych srebrzystych strukturach tworzonych graficznych powierzchni.

Będąc artystą niezwykle twórczym, nie godzącym się nigdy na stagnację i repetycję, Lesław Miśkiewicz prowadził równocześnie poszukiwania możliwości wypowiedzi w obszarach rysunku i nowych technik cyfrowych. Osobnym, szczególnie interesującym polem działania artysty było zawsze malarstwo, które uprawiał prawie równoległe z grafiką, a które dopiero obecnie zdecydował się pokazać szerszej publiczności.

Zmiany w twórczości graficznej Lesława Miśkiewicza, które dokonały się w pierwszej dekadzie XXI wieku polegały głównie na eksperymentach w zakresie warsztatu graficznego. Około 2009 roku w twórczości artysty pojawiły się grafiki cyfrowe. Aktywność graficzna Lesława Miśkiewicza w ostatnich kilku latach jest przykładem celowego i świadomego wyboru nowego warsztatu graficznego, gdyż znał technologie cyfrowe i stosował je znacznie wcześniej. Należy równocześnie dostrzec, że zmiana dokonana przez artystę w zakresie warsztatu graficznego i przejście od perfekcyjnych klasycznych działań w zakresie druku wypukłego, drzeworytu i linorytu, do technik cyfrowych nie wpłynęła w sposób zasadniczy na to co w grafice Lesława Miśkiewicza było zawsze najważniejsze – na wyraz artystyczny i przekaz

which let him develop his own, highly distinctive visual idiom.

Paradoxically, Stanisław Fijałkowski, highly valued both as a graphic artist and painter, was Lesław Miśkiewicz's teacher in the field of painting. The experience of that period might have had an impact on the fact that Lesław Miśkiewicz has never given up painting experiments.

The 1980s and 90s and the beginning of the 21st century were for Lesław Miśkiewicz the years to reach the increasingly masterly form of personal expression in the woodcut technique, based on perfect handling of classic craftsmanship, the form marked by asceticism, poetic sensitivity and metaphysics of light expressed in the elusive silver structures of the created graphic surfaces.

Being a remarkably creative artist, who never accepted stagnation and repetition, Lesław Miśkiewicz simultaneously searched for opportunities for expression in the areas of drawing and new digital technologies. Painting has always been a separate and particularly interesting area of the artist's activity. He dealt with it almost collaterally with graphics and it was not until today that he decided to show it to a wider audience.

Changes in Lesław Miśkiewicz's graphic artwork which occurred in the first decade of the 21st century were based mainly on experiments in printmaking. Digital graphics appeared in the artist's artwork somewhere around 2009. Lesław Miśkiewicz's graphic activity in the last few years is an example of a deliberate and conscious choice of a new printmaking technique as he has known digital technologies and applied them much earlier. It should also be observed that the change made by the artist in the field of graphic techniques and the transition from the perfect classic activities based on the relief printing, woodcut and linocut to digital technologies has not had a substantial effect on what has always been most important in Lesław Miśkiewicz's graphics

zawarty w jego pracach. Osobowość artysty nie uległa w żaden sposób „dyktatowi” cyfrowego warsztatu.

O ile o grafice Lestawa Miśkiewicza i jego osiągnięciach w tym zakresie wiemy bardzo dużo, o tyle malarstwo artysty pozostaje prawie w ogóle nieznane. Sytuacja ta wynika z faktu, że twórca niezwykle rzadko wystawiał swoje prace malarskie. Jak sam przyznaje – ta część jego twórczej aktywności pozostawała ciągle w fazie osobistego doświadczenia. Wydaje się, że takie traktowanie eksperymentów malarskich, prowadzonych równolegle z realizacją dużych cykli graficznych, spowodowało, że ten obszar doświadczeń artystycznych stał się dla Lestawa Miśkiewicza polem bardzo swobodnych i odkrywczych działań. Poza nielicznymi obrazami z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, zbliżonymi pod względem rozwiązań formalnych do tych, które są obecne w grafice artysty – pojawiają się zaskakujące kompozycje malarskie całkowicie odmienne od realizacji graficznych. Są to całkowicie nowe propozycje rozwiązań wizualnych, np. obrazy z roku 1984, namalowane w czerwono-brązowej gorącej tonacji („Bez tytułu -1”, akryl/płótno, 61 × 73 cm; „Bez tytułu -2”, akryl/płótno, 61 × 73 cm). W obu obrazach artysta zastosował dość ściśle geometryczne podziały, rodzaj gridu. Prace malarskie z lat dziewięćdziesiątych, malowane w bardzo wąskich, na ogół ciemnych gamach barwnych, charakterystyczne przez stosowanie przez artystę szerokich diagonalnych pasm przebiegających przez cały obraz i „miękkiej” geometrii, chyba są najbliższe malarstwu Stanisława Fijałkowskiego. Powierzchnie tego typu obrazów dodatkowo wzbogacone są elementami tworzącymi rytmiczne, liniowe reliefy: „Bez tytułu 1”, akryl na płycie pilśniowej, 50,5 × 40,5, 1995; „Bez tytułu 2”, akryl na płycie pilśniowej, 50,5 × 40,5, 1995; „Bez tytułu”, akryl na płycie pilśniowej, 87,0 × 64,5, 1996. Coraz częściej w obrazach Lestawa Miśkiewicza, zwłaszcza po roku 2000, pojawia się radykalna geometria. Jakby zwieńczeniem tej drogi w stronę geometrii, nie spotykanej w takiej formie w pracach graficznych artysty, jest cykl obrazów zrealizowanych w latach 2015 i 2016,

– on the artistic expression and the message conveyed by his works. The artist’s personality has not in any way been affected by “the dictate” of the digital technology.

Although we know a lot about Lestaw Miśkiewicz’s graphic art and his accomplishments in this area, his painting is still hardly known. This situation results from the fact that the artist has rarely exhibited his paintings. As he admits, that part of his creative activity has always remained in the phase of personal experience. It seems that such an approach to painting experiments carried out together with his work on big graphic series was a reason why this area of artistic experience has become the field of free exploratory activities. Apart from few paintings dating back to the 1980s and 90s, formally close to those which are present in the artist’s graphics today, there are surprising painting compositions completely different from graphics. They are totally new visual solutions, for example paintings from 1984, painted in hot red and brown colour scheme (“Untitled-1”, acrylic on canvas, 61 × 73 cm; “Untitled-2”, acrylic on canvas, 61 × 73 cm). In both paintings the artist has applied fairly strict geometric divisions, a kind of grid. Paintings of the 1990s, made in narrow, generally dark colour scheme, characteristic due to the artist’s use of broad diagonal bands running through the entire image and “soft” geometry, are probably closest to Stanisław Fijałkowski’s painting. The surfaces of such paintings are additionally enriched with elements that create rhythmic, linear reliefs: “Untitled-1”, acrylic on fibreboard, 50,5 × 40,5 cm, 1995; “Untitled-2”, acrylic on fibreboard, 50,5 × 40,5 cm, 1995; “Untitled”, acrylic on fibreboard, 87 × 64,5 cm, 1996. It happens more and more that radical geometry appears in Lestaw Miśkiewicz’s paintings, especially after 2000. The highlight of the artist’s road to geometry, unseen in such form in his graphic works, is a series of paintings realised in 2015 and 2016, painted on thick plates whose edges are also treated as the elements of

malowanych na podłożu z grubych płyt, których krawędzie są traktowane także jako elementy obrazu. Jest to rodzaj „konstrukcji”, gdyż poszczególne elementy obrazów są łączone ze sobą tworząc zestawy mające także charakter reliefów. Jeden z takich dwuelementowych zestawów składa się z 3 części wieszanych obok siebie („Bez tytułu” akryl na płycie, montaż, 91 × 123 cm × 3, 2015). „Konstrukcje”, określane najczęściej jako „Bez tytułu”, akryl na płycie MD, montaż – jedna tylko posiada pełniejsze określenie-dedykację („Pamięci Rodziców” akryl na płycie MDF, montaż, 91,5 × 151 cm, 2014) – są przykładem już niemal ascetycznej skrajności. Są to prace, które odsyłają nas do tego, co starał się np. wyrazić Ad Reinhardt w serii „Czarnych obrazów”, czy artyści z kręgu „Minimal-art”. Realizacji-montaży z lat 2014–2015 jest siedem, każda z „konstrukcji” zbudowana jest z dwóch, trzech, czterech prostokątnych płaszczyzn, połączonych z tyłu wąskimi pasami płyty, włączonymi w ogólną konstrukcję obrazu, co stwarza jednorodną, autonomiczną całość („Bez tytułu 1”, akryl na płycie MDF, montaż, 142 × 89,5 cm, 2015; „Bez tytułu 2”, akryl na płycie MDF, montaż, 142 × 89,5 cm, 2015; „Bez tytułu”, akryl na płycie MDF, montaż, 50,8 × 70,8 cm, 2014; „Bez tytułu”, akryl na płycie MDF, montaż, 91 × 123 cm × 3, 2015; „Pamięci Rodziców”, akryl na płycie MDF, montaż, 151 × 91,5 cm, 2014). „Konstrukcje” Lestawa Miśkiewicza są obrazami w pełni autonomicznymi, posiadającymi odniesienia jedynie do własnej struktury, w czym przypominają dzieła „Sztuki konkretnej” będące wyrazem czystej myśli, czy czystej, bezpośredniej duchowości.

Jedność sztuki Lestawa Miśkiewicza, łącząca jego działania graficzne i malarskie, pojawia się w tym wypadku nie w istocie podobieństwa form, ale na płaszczyźnie czysto duchowej, na drodze dochodzenia do tych warstw rzeczywistości, gdzie różnorodność form nie ma już znaczenia.

the image. It is a kind of “construction”, as particular components of a painting are combined together forming sets which are relief in their character too. One of such double-element sets consists of 3 parts hung next to one another (“Untitled”, acrylic on fibreboard, montage, 91 × 123 cm × 3, 2015). “Constructions”, most often defined as “Untitled”, acrylic on the medium-density fibreboard, montage – except for the one which has a title – dedication (“Dedicated to Parents”, acrylic on the medium-density fibreboard, montage, 91,5 × 151 cm, 2014) – are an example of an almost ascetic extreme. They are works that refer us to what Ad Reinhardt tried to express in the series of “Black Paintings” or the artists from the circle of “Minimal-art” did. There are 7 works-montages from the period 2014–2015. Each of the “constructions” is made of two, three, four rectangular planes, linked together on the flip side by narrow strips of a plate, included in the general construction of the painting, which makes a homogeneous, autonomous whole (“Untitled 1”, acrylic on the medium-density fibreboard, montage, 142 × 89,5 cm, 2015; “Untitled”, acrylic on the medium-density fibreboard, montage, 50,8 × 70,8 cm, 2014 and others). Lestaw Miśkiewicz’s “Constructions” are fully autonomous paintings, having reference only to their own structure, in which they remind us of the works of Concrete Art being an expression of pure thought, or pure, direct spirituality.

Unity of Lestaw Miśkiewicz’s art, linking together his graphic and painting activity, is manifested here not in the essence of likeness of forms, but on the purely spiritual level, in the way of reaching these layers of reality where diversity of forms is no longer relevant.

2017

Text published in the catalogue “Lestaw Miśkiewicz. Paintings Read in Time. Supplement”, Łódź 2017 (→ pp. 393–394)

Tekst opublikowany w katalogu „Lestaw Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie. Supplement”, Łódź 2017 (→ s. 393–394)

Artur Zaguła

Architektura obrazu – hermeneutyka ostatnich dzieł Lesława Miśkiewicza

W im bardziej racjonalny sposób kształtują się formy organizacji życia, w tym mniejszym stopniu jest kształcony i ćwiczony jednostkowy rozumny osąd.

– Hans Georg Gadamer

To ciekawe stwierdzenie uzmysławia nam, że napięcie między wiedzą a praktycznym jej stosowaniem jest bardzo potrzebne każdemu człowiekowi. Unikanie go przez coraz sprawniejsze, oparte jedynie na rozumie, procedury tworzą społeczeństwo bezwolnych niewolników. Wykonują oni poszczególne czynności bezrefleksyjnie, ufając systemowi i, jak pisze Gadamer:

Im silniejszej racjonalizacji poddany zostaje obszar zastosowania, tym zbędniejsze stają się właściwe ćwiczenie władzy sądenia, a wraz z tym praktyczne doświadczenie we właściwym sensie¹.

Właśnie dlatego społeczeństwu potrzebna jest sztuka i artyści. Sztuka jest jedną z tych ludzkich aktywności, które napięcie między teorią a praktyką pokazuje i zarazem najmocniej w nim uczestniczy.

Dwa tryptyki malarskie Lesława Miśkiewicza z 2019 roku doskonale pokazują zmagania człowieka o odtworzenie w materialnej, trójwymiarowej, czasowej przestrzeni koncepcji zawartych w bezprzestrzennym i beczasowym świecie idealnym. Platowska doskonałość konfrontuje się z materialnością świata realnego, a jej rezultatem jest wytwór to napięcie odzwierciedlający. Co ciekawe obydwa obdarzone zostały tytułami, pierwszy z nich nazywa się „Linia w przestrzeni złotego podziału” drugi zaś „Potrójne studium lustra”. Wydaje

Artur Zaguła

Architecture of a painting – hermeneutics of recent works by Lesław Miśkiewicz

The more rational the way forms of life organisation are shaped, the less the individual rational judgement is taught and practised.

– Hans Georg Gadamer

This interesting statement makes us realise that the tension between knowledge and practical use is much needed for every human being. Avoiding it by more and more efficient, based on reason procedures creates a society of helpless slaves. They carry out individual activities without any reflection, trusting the system and as Gadamer writes:

The stronger the rationalization of the area of application, the more redundant it becomes to exercise the power of judgment and, with it, practical experience in the right sense¹.

That is why the society needs art and artists. Art is one of those human activities that shows most strongly the tension between theory and practice and at the same time it also has the greatest share in it.

Two painting triptychs by Lesław Miśkiewicz created in 2019 are a perfect illustration of man's struggle to reconstruct in the material, three-dimensional time space the concepts inherent in the spaceless and timeless ideal world. The Platonic perfection is confronted with the materiality of the real world and its result is an output that reflects this tension. Interestingly, both of them have been given titles, the former is called “Line in the Space of Golden Ratio” and the latter is titled “Triple Study of

¹ H. G. Gadamer, *Teoria, etyka, edukacja. Eseje wybrane*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 55.

¹ H. G. Gadamer, *Teoria, etyka, edukacja. Eseje wybrane*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, p. 55.

się to znaczące, tym bardziej, że większość dotychczasowych dzieł malarskich Miśkiewicza tytułu nie posiadała.

Chcąc poddać procedurze hermeneutycznej obydwa dzieła, musimy się skupić zarówno na szczególe, jak i umieścić go na tle całości, jaką jest twórczość artysty. Spróbujmy więc najpierw zanalizować szczegółowo obrazy, a następnie umieścić je w szerszym kontekście. Jest to zadanie tym trudniejsze, że operacje wykonywane za pomocą działania praktycznego muszą być przetłumaczone na język literacki. Jest to równie problematyczne jak samo dzieło, którego „istota” pojawia się jedynie w kontakcie z widzem.

Lesław Miśkiewicz pisał:

Logika wewnętrzna obrazu, jak i realizująca ją siła wyobraźni malarza, te dwie niezwykle istotne cechy konstytuujące właściwy obraz, ujawniają się dopiero w kontakcie z odbiorcą. Niestety ich zaistnienie zawsze jest niepewne, nieprzewidywalne i szczególnie trudne do autorskiego wyjaśnienia².

Spróbuję więc jako odbiorca odnieść się do dzieł artysty. Problematyczność odczytania polega na tym, iż odbiór obrazu zawsze naznaczony jest elementem subiektywnym, nawet jeśli powiem, że robię to jako profesjonalista – historyk sztuki od wielu lat zajmujący się sztuką współczesną. Częścią tego subiektywizmu jest moja wieloletnia znajomość z autorem, którego poczynania śledzę od lat 90. poprzedniego wieku. Do tego dochodzi przypadek jako kolejny składnik całego przedsięwzięcia translator-skiego (z przedmiotowego w pojęciowe). To, że piszę, jest dużej mierze zdarzeniem nieplanowanym, choć niekoniecznie całkowicie przypadkowym. Wszystkie

² L. Miśkiewicz, *Obrazy czytane w czasie*, [w:] *Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie – suplement*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2018.

a Mirror”. It seems significant, especially that most of Miśkiewicz's previous paintings did not have a title.

In order to subject both works to a hermeneutical procedure, we have to focus on the detail as well as place it against the background of the whole artist's work. So let us try to analyze the paintings in detail first and then put them in a wider context. This task is all the more difficult because the operations carried out by means of a practical activity have to be translated into the literary language. This is as problematic as the work itself, whose “essence” appears only in contact with the viewer. Lesław Miśkiewicz wrote:

The internal logic of a painting, as well as the power of the painter's imagination that realizes it, these two extremely important qualities that constitute the proper painting, are revealed only in contact with the viewer. Unfortunately, their existence is always uncertain, unpredictable and especially difficult to explain².

So, as a viewer, I will try to refer to the artist's works. The problem of interpretation is that the perception of a painting is always marked by a subjective element, even if I say that I do it as a professional – an art historian who has been dealing with contemporary art for many years. Part of this subjectivism is my long-standing acquaintance with the author, whose achievements I have been observing since the 1990s. Added to this is the coincidence as another component of the whole translation project (from the object to the conceptual one). The fact that I am writing this text is to a large extent an unplanned event, although not necessarily completely accidental. All these reservations

² L. Miśkiewicz, *Obrazy czytane w czasie*, [in:] *Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie – suplement*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2018.

te zastrzeżenia stanowią pewien kontekst konieczny do opisanie obrazów Miśkiewicza.

Praca pod tytułem „Linia w przestrzeni złotego podziału” składa się z trzech elementów, które sam autor roboczo określił „obiektami malarskimi”. Są to bowiem trzy zamontowane na przestrzennej ramie, wykonane w technice akrylu na płycie MDF, obrazy. Delikatna drewniana konstrukcja jest integralną częścią pracy i wiąże ją z obrazem nie tylko materialne współistnienie, ale także symboliczny czy narracyjny przekaz. Tryptykowy układ dzieła niejako „zmusza” widza do czytania go w pewnym następstwie przestrzennym i czasowym. Objęcie wzrokiem całości jest nie tylko możliwe, ale i konieczne. Jednakże idąc za intencją artysty zawartą w tytule, zasadne byłoby „czytanie” tryptyku od jego prawej części. Tam bowiem w sposób wizualnie najbardziej oczywisty ujawnia się zasada złotego podziału, do której odnosi nas autor.

Wielkość obiektu odzwierciedla zasadę tzw. złotego prostokąta, bowiem rozmiar płyty wynosi metr na metr, zaś rama, do której zamontowany jest obraz, posiada rozmiar 1,61 metra. Warto pamiętać, że właściwością złotego prostokąta jest możliwość dalszego jego dzielenia na coraz większe lub mniejsze prostokąty, co ma spore znaczenie dla całego tryptyku. Kolejne podziały widoczne we wszystkich trzech częściach wynikają właśnie z tej zasady. Tak więc tytułowa linia przebiegająca przez obraz i konstrukcję jest także wynikiem kolejnych złotopodziałowych manipulacji. Analizując tytuł w kontekście istniejących obiektów, należy go uznać za świadomie przewrotny. Linia z zasady jest bowiem częścią płaszczyzny, a autor umieszcza ją w kontekście przestrzennym. Może wydawać się to intelektualnie wątpliwe, jednakże zmysł wzroku, który jest zmysłem koniecznym w percepcji dzieł o charakterze wizualnym, poddaje czasem korekcie nasze schematy myślowe. W pracy Miśkiewicza zielona linia, rozpoczynająca się na błękanie płaszczyzny obrazu, przechodzi bowiem najpierw przez bok obrazu, aby następnie znaleźć się

constitute a certain context, necessary to describe Miśkiewicz's paintings.

The work entitled “Line in the Space of the Golden Ratio” consists of three elements, which the author himself has preliminarily described as “painting objects”. They are three paintings mounted on a spatial frame, made in acrylic technique on the MDF board. The delicate wooden construction is an integral part of the work and is connected with the painting not only by the material coexistence, but also by the symbolic or narrative message. The triptych arrangement of the work in a way “forces” the viewer to read it in a certain spatial and temporal sequence. Looking at the work as a whole is not only possible but also necessary. However, following the artist's intention included in the title, it would be justified to “read” the triptych from its right part. This is where the principle of the golden ratio, to which the author refers us, reveals itself in a visually most obvious way.

The size of the object reflects the principle of the so-called golden rectangle, because the size of the board is one meter per meter, and the frame to which the painting is mounted has a size of 1.61 meter. It is worth remembering that the feature of the golden rectangle is the possibility of further division into larger and smaller rectangles, which is of great importance for the whole triptych. Subsequent divisions visible in all three parts result from this principle. Thus, the title line running through the painting and construction is also the result of subsequent manipulations based on the golden ratio. Analyzing the title in the context of the existing objects, it should be considered as deliberately perverse. As a rule, a line is part of a plane, and the author places it in a spatial context. It may seem intellectually questionable, but the sense of vision, which is necessary in the perception of visual works, sometimes corrects our thought patterns. In Miśkiewicz's work, the green line beginning on the blue plane of the painting, passes first through the

na przestrzennej konstrukcji. Przy czym wówczas anektuje kolorystycznie przestrzeń, stając się zarazem elementem płaskim, jak i przestrzennym.

Zobaczmy, jakie różnice następują w kolejnych odsłonach tryptyku i jak można je interpretować. Aby podążyć dalej, musimy wyjaśnić użycie przez twórcę słowa „linia” w tytule. Jak sam przyznaje, użył go w kontekście sztuk plastycznych, a nie w sensie czysto matematycznym. Jest ona więc bardziej środkiem wyrazu plastycznego niż zbioru punktów na płaszczyźnie opisanych równaniem. Tym niemniej pewne cechy geometrycznego myślenia o linii (prostej) nie pozostają dla tryptyku Miśkiewicza bez znaczenia, na przykład nieokreśloność początku. Zarówno w prawej, jak i lewej części tryptyku linia z jednej strony nie posiada ograniczenia, wychodząc niejako w przestrzeń. W środkowej części ograniczeniem dla niej staje się pomalowana na jasnoszaro drewniana konstrukcja. Trzeba także zauważyć, że linia wizualnie objawia się naszym oczom w dwojaki sposób. Namalowana na konstrukcji jest linią prostą, jednakże biegnąc po płaszczyźnie obrazu, traci swój czysto geometryczny charakter, wijąc się niejako pod wpływem gestu ręki malarza. Jest to jednak gest wystudiowany, nieprzypadkowy i powtarzalny. Zielonej linii złotego podziału towarzyszy linia ciemna, bliźniacza, jakby jej lustrzane odbicie. Jest ona także opatrzona niby cieniem, który jest może echem cienia na ścianie pojawiającego się w związku z przestrzenną konstrukcją obiektów. Jak więc widać, jest to niezwykle świadoma, oparta na niuansach gra artystyczna operująca wizualnymi znakami, które oddają napięcie między materią a światem pojęć.

Napięcie to wzmacnia jeszcze efekt nieprzewidziany przez twórcę, ale może podświadomie przeoczony. Użył on bowiem do stworzenia linii specyficznego rodzaju zieleni, który w kontekście niebieskiej płaszczyzny obrazu, w sposób niekoniecznie zamierzony, może zostać odebrany jako złoty (sic!). Tak więc tryptyk odzwierciedla całą skomplikowaną naturę ludzkiej egzystencji: racjonalizm i idealizm połączony

side part of the painting, and then it can be observed on the spatial structure. It then annexes the space as far as colour is concerned, becoming both a flat and a spatial element.

It is worth seeing what differences occur in the subsequent parts of the triptych and how they can be interpreted. In order to go further we need to explain the author's use of the word 'line' in the title. As he himself admits, he used it in the context of visual arts, and not in the purely mathematical sense. Thus, it is more a means of artistic expression than a set of points on the plane described by an equation. Nevertheless, certain features of geometric thinking about a line (a straight line) are not irrelevant for Miśkiewicz's triptych, for example, the indefinite nature of the beginning. Both in the right and left part of the triptych, the line from one side has no limit, as though it was going out into space. In the central part, the wooden structure painted in light grey becomes the limit for it. It should also be noted that the line is visually perceived by our eyes in two ways. Painted on the construction, it is a straight line, however, running on the picture plane it loses its purely geometric character, writhing as if under the influence of the artist's hand gesture. This, however, is a studied, not random and repetitive gesture. The green line of the golden ratio is accompanied by a dark, twin line, as though it was its mirror reflection. It also casts a shadow which may be an echo of the shadow on the wall appearing in connection with the spatial construction of the objects. As we can see, this is an extremely conscious, nuanced artistic game that employs visual signs that reflect the tension between the matter and the world of concepts.

This tension reinforces the effect not predicted by the artist, but perhaps subconsciously anticipated. He used a specific kind of green to create the line, which in the context of the blue plane of the painting, may – not necessarily intentionally – be perceived as golden (sic!). So the triptych reflects the whole complex

z praktycznym działaniem w przestrzeni, które nie zawsze przynosi zamierzony efekt. Te ludzkie zmagania są jeszcze lepiej widoczne dzięki dołączeniu do tryptyku szkicu, który był etapem wstępnym dla powstałej potem „skończonej” pracy. Jest to niezwykle istotne w kontekście pracy Miśkiewicza. Podkreśla on bowiem, że jakkolwiek błąd (np. malarski, technologiczny czy techniczny) dyskwalifikuje powstałe dzieło, które trzeba wykonać od nowa. Tak więc, jak u starych mistrzów, mamy pracę (szkic), która jest etapem, miejscem eksperymentu i sprawdzania koncepcji, zanim przełożymy nasze pragnienia, wyobrażenia i pojęcia na język trójwymiarowego, materialnego bytu.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku tryptyku zatytułowanego „Potrójne studium lustra”. Tutaj także na wykoncypowanej i zorganizowanej geometrycznie płaszczyźnie pojawiają się ślady ingerencji malarskich, zaburzających doskonały porządek. Format obrazów (100 × 57) jest przemysłany tak, by mogła go regularnie pokryć siatka linii o rozmiarze 10 × 10³. Jednakże szerokość nie pozwala na umieszczenie pełnego kwadratu, dlatego można go jedynie zrekonstruować w ludzkiej wyobraźni. Szara powierzchnia płyty pokryta jest kratownicą linii, a na tym mitycznym znaku modernistycznego malarstwa pojawiają się białe i szare figury geometryczne (trójkąty i formy zbliżone do prostokąta). O ile ciemnoszare trójkąty są jednorodnymi powierzchniami, o tyle prześwitujące białawe czworoboki tworzą niejednorodną płaszczyznę malarską. Uzyskane przez malarza efekty mogą z jednej strony kojarzyć się z odbiciami i blikami (stąd być może tytuł tryptyku), z drugiej strony tworzą efekty niemal trójwymiarowe. Najlepiej widać to w lewej części, w której przybierają one formy zbliżone do walca. Jednakże trójwymiarowe efekty uzyskiwane

nature of human existence: rationalism and idealism combined with practical action in space, which does not always bring the intended effect. These human efforts are even more visible when a sketch, which was the initial stage for the later “finished” work, has been added to the triptych. It is extremely important in the context of Miśkiewicz’s work for he emphasizes that any mistake (e.g. painting, technological or technical) disqualifies the work that has to be created anew. Therefore, as in the case of old masters, we have a work (a sketch), which is a stage, a place of experimentation and testing the concept, before we translate our desires, ideas and concepts into the language of three-dimensional, material existence.

A similar situation is observed in the case of the triptych entitled “Triple Study of a Mirror”. Here as well, there are traces of painting interference on the conceived, geometrically organized plane, disturbing the perfect order. The format of the paintings (100 × 57) is well- thought-out so that it can be covered by a 10 × 10 grid of lines³. However, the width does not allow a full square to be placed, so it can only be reconstructed in human imagination. The grey surface of the board is covered with a grid of lines, and on this mythical sign of modernist painting, white and grey geometric figures (triangles and rectangular forms) appear. While dark gray triangles are homogeneous surfaces, the transparent whitish quadrangles create a heterogeneous painting surface. The effects obtained by the painter may, on the one hand, be associated with reflections and light leaks (perhaps that is where the title of the triptych is derived from), and on the other hand, they create almost three-dimensional effects. This is best seen in the left part, where they take on forms similar to

są też w inny sposób. Widoczne jest to zwłaszcza w części środkowej i prawej. Autor umieszcza szary trójkąt obok białego czworokąta w taki sposób, jakby był on cieniem umieszczonego przed obrazem elementu. Rezultat ten pogłębiony jest też przez przesunięcia w regularności siatki, która namalowana jest także na białych czworokątach. Można więc odnieść wrażenie, że przynależą one do płaszczyzny, a razem się z niej wymykają.

Należałoby także rozważyć tryptykowy charakter dzieła. Tu, nieco inaczej niż w poprzednim, nie odnajdziemy chronologiczno-logicznej kontynuacji. Rozciągnięta w czasie percepcja dzieła nie ma charakteru ciągłego. Jest to raczej przeskakowanie z jednego obrazu na drugi i nakładanie się widoków (a może powidoków). Następuje jeszcze jeden efekt, nie wiem, czy w pełni zamierzony. Widz może w swojej wyobraźni stworzyć jeden obraz, w czym pomaga mu regularna krata łatwa do reprodukcji w naszej wyobraźni. Sednem w tym tryptyku wydają się delikatne przesunięcia – dyslokacje zmuszające niejako widza do skupienia i analitycznego podejścia. Swoboda twórcza jest tu bowiem poddana znacznie większym rygorom, co jednak oznacza tylko większe jej znaczenie. Na koniec warto wspomnieć, że podobnie jak w poprzednim przypadku i tu autor posłużył się szkicem, który stanowił eksperyment malarski przybliżający autora do stworzenia ostatecznej koncepcji i materialnej formy dzieła.

Spróbujmy umieścić teraz oba tryptyki najpierw w twórczości artysty, a potem jeszcze w szerszym kontekście. Lesław Miśkiewicz był do niedawna kojarzony głównie jako grafik, choć przez całą swoją wieloletnią twórczość także malował. Jednak do niedawna jego aktywność na polu malarstwa była niemal nikomu nieznana. Ostatnie lata przyniosły odkrycie Miśkiewicza – malarza. W 2017 roku odbyła się w galerii Miejskiej Galerii Sztuki Re:Medium w Łodzi wystawa artysty pt. „Obrazy czytane w czasie”. Towarzyszyła jej także publikacja, która w jakiejś mierze podsumowała jego

a cylinder. However, three-dimensional effects are also achieved in a different way. It is visible especially in the central and right part. The author places a grey triangle next to a white quadrangle as if it were a shadow of an element placed in front of the painting. This result is also reinforced by the shift in the regularity of the grid, which is also painted on white quadrangles. Thus, one can get the impression that they belong to the plane and at the same time escape from it.

The triptych character of the work should also be considered. Here, slightly different from the previous one, we will not find a chronological-logical continuation. The perception of the work, extended over time, is not continuous. It is rather fast-forwarding from one image to another and overlapping images (or perhaps afterimages). There is one more effect, I don’t know if it is fully intentional. The viewer can envision one image, which is enhanced by a regular grid that is easy to reproduce in our imagination. The essence of this triptych seems to be delicate shifts – dislocations that somehow force the viewer to focus and approach the work analytically. Creative freedom is subject to much greater rigour here, which means that it is even more important. Finally, it is worth noting that, as in the previous case, the author used a sketch, which was a painting experiment that brought him closer to creating the final concept and material form of the work.

Let us now try to place both triptychs, first in the artist’s artwork and then in a broader context. Until recently, Lesław Miśkiewicz was associated mainly as a graphic artist, though he also painted throughout his artistic career. Not so long ago, however, his activity in the field of painting was almost unknown. But the recent years have brought the discovery of Miśkiewicz, a painter. In 2017, an exhibition entitled “Paintings Read in Time” was held at the City Art Gallery ReMedium in Łódź. It was also accompanied

³ Na temat roli kraty (grid) w sztuce nowoczesnej pisała m.in. R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, przeł. M. Sugiera, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997.

³ The role of a grid in modern art was discussed in a number of publications, including R.E Krauss, *Oryginalność awangardy*, transl. M. Sugiera in: R. Nycz (ed.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997.

dorobek malarski⁴. Znalazły się tam, oraz w publikacji cytowanej wcześniej, teksty samego autora oraz znanych krytyków i artystów podsumowujących jego dokonania w tym zakresie.

Odnosząc się do nich w kontekście jego najnowszych prac, można stwierdzić, że te ostatnie wpisują się konsekwentnie w jego rozwój w ostatnich latach. Poszukiwania, które kontynuuje Miśkiewicz, nie roszczą sobie pretensji do wiekopomnych odkryć. Wydają się być wytrwałą eksploracją odkrytego, choć nie w pełni zbadanego obszaru. To obszar wyznaczony przez modernistyczną awangardę artystyczną XX wieku. Jest on bowiem jej dziedzicem, choć, co oczywiste po lekcji postmodernizmu, bez przekonania poprzedników, że jest w posiadania kamienia filozoficznego sztuki. Niewątpliwie wpłynęła na to uczelnia, w której rozwijał się jako student, a potem jako wykładowca. W łódzkiej ASP spotkał się z kontynuatorami idei Strzebińskiego, m.in. ze Stanisławem Fijałkowskim, jak i tymi, którzy skręcali w nieco inne rejony, jak jego promotor w dziedzinie grafiki Andrzej Bartczak. Stąd z jednej strony silna identyfikacja z modernistycznym sposobem podejścia do sztuki, z drugiej chęć wykraczania poza utarty schemat. Co wydaje się też istotne, nie ma w nim neofickiego strachu przed tradycją i możliwością kontynuacji wielowiekowych poszukiwań.

Wydaje się, że nie bez znaczenia są także jego osobiste wybory i doświadczenia. Kiedy patrzy się na doskonale zorganizowane obrazy artysty, przychodzi na myśl dyscyplina, którą trzeba się wykazać podczas nauczania podstaw kompozycji, a tym właśnie zajmuje się on jako nauczyciel akademicki. Jego osobiste wybory i preferencje można także zrekonstruować, odwiedzając twórcę w jego domu. Modernistyczna, doskonale kompozycyjnie rozegrana bryła, czysta

by a publication, which to some extent summed up his painting achievements⁴. There, as well as in the publication quoted above, were texts written by the author himself, as well as by well-known critics and artists summarizing his achievements in this field.

Referring to them in the context of his most recent works, we can say that the latest ones are consistent with his development in recent years. The search that Miśkiewicz continues does not pretend to make any memorable discoveries. They seem to be a persistent exploration of the discovered, though not fully explored, area. It is an area determined by the modernist artistic avant-garde of the 20th century. He is its successor, though obviously after the lesson of postmodernism, without being convinced, unlike his predecessors, that he is in possession of the philosophical stone of art. It is undoubtedly due to the influence of the academy where he developed as a student and then as a teacher. At the Academy of Fine Arts in Łódź he met the continuators of Strzebiński's ideas, including Stanisław Fijałkowski, as well as those who turned into slightly different areas, like his graphic arts promoter Andrzej Bartczak. Thus he has a strong identification with the modernist approach to art, and on the other hand he wants to go beyond the usual pattern. What also seems important, he has no neophyte fear of tradition and of the possibility of continuing the centuries-old search.

It seems that his personal choices and experiences are also of great importance. When we look at his well-organized paintings, we think of the discipline that needs to be demonstrated when teaching the basics of composition, which is what he does as an academic teacher. His personal choices and preferences can also be reconstructed when visiting the artist in his home. A modernist, perfectly composed body of

w formie, z dużymi przeszkleniami. Nie jest ona jednak doskonale minimalistyczna, przestrzeń wnętrza wypełniona jest różnorodnymi przedmiotami, które ocieplają atmosferę. Bryła zewnętrzna zaś, choć wykonana z materiałów typowych dla nowoczesnej architektury, z betonu, stali i szkła, jest wzbogacona cegłą klinkierową i to o bardzo swoistym charakterze. Ma ona charakter rustykalny, posiada spieki, wytopy i odżużlenia, które przełamują modernistyczną czystość domu i dodają mu „ludzkiego” charakteru. Dom Lesława Miśkiewicza jest jak jego obrazy, wykoncypowany, skomponowany, a jednak z drobnymi translokacjami i niedoskonałościami. To znak, że w jego wnętrzu spotkamy człowieka, a nie jego ideał lub pojęcie.

the building, pure in form, with large glass surfaces. However, it is not perfectly minimalist, the interior space is filled with various objects that warm the atmosphere. Whereas the external body, although made of materials typical of modern architecture, concrete, steel and glass, is enriched with clinker bricks and it has a very distinctive rustic character. It has sinters, smeltings and slags, which break the modernist purity of the house and give it a “human” feel. Lesław Miśkiewicz's house is like his paintings, conceived, composed, yet with minor translocations and imperfections. It is a sign that in its interior we will meet a human being, not his ideal or concept.

⁴ Lesław Miśkiewicz, *Obrazy czytane w czasie*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzebińskiego w Łodzi, Łódź 2017.

⁴ Lesław Miśkiewicz, *Obrazy czytane w czasie*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzebińskiego w Łodzi, Łódź 2017.

2019

Tekst opublikowany w monografii „Katedra Kompozycji”, Łódź 2019 (→ s. 394)

2019

Text published in monograph “Katedra Kompozycji” (“Department of Composition”), Łódź 2019 (→ p. 394)

Anna Salamon

O asamblażach Lesława Miśkiewicza

Co widzimy w najnowszych pracach Lesława Miśkiewicza? Co jest nam prezentowane? Proste formy geometryczne – koła, prostokąty. Pola kolorów i zestawienia faktur. Rozpoznajemy płyty MDF, odlewy gipsowe, zużyte farбки, prawie doszczętnie rozcieńczone, aż do sproszkowanego pigmentu, oraz skrawki wydruków cyfrowych. W opisie prac znajdujemy także tynk, linoleum, listewki, czyli „odpady powstałe w wyniku innych działań”, jak to określa sam artysta w notatce autobiograficznej w niniejszej publikacji¹. Możemy rozróżnić materiały użyte wcześniej – czy to w innych pracach, czy w ramach codziennego krzątania się po pracowni – oraz elementy plastyczne ukształtowanie w obrębie danego dzieła, chociaż granica między nimi jest zatarta.

Biorąc pod uwagę wybór materiałów, najnowsze prace Lesława Miśkiewicza można rozpatrywać jako działania intermedialne na pograniczu malarstwa, rzeźby oraz mediów cyfrowych. Nacisk na problem kompozycji dzieła sytuuje asamblaż w linii działań konstruktywistów. Technika asamblażu była częścią twórczości Katarzyny Kobro oraz jednym z aspektów praktyki artystycznej Aleksandra Rodchenki. Jednak ze względu na subtelność postawy kolorystycznej oraz świadome przywołanie form plastycznych historycznego abstrakcjonizmu, asamblaż Miśkiewicza to także współczesna wypowiedź malarska, głos w aktualnej dyskusji wokół zagadnień malarstwa współczesnego jako dyscypliny w kondycji postmedium².

Anna Salamon

About Lesław Miśkiewicz’s assemblages

What do we see in Lesław Miśkiewicz’s latest works? What is presented to us? Simple geometric forms – circles, rectangles. Fields of colour and juxtapositions of textures. We recognize MDF boards, plaster casts, used up paints, almost completely diluted to the state of powdered pigment, and fragments of digital prints. In the descriptions of these works, we also find plaster, linoleum, slats, or “waste from other activities”, as the artist himself puts it in an autobiographical note included in this publication¹. We can distinguish materials that had been used earlier – whether in other works or as part of daily routines in the studio – from elements artistically shaped within a given work, even though the boundary between the two is blurred.

Taking into account the choice of materials, Lesław Miśkiewicz’s latest works can be considered as part of an intermedia practice, combining painting, sculpture and digital media. The emphasis on the problem of composition places assemblages in the lineage of Constructivist practices. The assemblage technique was part of Katarzyna Kobro’s work and one aspect of Alexander Rodchenko’s artistic practice. Approaching colour in a nuanced way and consciously evoking visual forms of historical abstraction, Miśkiewicz’s assemblages present us with a painterly articulation. These works constitute a voice in the current discussions around contemporary painting in the post-medium condition².

Aspekty malarskie: rytm barw

Kilka prac w serii asamblaży zostało zrealizowanych przy użyciu dwóch lub trzech paneli: „Wariacje na temat czworokąta”, „Homage a Andrzej Haręza”. Asambláže w formacie horyzontalnym („Resztki 3, 4, 7”) zostały skomponowane z dwóch równoległych paneli czy modułów, podczas gdy prace Resztki 1, 2, 5 zawierają modularne powtórzenia form geometrycznych w ramach swoich kompozycji. Modularność oraz użycie prostych form geometrycznych przywołują obraz Aleksandra Rodchenki „Czysty Kolor Czerwony”, „Czysty Kolor”, „Żółty”, „Czysty Kolor Niebieski” z 1921, który deklarował doprowadzenie obrazu malarskiego do jego logicznej konkluzji: płaszczyzna i czysty kolor. Kolory użyte w serii asamblaży Lesława Miśkiewicza nie są czyste jak w obrazie Rodchenki. Można je raczej określić jako przełamane – bielą, czernią, szarością lub innymi barwami. Przyjrzyjmy się im dokładniej. Ciepła, aksamitna szarość w pracy „Resztki 3” wywołuje wrażenie atmosfery wilgotnego powietrza. Niebieski pojawia się w cyklach asamblaży wielokrotnie, w różnych odcieniach: niebieski industrialny (który można zaobserwować na płotach wznoszonych wokół placów budowy w krajobrazie miejskim) oraz niebieski przyćmiony, przydymiony. Poszarzały, a może wyblakły.

Postawę kolorystyczną Lesława Miśkiewicza cechuje dominacja kolorów przełamanych³ oraz tonalne zestawienia barw. Jakie są jej konsekwencje malarskie oraz estetyczne? Barwy przełamane mają, z jednej strony, większy potencjał asocjatywny niż „czyste” kolory podstawowe; mogą łatwiej przywoływać barwy postrzeżone, czyli pamięć konkretnych doświadczeń sensorycznych. Z tego właśnie względu

Painterly aspects: the rhythm of colours

Several works in this series were realized using two or three panels: *Variations on a Quadrangle*, *Homage a Andrzej Haręza*. Assemblages in the horizontal format (*Remnants*, 3, 4, 7) were composed of two parallel panels or modules, while the works entitled *Remnants* 1, 2, 5 contain modular repetitions of geometric forms within their compositions. Modularity and the use of simple geometric forms recall Alexander Rodchenko’s painting *Pure Red*, *Pure Colour*, *Yellow*, *Pure Blue* from 1921, a seminal work through which Rodchenko declared bringing painting to its logical conclusion: a plane and pure colour. Colours used in Lesław Miśkiewicz’s series of assemblages are not pure as in Rodchenko’s painting. They can rather be described as broken with white, black, grey or other colours. Let us take a closer look. A warm, velvety grey in the work *Remnants* 3 evokes an impression of atmospheric, humid air. Blue appears in assemblages repeatedly, in different shades: an industrial blue (which can be seen on hoardings erected around construction sites in the urban landscape) and a muted, smoky blue. Greyish, or perhaps faded.

Lesław Miśkiewicz’s approach to colour is characterized by dominance of broken colours³ and tonal colour combinations. What are the painterly and aesthetic implications of this approach? Broken colours, on the one hand, have a greater associative potential than “pure” primary colours; they can more easily evoke perceived colours, that is, memories of specific sensory experiences. For this reason they were excluded at some point by Rodchenko, but also

¹ Patrz: Notatka autobiograficzna Lesława Miśkiewicza w niniejszym tomie.
² Według krytyczki Isabelle Graw malarstwo współczesne podejmuje na nowo pytanie specyfiki medium, głównie na polu swojej własnej historii, a nie techniki. Patrz: Graw, I. & Lajer-Burcharth eds., *Painting Beyond Itself. Medium in the Post-Medium Condition*, Sternberg Press: 2016.

¹ See: Autobiographical note by Lesław Miśkiewicz in this volume.
² According to critic Isabelle Graw, contemporary painting takes up the question medium specificity anew, mainly in relation to its own history rather than technique. See: Graw, I. & Lajer-Burcharth eds., *Painting Beyond Itself. Medium in the Post-Medium Condition*, Sternberg Press: 2016.

³ Pojęcie kolorów przełamanych pojawiło się w XVII-wiecznym dyskursie malarskim. O jego źródłach i niejasnościach pisze Ulrich Kern w eseju *The Origins of Broken Colours*, [w:] „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 79. No. 1, 2016, s. 183-211.

³ The concept of „broken colours” appeared in 17th-century painting discourse. Ulrich Kern writes about its origins and ambiguities in his essay “The Origins of Broken Colours”, [in:] *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol.79. No.1, 2016. p. 183-211.

zostały wykluczone przez Rodczenkę, ale także przez Mondriana. Jednak mogą one także umiejscawiać kolor w porządku materialnym, ponieważ w analogu każda widziana barwa to konkretny pigment, a nie kod złożony z cyfr i liter, jak w cyfrowej przestrzeni chromatycznej RRB. W latach sześćdziesiątych zagadnienie relacji pomiędzy kolorem a formą badał, poprzez użycie figury kwadratu, Josef Albers w cyklu prac „Homage to the Square”. Pisma Josefa Albersa były istotną inspiracją dla praktyki pedagogicznej Miśkiewicza i echa tej znajomości można dostrzec w subtelnych zestawieniach tonalnych.

Powraca wówczas pytanie relacji pomiędzy kolorem a formą. Czy kolorom odpowiadają jakieś właściwe im formy geometryczne? W jakiej formie geometrycznej kolor jest w swej czystej postaci? W asamblażach kolor pojawia się głównie poprzez figurę prostokąta czy też w formie prostokąta, podobnie jak w suprematyzmie Mondriana z lat trzydziestych ubiegłego wieku oraz w niektórych „Kompozycjach Architektonicznych” Władysława Strzemińskiego z tego samego okresu. „Wariacja na temat czworokątów” to echo „Kompozycji Architektonicznych” Władysława Strzemińskiego⁴, jakby rozłożonej na dwie płaszczyzny: szaro-niebieską oraz szaro-brązową.

Barwy w asamblażach Miśkiewicza są łączone ze sobą głównie według logiki tonalnej (na przykład niebieski–przyćmiony niebieski czy żółty spłowiaty obok soczystego), a nie według logiki komplementarności (niebieski–żółty). Drobne paseczki mieszają kolor optycznie, a nie fizycznie, co ma określone konsekwencje malarskie. Tonalne zestawiania barw budują przestrzeń obrazu malarskiego, podczas gdy kontrast symultaniczny podkreślałby płaskość płaszczyzny obrazu (na przykład zestawienie jaskrawego niebieskiego z jaskrawym żółtym). W obliczu prac „Resztki 1”

by Mondrian. However, breaking colours can also locate them in the material order, because in the analogue each colour seen is a specific pigment, not a code composed of numbers and letters (as in RGB’s digital chromatic space). In the 1960s the relationship between colour and form was studied by Josef Albers in a series of works entitled *Homage to the Square*. Josef Albers’ writings were an important inspiration for Miśkiewicz’s pedagogical practice and echoes of this knowledge are reflected in the subtle tonal juxtapositions of hues.

This brings forth the questions concerning the relationship between colour and form. Do colours correspond to some geometric forms that are proper to them? In what geometric form is any given colour in its pure form? In assemblages colour appears mainly through the figure of a rectangle or in a rectangular form, as in Mondrian’s Suprematist works of the 1930s and in some of Władysław Strzemiński’s *Architectural Compositions* of the interwar period. *Variation on the Theme of Quadrangles* echoes Władysław Strzemiński’s *Architectural Compositions*⁴, as if divided into two planes: grey-blue and grey-brown.

The colours in Miśkiewicz’s assemblages are combined mainly according to a tonal logic (for example, a blue next to subdued blue or a faded yellow next to a bright yellow), rather than according to the logic of complementarity (blue-yellow). Fine stripes mix colour optically rather than physically and this has certain painterly consequences. Tonal juxtapositions of colours build the painterly space whereas simultaneous contrast would emphasize the flatness of the picture plane (for example, the juxtaposition of a bright blue with a bright yellow). Confronting works *Remnants 1* and *Remnants 2*, the viewer’s gaze does not rest in a single point or nor does it focus on

oraz „Resztki 2” oko odbiorcy nie spoczywa w jednym punkcie ani nie koncentruje się na jednym obszarze; raczej podróżuje z przyjemnością pomiędzy przeplatającymi się rytmicznie połąciami barwy w pokrewnych odcieniach. Można mówić o efekcie rytmicznej gry pomiędzy pojęciami bliżej–dalej. Abstrakcjonista Hans Hoffman przypisywał takiemu rytmowi aspekt duchowy obrazu⁵. Według Hoffmana to właśnie poprzez napięcie pomiędzy ruchem oraz kontra ruchem dzieło może pobudzić odbiorcę rytmicznie w obszarze doświadczenia duchowego.

Patrzac raz jeszcze na te prace przez pryzmat pojęć semiotycznych, zauważamy w cyklu kilka znaków ikonicznych, czyli takich, które *wyglądają jak* ich znaczone. Na przykład, w jednej pracy postrzegamy łuk półkola żółtego dysku. Przypomina zarys zachodzącego słońca. W innej pracy – malarskie ślady pędzla. Prawie wyglądają jak chmury. Jednak efektywność semiotyczna tych znaków zostaje zatarta. Odniesienia do znaczonego (słońce, niebo) są urywane poprzez interwencje w porządek mimetyczny w postaci połąci koloru i form geometrycznych. Pewien rodzaj wyobraźni odbiorcy zostaje aktywowany, ale pozostaje niezaspokojony. Tworzy się napięcie pomiędzy elementami znaczącymi dzieł, w różnych porządkach semiotycznych, a materialnymi; pomiędzy elementami, które odsyłają delikatnie do „gdzieś indziej” (na przykład niebo, falowanie), a tymi, które wskazują „tu i teraz” (taśma klejąca, płaskość, pigment). Równowaga

a single area; rather, it travels with pleasure between rhythmically interlaced areas of colour in related hues. We can talk about the effect of rhythmic play between the concepts of near-far. Abstract painter Hans Hoffman once attributed to such a rhythm the spiritual aspect of painting⁵. According to Hoffman, it is through the tension between a movement and a counter-movement that a work can stimulate the viewer rhythmically in the area of spiritual experience.

Looking at these works once again through the lens of semiotic concepts, we notice several iconic signs in the series, that is, signs that look like their signifiers. For example, in one work we perceive the arc of a semicircled yellow disk. It resembles the outline of the setting sun. In another work we find painterly brushstrokes. They almost look like clouds. However, semiotic effectiveness of these marks is obliterated. The references to the signified (the sun, the sky) are disturbed by interventions into the mimetic order through colourfields and geometric forms. A certain kind of viewer’s imagination is activated, but remains unsatisfied. A tension is created between the signifying elements of these works and the material ones; between the elements that point us subtly to “somewhere else” (for example, the sky, ripples) and those that indicate “here and now” (adhesive tape, flatness, pigment). Delicate is the balance between raw and transformed material, between concepts found and formed by the artist’s gesture. “I used a bird

⁴ *Kompozycja Architektoniczna 12c*, 1929, 96 x 60 cm. Praca w kolekcji ms1 w Łodzi.

⁴ *Kompozycja Architektoniczna 12c*, 1929, 96 x 60 cm. The work in the collection of ms1 in Lodz.

⁵ Napięcie i ruch, bądź ruch i ruch jemu przeciwny, uporządkowane prawowicie w obrębie jedności, odzwierciedlając doświadczenie życiowe artysty oraz jego artystyczne i ludzkie kształcenie, nadają dziełu sztuki moc, aby pobudzić odbiorcę rytmicznie w odpowiedzi na żywą, duchową całość (tegoż dzieła). Hoffman H. *On the Aims of Art*, 1932, przedruk, [w:] Harrison Ch., Wood P., *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing: 2002, s. 372.

⁵ Tension and movement, or movement and counter-movement, lawfully ordered within unity, paralleling the artist’s life-experience and his artistic and human discipline, endow the work with the power to stir the observer rhythmically to a response to living, spiritual totality. Hofman H. *On the Aims of Art*, 1932, reprint, [in:] Harrison Ch., Wood P., *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing: 2002, p. 372.

pomiędzy materiałem surowym a przekształconym, pomiędzy pojęciem znalezionym a ukształtowanych gestem artysty, jest bardzo delikatna. „Użyłem wyrzeźbionego przez Andrzeja (a zniszczonego przez czas) ptaka” – pisze Leszek Miśkiewicz o ostatniej pracy z cyklu z lat 2020-2022⁶. Sam tytuł większości prac w tych cyklach – „Resztki” – nakierowuje naszą uwagę na to, co pozostało z tworzenia innych dzieł, nazywając to, co widzimy. Jednocześnie unaoczniona zostaje nieobecność czegoś, co jest gdzieś indziej.

Wykrywalna jest w asamblażach złożona emocja wywołana zmaganiem się z nieobecnością oraz z jej przekształcaniem. Nadaje ona najnowszym pracom Miśkiewicza wymiar osobisty, umiejscawia je we współczesności. Dzięki temu prace z cykli asamblaży nie wybrzmiewają jak suche lub ironiczne cytaty z konstruktywizmu czy suprematyzmu. Raczej wydają się aktywnie konfrontować pytanie: Co robić z czymś, co już *nie jest obecne*? Sama świadomość nieobecności – czy to systemu wartości estetycznych, jakim był modernizm artystyczny, czy bliskiej przyjaźni – przywołuje ją, negując tym samym możliwość nieobecność doszczętniej. W stanie świadomości nieobecność nie może całkowicie nie-być. Jest nadal doświadczana jako obecność, nawet w stanie szczątkowym.

2024

carved by Andrzej (and destroyed by time)", writes Leszek Miśkiewicz about the last work of the 2020-2022 series⁶. The very title of majority of works in this series – *Remnants* – directs our attention to what has been left behind from making other works. This title gives a name to what we see. At the same time, it renders visible an absence of something displaced somewhere else.

A complex emotion can be detected in this series, one evoked by the task of grappling with an absence and transforming it. It endows Miśkiewicz's most recent works with a personal dimension, locating them in the present. These works do not read as ironic quotations from Constructivism or Suprematism. Rather, they seem to actively confront the question: what does one do with that which is no longer present? The very awareness of an absence – whether of a system of aesthetic values, such as artistic modernism, or a close friendship – evokes this absence, thus negating the possibility of its completeness. In a state of awareness, absence cannot complete. It is still experienced as presence, even if in a rudimentary form.

2024

Artur Zaguła
**(Nie)świadomość i (nie)doskonałość
– rzecz o twórczości Lesława Miśkiewicza**

Władza postrzegania zmysłowego w najpełniejszy sposób przystuguje duszy intelektualnej. To bowiem, co należy do porządku niższego, istnieje już uprzednio i w sposób doskonalszy w porządku wyższym.

Św. Tomasz, *Summa teologiczna*

Przypadło mi w udziale podsumowanie dorobku twórczego Lesława Miśkiewicza – wybitnego łódzkiego grafika, a także, jak od nie tak dawna się okazało, również interesującego malarza. To podsumowanie ma charakter tyleż obiektywizujący, co również subiektywny, gdyż z artystą znamy się od ponad trzydziestu pięciu lat. Myślę, że ten wątek osobisty nie pozostaje bez znaczenia, dlatego nie tylko nie staram się go ukrywać, ale wystawiam na światło dzienne. Wpływa on bowiem, czy tego chcemy, czy nie, na nasze postrzeganie twórczości kogoś, kto nie jest nam obojętny.

Artystę poznałem przy okazji jego indywidualnej wystawy (wraz z Krzysztofem Wawrzyniakiem) w 1993 roku w Galeriach Miejskich w Łodzi. Byłem wtedy młodym kuratorem w Dziale Nowoczesnej Grafiki i Rysunku Muzeum Sztuki w Łodzi. Zostałem poproszony, podobnie jak dziś, o napisanie tekstu na temat prac graficznych Leszka. Od tego czasu mniej lub bardziej śledzę jego drogę twórczą. Nasze drogi, jako osób działających w Łodzi, wielokrotnie się przecinały. Pracowaliśmy w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, z rzadka wpadając na siebie w budynku uczelni. Jakież było jednak moje zdziwienie, kiedy jako pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej spotkałem go w naszym kampusie. Okazało się, że wówczas już profesor Miśkiewicz pracuje w Politechnice Łódzkiej, ucząc grafiki komputerowej. Zdziwieniu towarzyszyła także radość

Artur Zaguła
**(Non)awareness and (Non)perfection
– remarks on the artwork of Lesław Miśkiewicz**

The power of sense perception in the fullest way is vested in the intellectual soul. For what belongs to the lower order already exists beforehand and in a more perfect way in the higher order.

St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica*

I have been entrusted to summarize the creative oeuvre of Lesław Miśkiewicz – an outstanding graphic artist from Lodz and, as it turned out not so long ago, an equally interesting painter. This summary is as much objective as it is also subjective, since I have known the artist for more than thirty-five years. I think that this personal thread is not insignificant, which is why I not only do not try to hide it, but I expose it. For it affects, whether we want it or not, our perception of the work of someone who is not indifferent to us.

I met the artist on the occasion of his solo exhibition (together with Krzysztof Wawrzyniak) in 1993 at the City Galleries in Lodz. At the time, I was a young curator in the Modern Graphics and Drawing Department of the Museum of Art in Lodz. Like today, I was asked to write a text on Leszek's graphic works. Since then I have been more or less following his creative path. Our paths have crossed many times, as we both were people active in Lodz. We worked at the Academy of Fine Arts in Lodz, rarely bumping into each other in the academy building. However, what a surprise it was for me when, as a research and teaching employee of the Institute of Architecture and Urban Planning at the Lodz University of Technology, I met him at our campus. It turned out that by then already Professor Miśkiewicz was working at the Lodz University of Technology, teaching computer graphics. The surprise was also accompanied by the joy of renewed contact and a natural desire to exchange

⁶ Patrz: Notatka autobiograficzna Lesława Miśkiewicza w niniejszym tomie.

⁶ See: Autobiographical note by Lesław Miśkiewicz in this volume.

z odnowienia kontaktu i naturalna chęć wymiany informacji dotyczących naszych działań. Leszek opowiedział o swoim zainteresowaniu nowym medium, jakim stała się dla niego grafika komputerowa, oraz o satysfakcji, jaką przynosi mu praca z inżynierami (informatykami), których uczy wrażliwości artystycznej i stara się do aspektów technicznych dodawać elementy estetyczne i humanistyczne.

To przypadkowe spotkanie, jak efekt motyla, było początkiem nowej „artystycznej” przyjaźni. Po pewnym czasie Leszek podsumował swoją graficzną działalność indywidualną wystawą w Galerii Biblio-Art w Bibliotece Politechniki Łódzkiej w 2016 roku, a rok później okazało się, że od lat jest nie tylko grafikiem, ale też malarzem. Jego kolejna wystawa indywidualna w Galerii Re:Medium w Łodzi przedstawiła po raz pierwszy jego twórczość malarską, którą dotąd ukrywał przed światem zewnętrznym. Dziś już wiem, że choć wszyscy znają go jako niezwykle uzdolnionego grafika, z ogromnym dorobkiem, to ja traktuję na równi jego malarstwo. Ile lat trzeba było, aby ujawnił on przez lata skrywaną pasję malarską? Okazało się, że malował przez wszystkie lata od początku swojej twórczości. Prawie trzydziestoletnia nasza znajomość została podsumowana współpracą nad monografią wydaną przez łódzką ASP, przedstawiającą Katedrę Kompozycji, której Lesław Miśkiewicz był kierownikiem. Przy tej okazji napisałem tekst o ostatnich malarskich dokonaniach artysty. Teraz mam przywilej, aby podsumować całą twórczość artysty przy okazji jego retrospektywnej wystawy.

Czas wytłumaczyć się z tytułu – świadomość i doskonałość oraz precyzja i cierpliwość to chyba najlepsze słowa odzwierciedlające twórczość artysty. Jednakże, jak sam twierdzi: „Autoanaliza procesu twórczego pozwala na konstatację, że moje obrazy i grafiki to efekt dysharmonii pomiędzy różnymi czynnikami zewnętrznymi i wewnętrznymi. (...) Dylematem, ale i źródłem twórczego napięcia, jest także niezgodność rezultatów działań z oczekiwaniami, rozbieżność

information about our activities. Leszek talked about his interest in the new medium that computer graphics had become for him, and the satisfaction that comes from working with engineers (computer scientists), whom he was teaching artistic sensitivity and trying to add aesthetic and humanistic elements to technical aspects.

This accidental meeting, like a butterfly effect, was the beginning of a new “artistic” friendship. After some time, Leszek summed up his graphic activity with a solo exhibition at Biblio-Art Gallery in the Lodz University of Technology Library in 2016, and a year later it turned out that for years he has been not only a graphic artist, but also a painter. His subsequent solo exhibition at the Re:Medium Gallery in Lodz presented for the first time his artwork as a painter, which he had so far kept hidden from the wider world. Today I know that while everyone recognizes him as an extraordinarily talented graphic artist with a huge body of work, I treat his painting as an equal part of his artwork. How many years did it need to take for him to reveal a passion for painting that had been hidden for years? It turned out that he had been painting for all the years since the beginning of his career. Our acquaintance of almost thirty years was summed up by our cooperation on a monograph published by the Academy of Fine Arts in Lodz, presenting the Department of Composition, which Lesław Miśkiewicz headed. On that occasion I wrote a text about the artist's recent painting achievements. Now I have the privilege to summarize the artist's entire oeuvre on the occasion of his retrospective exhibition.

It is time to explain the title – awareness, perfection, precision and patience are probably the best words to reflect the artist's work. However, as he himself states: “Self-analysis of the creative process makes it possible to conclude that my paintings and graphics are the result of disharmony between various external and internal factors. (...) The dilemma, but also a source of creative tension, is also the incompatibility

pomiędzy ideą a ostatecznym jej wykonaniem. Posługując się logiką klasyczną, być może należałoby stwierdzić: „Ex falso sequitur quodlibet” – wszystko wynika ze sprzeczności”¹. Dlatego do wyrazów z pozoru określających w pełni działalność Miśkiewicza dodałem przedrostek (nie), aby podkreślić rolę sprzeczności, o których mówi autor.

Chciałem także w ten sposób uwypuklić rolę przypadku, którego działanie wpływa na życie każdego człowieka, a którego znaczenie w twórczości artysty, co sam podkreśla, nie pozostaje bez wpływu zarówno na wybory twórcze, jak i na same dzieła. Nie ukrywa on bowiem, że szereg decyzji, np. dotyczących zmiany techniki graficznej, podyktowane zostało zrzędzeniem losu. Technikę drzeworytniczą porzucił ze względu na problemy alergiczne, a z grafiką komputerową rozstał się z powodu awarii zaawansowanej drukarki komputerowej, która była w jego posiadaniu. Nie chcę trywializować tych decyzji, ale podkreślić szczególne wyczulenie artysty i zarazem zgodę na to, co przynosi życie. Postawa ta bez wątpienia ma coś z ogólnoludzkiej mądrości o tym, że niekoniecznie jesteśmy „kowalami własnego losu”. Przygodność to jedna z cech naszego istnienia, a jej świadomość oraz otwartość na zmiany, niezależne od naszych pragnień, świadczy o pełnym zrozumieniu ludzkiej natury. Tę cechę, która jest zarazem świadectwem pokory, posiada bez wątpienia Lesław Miśkiewicz.

O twórczości graficznej artysty pisano wielokrotnie, ostatnio pojawiły się także teksty na temat jego malarstwa. Wszystkie znajdziecie Państwo w przygotowanym wydawnictwie. Dlatego ja nie chciałbym się zajmować dogłębną analizą poszczególnych prac, ale podsumować ponad czterdziestoletnią działalność twórcy. W ramach przygotowań do pisanie tekstu zostałem obdarowany zestawem zdjęć wszystkich prac

of the results of actions with expectations, the discrepancy between the idea and its final execution. Using classical logic, perhaps one should state: “Ex falso sequitur quodlibet” – everything results from contradictions”¹. That is why I added the prefix (non) to words seemingly fully defining Miśkiewicz's activities, to emphasize the role of the contradictions the author is referring to.

My intention was also to highlight in this way the role of chance, whose action affects the life of every person, and whose importance in the artist's work, as he himself emphasizes, is not without influence both on creative choices and on the works themselves. For he does not deny that a number of decisions, such as e.g. changing the graphic technique, were dictated by coincidence. He abandoned the woodcut technique due to allergic problems, and gave up computer graphics due to the failure of an advanced computer printer he owned. I do not want to trivialize these decisions, but to emphasize the artist's special sensitivity and, at the same time, acceptance of what life brings. This attitude undoubtedly has something of the all-human wisdom about the fact that we are not necessarily “the architects of our own fortune”. Accidentality is one of the characteristics of our existence, and the awareness of it and openness to change independent of our desires testifies to a full understanding of human nature. This feature, which is also a testimony of humility, is undoubtedly possessed by Lesław Miśkiewicz.

The artist's graphic works have been discussed many times, and recently there have also been texts on his paintings. You will find all of them in the prepared publication. Therefore, I would not like to deal with an in-depth analysis of individual works, but to summarize

¹ Cytat pochodzi z folderu do wystawy „Lesław Miśkiewicz. Grafiki i Obrazy. 1980-2024”, Galeria Kobra, ASP Łódź, 10.05 – 7.06.2024.

¹ The quotation comes from the folder to the exhibition “Lesław Miśkiewicz. Grafiki i Obrazy. 1980-2024”, Galeria Kobra, ASP Łódź, 10.05 – 7.06.2024.

graficznych i malarskich. Umieszczone w folderach odzwierciedlały dwa porządki – typologiczny i chronologiczny. Prace graficzne zostały podzielone na drzeworyty, ex librisy, grafiki cyfrowe, książki i linoryty, a w ich obrębie prace ułożone są chronologicznie. To samo dotyczy malarstwa. Piszę o tym, ponieważ porządek i precyzja to na pewno istotne cechy zarówno osobowości artysty, jak i jego prac.

W tym kontekście chciałbym jeszcze raz przywołać myśl św. Tomasza z Akwinu: „A w człowieku władza poznania intelektualnego jest ściśle powiązana z władzą postrzegania zmysłowego. Dlatego właściwym działaniem człowieka jest intelektualne poznawanie form poznawczych zawartych w wyobrażeniach”². Tak właśnie jest w przypadku Leszka Miśkiewicza. Jego sztuka jest przemyślana, stoi za nią intelektualny namysł, jednak ostateczny wynik jest zależny od intuicji artysty, a także warunków zewnętrznych, np. drewna matrycy graficznej. Autor, wielokrotnie komentując swoje prace zarówno graficzne, jak i malarskie, twierdzi, że nie wie, jak to zrobić. Potrafi wyjaśnić myśl stojącą za daną próbą artystyczną, mówi jednak, że nie wie, czy po raz drugi zrobiłby to w identyczny sposób.

Wszystkie powyżej wymienione cechy w widoczny sposób można było poznać i odczuć na wystawie podsumowującej jego twórczość, która odbyła się w Galerii Kobro w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, zatytułowanej „Miśkiewicz. Grafiki i obrazy. 1980-2024”. Skromność, pokora i lojalność kazały mu zrealizować własną retrospektywę w murach Alma Mater, mimo że miał możliwość wykorzystania znacznie większej i bardziej znaczącej medialnie galerii. Wiedział, że w ASP nie będzie mógł przedstawić swoich wszystkich prac, ale ich skromną reprezentację. Wybrał jednak, mimo konieczności sporej selekcji prac, środowisko mu najbliższe. Ten intymny związek

more than forty years of the artist's activity. To prepare for writing the text, I was given a set of photographs of all graphic and painting works. Placed in folders, they reflected two orders – typological and chronological. The graphic works were divided into woodcuts, ex libris, digital prints, books and linocuts, and within them the works are arranged chronologically. The same is true for paintings. I write about this because, order and precision are certainly important features of both the artist's personality and his works.

In this context, I would like to once again recall the thought of St. Thomas Aquinas: “And in man the power of intellectual cognition is inextricably linked to the power of sensory perception. Therefore, the proper action of man is the intellectual cognition of the cognitive forms contained in mental images”². This is exactly the case with Leszek Miśkiewicz. His art is well-thought-out, there is intellectual reflection behind it, but the final result depends on the artist's intuition, as well as external conditions, such as e.g. the wood of the graphic matrix. The author, repeatedly commenting on his works, both graphics and paintings, claims that he does not know how he did it. He can explain the thought behind a given artistic attempt, but says he has no idea if he would do it in an identical way a second time.

All the above-mentioned qualities could be seen and sensed in a visible way at the exhibition summarizing his work, held at the Kobro Gallery at the Academy of Fine Arts in Lodz, entitled “Miśkiewicz. Graphics and Paintings. 1980-2024”. Modesty, humility and loyalty made him realize his own retrospective within the walls of his alma mater, even though he had the opportunity to use a much larger and more high-profile gallery. He knew that at the ASP he would not be able to present all of his works, but a modest representation of them. However, he chose, despite

² Św. Tomasz z Akwinu, *De memoria et reminiscentia*, lect. 2.

² Św. Tomasz z Akwinu, *De memoria et reminiscentia*, lect. 2.

sztuki z odbiorcą, który polega nie na przypadkowym zetknięciu (choć to też bardzo cenne), ale ważnej percepcji, bliskości, ciszy i kontemplacji, jaką daje uczelniana galeria.

Kolejną cechą widoczną w koncepcji wystawy i większości prac na niej pomieszczonych to pełna świadomość ich twórcy co do tego, co chciał dzięki nim uzyskać. Odwiedzający od samego wejścia świadom jest, że chronologia zdarzeń nie jest tu kluczem do jej zrozumienia. Artysta nie dzieli wystawy na część graficzną i malarską, rozmyślnie miesza ze sobą grafiki i obrazy, pokazując pełnię swoich możliwości twórczych. Już na wstępie zestawia ze sobą parę grafik oraz obrazów, dla których stały się one inspiracją. Ten dyskurs graficzno-malarski jest podstawą całej koncepcji artysty i zarazem kuratora. O ile grafiki mówią głosem cichszym, intymniejszym, to obrazy biorą we władanie przestrzeń galerii, anektując ją, jak choćby „bez tytułu” z 2017 roku, który w swojej koncepcji włącza ścianę jako integralną część własnej egzystencji. Jeszcze bardziej jest to widoczne w obrazie „bez tytułu” z 2023 roku, integralnie związanego ze ścianą jako jego przedłużeniem.

Retrospektywa przedstawia pełne oblicze artystycznego talentu Lesława Miśkiewicza. Choć bez chronologicznego ładu, pokazuje ona prace ze wszystkich okresów jego twórczości oraz (prócz książek artystycznych) wszystkie jej przejawy graficzne i malarskie. Wczesne linoryty z lat osiemdziesiątych są wyrazem artystycznego dojrzewania – przechodzenie od mocnych, ekspresyjnych, niemal chaotycznych form przywołujących skojarzenia ze światem natury, do prac o coraz bardziej zdyscyplinowanym charakterze, zdążających w stronę abstrakcji.

Potem przychodzi okres drzeworytniczy, który pokazuje pełną dojrzałość twórcy. Jest to okres najdłuższy i obfity w dzieła wybitne, nagradzane na wielu wystawach krajowych i międzynarodowych. Są one również świadectwem pełnego opanowania warsztatu graficznego, zgodnego z formułą, że

having to make a considerable selection of works, the environment closest to him. This intimate relationship between art and the viewer, which consists not in accidental contact (although this is also very valuable), but in attentive perception, intimacy, silence and contemplation provided by the academy gallery.

Another feature evident in the concept of the exhibition and most of the works included in it is the full awareness of the author as to what he wanted to achieve with them. The visitor is aware from the very entrance that the chronology of events here is not the key to understanding it. The artist does not divide the exhibition into graphic and painting parts, he deliberately mixes graphic works and paintings together, showing the fullness of his creative abilities. Already at the outset he juxtaposes a pair of graphics and paintings for which they became an inspiration. This graphic-painting discourse is the basis of the entire concept of the artist and curator at the same time. While the graphics speak in a quieter, more intimate voice, the paintings take possession of the gallery space, annexing it, such as “Untitled” from 2017, which incorporates the wall as an integral part of its own existence in its conception. This is even more visible in the painting “Untitled” from 2023, integrally connected to the wall as an extension of it.

The retrospective exhibition presents the full spectrum of Lesław Miśkiewicz's artistic talent. Although without chronological order, it shows works from all periods of his career and (apart from art books) all its graphic and painting manifestations. The early linocuts from the 1980s are an expression of artistic maturation – moving from strong, expressive, almost chaotic forms evoking associations with the natural world, to works of an increasingly disciplined nature, gravitating towards abstraction.

Then comes the woodcut period, which shows the full maturity of the artist. This is the longest period and abundant in outstanding works, awarded at many national and international exhibitions. They

w „dziedzinie twórczej rola roztropności przejawia się w wyszukiwaniu właściwego materiału, narzędzi, metod, jakimi twórca pragnie wykonać swoje dzieło”³. Drzeworyty realizowane na przestrzeni około 20 lat są świadectwem nieustannego zmagania się artysty ze światem idei i światem materii. Jak się wydaje, to najważniejszy cel działań artystów wizualnych – rozwijanie ludzkich umiejętności w zakresie percepcji wzrokowej. Prace Miśkiewicza bazują zwykle na delikatnych zaburzeniach form w obrębie dość uporządkowanej płaszczyzny stworzonej głównie z równoległe ułożonych linii. Zaburzenia te przybierają różne formy, łamiąc ogólną zasadę przyjętą na wstępie. W niektórych pracach, oprócz w pełni świadomych i zamierzonych ingerencji, ostateczny efekt dopełniają elementy poza kontrolą artysty, np. skaza w drewnianej matrycy. Obrazuje to doskonale zmagania idei zakotwiczonej w umyśle i wykonanego przez twórcę materialnego artefaktu. Ciekawe, że w końcowym okresie drzeworytniczym artysta powraca do form bardziej dynamicznych, ekspresyjnych i mocnych w wyrazie.

Po porzuceniu drzeworytu Miśkiewicz zajął się grafiką komputerową. Pierwszą taką pracę zrealizował jeszcze w latach osiemdziesiątych, kiedy niewielu twórców wykorzystywało to medium. Powrócił do niego po blisko trzech dekadach. Medium cyfrowe jest zupełnie odmienne od dotychczas stosowanych przez artystę technik graficznych, w których bezpośrednia ingerencja w materię stanowi o wyrazie dzieła. W grafice komputerowej istnieje dodatkowy pośrednik – interfejs, który tworzy kolejny poziom między ideą a jej materializacją. Przy czym efekt pośredni jest widoczny na ekranie komputera, a nie w formie matrycy. „A jednak grafiki cyfrowe Lesława Miśkiewicza – jak

are also testimony to the full mastery of the graphic craftsmanship, in accordance with the principle that in “the creative field the role of prudence manifests itself in the search for the right material, tools, methods with which the artist wishes to perform their work”³. The woodcuts realized over a period of about 20 years testify to the artist’s constant struggle with the world of ideas and the world of matter. As it seems, this is the most important goal of visual artists’ activities – to develop human visual perception skills. Miśkiewicz’s works are usually based on delicate disturbances of forms within a rather orderly plane created mainly from parallel lines. These disturbances take various forms, defying the general rule adopted at the beginning. In some works, in addition to fully conscious and intended interference, the final effect is completed by elements beyond the artist’s control, such as a flaw in the wooden matrix. This perfectly illustrates the struggle between the idea rooted in the mind and the material artifact made by the artist. It is interesting that in the final woodcut period the artist returns to forms that are more dynamic, pronounced and strong in expression.

After abandoning woodcut, Miśkiewicz took up computer graphics. He made his first such work back in the 1980s, when few artists were using the medium. He returned to it after nearly three decades. The digital medium is completely different from the graphic techniques used by the artist so far, in which direct interference with the matter determines the expression of the work. In computer graphics there is an additional intermediary – an interface that creates another level between the idea and its materialization. At the same time, the intermediate effect is visible on the computer screen, not in the form of a matrix.

pisze Jan Pamuła – zachowują całą, nie udawaną, ale autentyczną charakterystykę stylu artysty, z wszystkimi subtelnościami, niezależnie, czy są prezentowane w formie wydruków, czy projekcji ekranowych. Autor wzbogaca równocześnie swe działania graficzne, wprowadzając zarówno nowe rodzaje obrazowania, jak i repertuar stosowanych dotychczas zestawów form”⁴. W wielu grafikach cyfrowych twórca wykorzystuje skany swoich rysunków, śladów pędzla, czasem fotografię cyfrową. Zbiór grafik cyfrowych wydaje się bardziej zróżnicowany niż dzieła w tradycyjnych technikach, widać w nich także więcej efektów malarskich.

Warto pamiętać, że przez całą swoją twórczość Lesław Miśkiewicz wykonywał małe formy graficzne, kartki świąteczne, ex librisy i książki artystyczne. Przez wiele lat nie wiedzieliśmy jednak, że od początku swojej kariery był także malarzem. Malarstwo towarzyszyło mu przez wiele lat, ale publiczność mogła się z nim zapoznać dopiero w 2017 roku. Dopełnia ono w sposób zaskakujący dokonania graficzne artysty. O ile wczesne prace z lat osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesiątych stylistycznie i „problemowo” bliskie są ówczesnym litografiom i drzeworytom, to później malarstwo Miśkiewicza staje się w pełni autonomiczne. Zrywa ono bezpośrednią łączność z pracami graficznymi i staje się polem działań artysty, który podejmuje zagadnienia sytuujące się poza możliwościami eksploracji „rytownika”. O ile do końca lat dziewięćdziesiątych prace miały charakter bardziej ekspresyjny, część z nich, jak się wydaje, nawiązywała do prac Stanisława Fijałkowskiego, to od roku 2000 coraz częściej pojawia się w nich dyscyplina i geometria. Służą one nowym problemom podejmowanym przez artystę. Prace malarskie z tego okresu stają się coraz bardziej „konceptualne”, jak

“And yet Lesław Miśkiewicz’s digital graphics,” writes Jan Pamuła, “retain the entire, not pretended, but authentic characteristics of the artist’s style, with all subtleties, regardless of whether they are presented in the form of prints or screen projections. At the same time, the author enriches his graphic activities, introducing both new types of imaging and the repertoire of forms used so far”⁴. In many digital graphics, the artist uses scans of his drawings, brush stroke marks, sometimes digital photography. The collection of digital graphics seems more diverse than works in traditional techniques, and more painterly effects are visible.

It is worth remembering that throughout his career Lesław Miśkiewicz made small graphic forms, Christmas cards, ex libris and art books. However, for many years we did not know that he was also a painter from the beginning of his career. Painting had accompanied him for many years, but the public could only get acquainted with it in 2017. It complements the artist’s graphic achievements in a surprising way. While his early works from the 1980s and early 1990s are stylistically and “thematically” close to the lithographs and woodcuts of the time, Miśkiewicz’s later paintings become fully autonomous. They break the direct connection with graphic works and become a field of activity of the artist who takes up issues located beyond the possibilities of exploration of the “engraver”. While until the late 1990s the works were of a more expressive nature, some of them seemingly referring to the works of Stanisław Fijałkowski, since 2000 discipline and geometry have increasingly appeared in them. They deal with the new problems undertaken by the artist. The paintings of this period become more and more “conceptual”, like complex

³ Halina Wistuba, *Intelektualne podstawy twórców kultury według filozofii św. Tomasza z Akwinu*, „Studia Philosophiae Christianae”, 1971, nr 7/2, s. 269.

³ Halina Wistuba, *Intelektualne podstawy twórców kultury według filozofii św. Tomasza z Akwinu*, „Studia Philosophiae Christianae”, 1971, no. 7/2, p. 269.

⁴ Jan Pamuła, *Lesław Miśkiewicz... w stronę malarstwa*, [w:] *Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie*, katalog do wystawy, Łódź 2017.

⁴ Jan Pamuła, *Lesław Miśkiewicz... w stronę malarstwa*, [in:] *Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie*, catalogue for the exhibition, Łódź 2017.

skomplikowane wizualne zagadki do rozwiązania przez widza. Są one wytrwałą eksploracją odkrytego, choć nie w pełni zbadanego obszaru, wyznaczonego przez modernistyczną awangardę artystyczną XX wieku. Miśkiewicz jako malarz, podobnie jak w grafice, jest bowiem jej dziedzicem, choć nie ma w nim neofickiej wiary jej wczesnych przedstawicieli. Wpływ na to miała bez wątpienia uczelnia, w której studiował, a potem przez lata pracował jako wykładowca. W łódzkiej ASP spotkał się z kontynuatorami idei Strzemińskiego, m.in. Stanisławem Fijałkowskim, jak i tymi, którzy badali nieco inne rejony twórcze, jak jego promotor w dziedzinie grafiki – Andrzej Bartczak. Stąd z jednej strony silna identyfikacja z modernistycznym sposobem podejścia do sztuki, z drugiej – chęć wykraczania poza utarty schemat.⁵

Od 2013 roku malarstwo staje się dla artysty równie istotne jak grafika, potem zaś będzie jego głównym środkiem wyrazu. W malarstwie Miśkiewicz jest równie samoświadomy, cierpliwy i precyzyjny, jak w tworzeniu grafik. Obrazy powstają długo i są wynikiem złożonego procesu twórczego opartego z jednej strony na intelektualnym namyśle, z drugiej zaś na intuicji artysty, odgrywającej główną rolę w momencie ich malowania. Przemyślana koncepcja dotyczy nie tylko zagospodarowania płaszczyzny obrazu, ale także bardzo precyzyjnego projektu dotyczącego sposobu jego wystawiania. Obrazy stają się bowiem coraz częściej skomplikowanymi, wieloczęściowymi całościami o trójwymiarowym charakterze, w których sposób ich umieszczenia na ścianie jest niezwykle istotny. W większości są to obrazy malowane akrylami na płycie MDF. Tego rodzaju prace pojawiają się w 2014 roku, a jedną z pierwszych jest ta zatytułowana „Pamięci rodziców”, składająca się z trzech subtelnie połączonych,

visual puzzles for the viewer to solve. They are a persistent exploration of a discovered, though not fully studied area, delineated by the modernist artistic avant-garde of the 20th century. Indeed, Miśkiewicz as a painter, just as in printmaking, is its heir, although the neophyte faith of its early representatives is not present here. This was undoubtedly influenced by the school where he studied and later worked as a lecturer for years. At the Academy of Fine Arts in Lodz, he met with the continuators of Strzemiński's ideas, including Stanisław Fijałkowski, as well as those who explored slightly different creative areas, such as his promoter in graphic arts, Andrzej Bartczak. Hence, on the one hand, a strong identification with the modernist approach to art, and on the other, a desire to go beyond the usual scheme.⁵

Since 2013, painting has become as important to the artist as making graphics, and will later become his main means of expression. In painting, Miśkiewicz is as self-conscious, patient and precise as in creating graphics. The paintings are created over a long period of time and are the result of a complex creative process based on intellectual deliberation on the one hand, and the artist's intuition, which plays a major role at the time of painting, on the other. A well-thought-out concept refers not only to the development of the picture plane, but also to a very precise design on how to display it. After all, paintings are increasingly becoming complex, multi-part wholes with a three-dimensional character, in which the way they are displayed on the wall is extremely important. Most of them are paintings created in acrylic on MDF. This kind of work appears in 2014, and one of the first is the one titled “In Memoriam to Parents”, which consists of three subtly connected parts that form

tworzących całość części – rodzaj tryptyku. Prace tego rodzaju można by nazwać „konstrukcjami”, „obiektami malarskimi” czy, jak nazywa je sam autor, „montażami”. Złożone są one z dwóch lub więcej prostokątnych płyt połączonych z tyłu pomalowanymi pasami MDF, stanowiącymi integralną część pracy. Powstaje skomplikowana relacja przestrzenno-malarska, w której uczestniczą zarówno pomalowane przez artystę płaszczyzny obrazu, jak również widoczne między nimi elementy i wreszcie pasy ściany. Stworzona w ten sposób sytuacja przestrzenna jest polem konfrontacji płaszczyzny obrazu z płaszczyzną ściany, na której jest umieszczona.

Najlepiej jest to widoczne w pracy „bez tytułu 2” z 2017 roku. Ta skomplikowana wizualna zagadka jest jak badanie neuroestetyczne szukające korelacji, związków i wzajemnego wpływu ludzkiego wzroku i pracy mózgu w percepcji rzeczywistości. Na pierwszy rzut oka wyglądająca jak tryptyk praca składa się jednak z pięciu części, co uzmysławia nam dopiero uważne obejrzenie obrazu. Jak słusznie pisał Grzegorz Sztabiński, malarstwo Miśkiewicza potrzebuje „...żebyśmy usiedli na krześle i zaczęli uważnie patrzeć. Gdy odczuwamy zmęczenie, skracamy proces patrzenia i myślenia przebiegający w kontakcie z dziełem sztuki, zadowalamy się często jednym spojrzeniem obejmującym całość oglądanej pracy. Taki momentalny sposób kontaktu z obrazami (...) Miśkiewicza jest niewystarczający. Pozwala on być może dostrzec zalety kompozycji, harmonijność układu barwnego, jednak nie otwiera przed odbiorcami tego, co stanowi istotę dzieł – ścisłego związku między, jak to określał Klee, „czystą robotą artystyczną” i „światopoglądem”⁶. Jeśli poświęcimy trochę czasu na uważne oglądanie i współpracę wzroku i umysłu, dostrzeżemy ogromne

a whole – a kind of triptych. Works of this kind could be called “constructions”, “painting objects” or, as the author himself calls them, “assemblages”. They are composed of two or more rectangular panels connected at the back by painted MDF bands, which form an integral part of the work. A complex spatial-painting relationship is created, involving both the artist's painted picture planes, as well as the visible elements between them and, finally, the strips of the wall. The spatial situation thus created is a field of confrontation between the plane of the painting and the plane of the wall on which it is placed.

This is best seen in the work “Untitled 2” from 2017. This complex visual puzzle is like a neuroaesthetic study looking for correlations, relationships and the mutual influence of human vision and brain work in the perception of reality. At first glance, however, the work, which looks like a triptych, is composed of five parts, which only a careful examination of the image makes us realize. As Grzegorz Sztabiński rightly wrote, Miśkiewicz's painting needs “...us to sit on a chair and start looking carefully. When we feel fatigue, we shorten the process of looking and thinking that takes place in contact with a work of art, and we often content ourselves with a single glance covering the whole of the work being viewed. Such a momentary way of contact with paintings (...) by Miśkiewicz is insufficient. It may allow us to see the qualities of the composition, the harmony of the colour scheme, but it does not open up to viewers what constitutes the essence of the works – the close connection between, as Klee put it, “pure artistic work” and “world view”⁶. If we take the time to watch carefully and let our eyes and minds cooperate, we will notice the great richness of the visual game proposed by the painter.

⁵ Artur Zaguła, *Architektura obrazu – hermeneutyka ostatnich dzieł Lesława Miśkiewicza*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2019, s. 260.

⁵ Artur Zaguła, *Architektura obrazu – hermeneutyka ostatnich dzieł Lesława Miśkiewicza*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2019, p. 260.

⁶ Grzegorz Sztabiński, *Obrazy w czasie – obrazy czasu*, [w:] *Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie*, katalog do wystawy, Łódź 2017.

⁶ Grzegorz Sztabiński, *Obrazy w czasie – obrazy czasu*, [in:] *Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie*, catalogue for the exhibition, Łódź 2017.

bogactwo gry wizualnej proponowanej przez malarza. Nie jest ona jednak celem samym w sobie. Stawia widzowi pytania o wiele głębsze, dotyczące skomplikowania naszego istnienia w świecie, a przede wszystkim jego postrzegania.

Praca „bez tytułu 2” z 2017 roku na pierwszy rzut oka składa się z trzech części, dopiero uważny ogląd prowadzi nas do konstatacji, że zewnętrzne części „tryptyku” podzielone są na pół – lewa w pionie, prawa w poziomie. Przy czym odległość między nimi równa jest odległości między poszczególnymi elementami „tryptyku”, a także szerokości kolorowych pasów, tworzącym wewnętrzne podział płaszczyzn obrazu. Centralna część, co można zauważyć po dokładnej analizie całości, uzgadnia dwie skrajne pozycje. Jej wewnętrzny podział, z jednej strony przedłuża poziomy podział prawego elementu, z drugiej powtarza pionowy podział elementu lewego. To samo dotyczy kolorystyki, podzielona płaszczyzna pomalowana jest na kolory zbliżone do części zewnętrznych, przy czym kolor górnego jej kwadratu jest jakby wynikiem zmieszania tych dwóch barw. Dalsza uważna percepcja prowadzi nas do wniosku, że barwa kolorowych pasów dzielących środkową część „tryptyku” zbliżona jest bądź tożsama z kwadratowymi elementami MDF łączącymi części zewnętrzne. Jest ona na tyle jasna, że powoduje wzrokową konfuzję z bielą ściany, co „tworzy” odległości pomiędzy poszczególnymi elementami. Na koniec jest jeszcze jedna niespodzianka dla cierpliwych widzów korzystających z krzesła. Są nimi powtarzalne zakłócenia pasów wewnętrznych podziałów. Są to kwadratowe elementy złożone z równoległych linii, pojawiające się na skrajach zewnętrznych skrzydeł „tryptyku”. Przy czym w środkowej części kwadraty zaburzeń na pierwszy rzut oka są niemal niedostrzegalne i znajdują się na pomalowanych płaszczyznach, a nie na pasach podziału.

W świecie, w którym tak wiele zdobyczy technologicznych wspomaga człowieka, Miśkiewicz zachowuje przekonanie, że doskonalenie ludzkich umiejętności

However, it is not an end in itself. It poses much more profound questions to the viewer about the complexity of our existence in the world and, above all, our perception of it.

The work “Untitled 2” from 2017, at first glance, consists of three parts. Only careful examination leads us to the constataion that the outer parts of the “triptych” are divided in half – the left vertically, the right horizontally. At the same time, the distance between them is equal to the distance between the individual elements of the “triptych”, as well as the width of the coloured strips, forming the inner division of the picture planes. The central part, as can be seen from a close examination of the whole, aligns the two extreme positions. Its internal division, on the one hand extends the horizontal division of the right element, on the other repeats the vertical division of the left element. The same applies to the colour scheme. The divided plane is painted in colours similar to the outer parts, with the colour of its upper square being as if the result of mixing the two hues. Further careful perception leads us to the conclusion that the hue of the coloured strips dividing the central part of the “triptych” is similar or identical to the square MDF elements connecting the outer parts. It is bright enough to cause visual confusion with the white of the wall, which “creates” distances between the elements. Finally, there is one more surprise for patient viewers using the chair. These are the repetitive disruptions of the strips of internal divisions. These are square elements composed of parallel lines, appearing at the edges of the outer wings of the “triptych”. At the same time, in the central part, the squares of disturbance are almost imperceptible at first sight and are located on the painted planes, not on the division strips.

In a world where so many technological advances assist man, Miśkiewicz maintains the belief that perfecting human skills still makes sense. The development of perceptual skills and imagination based on them can save us from falling into mindless

ma nadal sens. Rozwój umiejętności percepcyjnych i oparta na nich wyobraźnia może uratować nas przed popadnięciem w bezmyślne zaufanie sztucznej inteligencji. Adekwatne w tym kontekście wydają się słowa dotyczące poglądów św. Tomasza z Akwinu, dotyczących intelektualnych podstaw tworów kultury: „Doskonalenie człowieka wiąże się z ogólnym prawem doskonalenia, jakiemu podlega ze swej natury każdy byt. Dostrzeżenie powiązań, zachodzących między tym prawem a obowiązkiem, jaki z tego tytułu zaciąga człowiek, prowadzi do oczywistego uznania, że każdy człowiek powinien tworzyć kulturę. Zadanie to podlega jego odpowiedzialności moralnej. Kultura bowiem nie jest dodatkiem do życia ludzkiego, lecz stanowi właściwy tylko człowiekowi w jego ludzkiej niepewtarzalności sposób działania”⁷.

trust in artificial intelligence. The words regarding St. Thomas Aquinas’ views on the intellectual basis of cultural creations seem adequate in this context: “The perfection of man is connected with the general law of perfection to which every being is subject by its nature. Recognizing the links that occur between this law and the duty that man incurs because of it leads to the obvious recognition that every human being should create culture. This task is subject to their moral responsibility. For culture is not an addition to human life, but constitutes a mode of action inherent only to man in their human uniqueness”⁷.

2024

2024

⁷ Halina Wistuba, *Intelektualne podstawy tworów kultury według filozofii św. Tomasza z Akwinu*, „Studia Philosophiae Christianae”, 1971, nr 7/2, s. 272.

⁷ Halina Wistuba, *Intelektualne podstawy tworów kultury według filozofii św. Tomasza z Akwinu*, „Studia Philosophiae Christianae”, 1971, no. 7/2, p. 272.



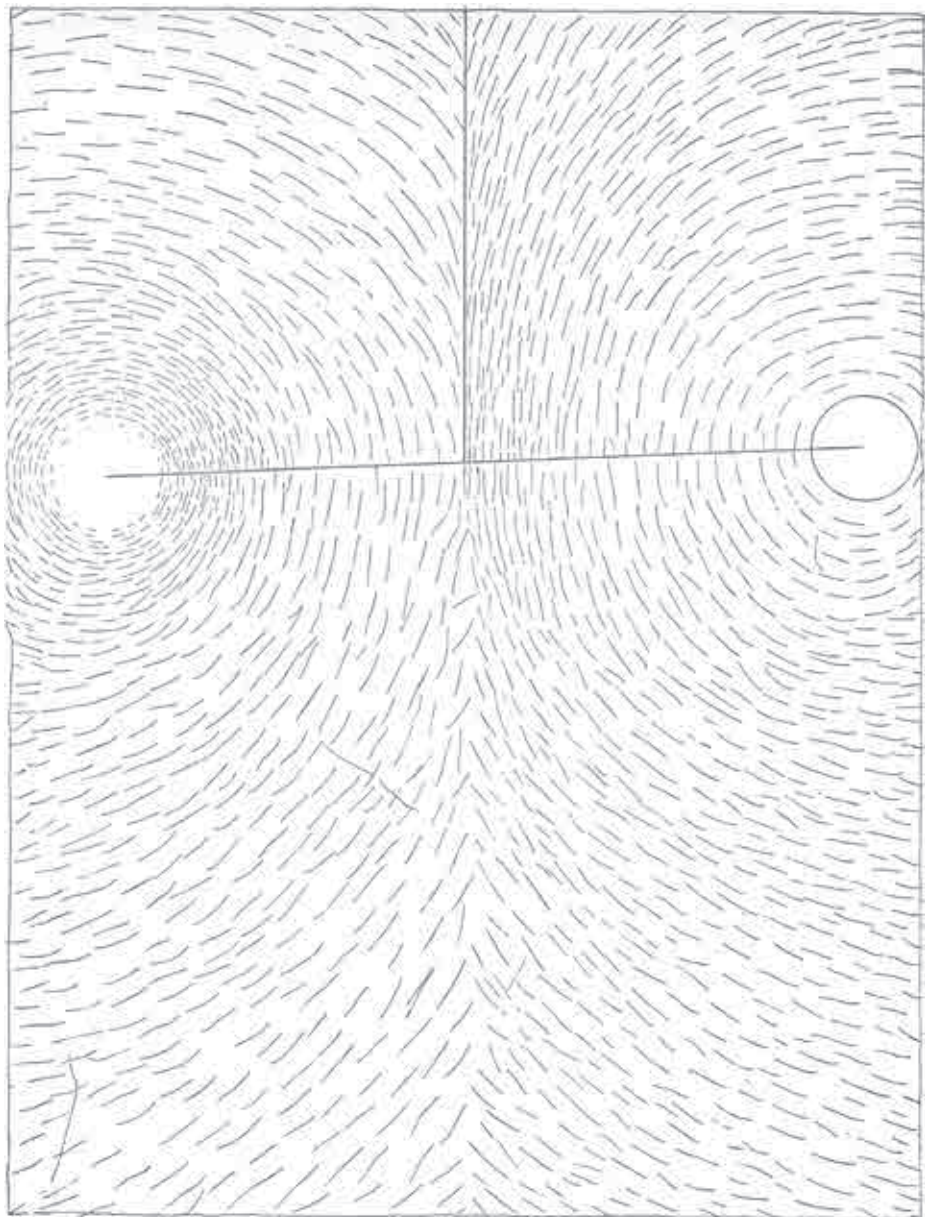
PRACE

WORKS



Szkic do obrazu, 1973, akwarela, 29,4 × 20,5 cm

—
The sketch for painting, 1973, watercolor



Bez tytułu, 1999, drzeworyt, 60 × 45 cm

Untitled, 1999, woodcut



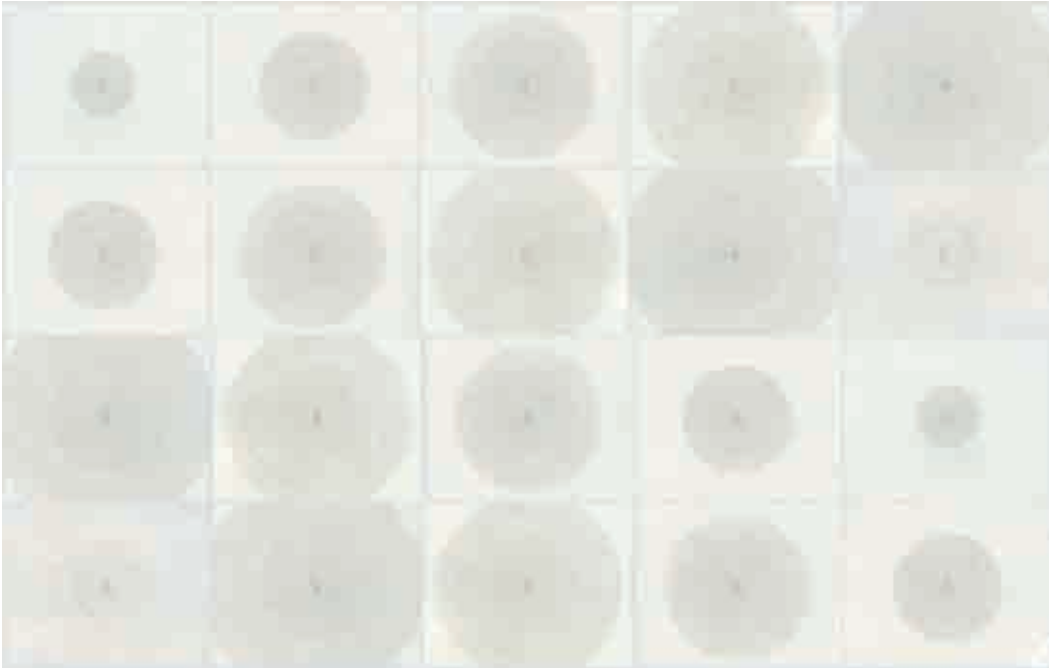
Bez tytułu 17, 2010, druk cyfrowy, 81,4 × 58,4

Untitled 17, 2010, digital print



Bez tytułu, 2021, rysunek na papierze, tynk, akryl na sklejce szalunkowej, montaż, 2 × 86 × 26 cm

Untitled, 2021, drawing on paper, plaster, acrylic on the formwork plywood, montage

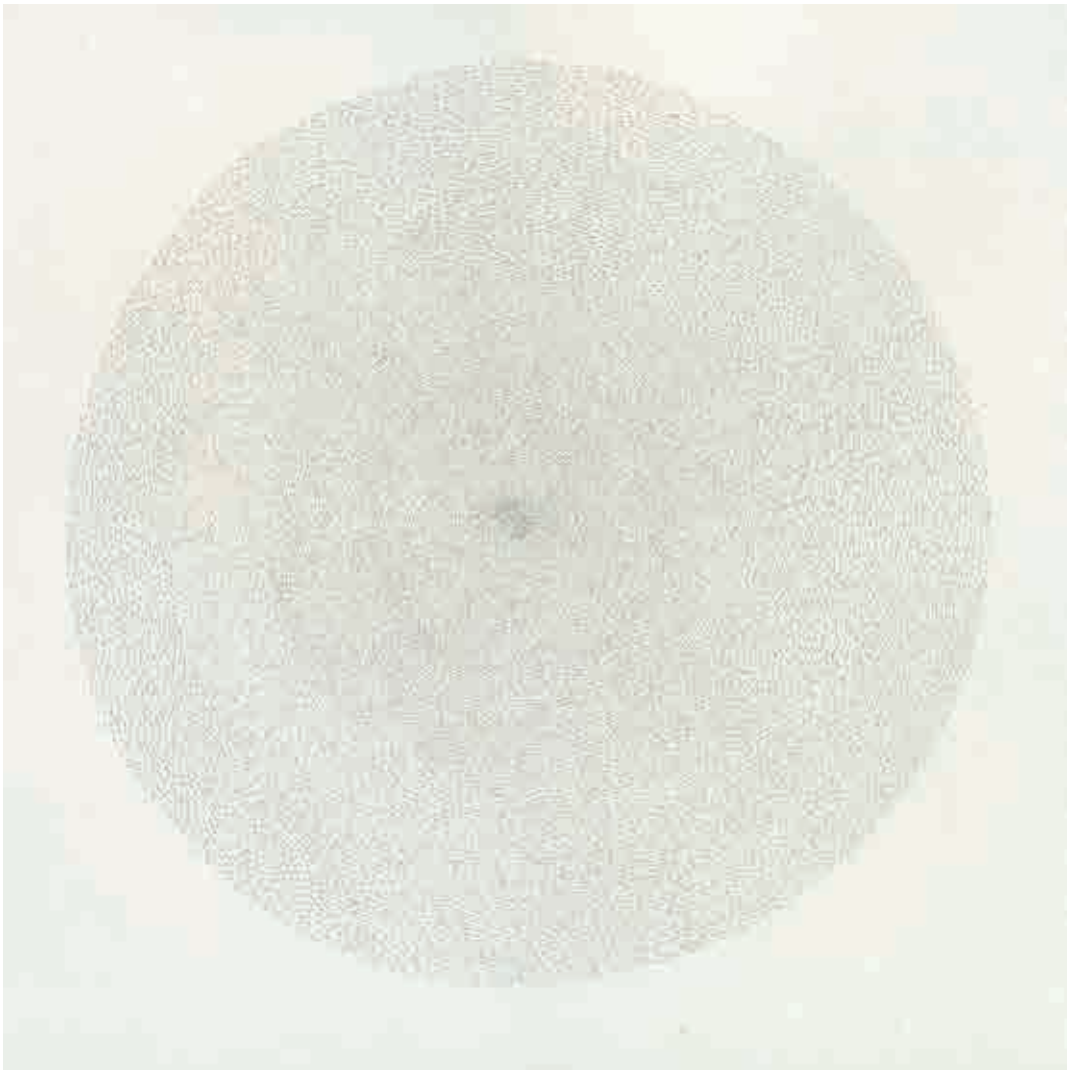


Bez tytułu 20, 2010, druk cyfrowy, 59 × 80,8 cm

Bez tytułu 23, 2010, druk cyfrowy, 59 × 92,7 cm

Untitled 20, 2010, digital print

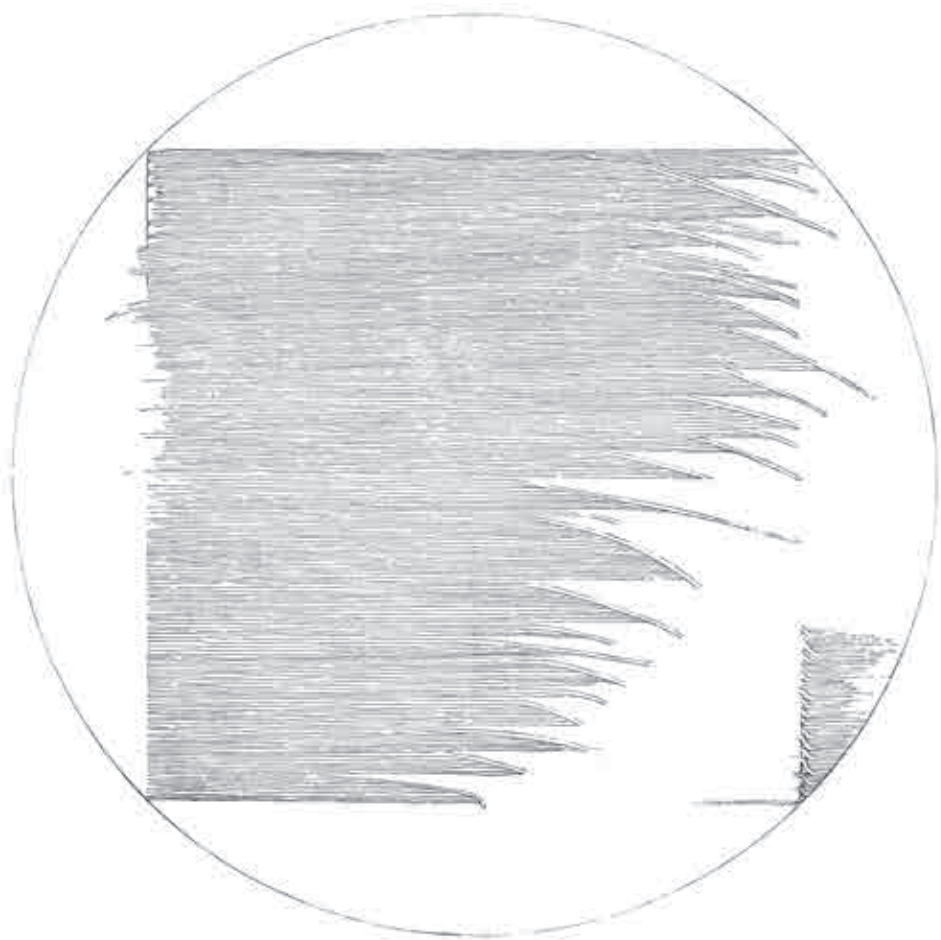
Untitled 23, 2010, digital print



Bez tytułu, 2010, rysunek na papierze, 21 × 21 cm
—
Untitled, 2010, drawing on paper



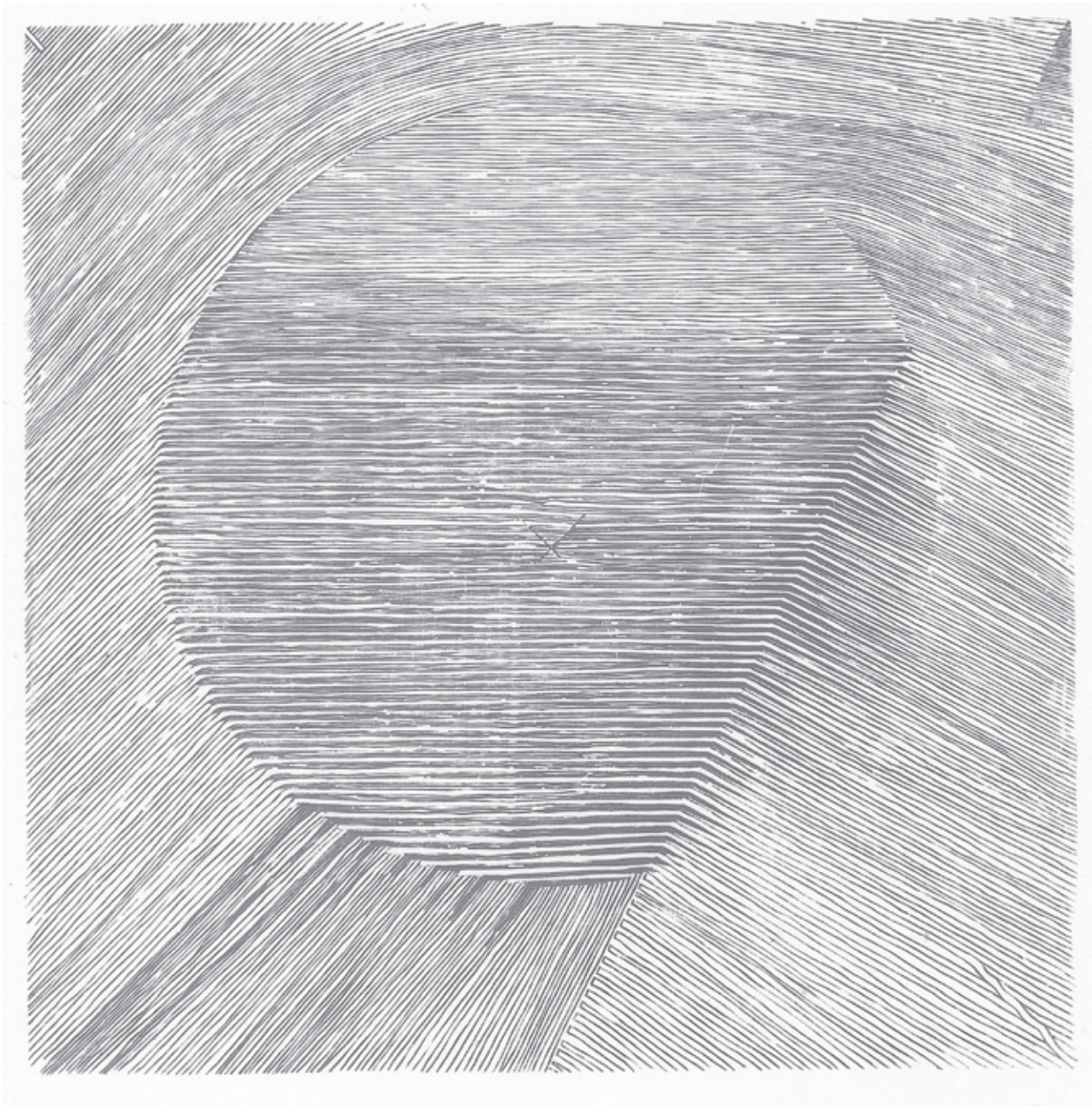
Kompozycja w kole, 1973, tempera na papierze, 32 × 32 cm
—
Composition in a Circle, 1973, tempera on paper



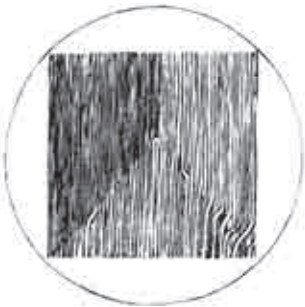
Bez tytułu, 1988, drzeworyt, 30 × 30 cm
—
Untitled, 1988, woodcut



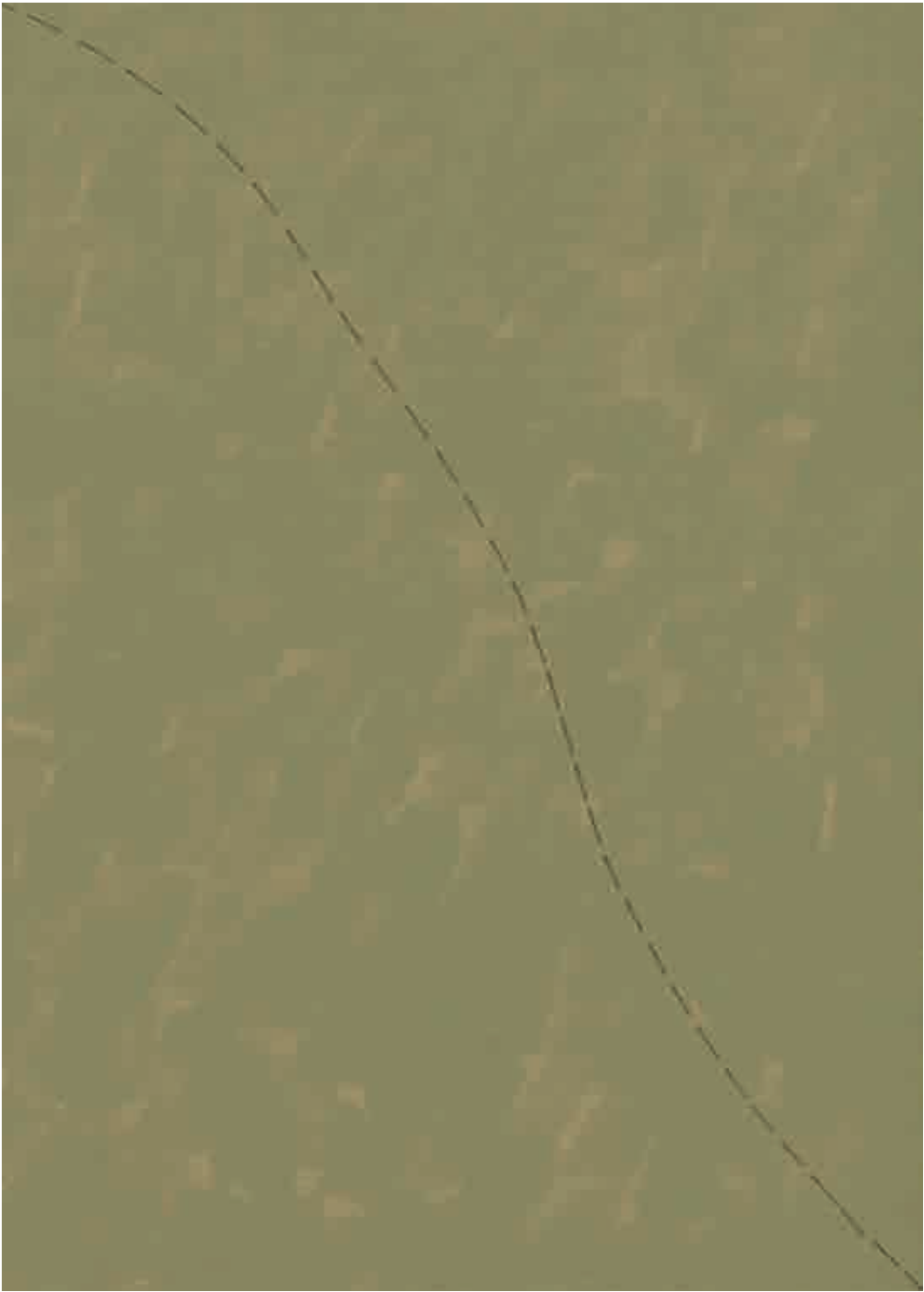
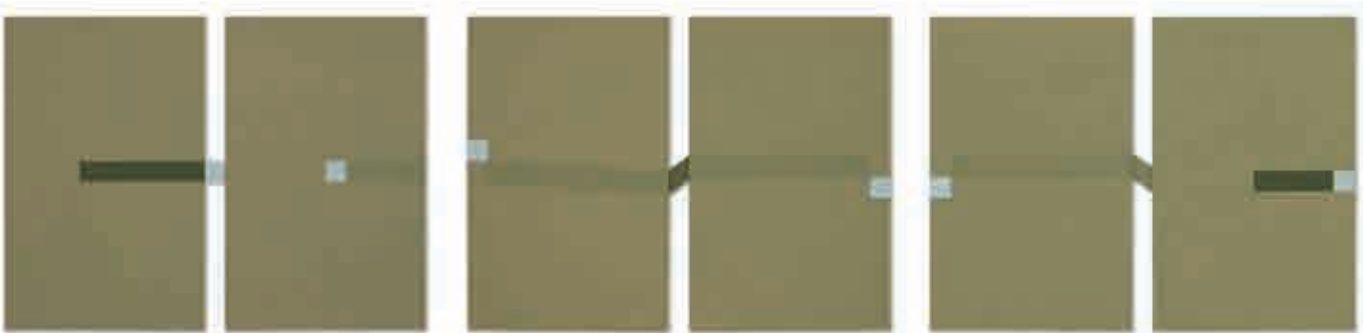
Bez tytułu, 1988, drzeworyt, 30 × 30 cm
—
Untitled, 1988, woodcut



Bez tytułu, 1988, drzeworyt, 28,8 × 28,5 cm
—
Untitled, 1988, woodcut

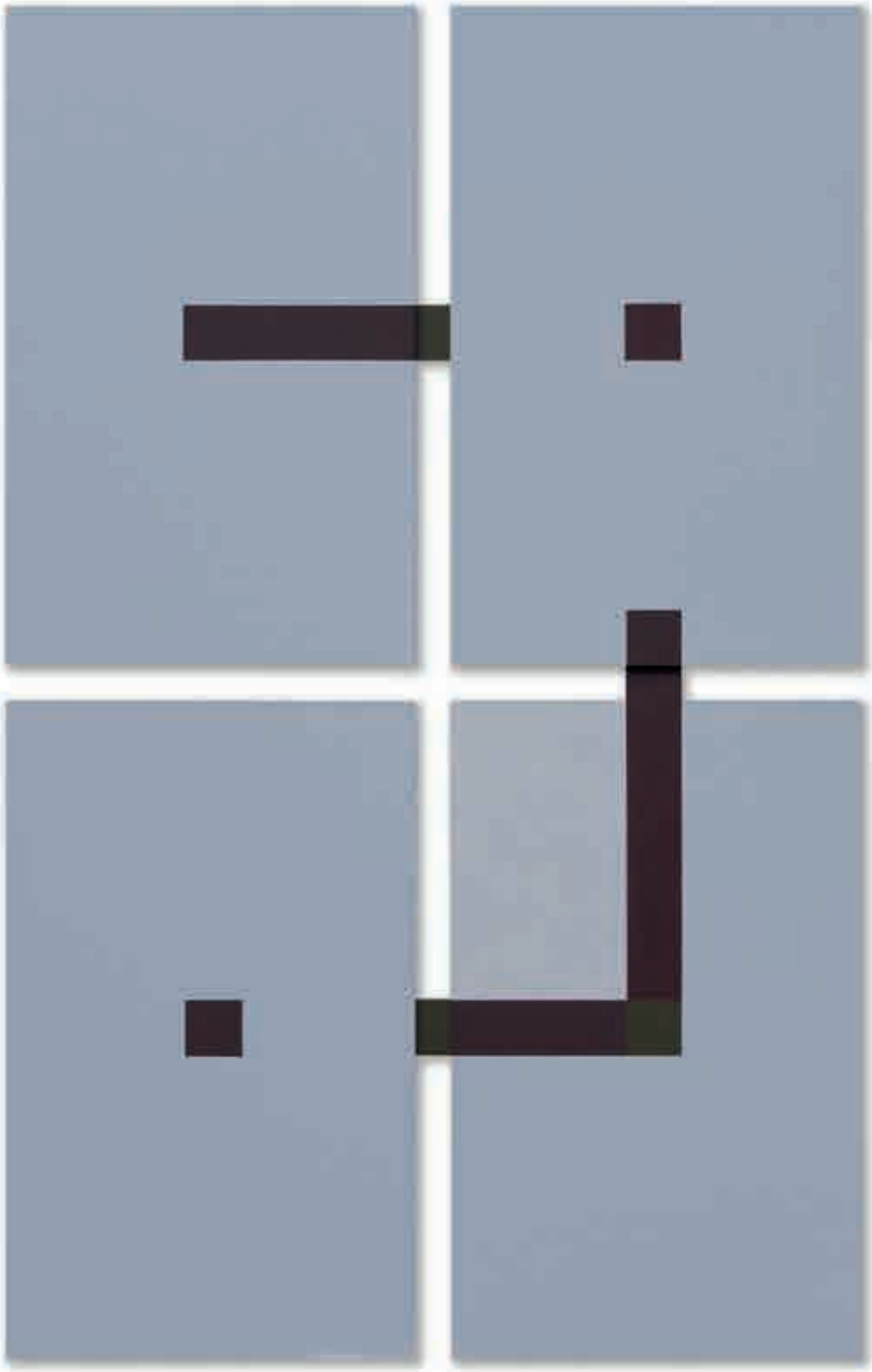


Bez tytułu, 1988, 3 × 7,2 × 7,2 cm
—
Untitled, 1988, woodcut



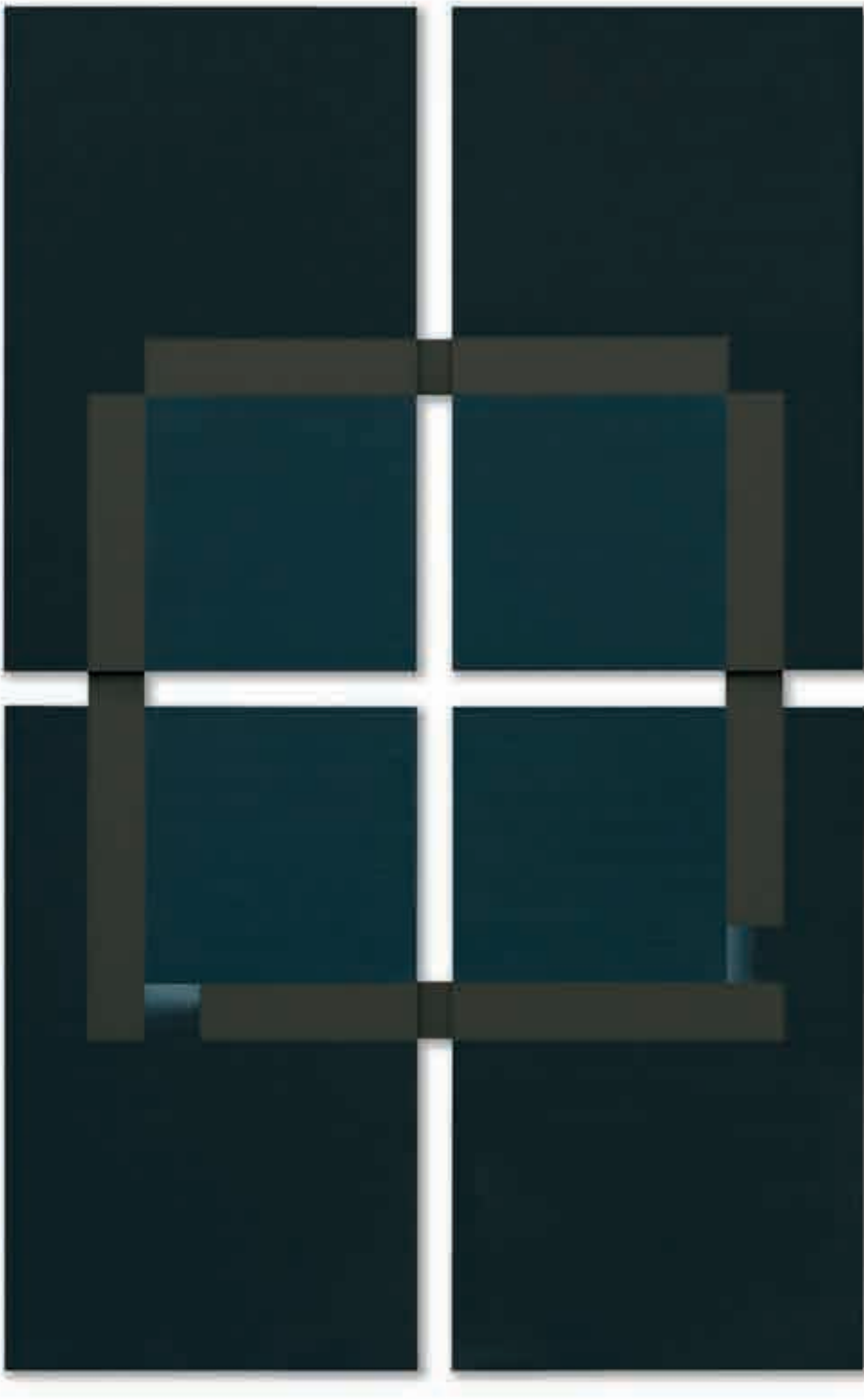
Bez tytułu, 2015, akryl na płycie MDF, montaż, 3 × 91 × 123 cm (z lewej)
Detal obrazu (u góry)

—
Untitled, 2015, acrylic on the medium-density fibreboard, montage (left)
Detail fo the painting (at the top)



Bez tytułu 1, 2015, akryl na płycie MDF, montaż, 142 × 89,5 cm

—
Untitled 1, 2015, acrylic on the medium-density fibreboard, montage



Bez tytułu 2, 2015, akryl na płycie MDF, montaż, 142 × 89,5 cm

—
Untitled 2, 2015, acrylic on the medium-density fibreboard, montage



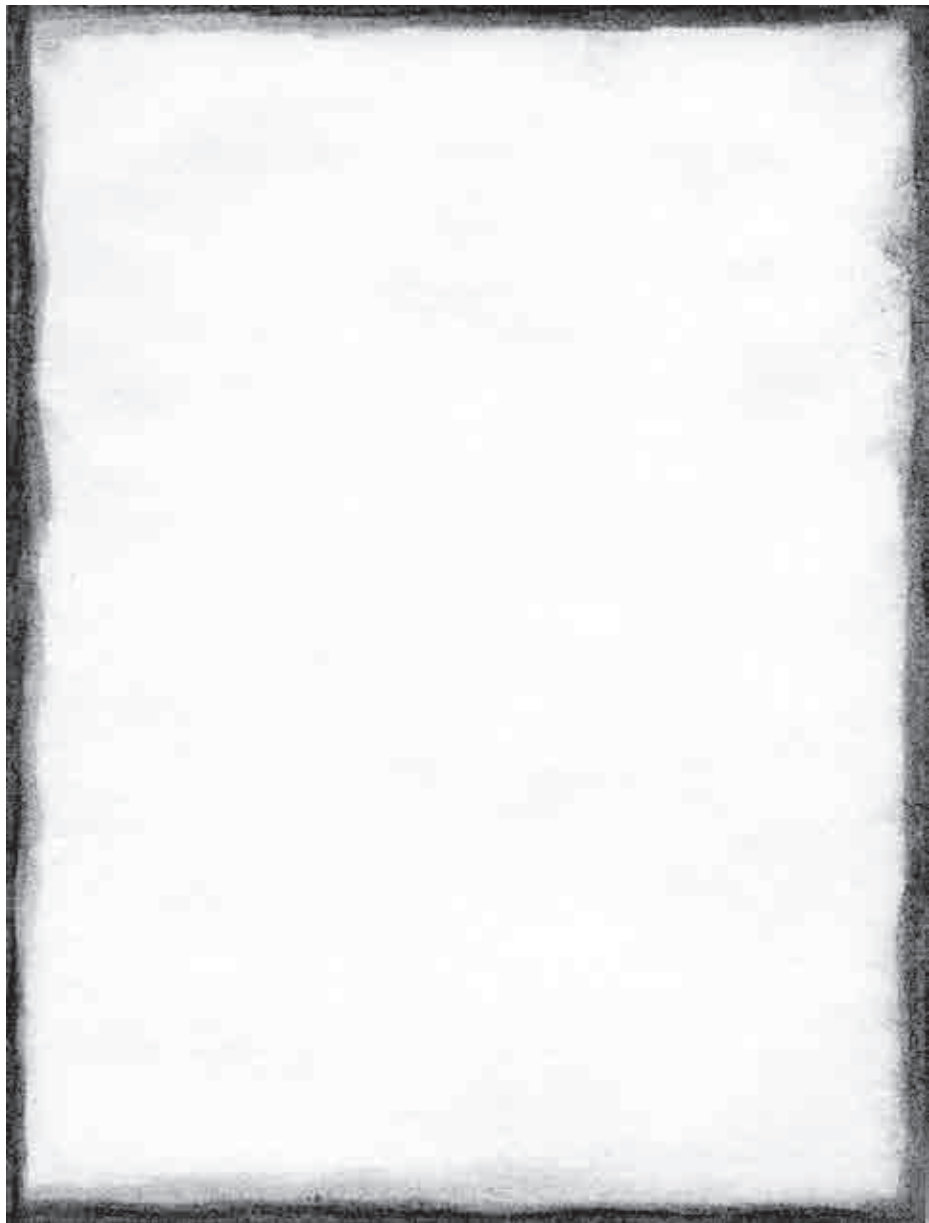
Kontrast równoczesny, 2020, akryl na sklejkę szalunkowej, 112 × 21 cm

The Simultaneous Contrast, 2020, acrylic on the formwork plywood



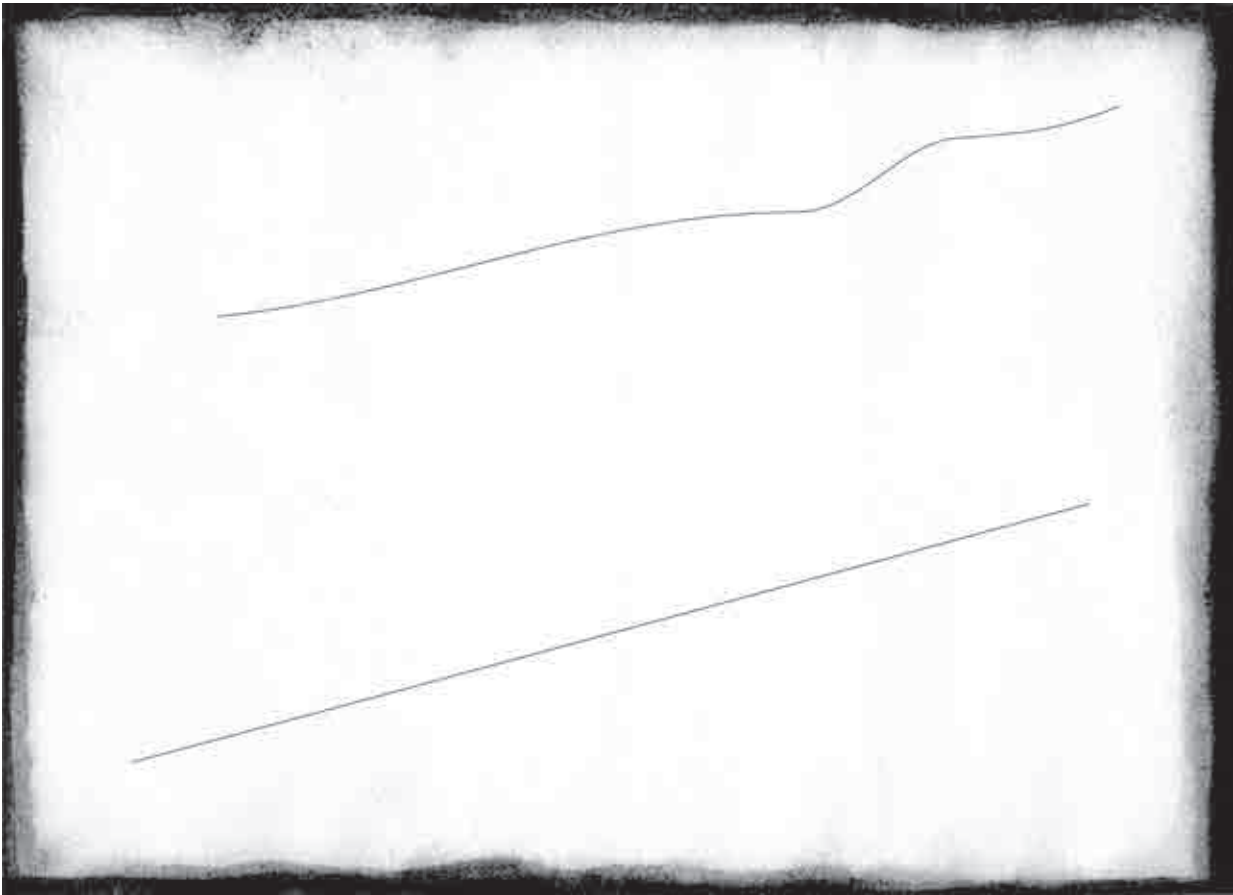
Wariacje na temat podziału na pół, 2021, akryl na sklejkę szalunkowej, 2 × 112 × 21 cm

The Variations on the Theme of Dividing in Half, 2021, acrylic on the formwork plywood



Bez tytułu, 2008, tusz lawowany, 29,5 × 21,5 cm

—
Untitled, 2008, the ink wash drawing



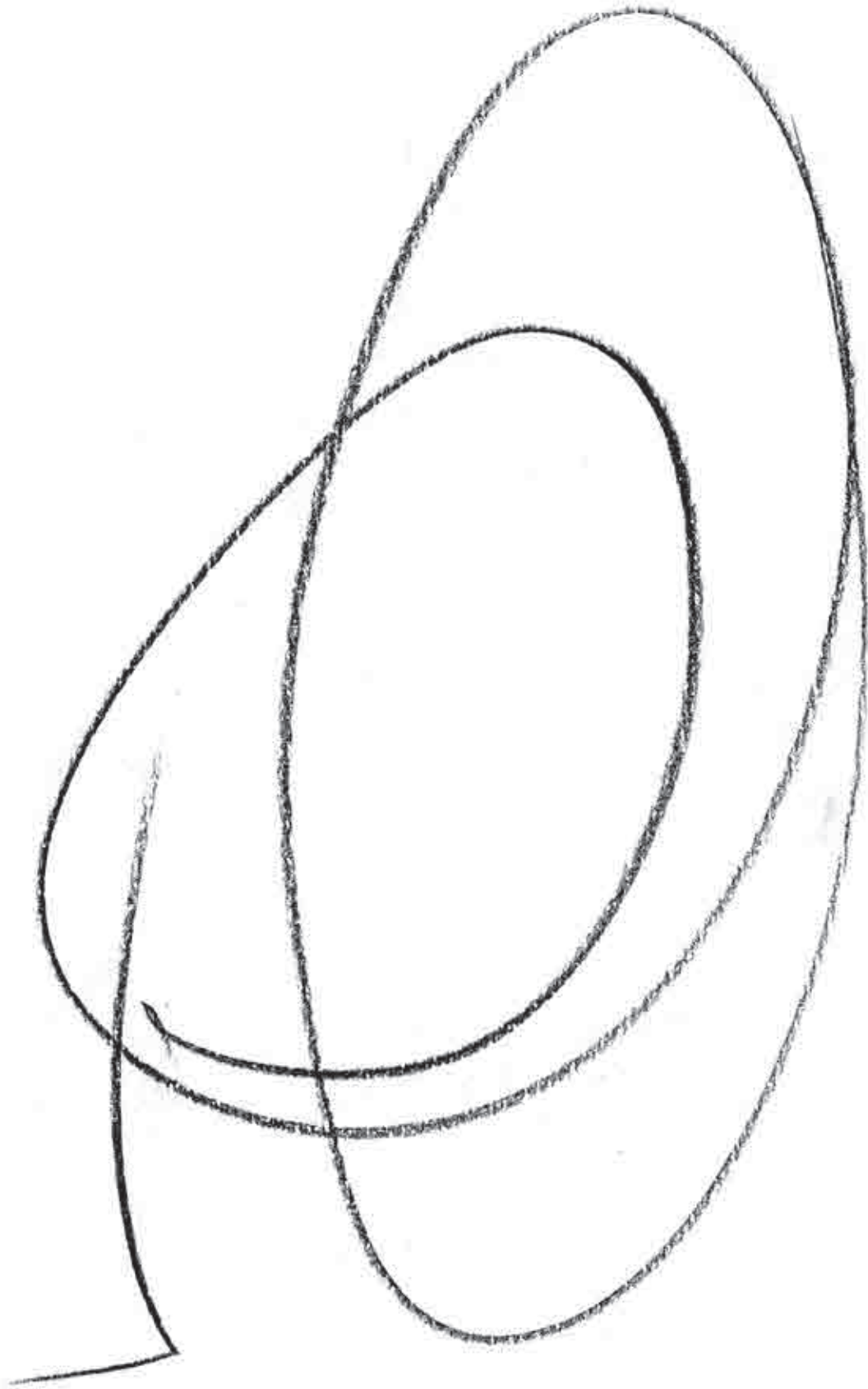
Bez tytułu, 2008, tusz lawowany, druk cyfrowy, 29,5 × 21,5 cm

—
Untitled, 2008, the ink wash drawing, digital print



Bez tytułu 11, 2010, druk cyfrowy, 59,5 × 82,6 cm (u góry)
Szkic do grafiki, 2009, kredka, 27 × 17 cm (z prawej)

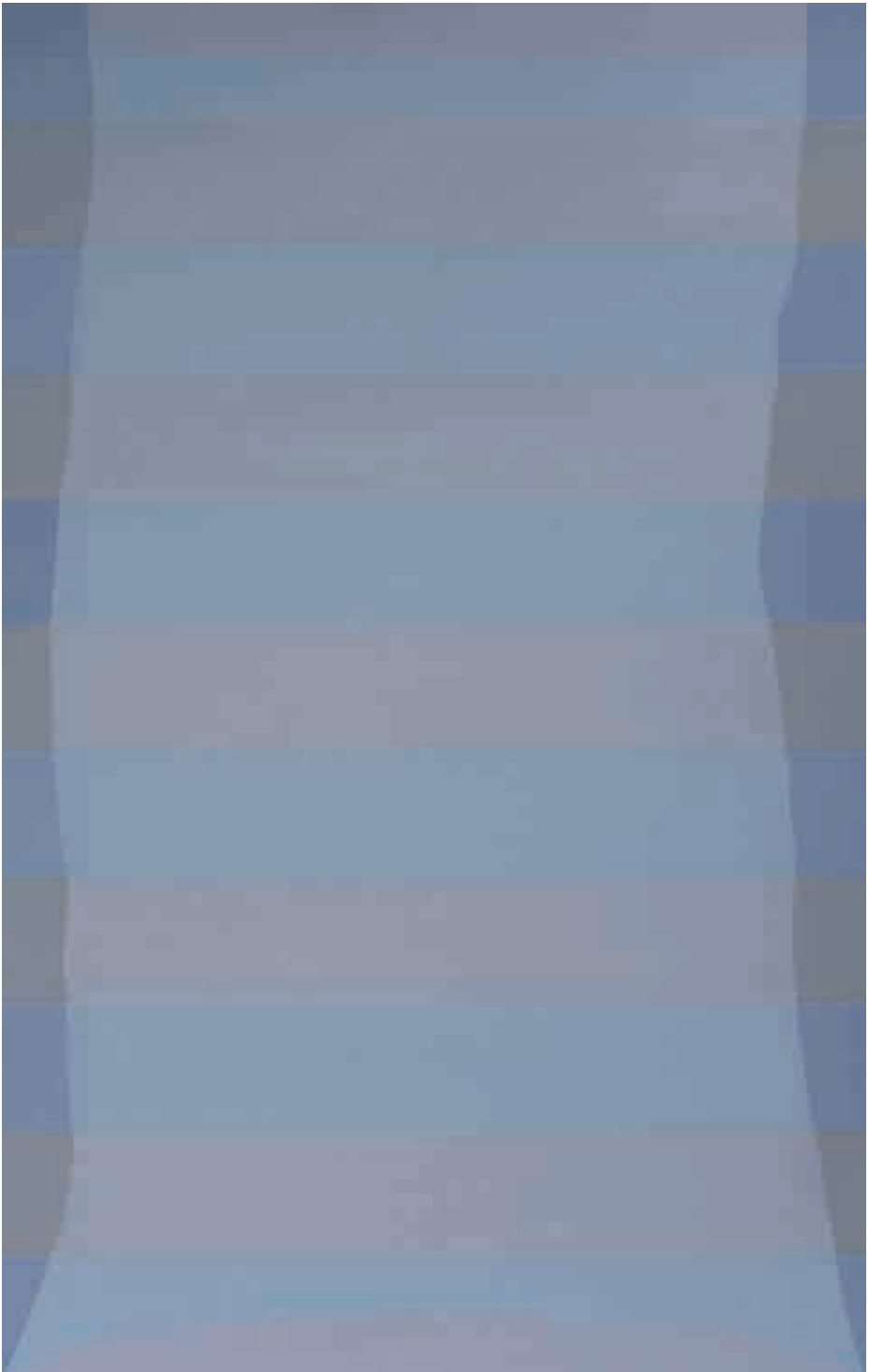
—
Untitled 11, 2010, digital print (at the top)
The skech for graphics (on the right)





Bez tytułu 1, 2013, akryl na płycie MDF, 125 × 78 cm

Untitled 1, 2013, acrylic on the medium-density fibreboard



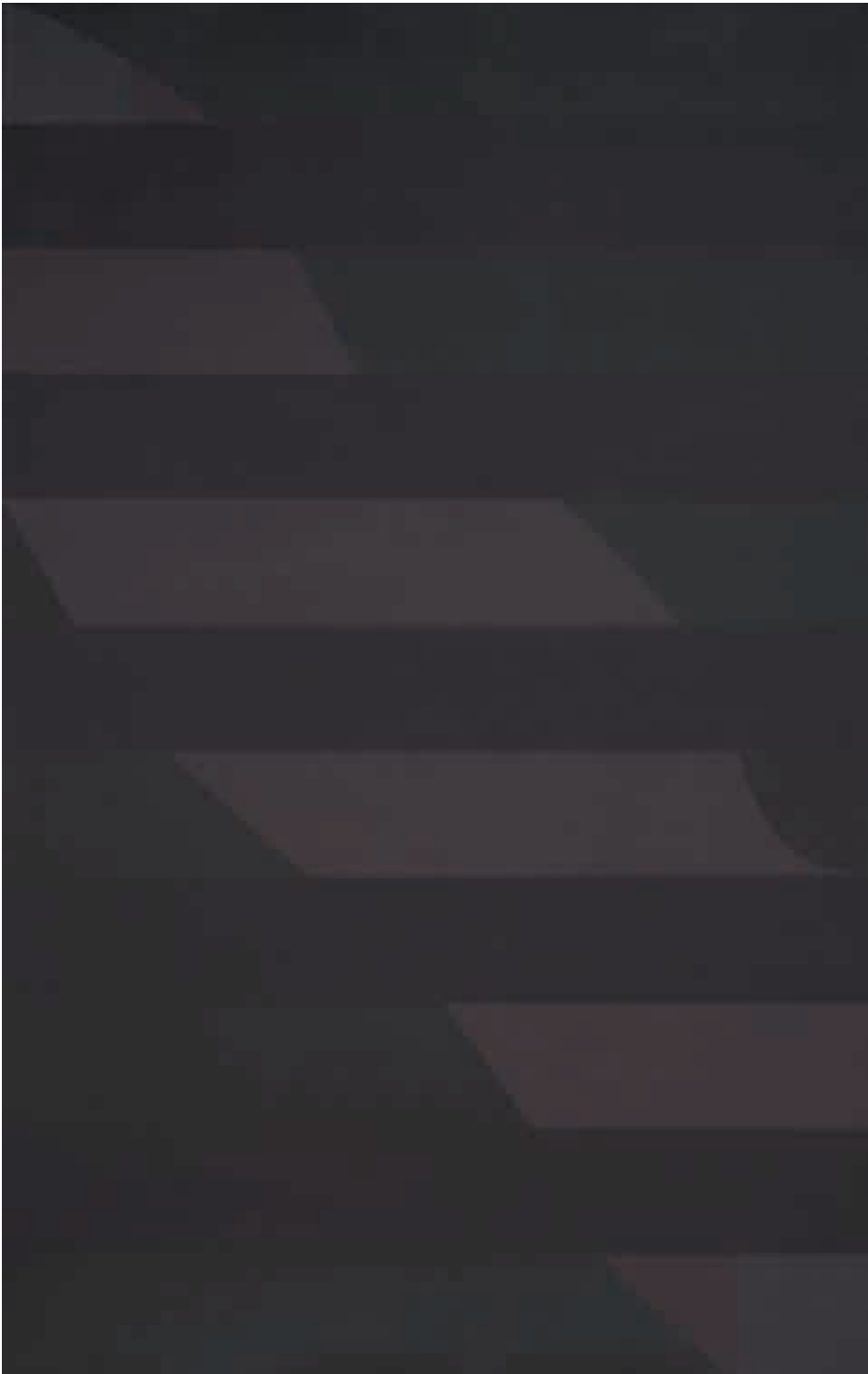
Bez tytułu 2, 2013, akryl na płycie MDF, 125 × 78 cm

Untitled 2, 2013, acrylic on the medium-density fibreboard



Bez tytułu 3, 2013, akryl na płycie MDF, 125 × 78 cm

Untitled 3, 2013, acrylic on the medium-density fibreboard



Bez tytułu 4, 2014, akryl na płycie MDF, 125 × 78 cm

Untitled 4, 2014, acrylic on the medium-density fibreboard



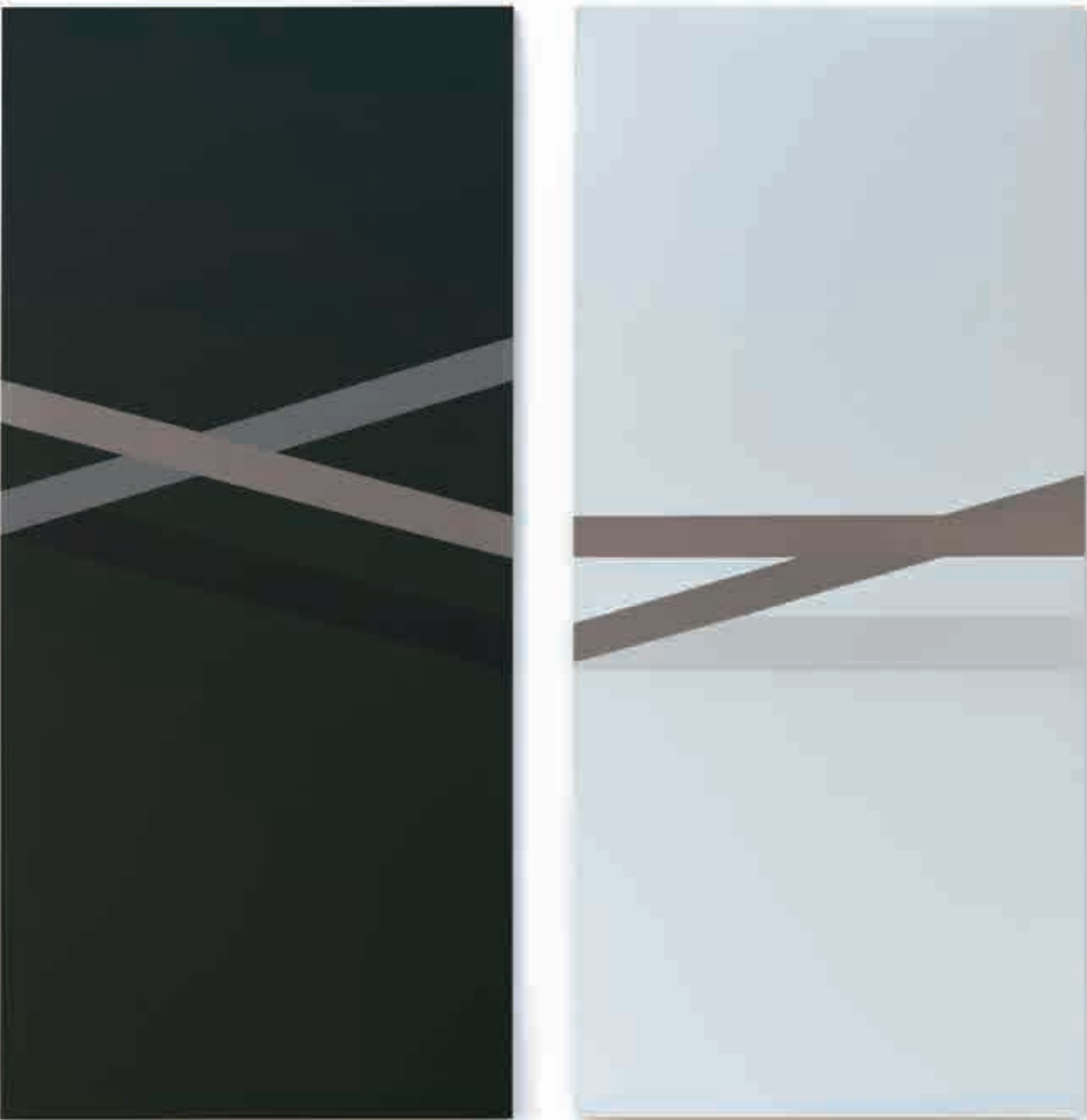
Bez tytułu 1, 2014, akryl na płycie MDF, 120 × 103,5 cm

—
Untitled 1, 2014, acrylic on the medium-density fibreboard



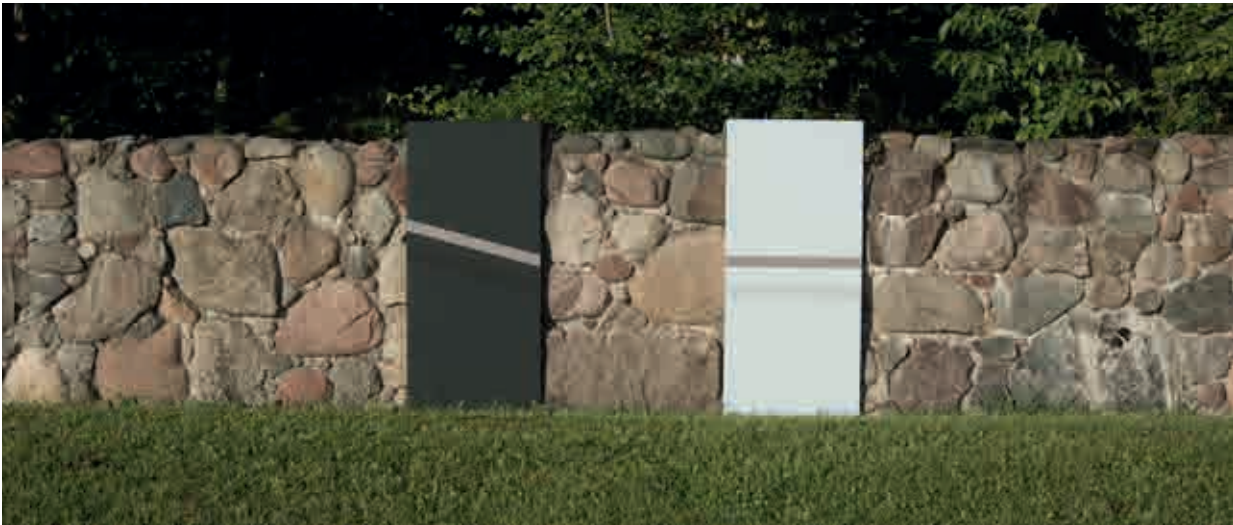
Bez tytułu 2, 2014, akryl na płycie MDF, 120 × 103,5 cm

—
Untitled 2, 2014, acrylic on the medium-density fibreboard



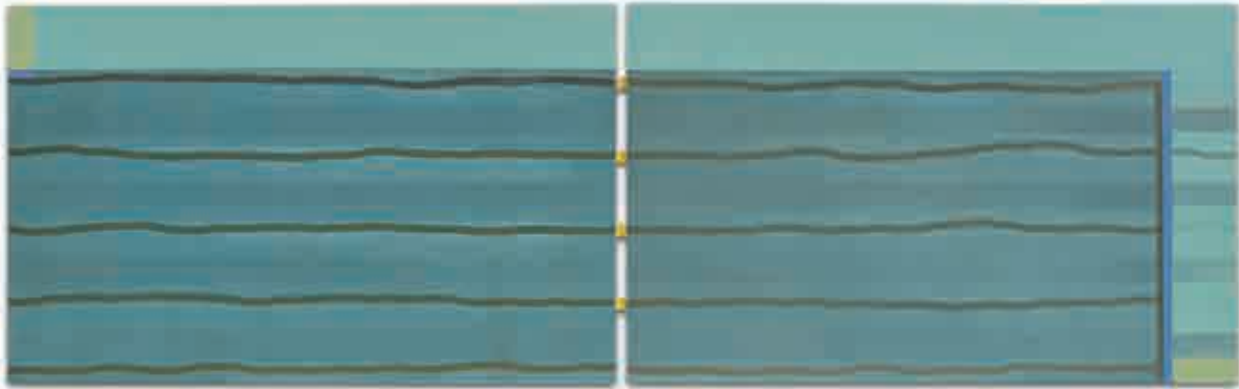
Kontrast równoczesny, 2021, akryl na sklejce szalunkowej, 2 × 135 × 62 cm

The Simultaneous Contrast, 2021, acrylic on the formwork plywood



Interwał przestrzenny, 2020, akryl na sklejce szalunkowej, 2 × 135 × 62 cm

The Spatial Interval, 2020, acrylic on the formwork plywood



Bez tytułu, 2023, akryl na płycie MDF, montaż, 121 × 37 cm
—
Untitled, 2023, acrylic on the medium-density fibreboard, montage



Bez tytułu, 2023, akryl na płycie MDF i na ścianie, montaż, 122 × 96 cm
—
Untitled, 2023, acrylic on the medium-density fibreboard and on the wall, montage



Bez tytułu 2, 2017, akryl na płycie MDF, montaż, 142 × 283 cm

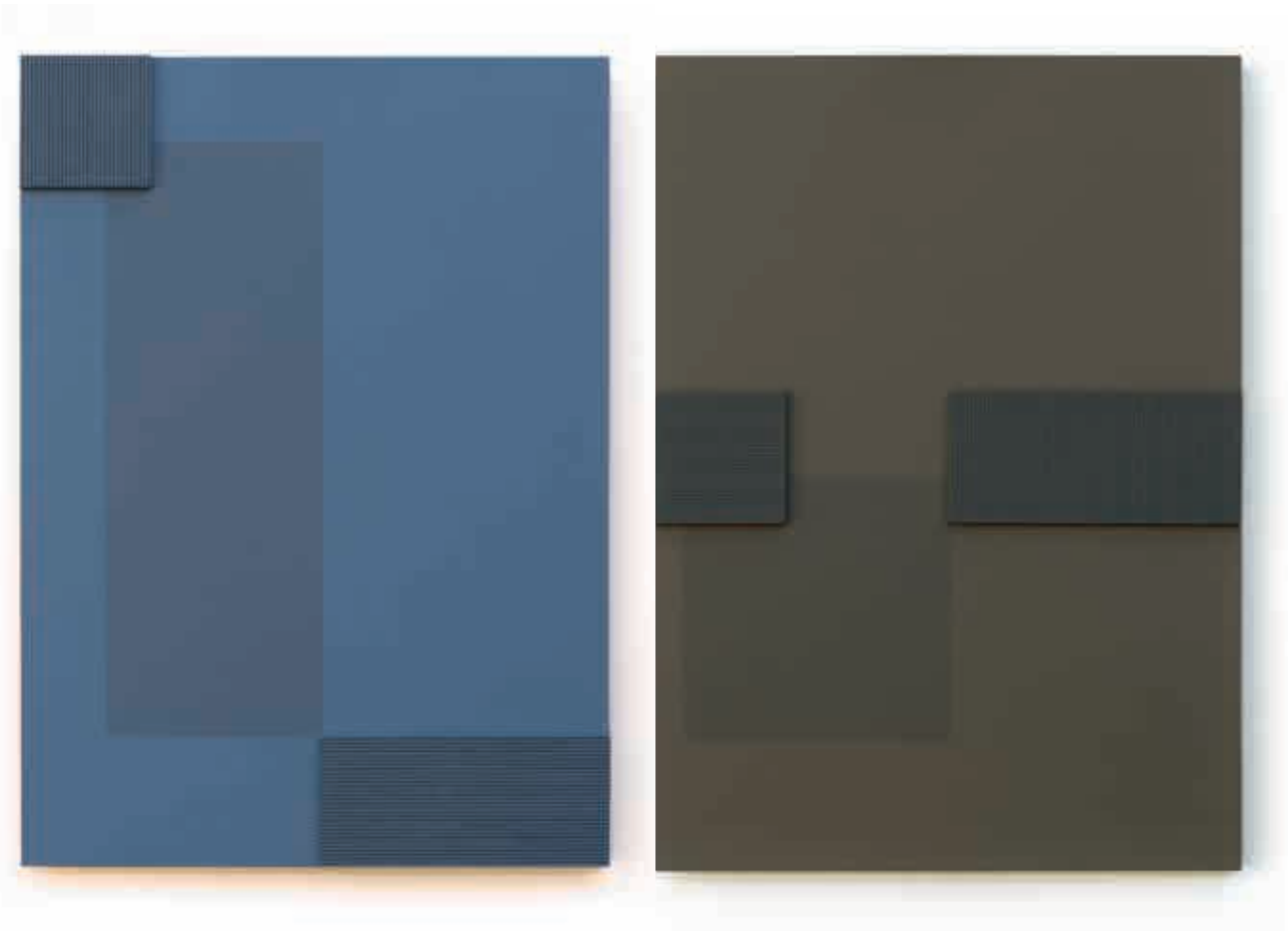
Untitled 2, 2017, acrylic on the medium-density fibreboard, montage



Bez tytułu 29, 2011, druk cyfrowy 59,5 × 104,5 (u góra)
Hommage a` Andrzej Haręza, 2022, asamblaż, akryl na płycie MDF, przedmiot drewniany malowany, montaż, 129,5 × 40 cm (po prawej)

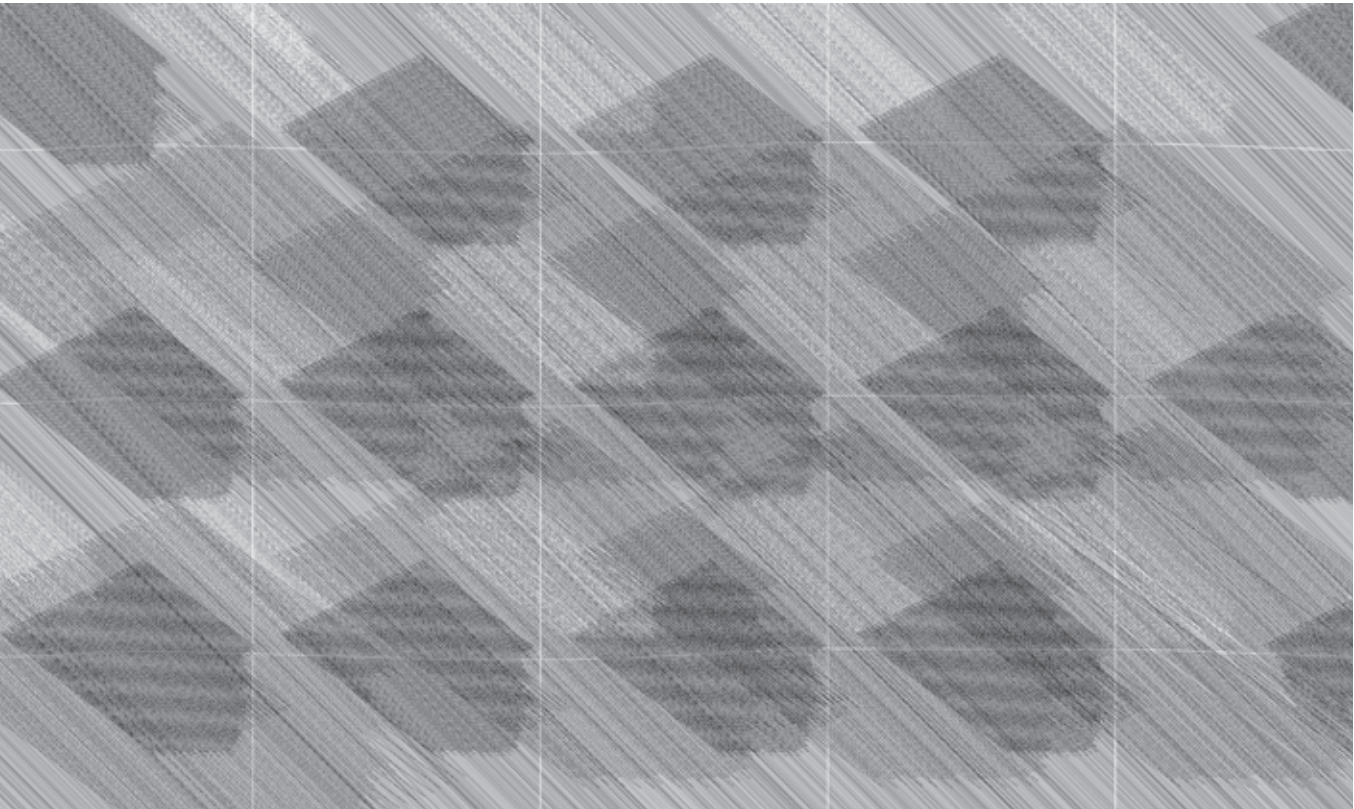
Untitled 29, 2011, digital print (at the top)
Hommage a` Andrzej Haręza, 2022, assemblage, acrylic on the medium-density fibreboard, painted wooden object, assembly (right)





Wariacje na temat czworokątów 1, 2021, asamblaż, akryl na sklejce szalunkowej, montaż, 62 × 45 cm (po lewej)
Wariacje na temat czworokątów 2, 2021, asamblaż, akryl na sklejce szalunkowej, montaż, 62 × 45 cm (po prawej)

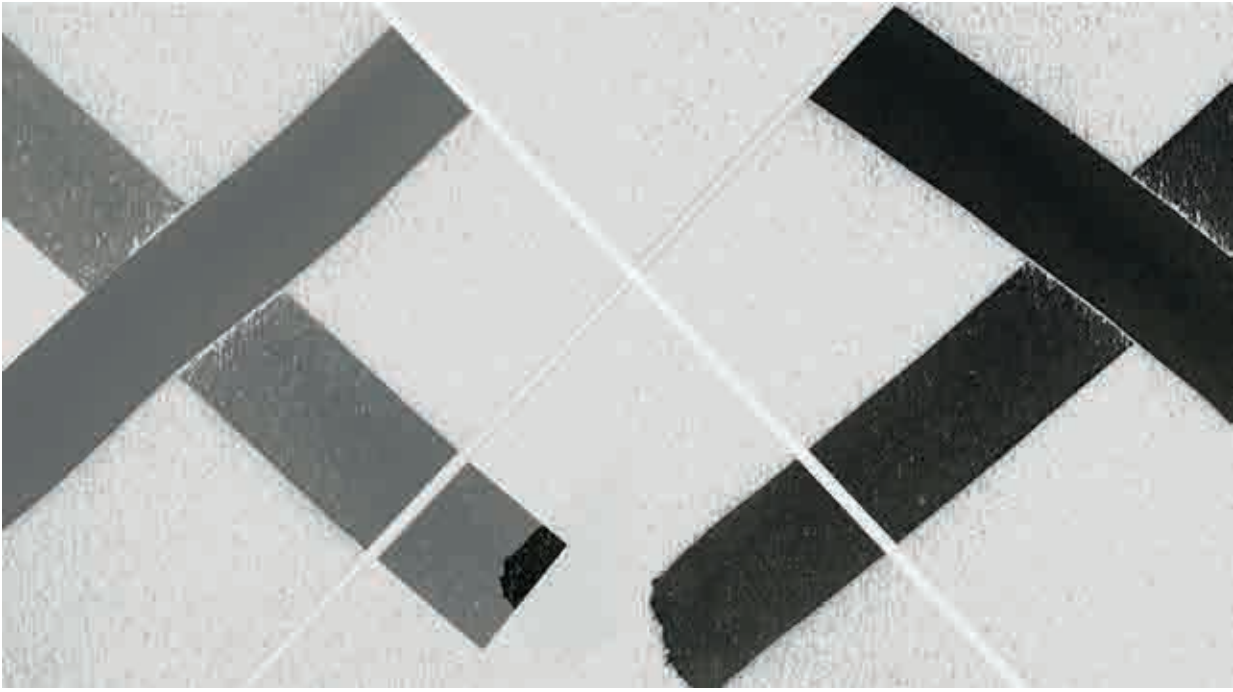
—
Variations about Quadrangles 1, 2021, assemblage, acrylic on formwork plywood, assembly (left)
Variations about Quadrangles 2, 2021, assemblage, acrylic on formwork plywood, assembly (right)



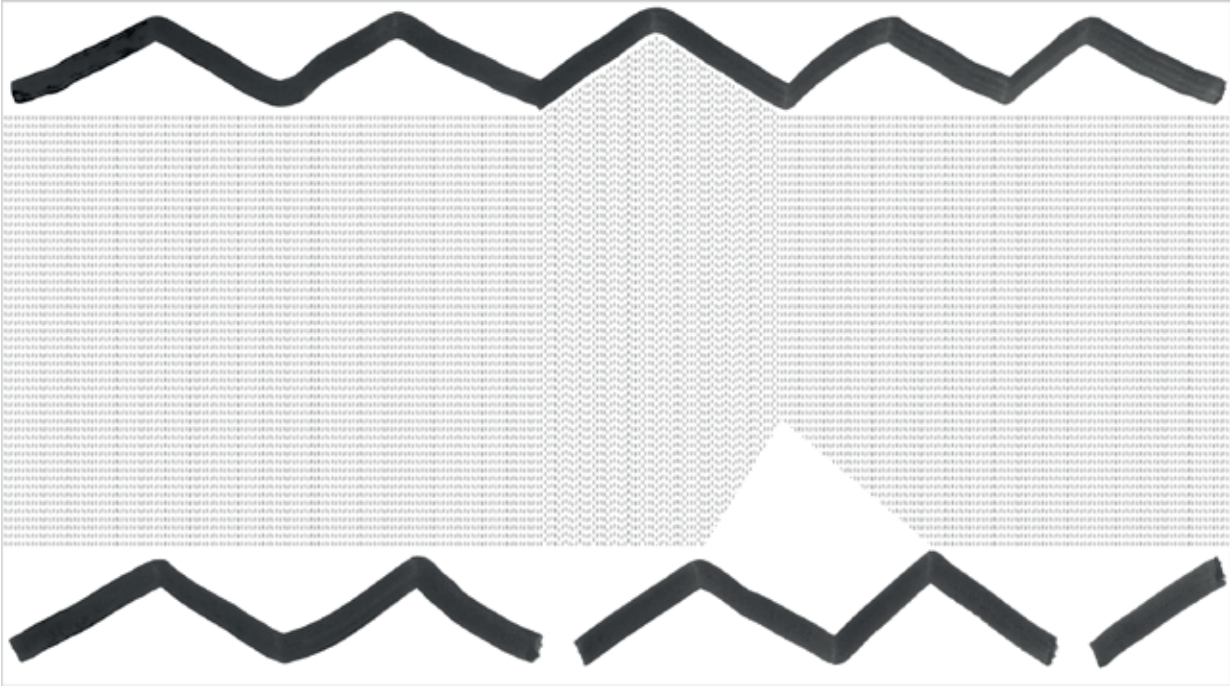
Impresje proceduralne 54a, 2020, druk cyfrowy 60,5 × 101,6 cm
—
Procedural Impressions 54a, 2020, digital print



Bez tytułu 30, 2011, druk cyfrowy, 59,5 × 104,5 cm
—
Untitled 30, 2011, digital print

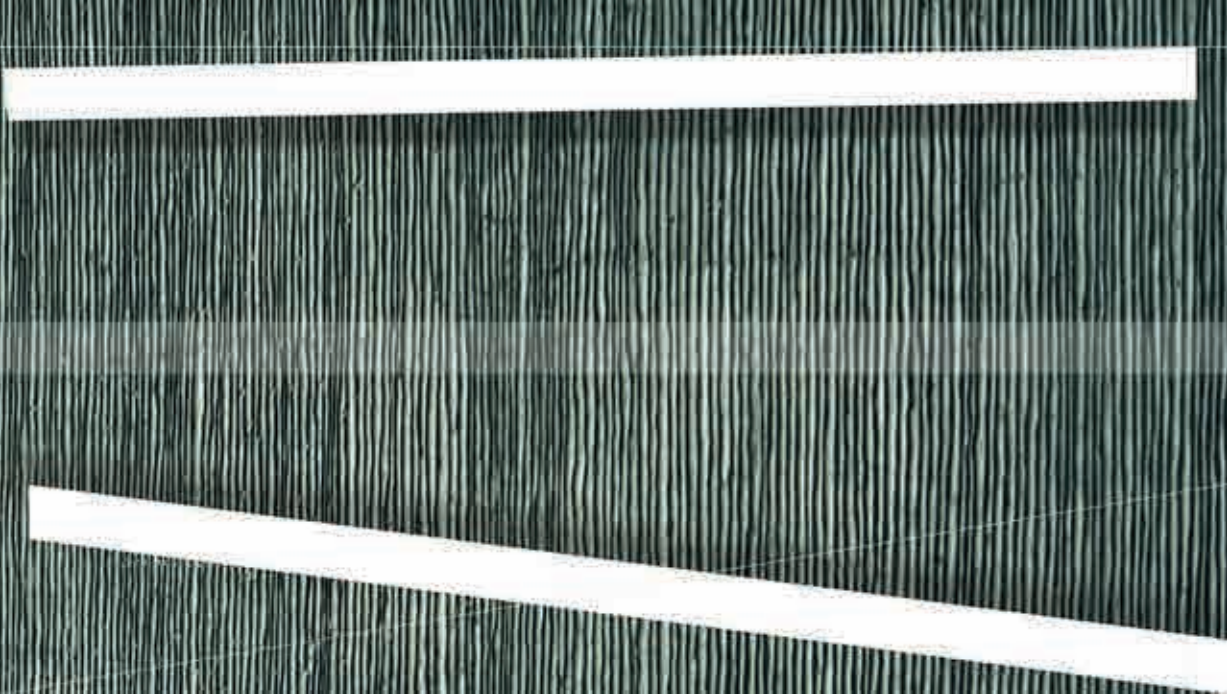


Bez tytułu 32, 2011, druk cyfrowy, 59,5 × 104,5 cm
—
Untitled 32, 2011, digital print



Bez tytułu 28, 2011, druk cyfrowy, 59,5 × 104,5 cm

Untitled 28, 2011, digital print



Bez tytułu 39, 2012, druk cyfrowy, 59,5 × 105,5 cm

Untitled 39, 2012, digital print



Bez tytułu 47, 2016, druk cyfrowy, 59 × 99 cm

—
Untitled 47, 2016, digital print

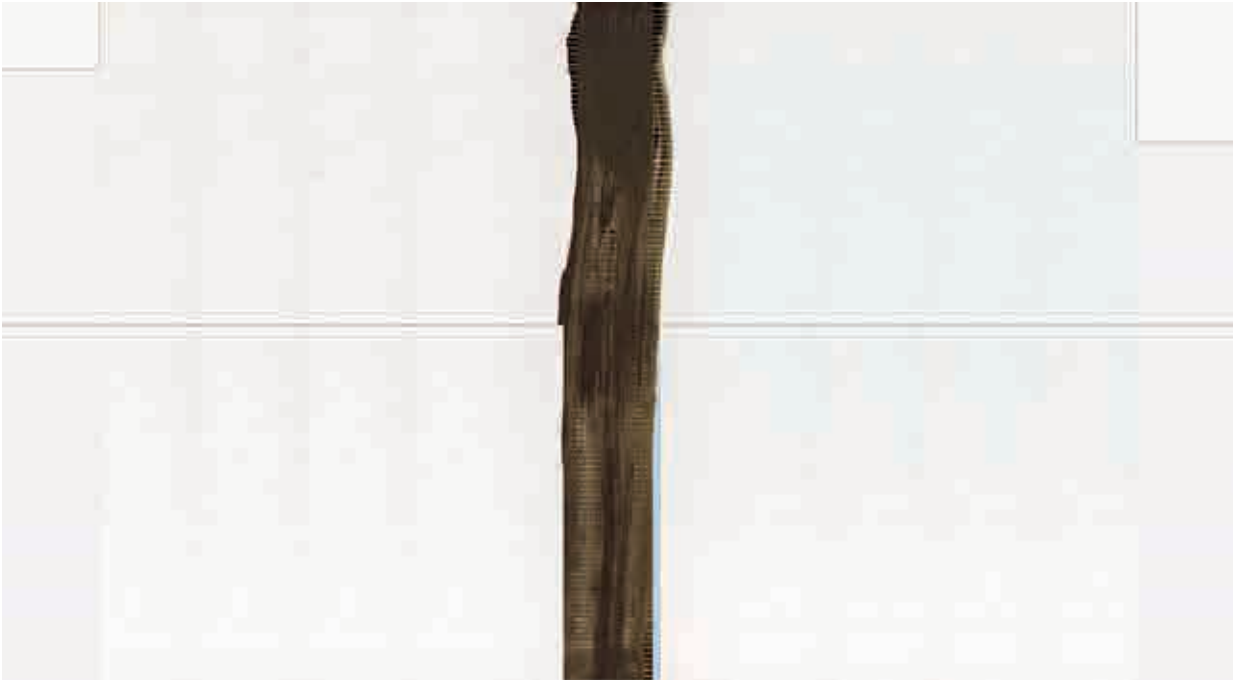


Bez tytułu 48, 2016, druk cyfrowy, 59 × 99 cm

—
Untitled 48, 2016, digital print



Bez tytułu 46a, 2015, druk cyfrowy, 59 × 110 cm
—
Untitled 46a, 2015, digital print

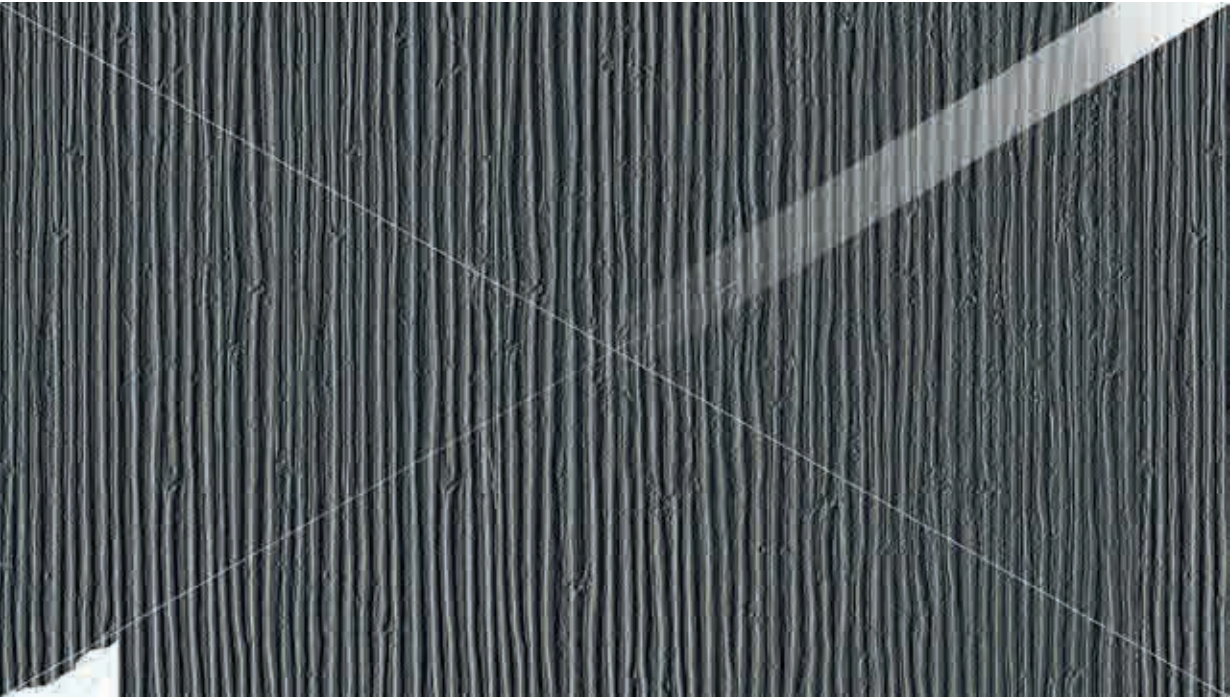


Bez tytułu 46b, 2015, druk cyfrowy, 59 × 110 cm
—
Untitled 46b, 2015, digital print



Bez tytułu, 2009, akryl na płótnie, 65,5 × 73,5 cm

—
Untitled, 2009, acrylic on canvas



Bez tytułu 40, 2012, druk cyfrowy, 59,5 × 105,5 cm

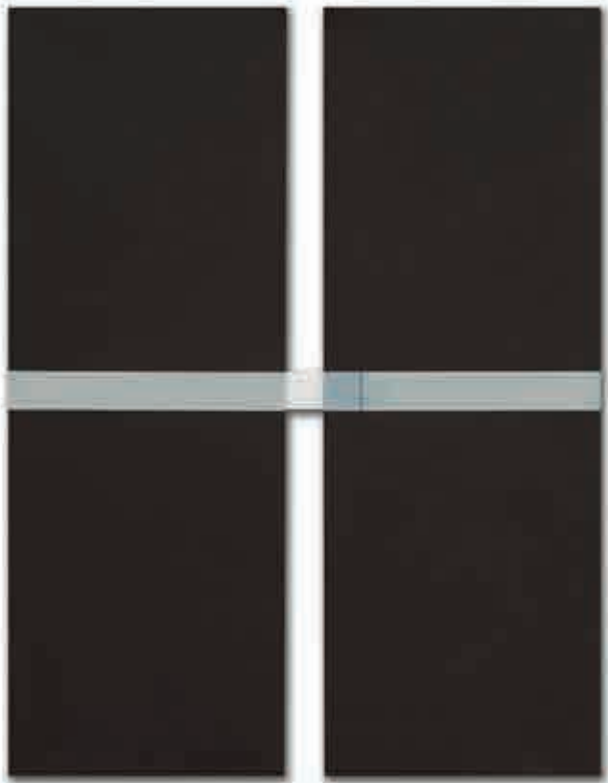
—
Untitled 40, 2012, digital print



Bez tytułu 1, 2013, akryl na płycie MDF, 103,5 × 104,5 cm
—
Untitled 1, 2013, acrylic on the medium-density - fibreboard



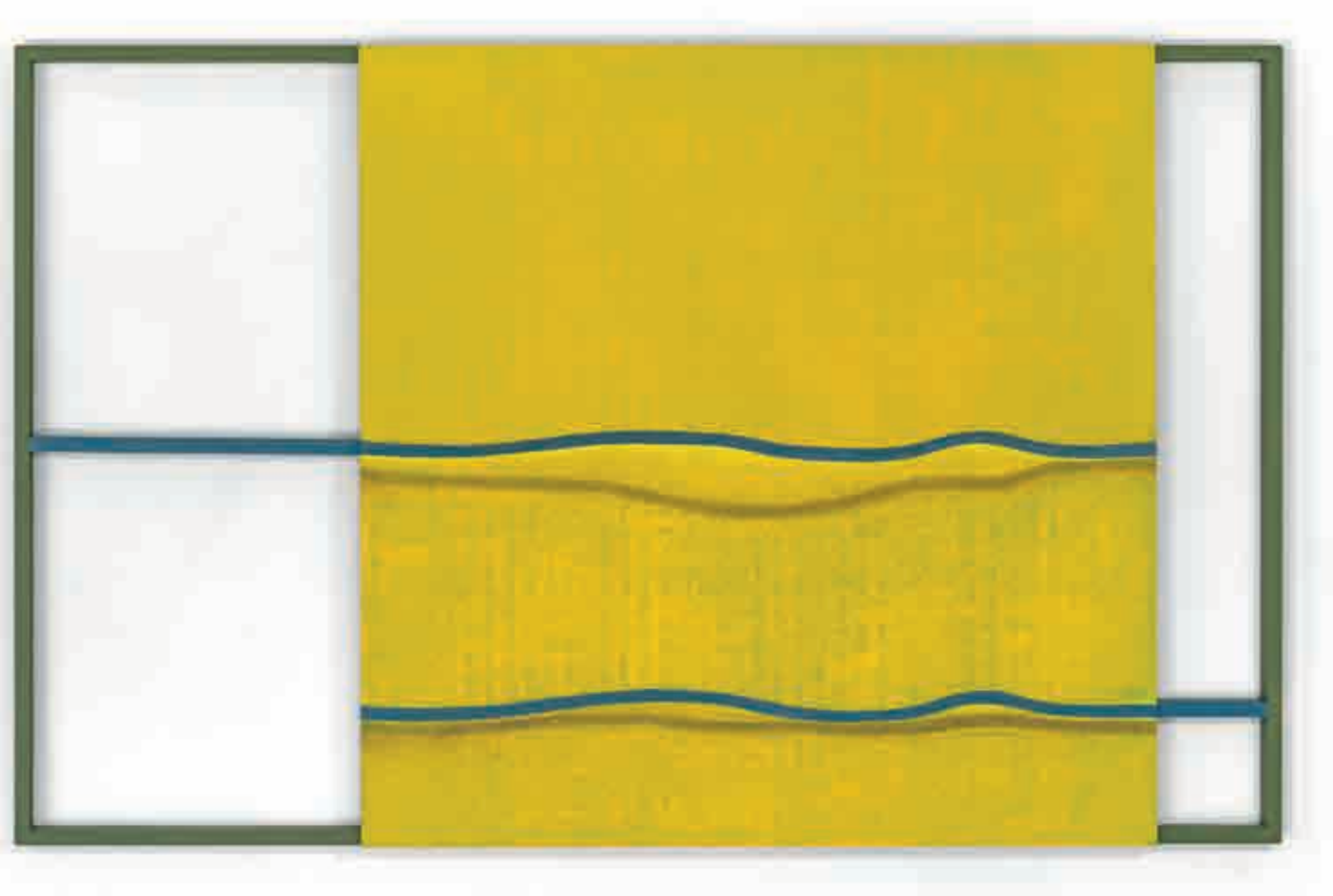
Bez tytułu 2, 2013, akryl na płycie MDF, 103,5 × 104,5 cm
—
Untitled 2, 2013, acrylic on the medium-density - fibreboard



Bez tytułu, 2014, akryl na płycie MDF, montaż, 70,8 × 50,8 cm
Untitled, 2014, acrylic on the medium-density fibreboard, montage



Bez tytułu 1, 2017, akryl na płycie MDF, montaż, 90 × 194 cm
Untitled 1, 2017, acrylic on the medium-density fibreboard, montage



Szkic do obrazu *Linia w przestrzeni złotego podziału*, 2019, akryl na płycie MDF, konstrukcja z listew, montaż, 57 × 91 cm

The sketch for painting *Line in the Golden Ratio Space*, 2019, acrylic on the medium-density fibreboard, construction of strips, montage



Linia w przestrzeni złotego podziału, 2019, akryl na płycie MDF, konstrukcja z listew, montaż, 3 × 100 × 161 cm

Line in the Golden Ratio Space, 2019, acrylic on the medium-density fibreboard, construction of strips, montage



Potrójne studium lustra 1, 2019, akryl na płycie MDF, 73 × 61 cm
Triple Study of a Mirror 1, 2019, acrylic on the medium-density fibreboard



Potrójne studium lustra 2, 2019, akryl na płycie MDF, 73 × 61 cm
Triple Study of a Mirror 2, 2019, acrylic on the medium-density fibreboard

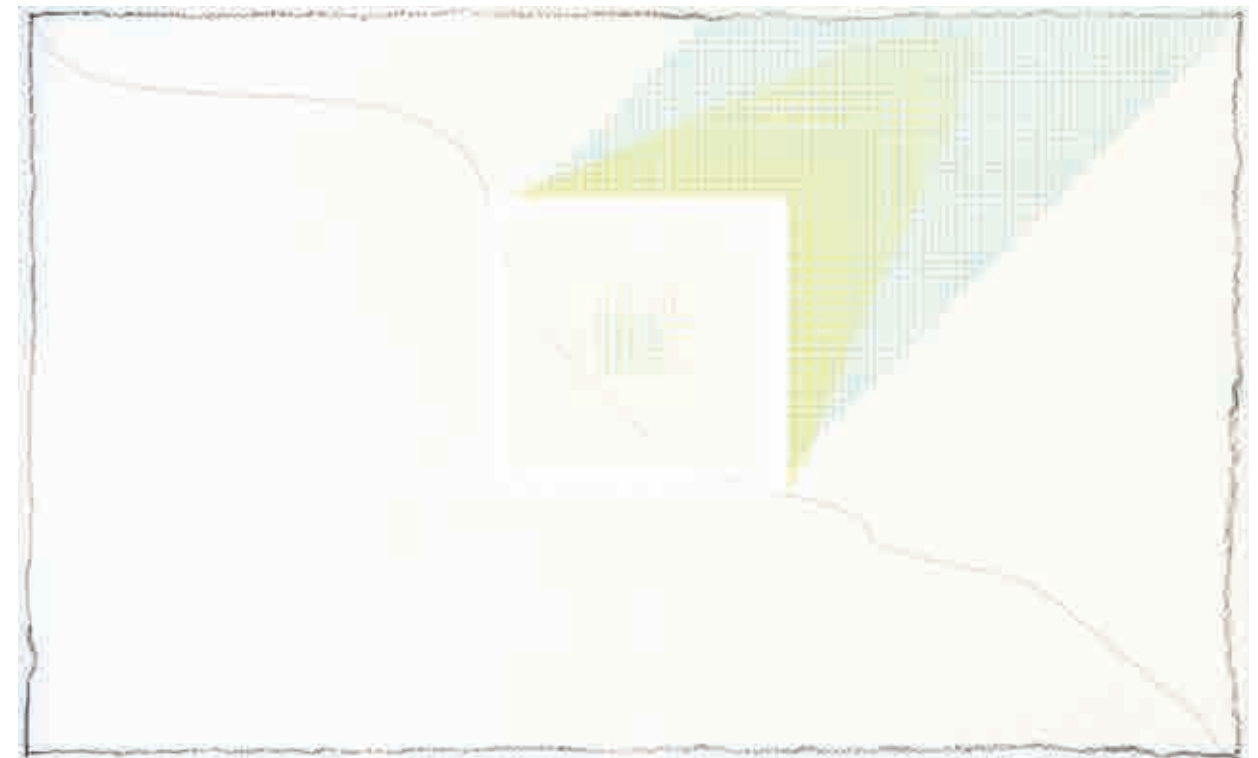


Potrójne studium lustra 3, 2019, akryl na płycie MDF, 73 × 61 cm
Triple Study of a Mirror 3, 2019, acrylic on the medium-density fibreboard



Bez tytułu 35, 2012, druk cyfrowy, 85 × 34 cm

—
Untitled 35, 2012, digital print



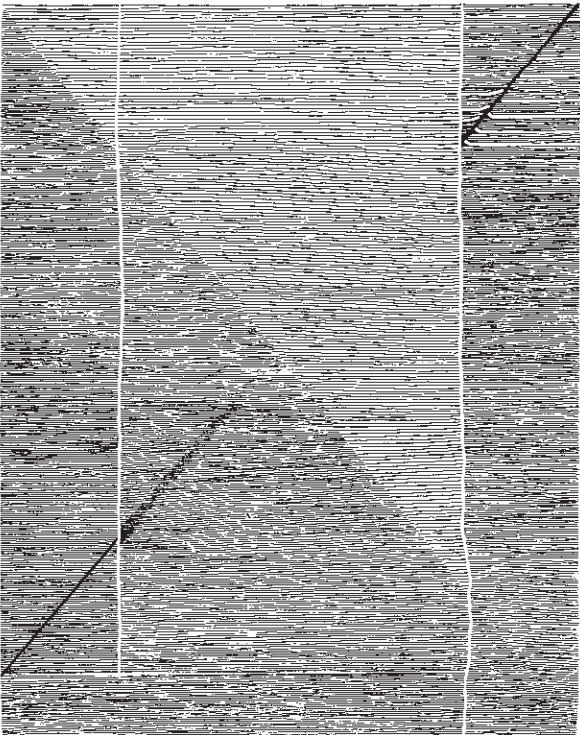
Bez tytułu 18, 2010, druk cyfrowy, 59 × 96 cm

—
Untitled 18, 2010, digital print



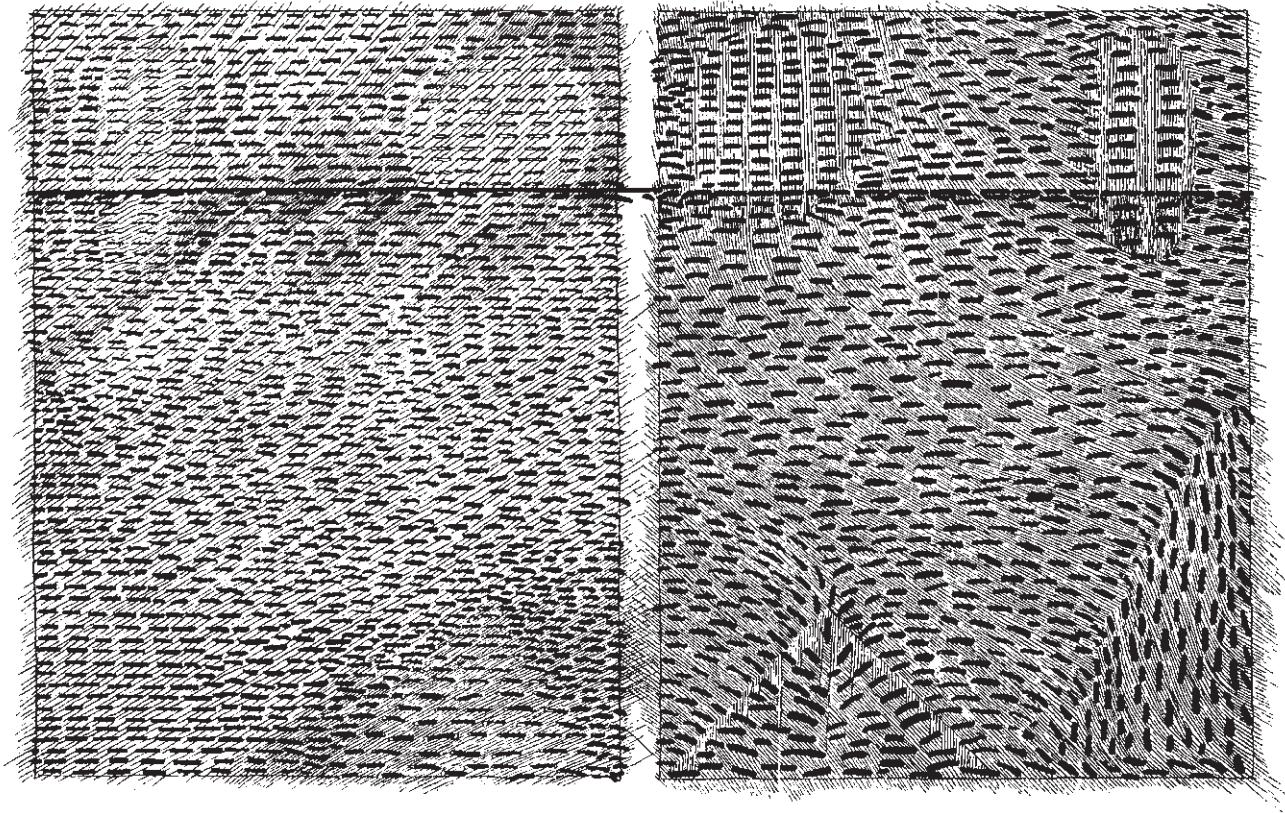
Bez tytułu 49b, 2015, druk cyfrowy, 59 × 99 cm

—
Untitled 49b, 2015, digital print

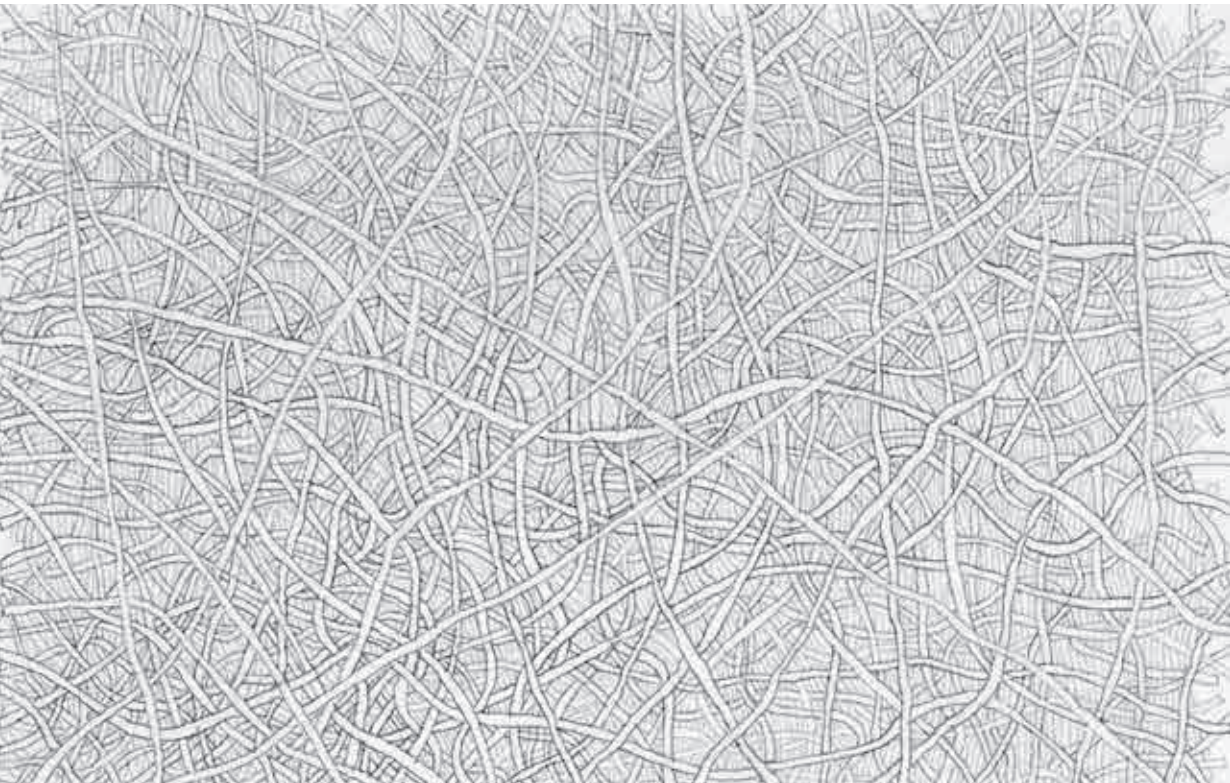


Bez tytułu, 1995, drzeworyt, 34,3 × 43,3 cm

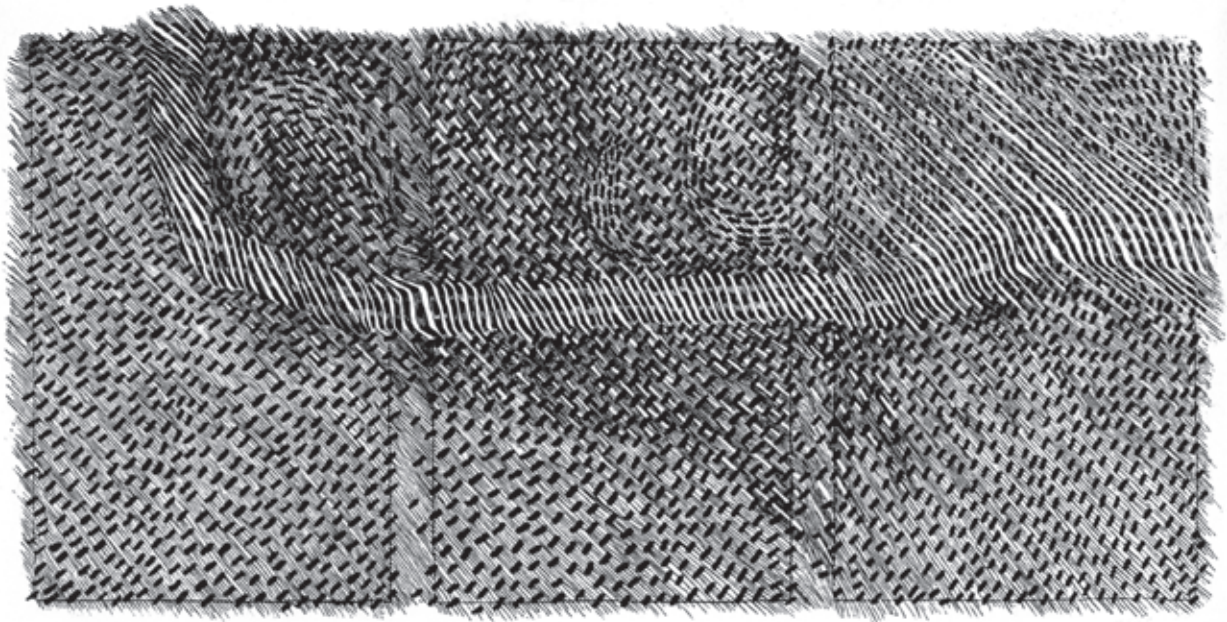
—
Untitled, 1995, woodcut



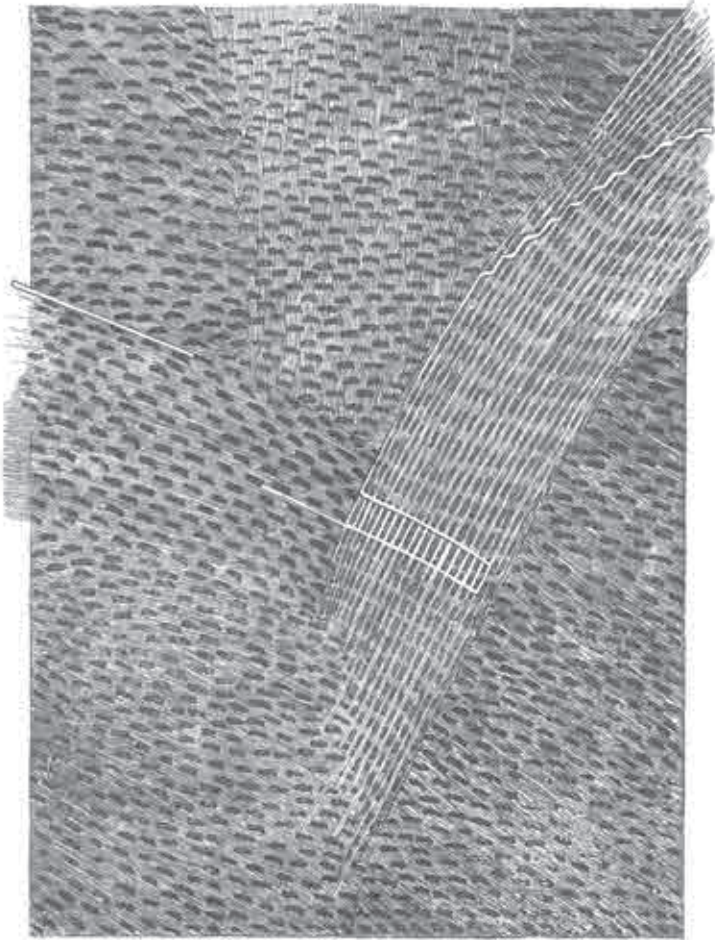
Bez tytułu, 1985, drzeworyt, 62 × 39 cm
—
Untitled, 1985, woodcut



Fragment rysunku, 2010, rysunek, 14,7 × 21 cm
—
Part of drawing 2010, drawing



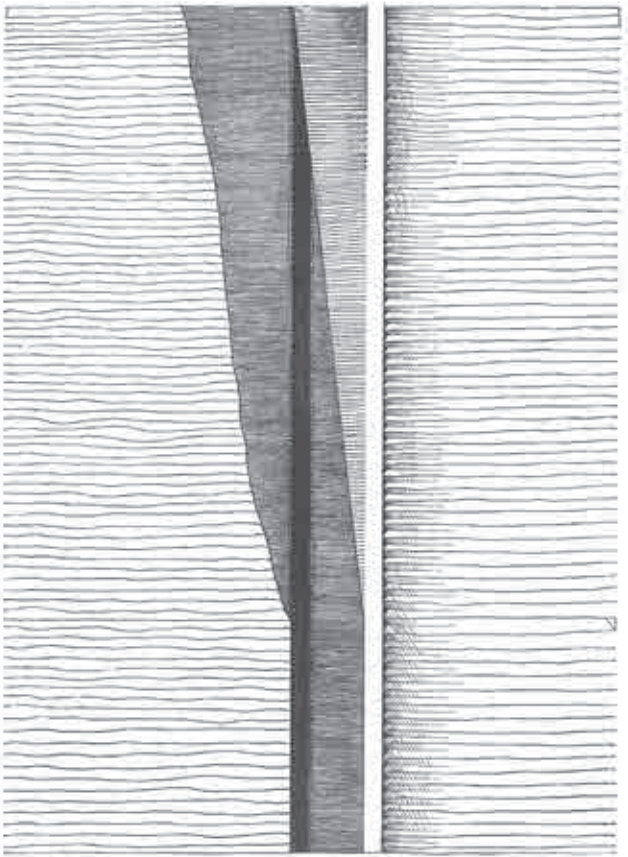
Bez tytułu, 1986, linoryt, 25 × 58 cm
—
Untitled, 1986, linocut



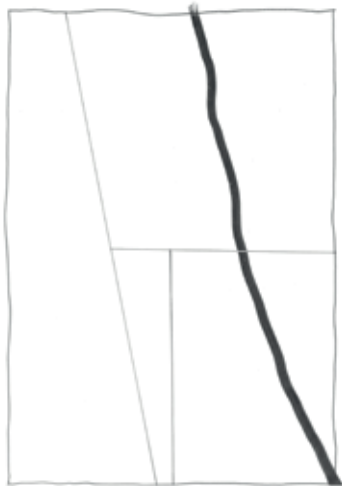
Bez tytułu, 1986, drzeworyt, 35 × 47 cm
—
Untitled, 1986, woodcut



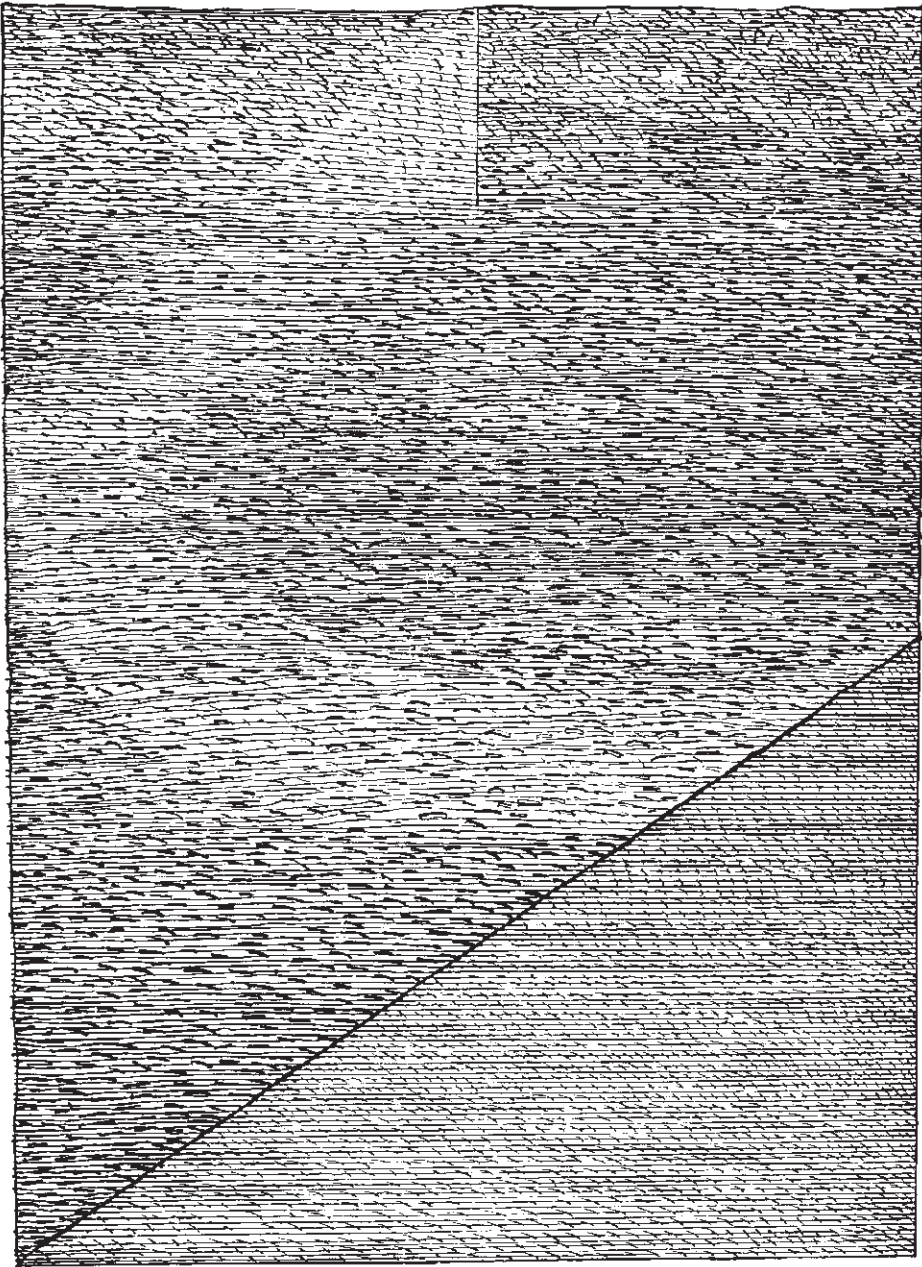
Bez tytułu, 1992, drzeworyt, 34 × 25,4 cm
—
Untitled, 1992, woodcut



Bez tytułu, 1992, drzeworyt, 34 × 25 cm
—
Untitled, 1992, woodcut



Bez tytułu, 2005, drzeworyt, 17 × 11,7 cm
—
Untitled, 2005, woodcut



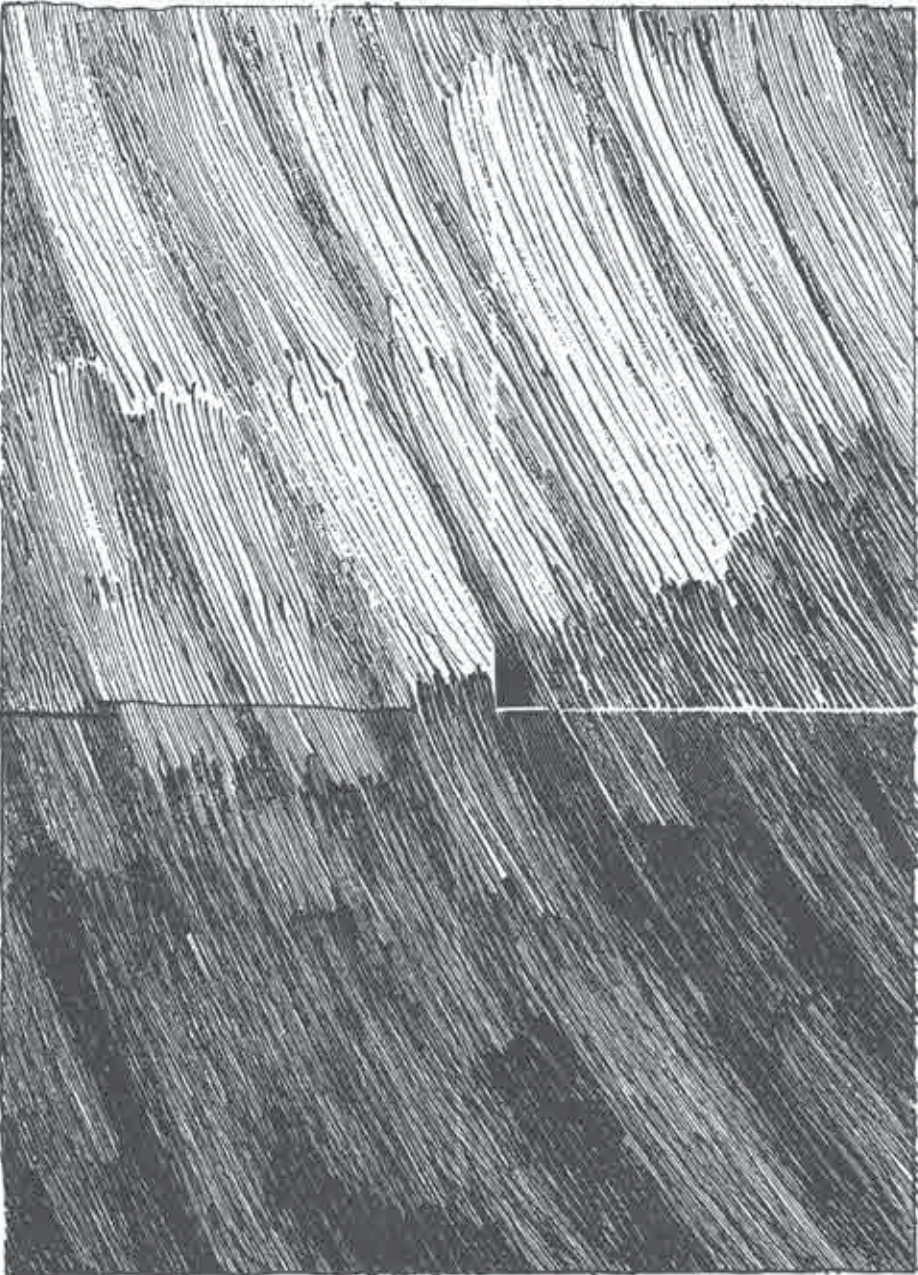
Bez tytułu, 1985, linoryt, 48,5 × 35,5 cm
—
Untitled, 1985, linocut



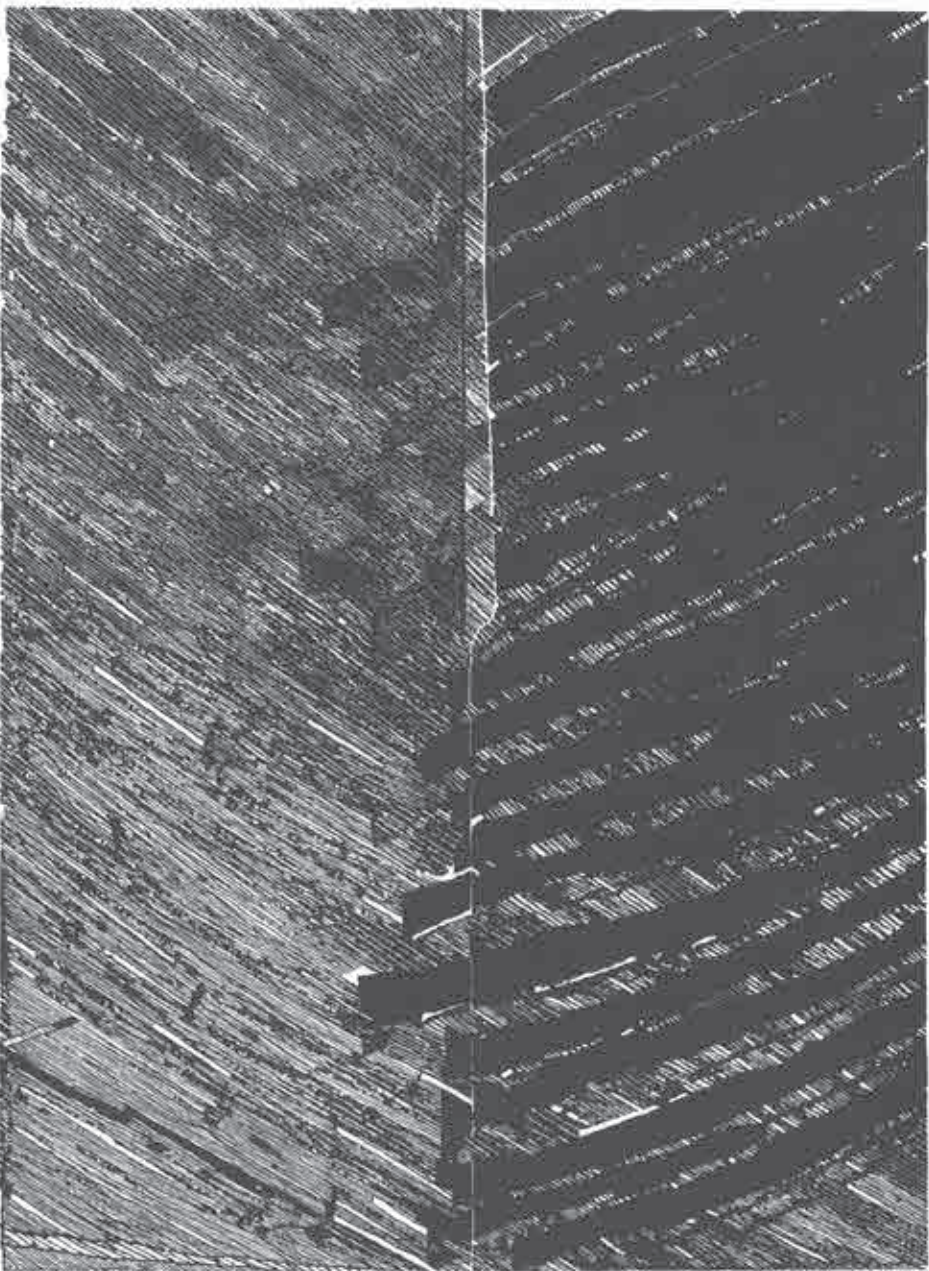
Bez tytułu, 2002, drzeworyt, 57 × 43,5 cm
—
Untitled, 2002, woodcut



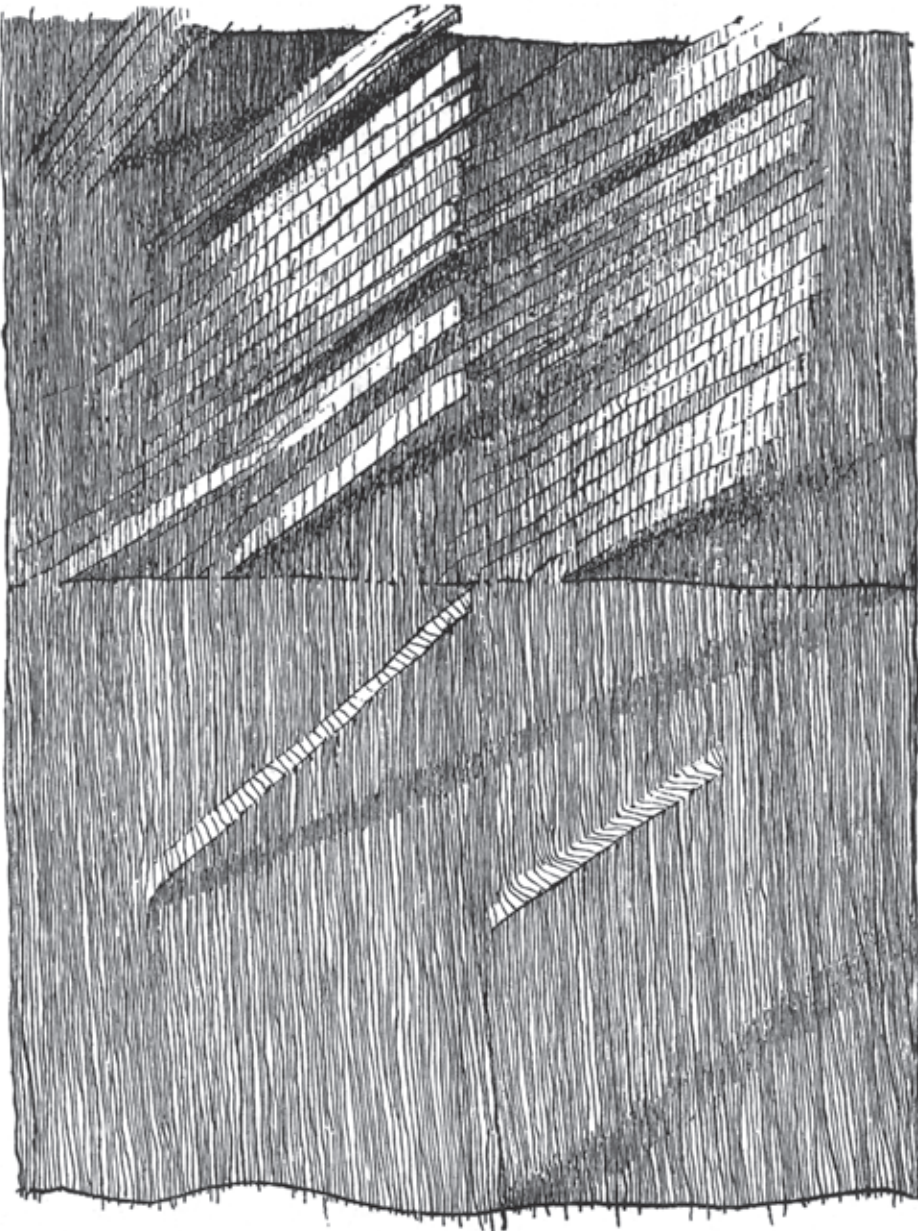
Bez tytułu, 2000, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 2000, woodcut



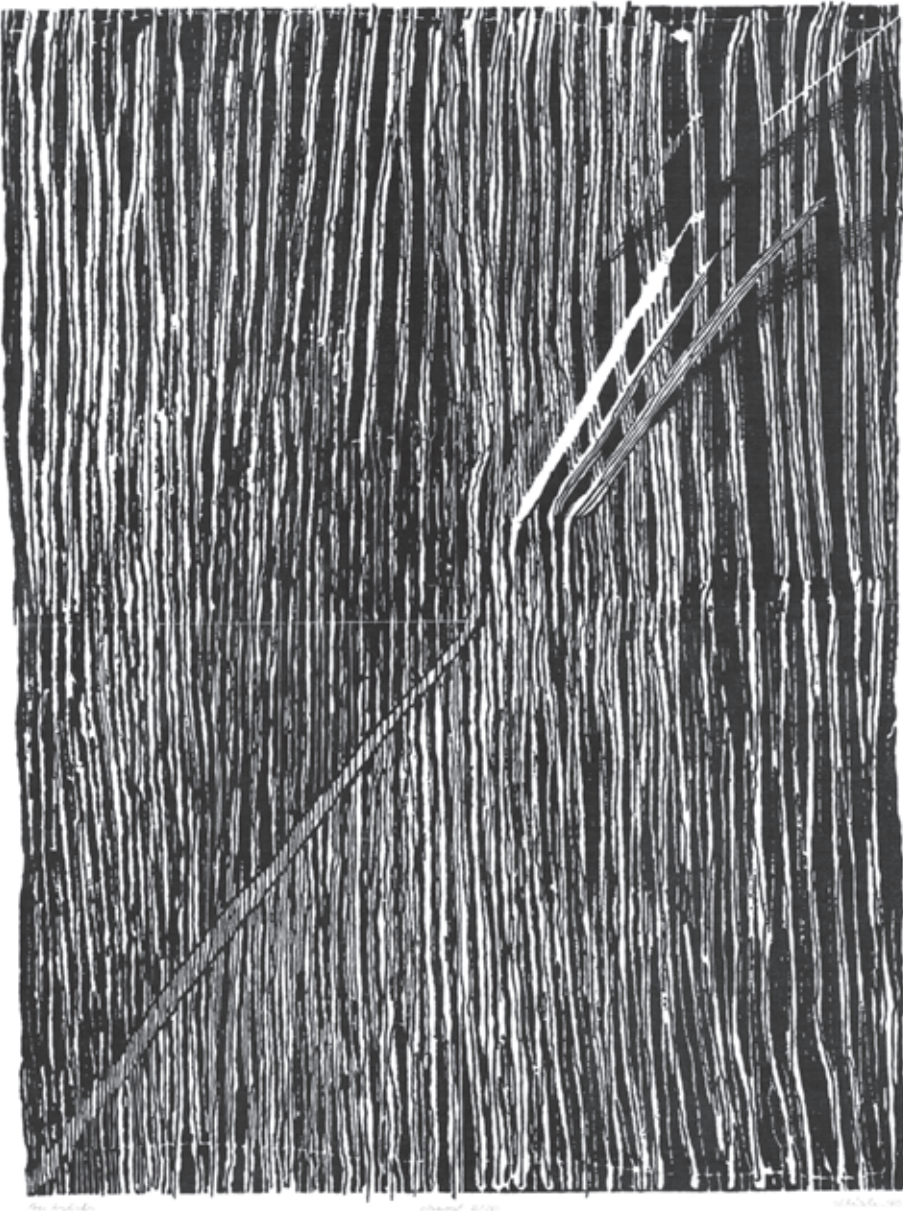
Bez tytułu, 2002, drzeworyt, 55,5 × 40 cm
—
Untitled, 2002, woodcut



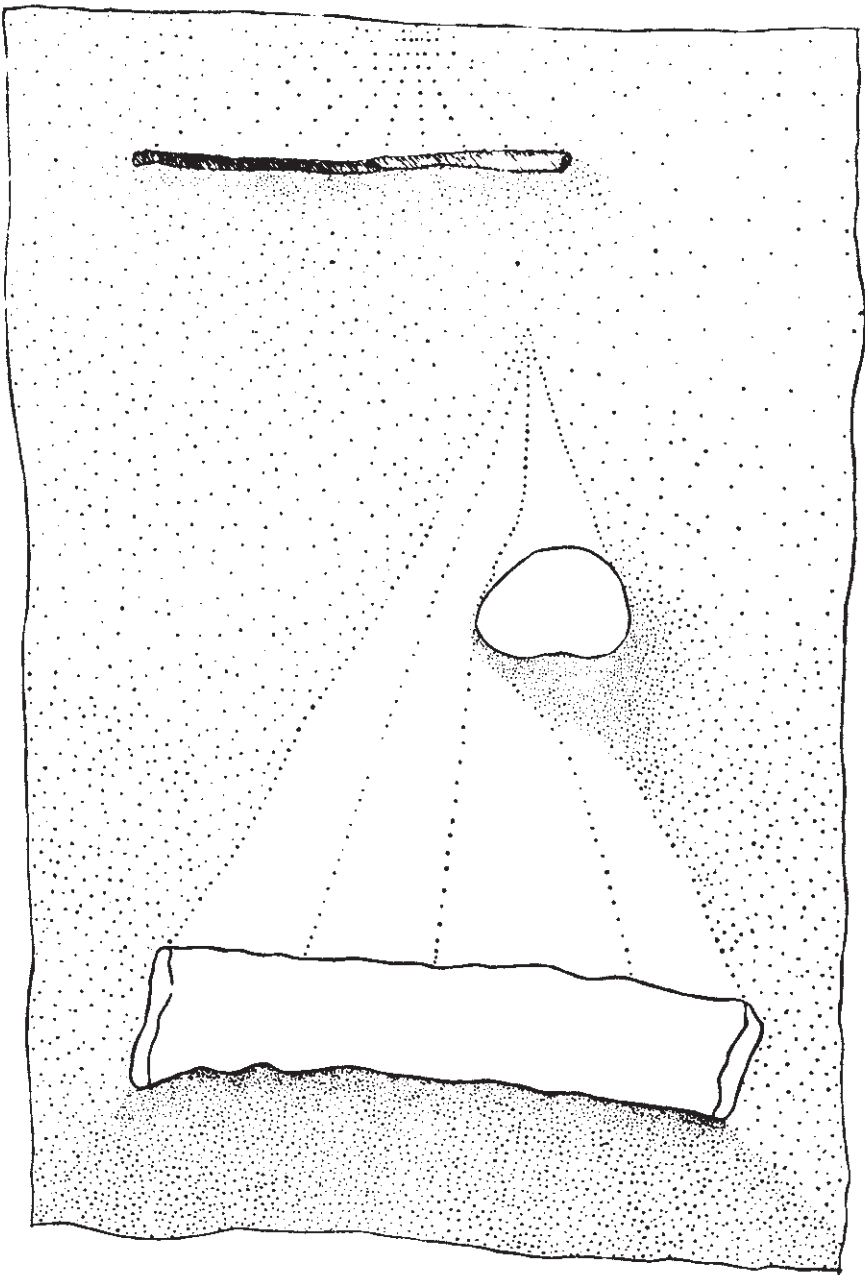
Bez tytułu, 2002, drzeworyt, 55,5 × 40,5 cm
—
Untitled, 2002, woodcut



Bez tytułu, 2003, drzeworyt, 54 × 40 cm
—
Untitled, 2003, woodcut

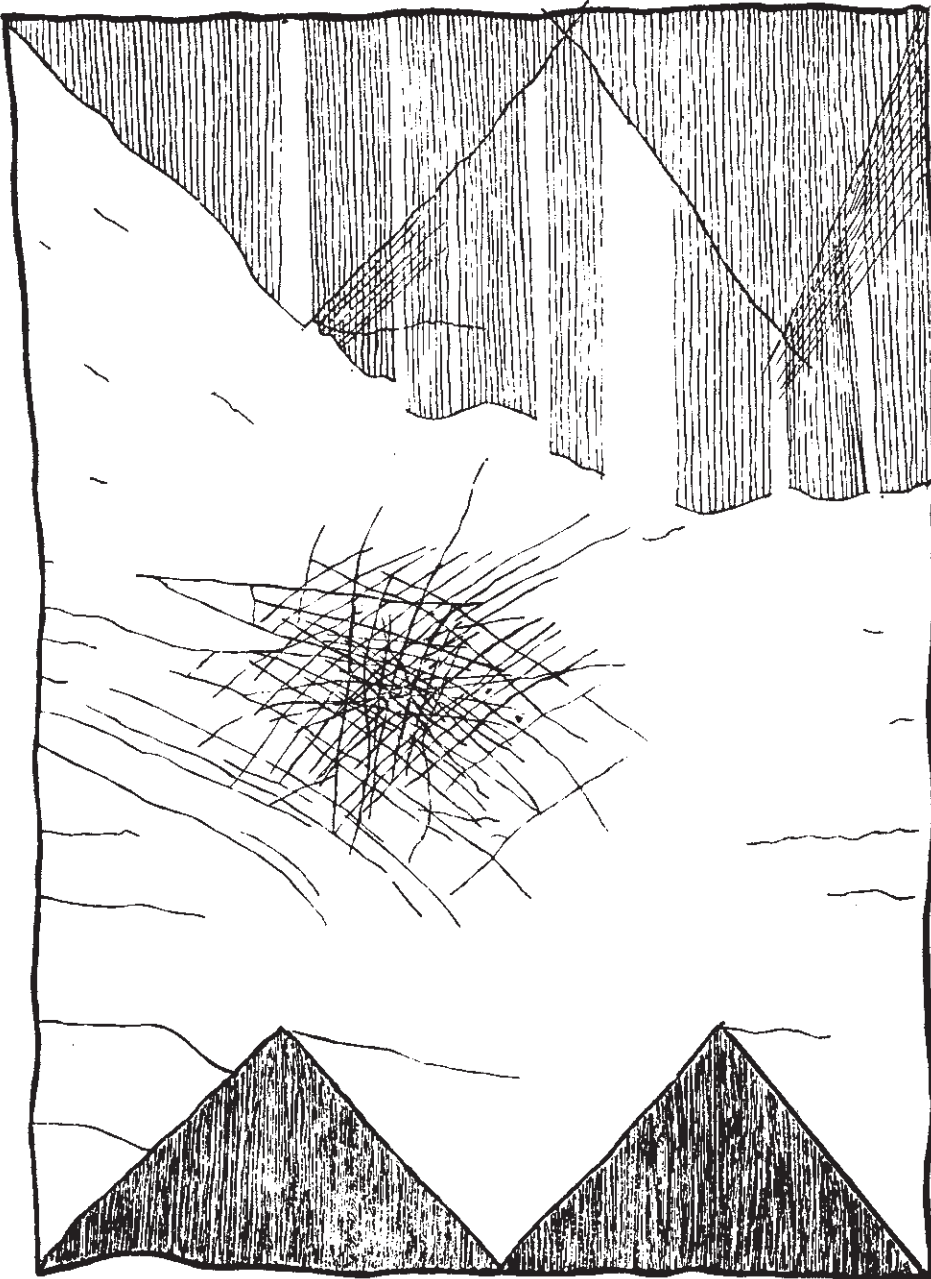


Bez tytułu, 2002, drzeworyt, 54 × 39,5 cm
—
Untitled, 2002, woodcut



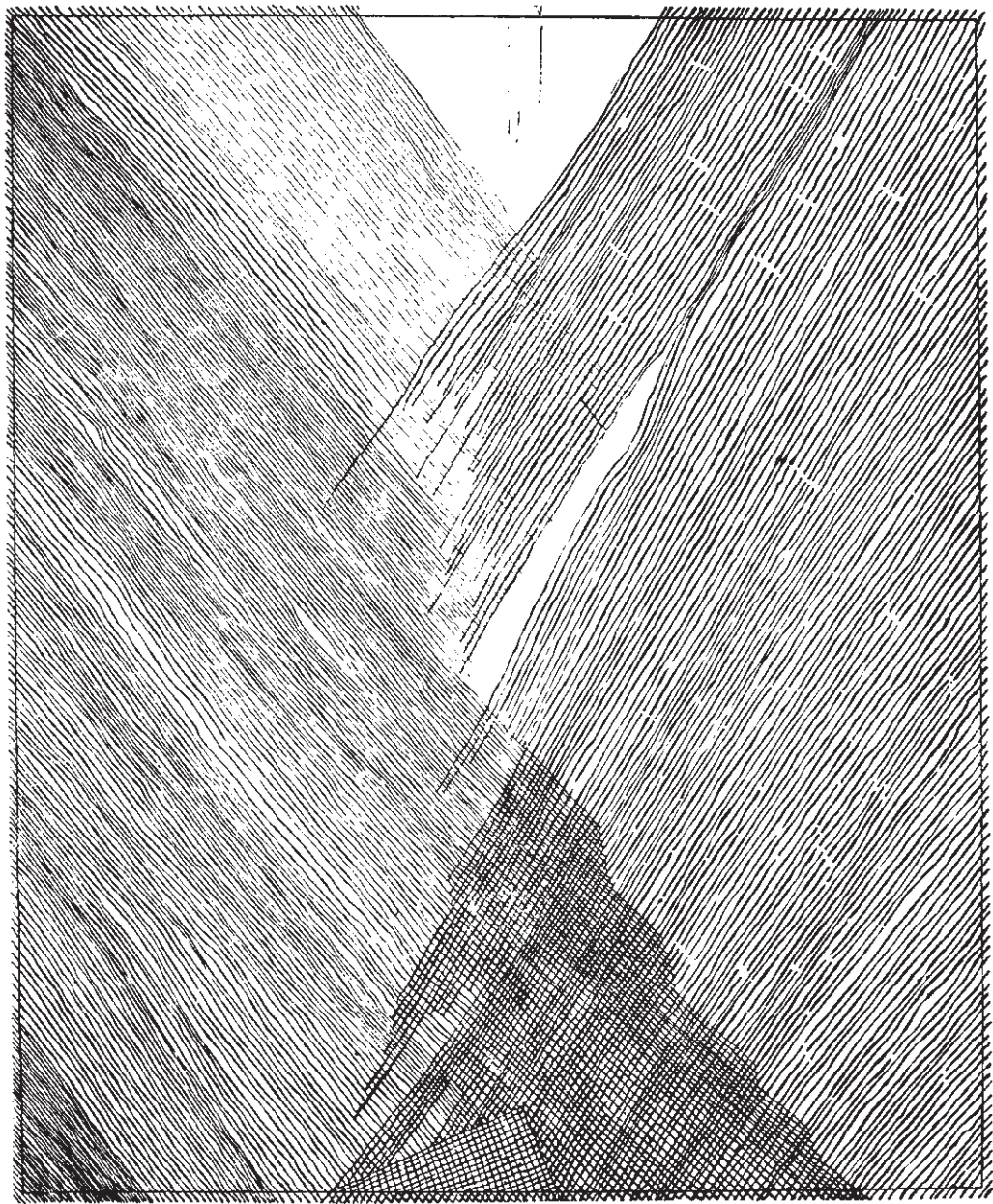
Bez tytułu, 1987, linoryt, 51,5 × 34,5 cm

—
Untitled, 1987, linocut

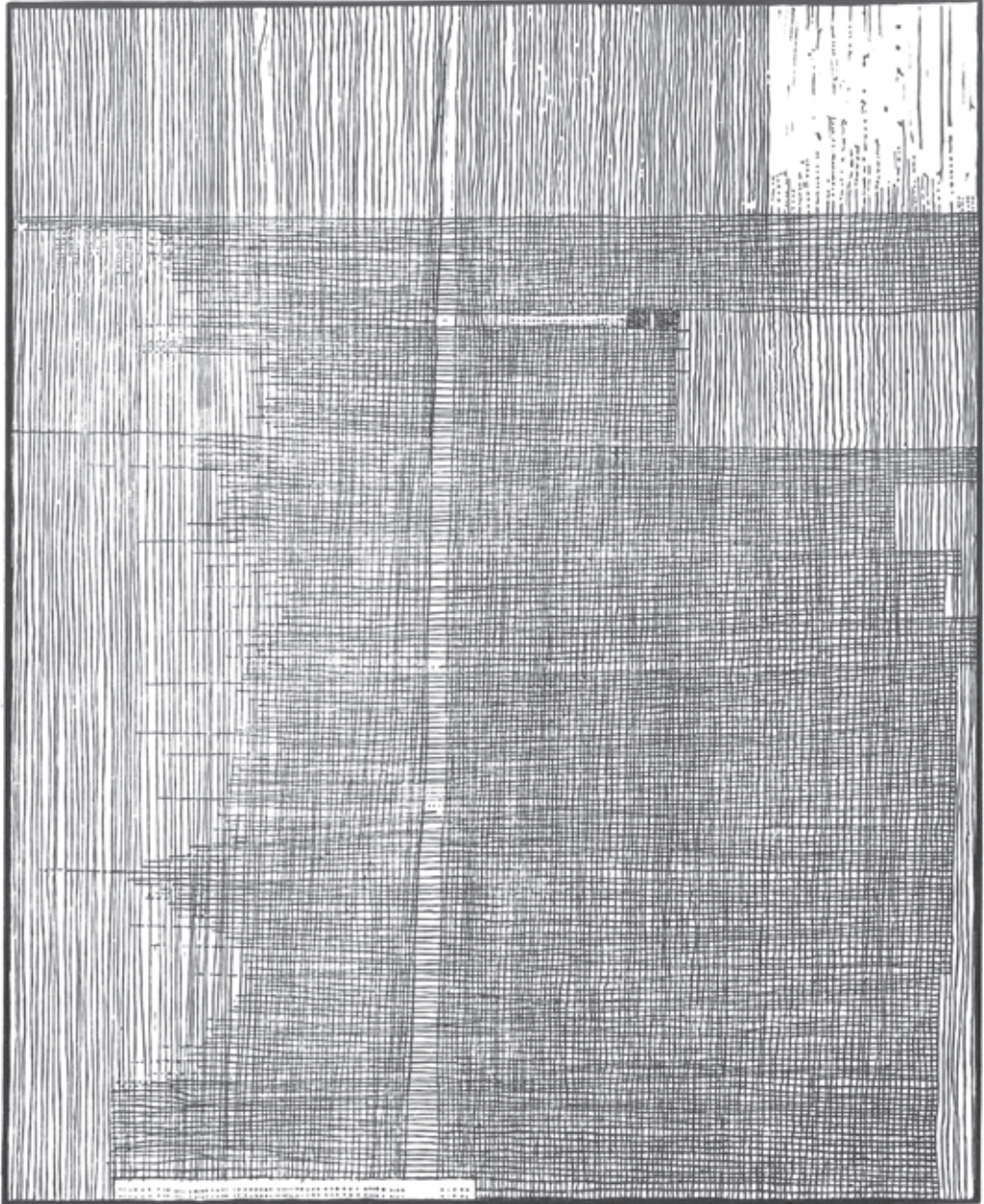


Bez tytułu, 1984, linoryt, 51,4 × 36 cm

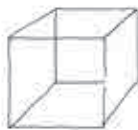
—
Untitled, 1984, linocut



Bez tytułu, 1983, linoryt, 50,5 × 41,5 cm
—
Untitled, 1983, linocut



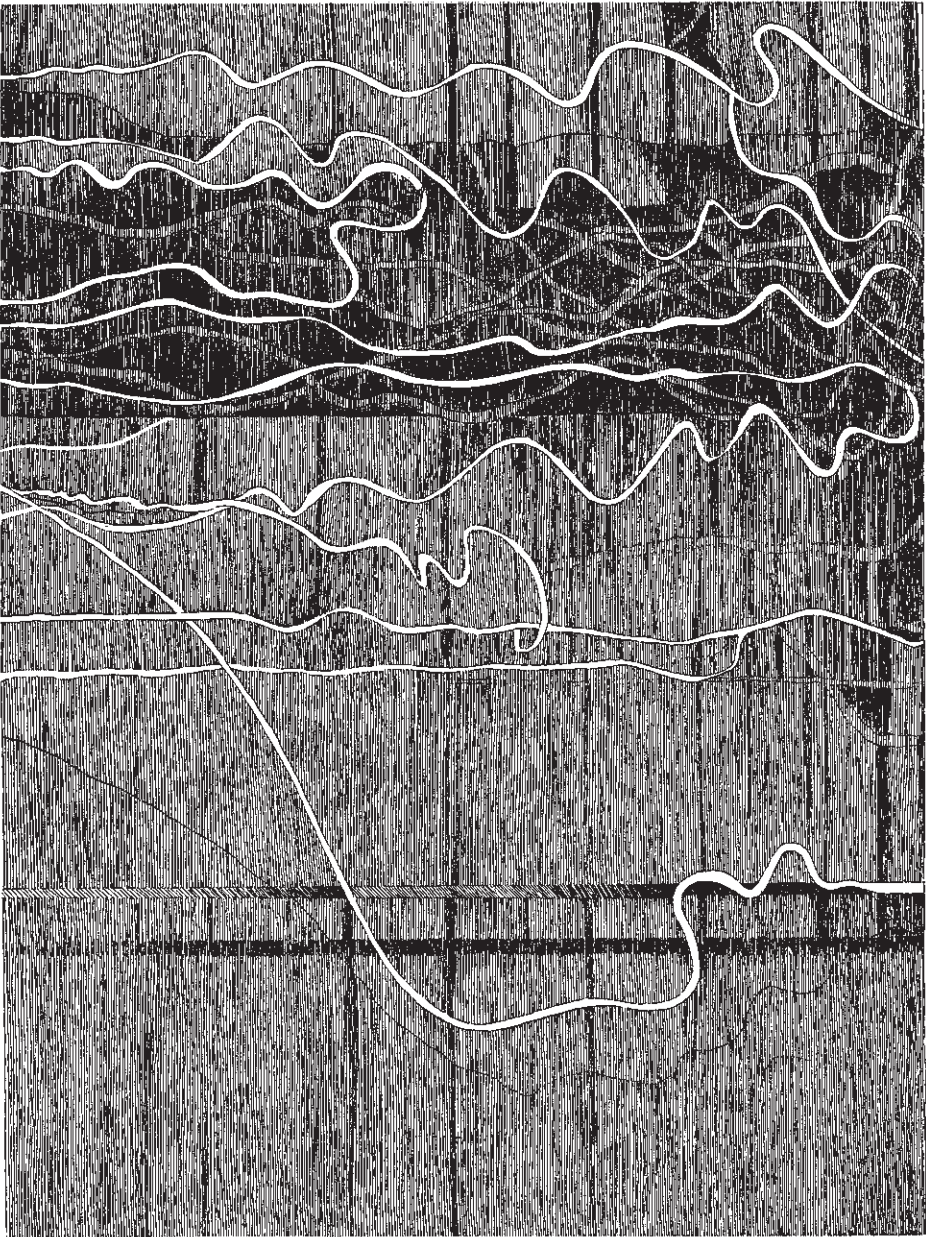
Bez tytułu, 1983, linoryt, 50,5 × 41,5 cm
—
Untitled, 1983, linocut



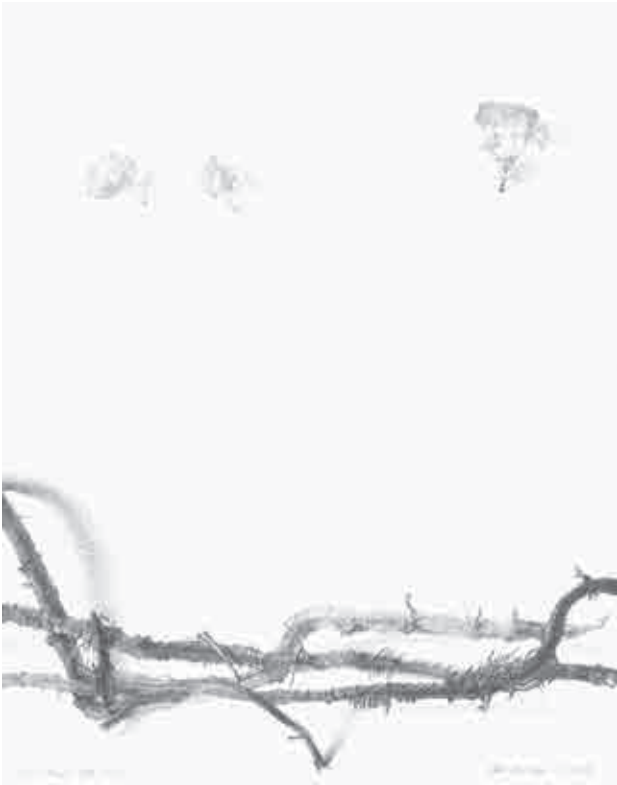
Bez tytułu, 2024, rysunek piórem, 11 × 11 cm
—
Untitled, 2024, drawing with pen



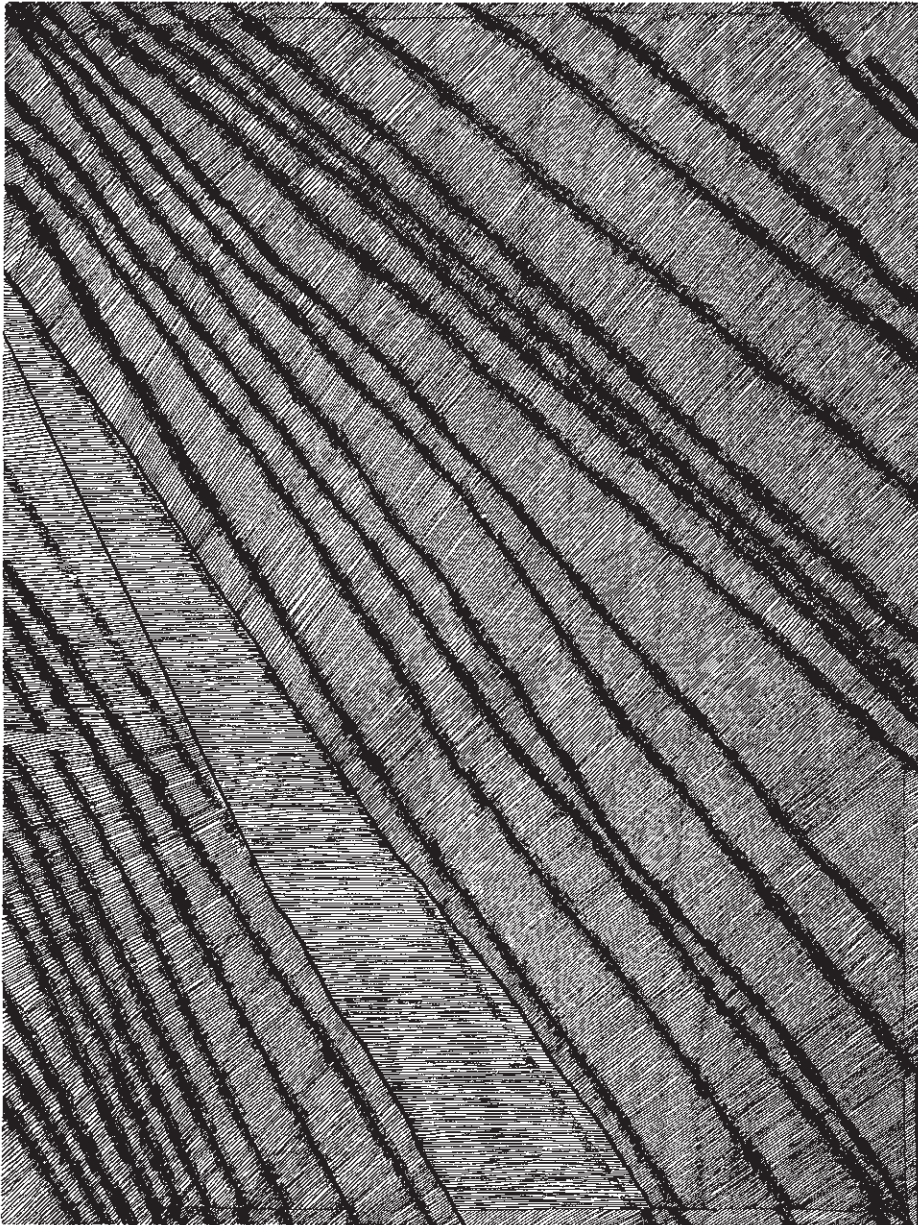
Bez tytułu, 2005, drzeworyt, 50 × 39 cm
—
Untitled, 2005, woodcut



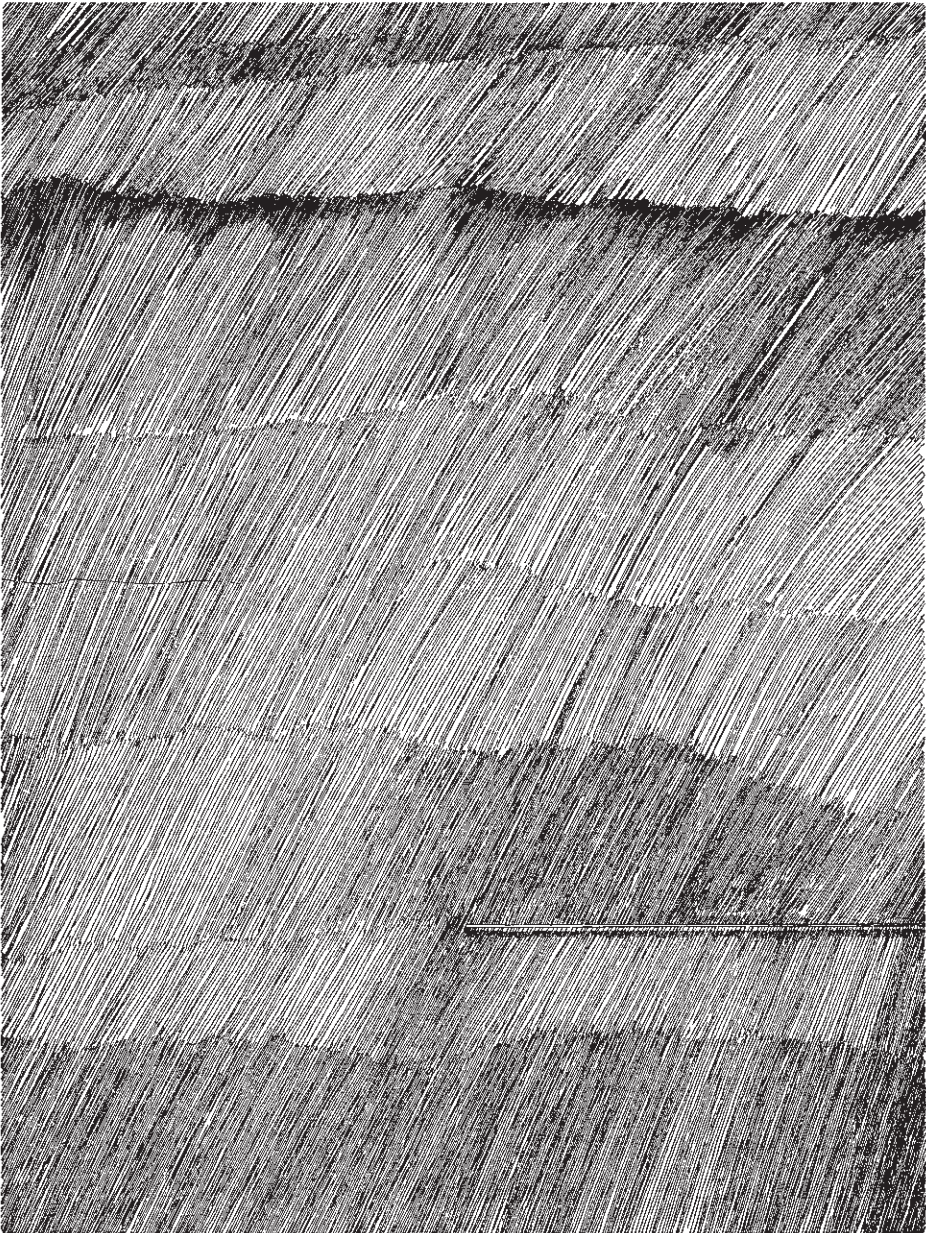
Bez tytułu, 1997, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 1997, woodcut



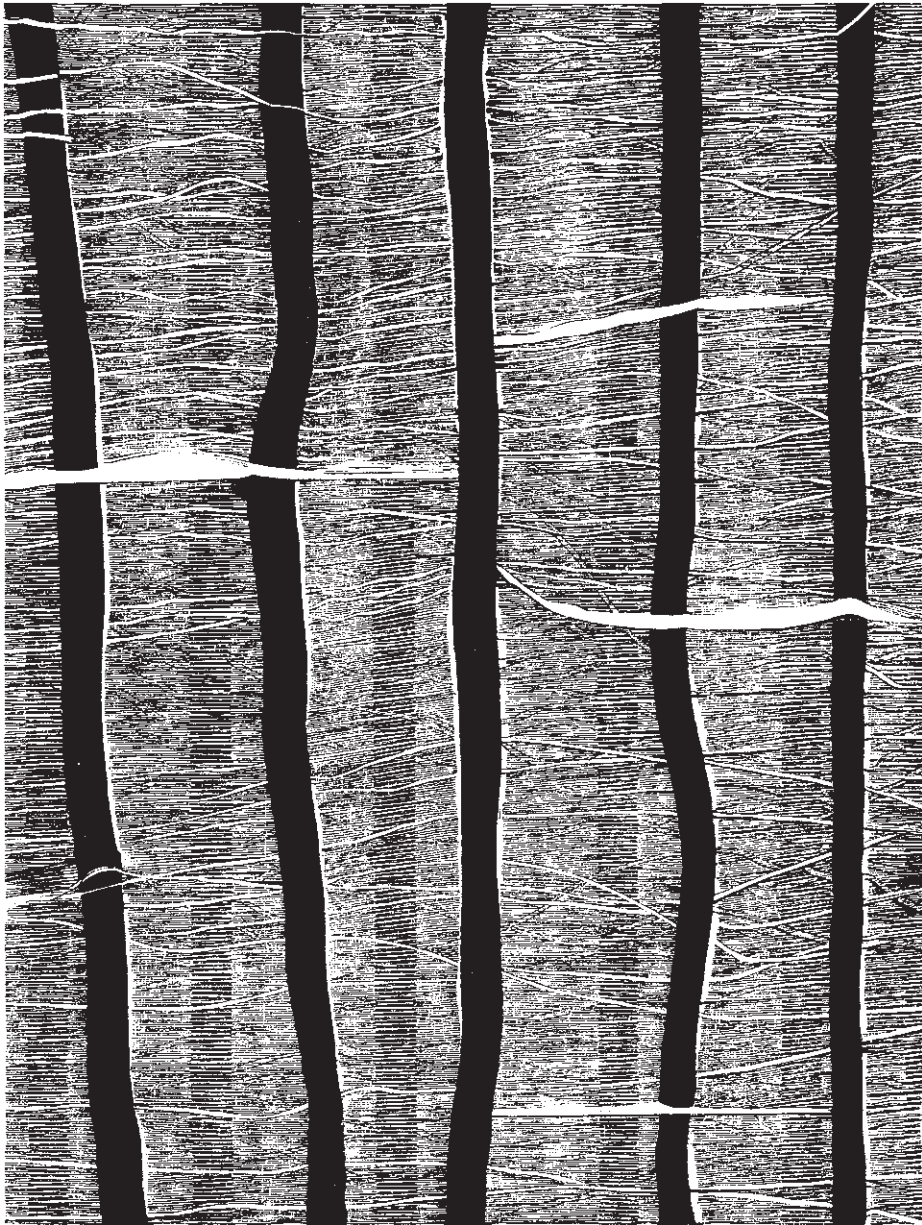
Baton Rouge, 1997, rysunek ołówkiem, 28 × 35,5 cm
—
Baton Rouge, 1997, pencil drawing



Bez tytułu, 1997, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 1997, woodcut



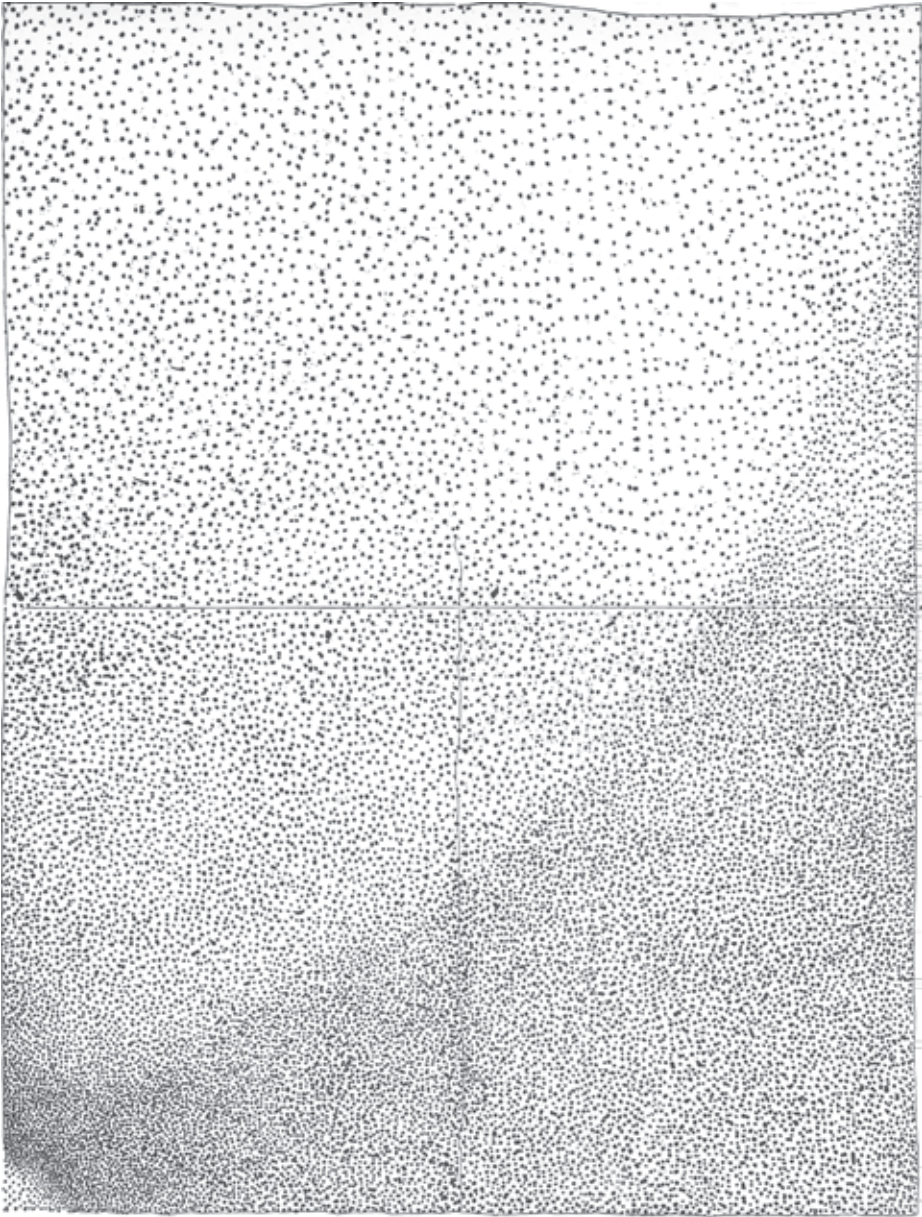
Bez tytułu, 1996, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 1996, woodcut



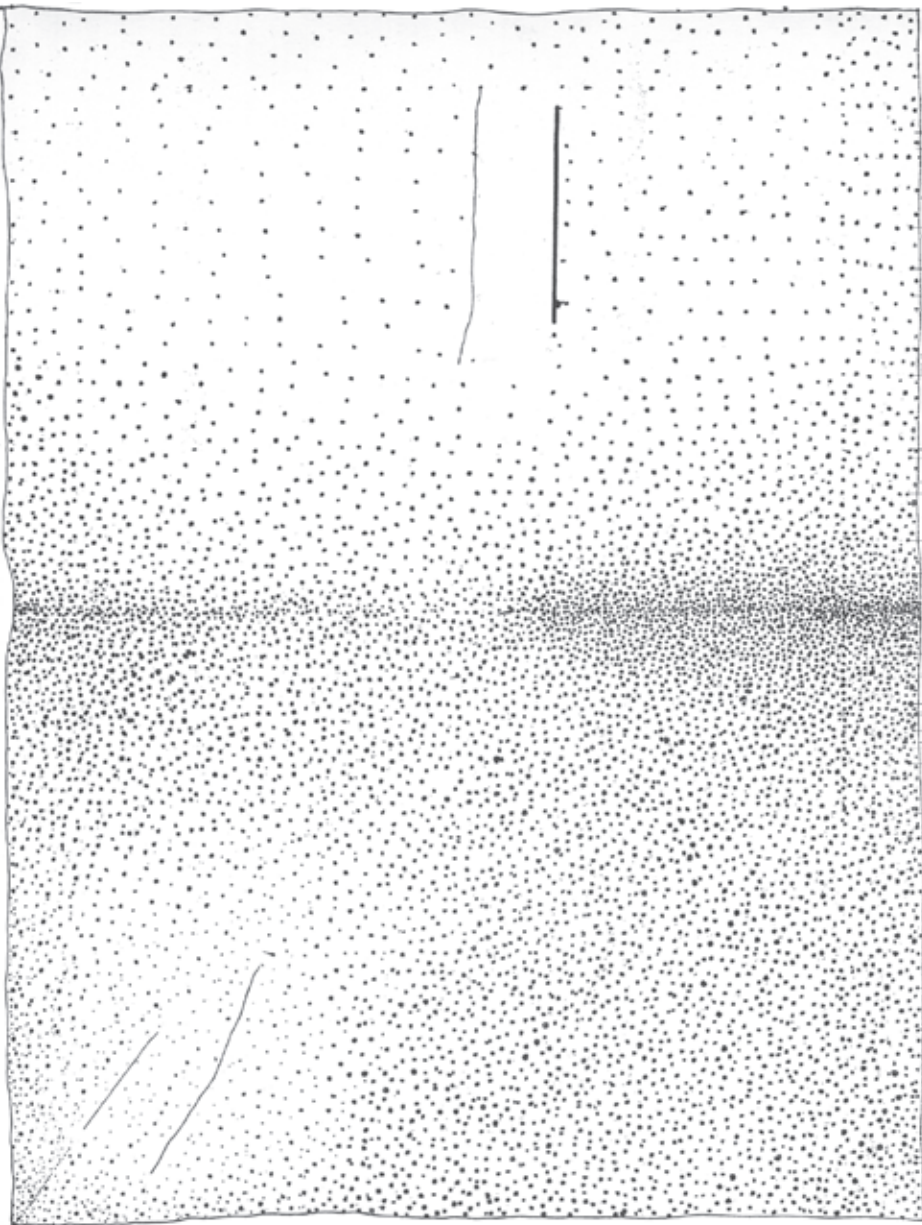
Bez tytułu, 2001, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 2001, woodcut



Bez tytułu, 1999, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 1999, woodcut



Pamięci Matki, 1998, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Devoted to Mother, 1998, woodcut



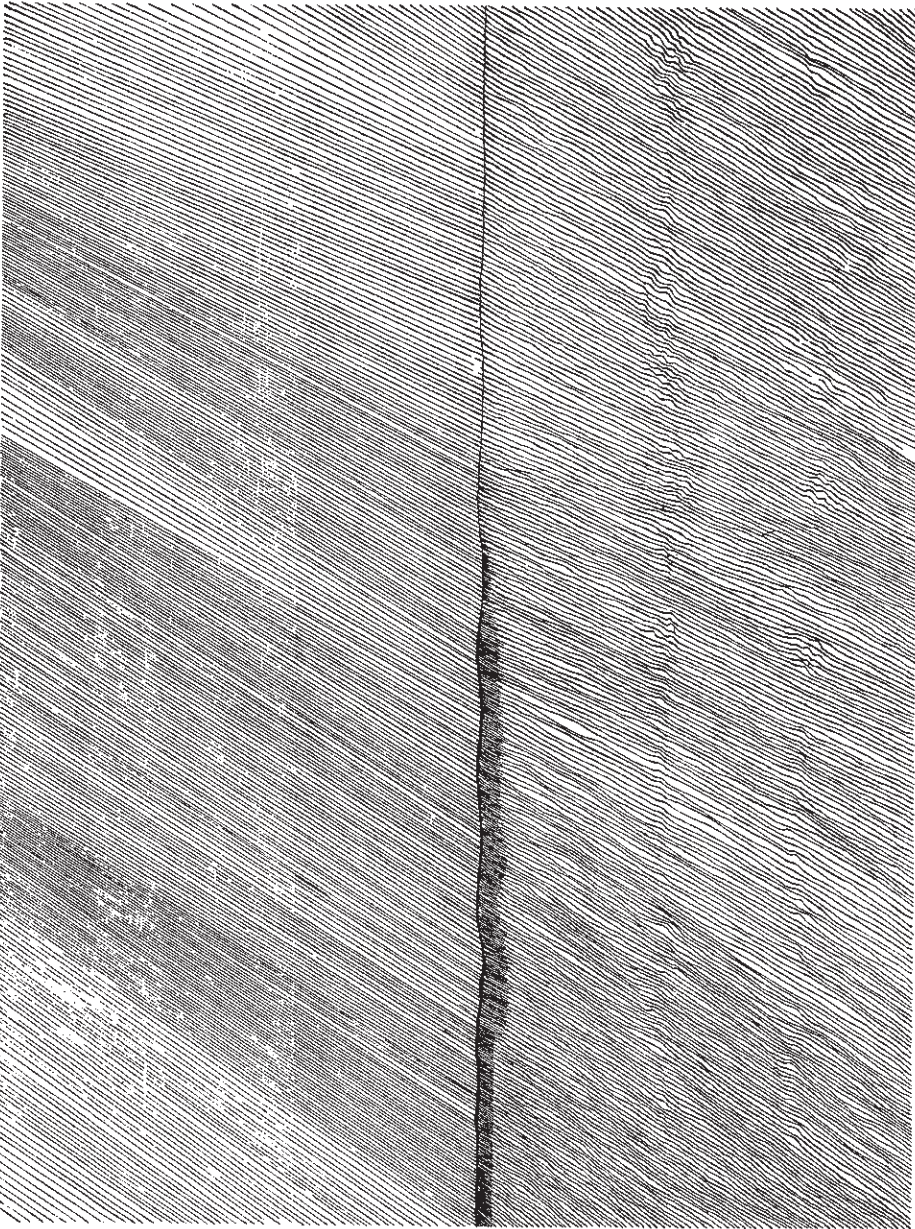
Pamięci Ojca, 1999, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Devoted to Father, 1999, woodcut



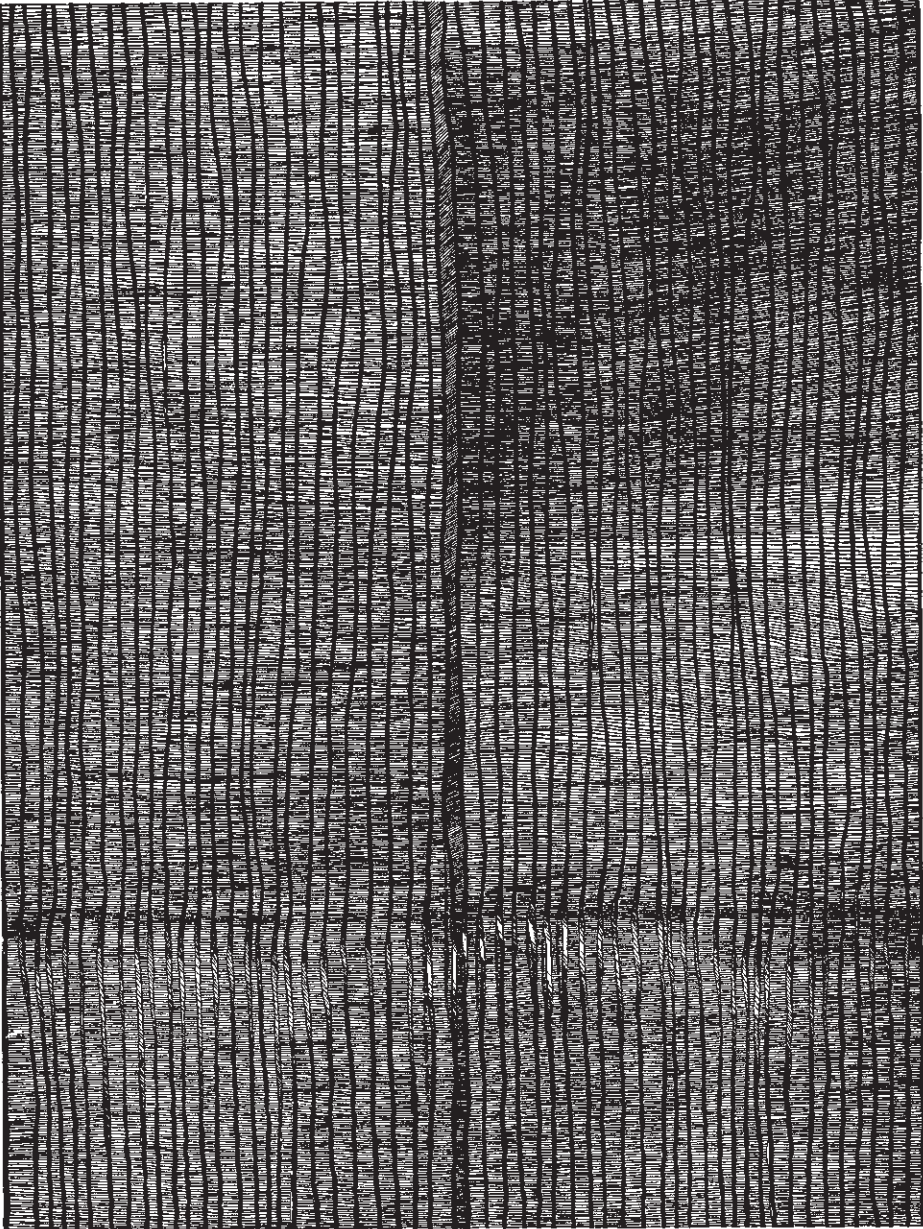
Bez tytułu, 2000, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 2000, woodcut



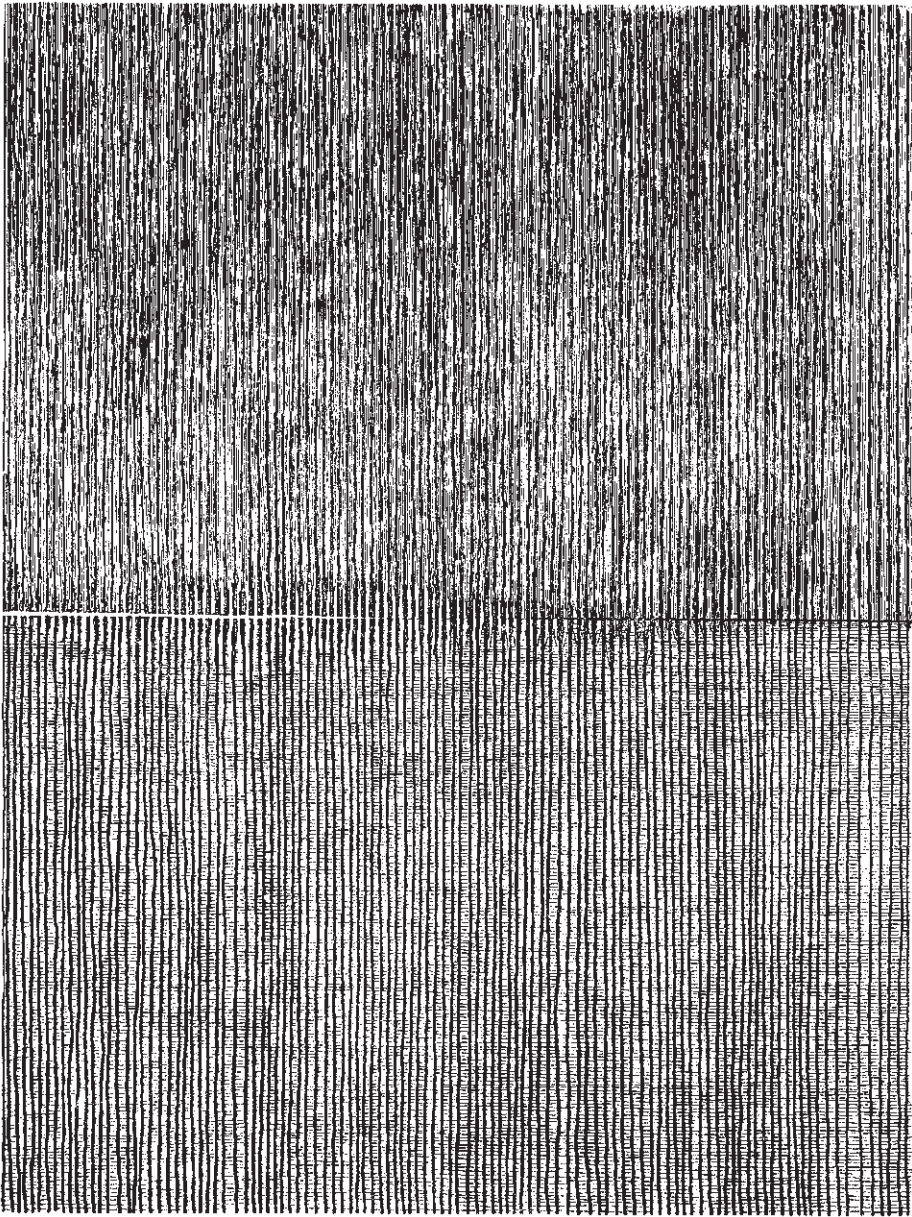
Bez tytułu, 1996, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 1996, woodcut



Bez tytułu, 2000, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 2000, woodcut



Bez tytułu, 1996, drzeworyt, 60 × 45 cm
—
Untitled, 1996, woodcut



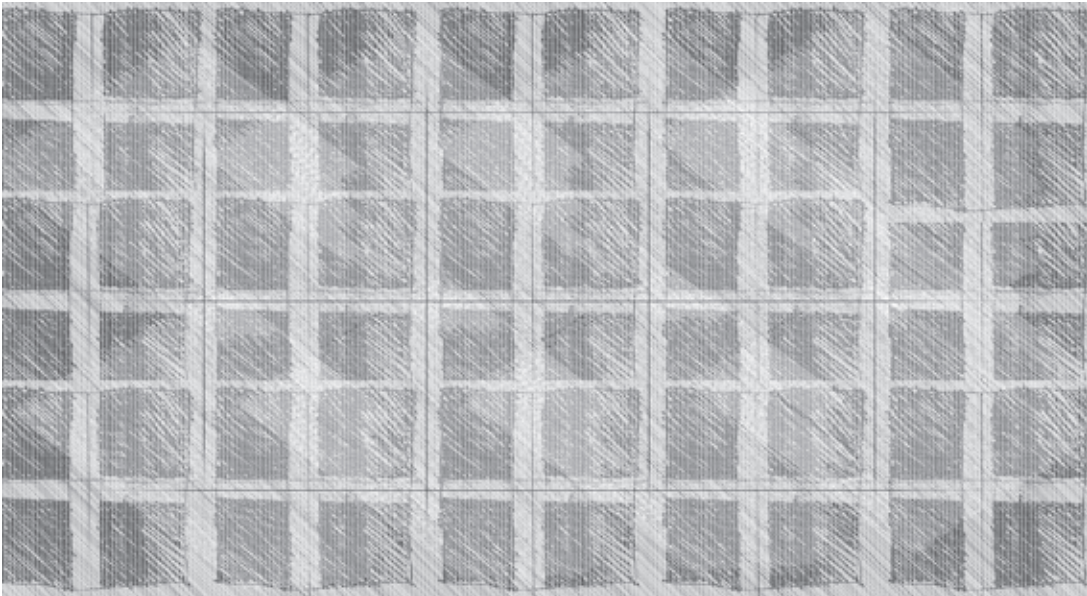
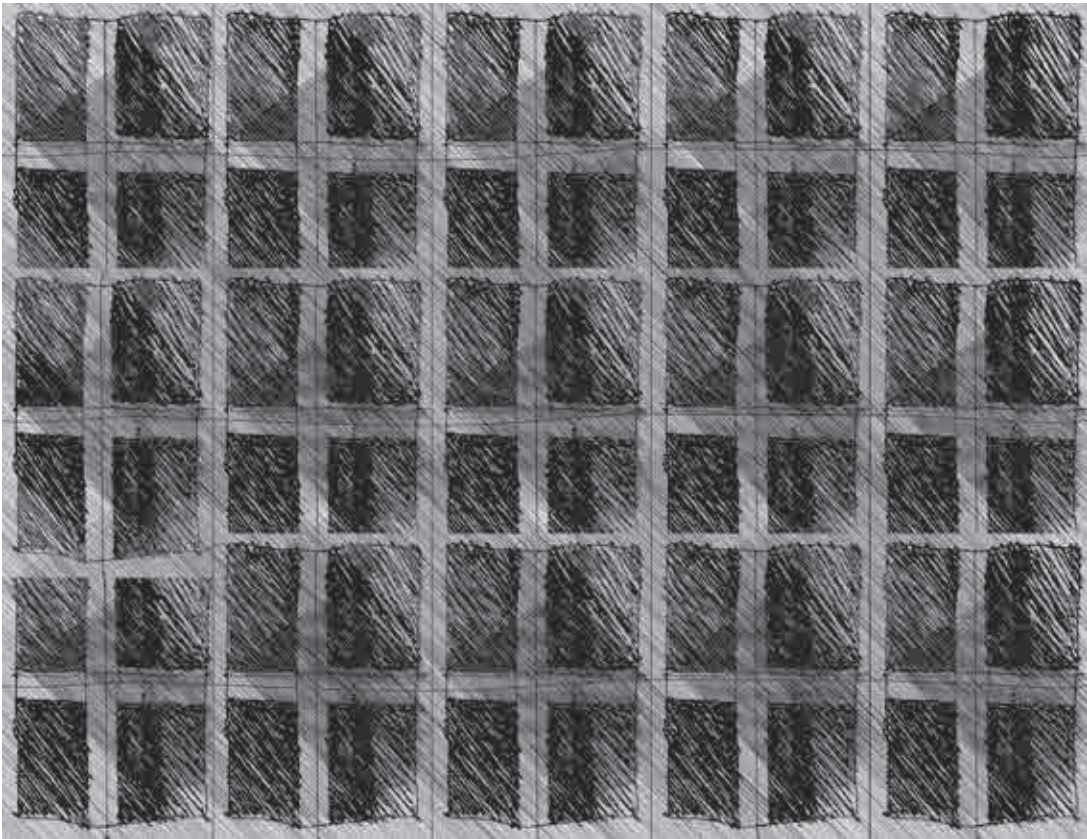
Bez tytułu, 2005, drzeworyt, 45 × 60 cm

Untitled, 2006, woodcut

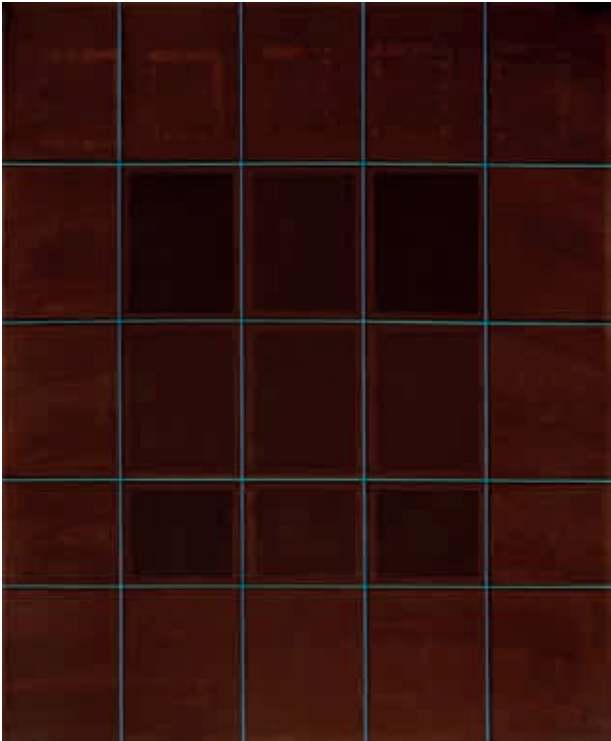


Bez tytułu 26, 2011, druk cyfrowy, 75 × 84,5 cm

Untitled 26, 2011, digital print



Bez tytułu 10, 2010, druk cyfrowy, 59,5 × 77,4 cm
Impresje proceduralne 55b, 2020, druk cyfrowy 65,1 × 119
—
Untitled 10, 2010, digital print
Procedural Impressions 55b, 2020, digital print



Bez tytułu 4, 2009, akryl na płótnie, 73 × 61 cm
—
Untitled 4, 2009, acrylic on canvas



Bez tytułu 2, 1984, akryl na płótnie, 73 × 61 cm
—
Untitled 2, 1984, acrylic on canvas



Bez tytułu 1, 1984, akryl na płótnie, 61 × 73 cm
—
Untitled 1, 1984, acrylic on canvas



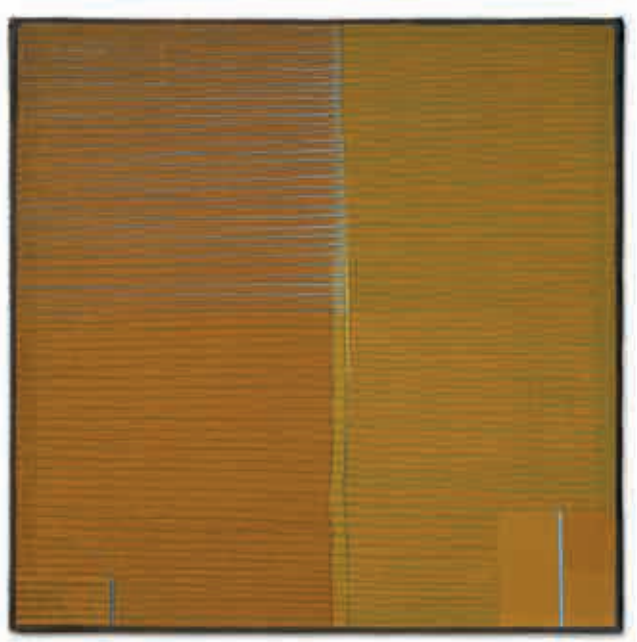
Bez tytułu, 2010, druk cyfrowy, 20 × 14,5 cm
—
Untitled, 2010, digital print



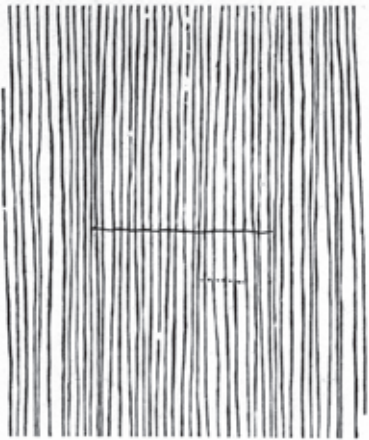
Bez tytułu, 1980, akryl na płótnie, 33,5 × 24,5 cm
—
Untitled, 1980, acrylic on canvas



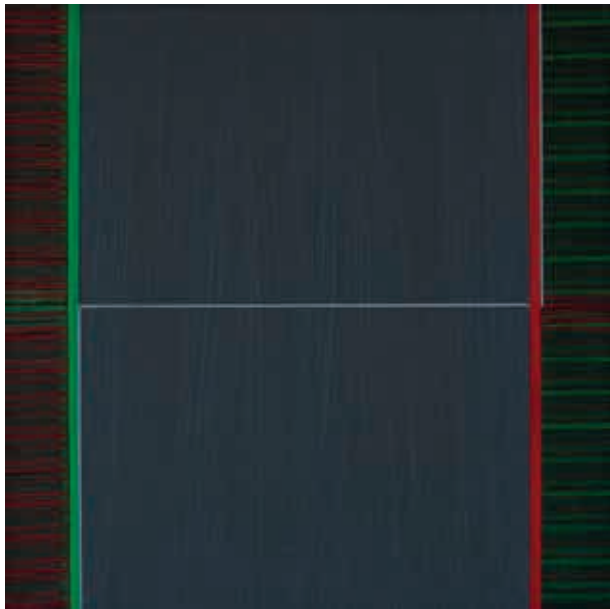
Wizja wg. św. Mateusza, 1986, linoryt, 14,7 × 9 cm
—
Vision according to St. Matthew, 1986, linocut



Bez tytułu, 1995, akryl na płótnie, 33 × 33 cm
—
Untitled, 1995, acrylic on canvas



Bez tytułu, 2020, linoryt, 10,5 × 9,5 cm
—
Untitled, 2020, linocut



Bez tytułu 1, 2008 akryl na płótnie, 42 × 42 cm
Bez tytułu 2, 2008, akryl na płótnie, 42 × 42 cm
—
Untitled 1, 2008, acrylic on canvas
Untitled 2, 2008, acrylic on canvas



Kooperatywa (Jacek Bigoszewski, Donata Lesińska, Lesław Miśkiewicz), 1995, akryl na płótnie, 24,5 × 65 cm
—
Cooperation (Jacek Bigoszewski, Donata Lesińska, Lesław Miśkiewicz), 1995, acrylic on canvas



Bez tytułu 2, 1981, akryl płótno, 73 × 61 cm

—
Untitled 2, 1981, acrylic on canvas



Bez tytułu, 1979, rysunek tuszem, 65 × 40 cm

—
Untitled, 1979, ink drawing



Bez tytułu, 1979, rysunek tuszem, 65 × 40 cm

—
Untitled, 1979, ink drawing



Bez tytułu 1, 1979, akryl płótno, 61 × 73 cm

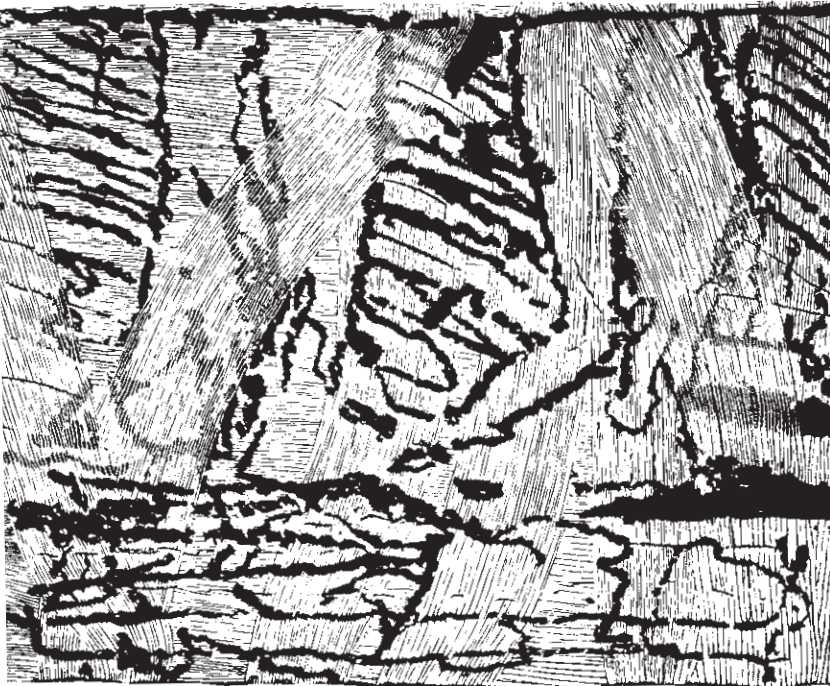
—
Untitled 1, 1979, acrylic on canvas



Bez tytułu 1, 1980, akryl na płótnie, 61 × 73 cm
—
Untitled 1, 1980, acrylic on canvas



Bez tytułu, 1982, linoryt, 39 × 50 cm
—
Untitled, 1982, linocut



Bez tytułu 1, 1982, linoryt, 40 × 49 cm

Bez tytułu 2, 1982, linoryt, 40 × 49 cm

—
Untitled 1, 1982, linocut

Untitled 2, 1982, linocut



Bez tytułu, 1981, akryl na płótnie, 65,5 × 75,6 cm

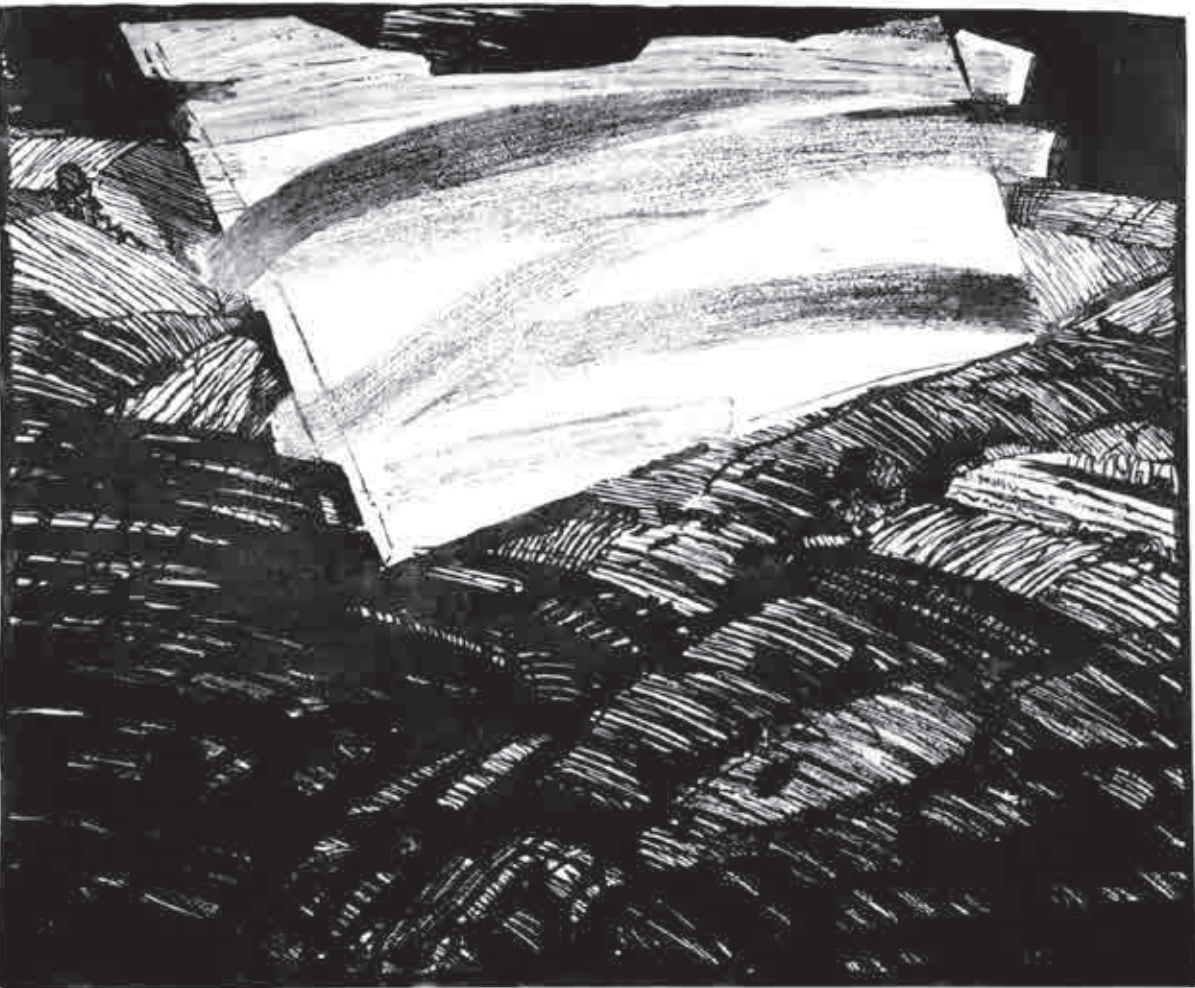
—
Untitled, 1981, acrylic on canvas



Bez tytułu 4, 1984, akryl na płótnie, 61 × 73 cm
—
Untitled 4, 1984, acrylic on canvas



Bez tytułu, 1982, linoryt, 40,5 × 49,5 cm
—
Untitled, 1982, linocut



Bez tytułu, 1981, linoryt, 41 × 49,5 cm
—
Untitled, 1981, linocut



Bez tytułu, 1980, akryl na płótnie, 69 × 90 cm
—
Untitled, 1980, acrylic on canvas



Bez tytułu 3, 1986/2008, akryl na płótnie, 90 × 110,5 cm

—
Untitled 3, 1986/2008, acrylic on canvas



Bez tytułu 4, 1986/2008, akryl na płótnie, 90 × 110,5 cm

—
Untitled 4, 1986/2008, acrylic on canvas



Bez tytułu 1, 1992, akryl na płycie, 50 × 40 cm
—
Untitled 1, 1992, acrylic on the fibreboard



Bez tytułu 2, 1992, akryl na płycie, 50 × 40 cm
—
Untitled 2, 1992, acrylic on the fibreboard



Bez tytułu 1, 1995/2002, akryl na płycie, 50,5 × 40,5 cm

Untitled 2, 1992, acrylic on the fibreboard



Bez tytułu 1, 1996, akryl na płycie, 87 × 64,5 cm

Untitled 1, 1992, acrylic on the fibreboard



Bez tytułu 4, 1995, akryl na płycie, 70 × 50 cm

—
Untitled 4, 1995, acrylic on the fibreboard

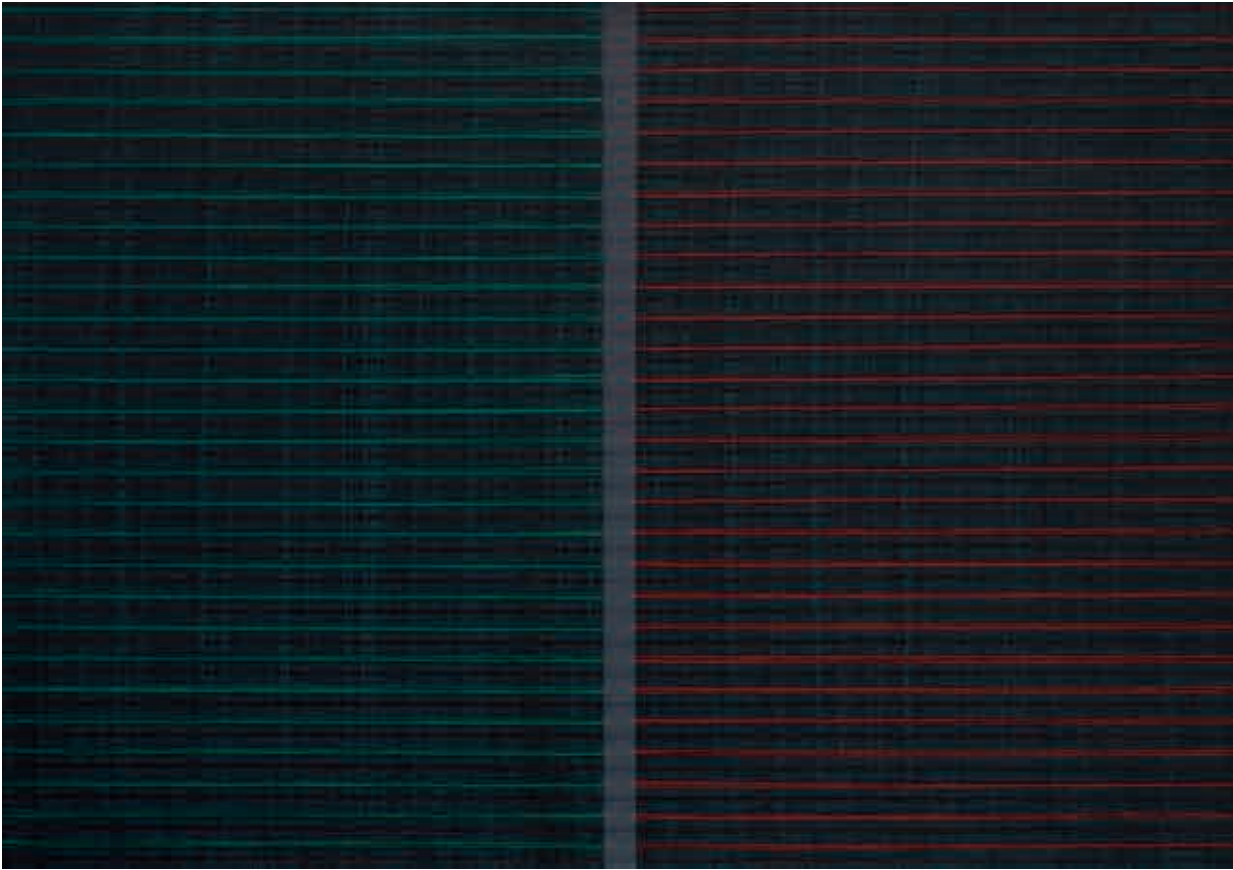


Bez tytułu 5, 2009, akryl na płycie, 73,5 × 50,5 cm

—
Untitled 5, 2009, acrylic on the fibreboard



Bez tytułu 1, 2009, akryl na płótnie, 60 × 49 cm
—
Untitled 1, 2009, acrylic on canvas



Bez tytułu, 2009, akryl na płótnie, 65,5 × 92,5 cm
—
Untitled, 2009, acrylic on canvas



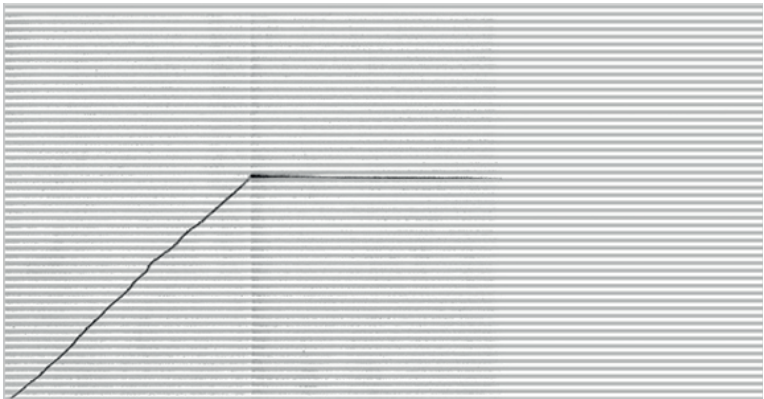
Bez tytułu, 2010, akryl na płótnie, 81 × 92 cm

—
Untitled, 2010, acrylic on canvas

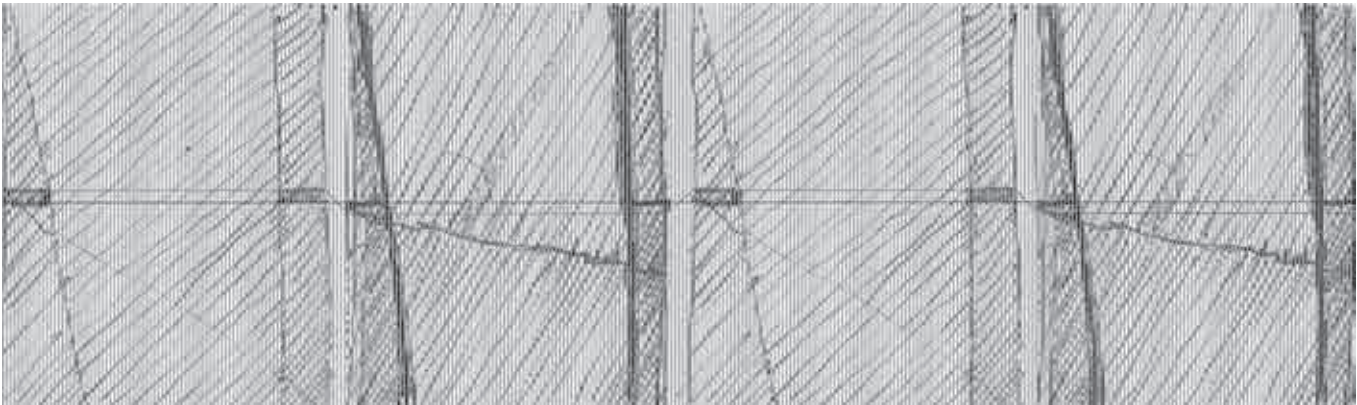
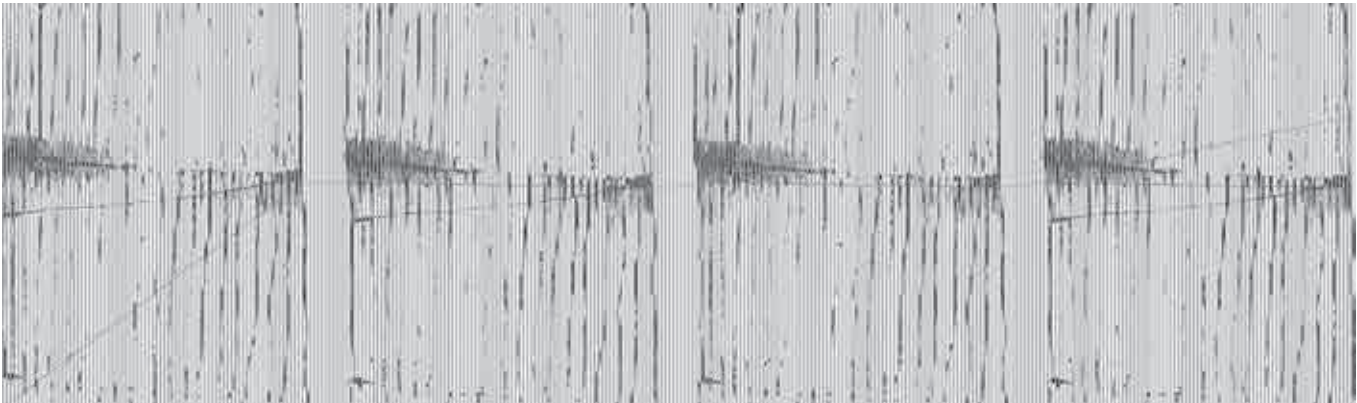


Bez tytułu, 2009, akryl na płótnie, 65,5 × 81 cm

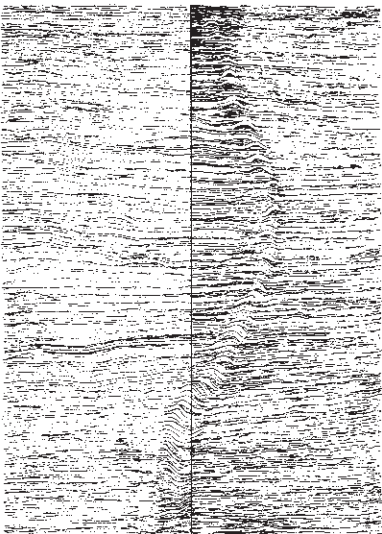
—
Untitled, 2009, acrylic on canvas



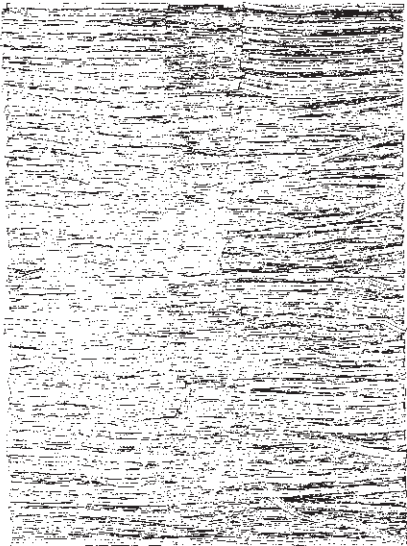
Bez tytułu, 2007, druk cyfrowy, 20,7 × 39 cm
—
Untitled, 2007, digital print



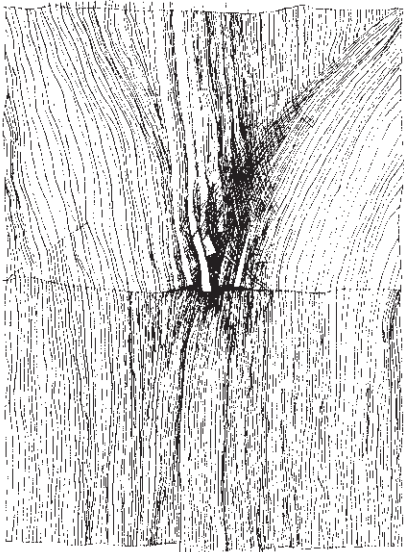
Ciągi zamknięte, 2009, druk cyfrowy, 3 × 41 × 138 cm
—
Finite Sequences, 2009, digital print



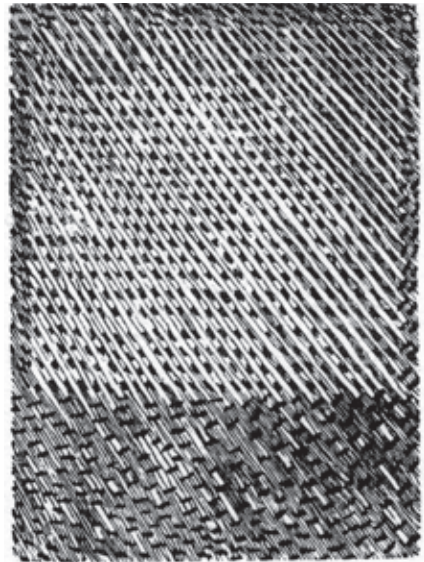
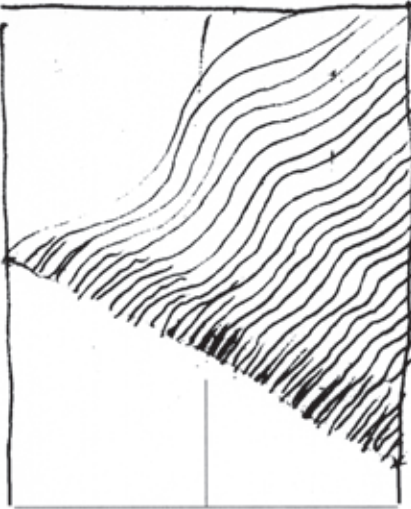
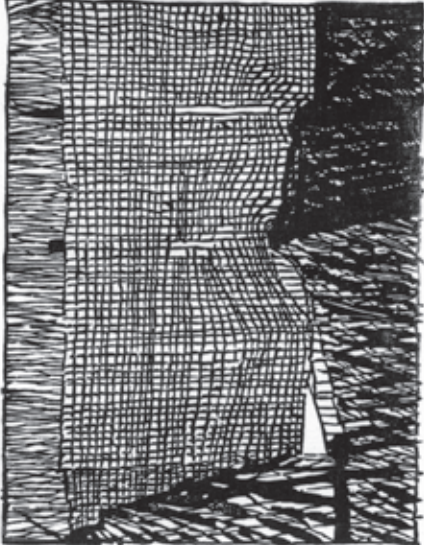
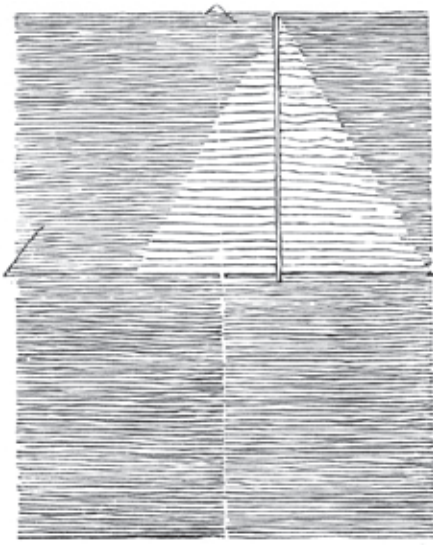
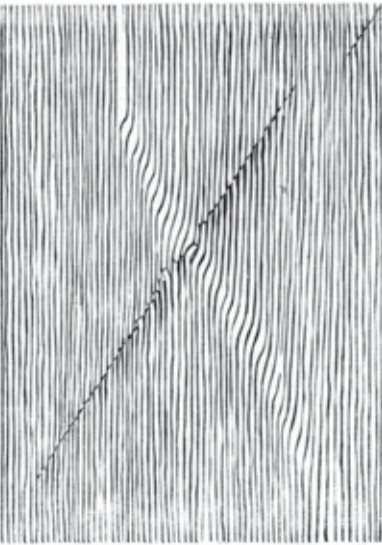
Bez tytułu, 2001, kamienioryt, 14,5 × 10,3 cm
—
Untitled, 2001, stone engraving



Bez tytułu, 2001, kamienioryt, 15,1 × 11,2 cm
—
Untitled, 2001, stone engraving



Bez tytułu, 2001, kamienioryt, 14,5 × 10,5 cm
—
Untitled, 2001, stone engraving



Bez tytułu, 1988, drzeworyt, 11,7 × 8 cm
Bez tytułu, 2004, drzeworyt, 11,8 × 9,3 cm
—
Untitled, 1988, woodcut
Untitled, 2004, woodcut

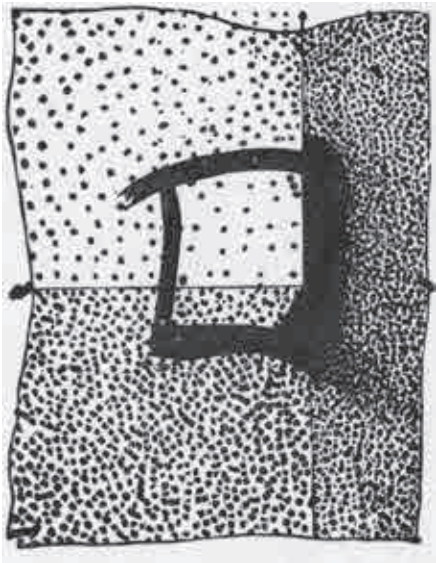
Bez tytułu, 1988, drzeworyt, 12,3 × 10 cm
Bez tytułu, 2001, drzeworyt, 14,6 × 11,2 cm
—
Untitled, 1988, woodcut
Untitled, 2001, woodcut

Bez tytułu, 2016, linoryt, 14,6 × 10 cm
Bez tytułu, 1984, linoryt, 11 × 7,8 cm
—
Untitled, 2016, linocut
Untitled, 1984, linocut

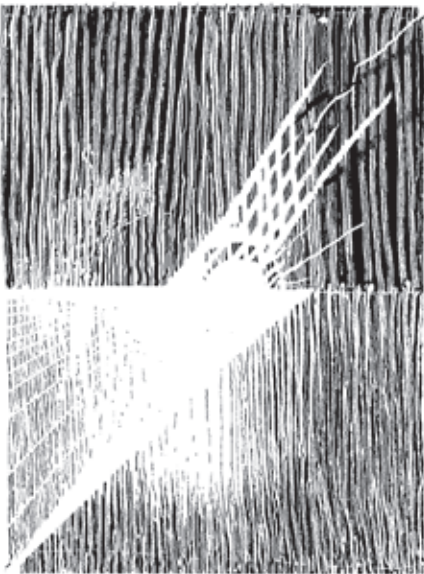
Bez tytułu, 1984, linoryt, 11,3 × 8,5 cm
Bez tytułu, 1986, linoryt, 11,7 × 8,5 cm
—
Untitled, 1984, linocut
Untitled, 1986, linocut



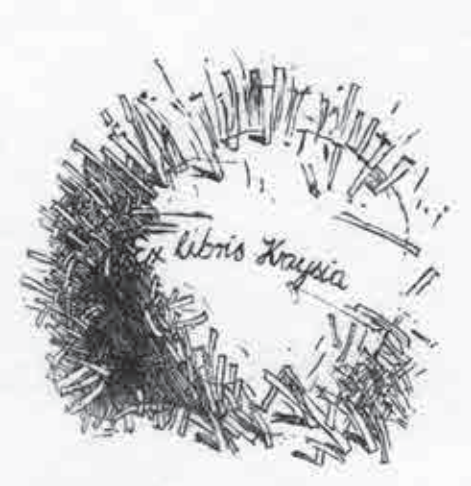
Bez tytułu, 1986, linoryt, 64,5 × 47,5 cm
—
Untitled, 1986, linocut



Bez tytułu, 1998, drzeworyt, 12,8 × 9,8 cm
Bez tytułu, 1999, drzeworyt, 12,7 × 9 cm
—
Untitled, 1998, woodcut
Untitled, 1999, woodcut



Bez tytułu, 1998, drzeworyt, 12 × 9,5 cm
Bez tytułu, 2002, drzeworyt, 12,8 × 9,8 cm
—
Untitled, 1998, woodcut
Untitled, 2002, woodcut



ex libris Anny Walczewskiej, 1986, linoryt, 6,2 × 5,4 cm
ex libris Mieczysława Mejora, 2002, drzeworyt, 4,5 × 7,5 cm

—
Anna Walczewska ex libris, 1986, linocut
Mieczysław Mejer ex libris, 2002, woodcut

ex libris Piotra Budziarka, 1987, linoryt, 6,2 × 5 cm
ex libris Mateusza Miśkiewicza, 1987, linoryt, 5 × 5,5 cm

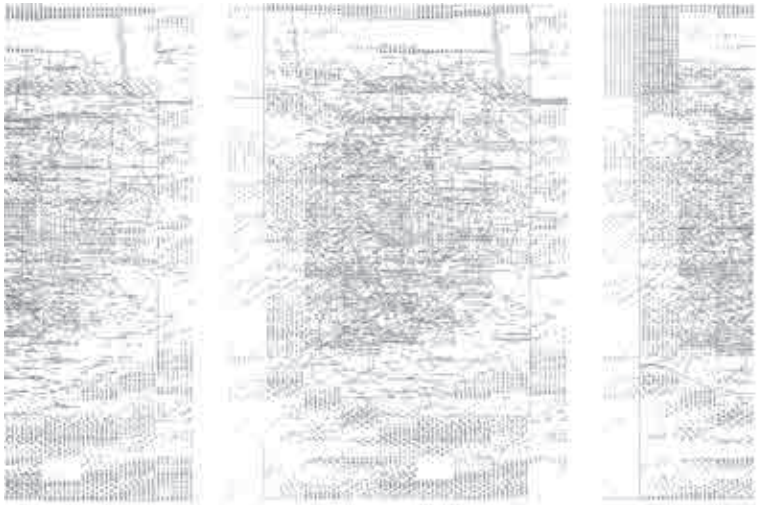
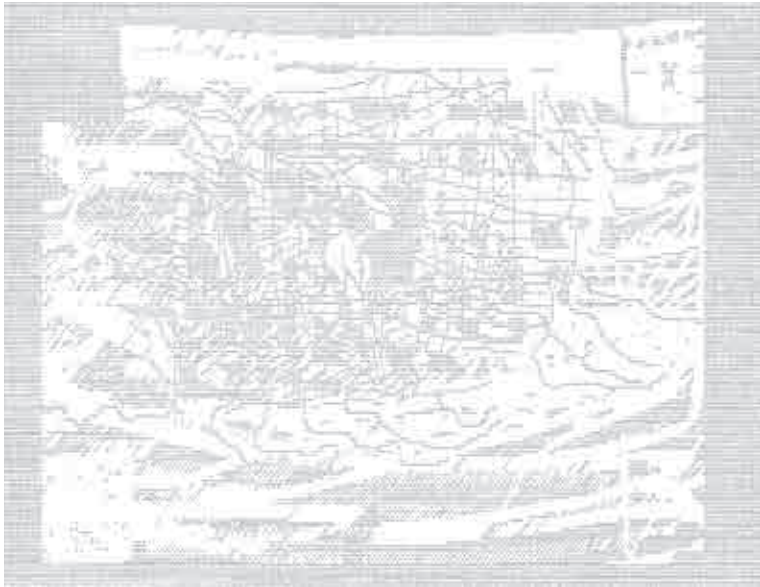
—
Piotr Budziarek ex libris, 1987, linocut
Mateusz Miśkiewicz ex libris, 1987, linocut

ex libris Viléma Stránskyego, 1987, linoryt, 6,5 × 7,1 cm
ex libris Krzysztofa Wawrzyniaka, 1987, linoryt, 6,5 × 7,1 cm

—
Vilém Stránský ex libris, 1987, linocut
Krzysztof Wawrzyniak ex libris, 1987, linocut

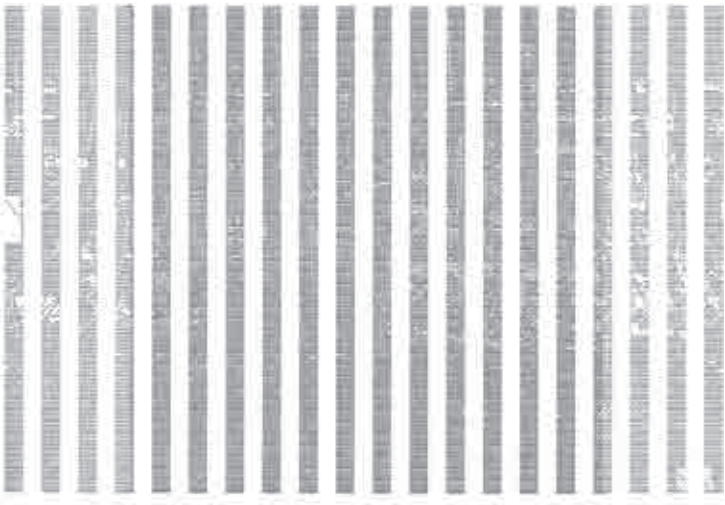
ex libris Andrzeja Haręzy, 1987, linoryt, 7,2 × 5,2 cm
ex libris Donaty Lesińskiej, 1987, linoryt, 5,5 × 4,5 cm

—
Andrzej Haręza ex libris, 1987, linocut
Donata Lesińska ex libris, 1987, linocut



Bez tytułu, 1987, druk igłowy, 14,5 × 20 cm
Bez tytułu, 1987, druk igłowy, 13,5 × 20 cm

—
Untitled, 1987, dot matrix printing
Untitled, 1987, dot matrix printing



Bez tytułu, 1987, druk igłowy, 14,5 × 20 cm
Bez tytułu, 1987, druk igłowy, 13,5 × 20 cm

—
Untitled, 1987, dot matrix printing
Untitled, 1987, dot matrix printing



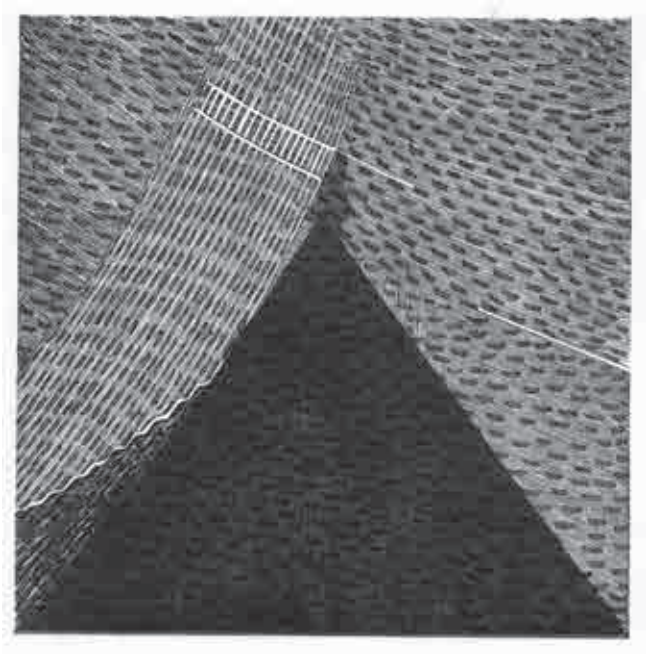
Bez tytułu, 1981, linoryt, 40,5 × 49,5 cm
Bez tytułu, 1981, linoryt, 40,5 × 50 cm

—
Untitled, 1981, linocut
Untitled, 1981, linocut



Bez tytułu, 1981, linoryt, 40 × 49,5 cm
Bez tytułu, 1981, linoryt, 41 × 52,5 cm

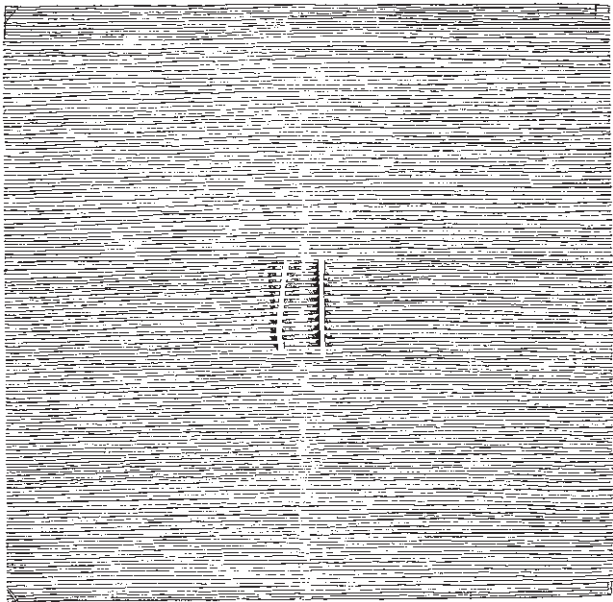
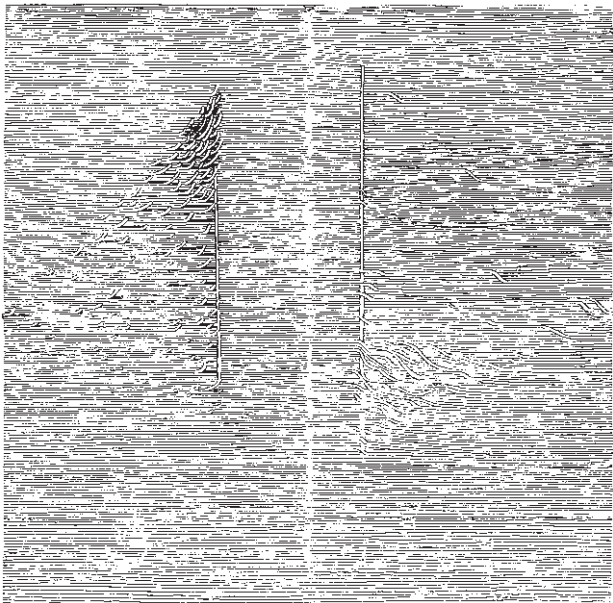
—
Untitled, 1981, linocut
Untitled, 1981, linocut



Bez tytułu, 1987, drzeworyt, 32,5 × 32,5 cm
—
Untitled, 1987, woodcut

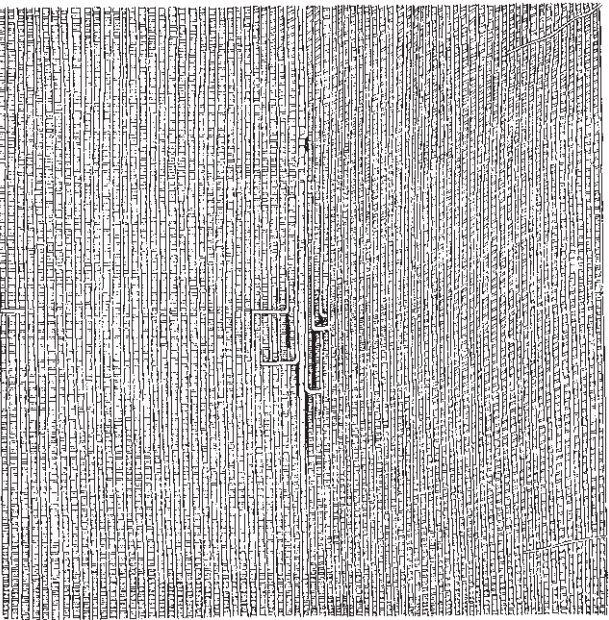
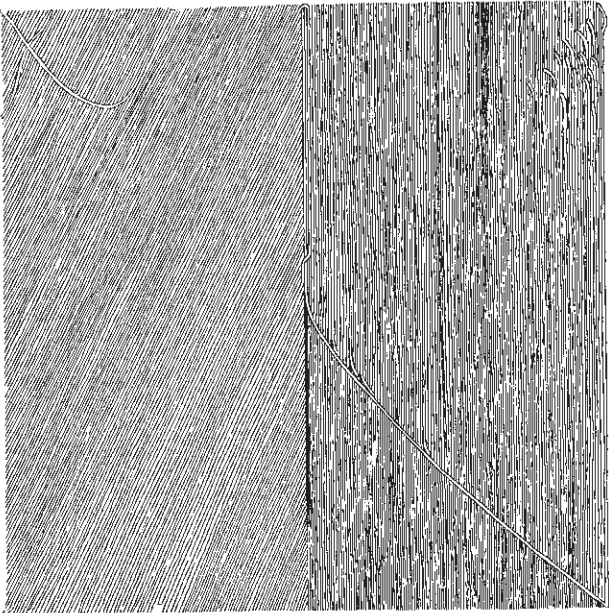


Bez tytułu, 1987, drzeworyt, 32,5 × 32,5 cm
—
Untitled, 1987, woodcut



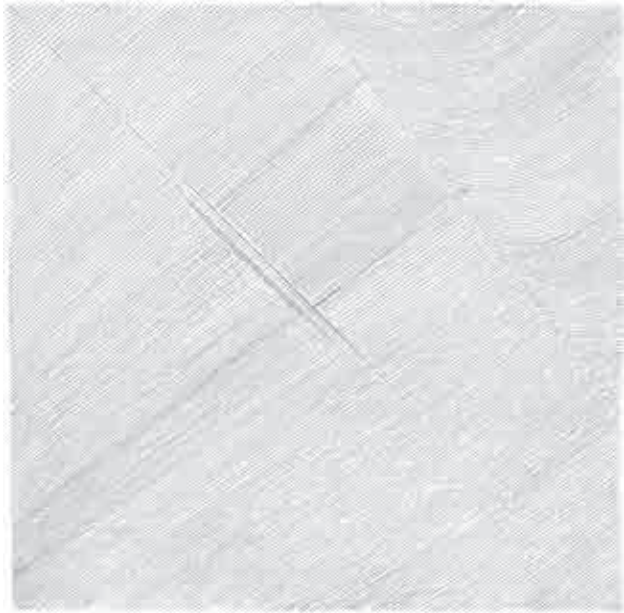
Bez tytułu, 1987, drzeworyt, 36 × 36 cm
Bez tytułu, 1989, drzeworyt, 37,2 × 38 cm

—
Untitled, 1987, woodcut
Untitled, 1989, woodcut



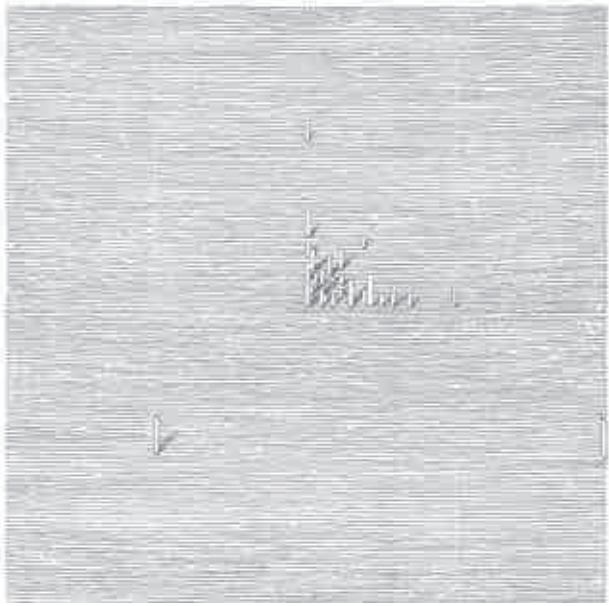
Bez tytułu, 1987, drzeworyt, 36 × 36 cm
Bez tytułu, 1989, drzeworyt, 37,6 × 38 cm

—
Untitled, 1987, woodcut
Untitled, 1989, woodcut



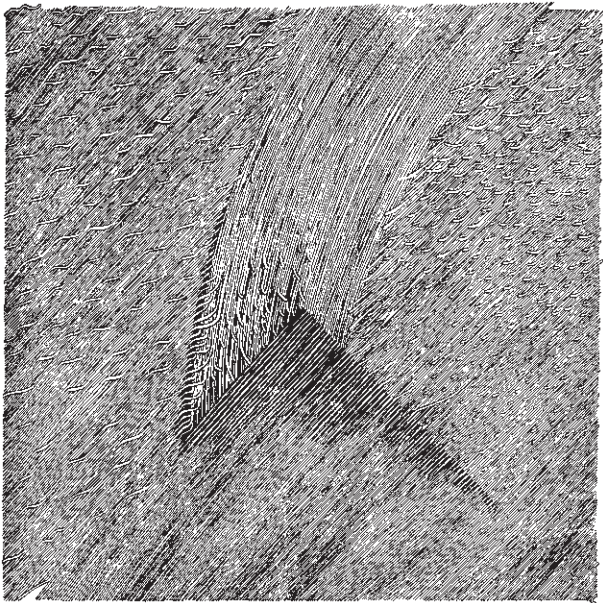
Bez tytułu, 1989, drzeworyt, 37 × 37,5 cm
Bez tytułu, 1990, drzeworyt, 39,5 × 40 cm

—
Untitled, 1989, woodcut
Untitled, 1990, woodcut



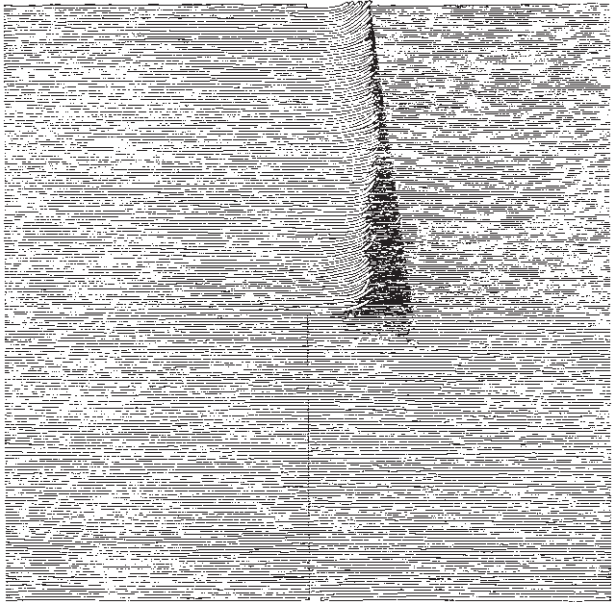
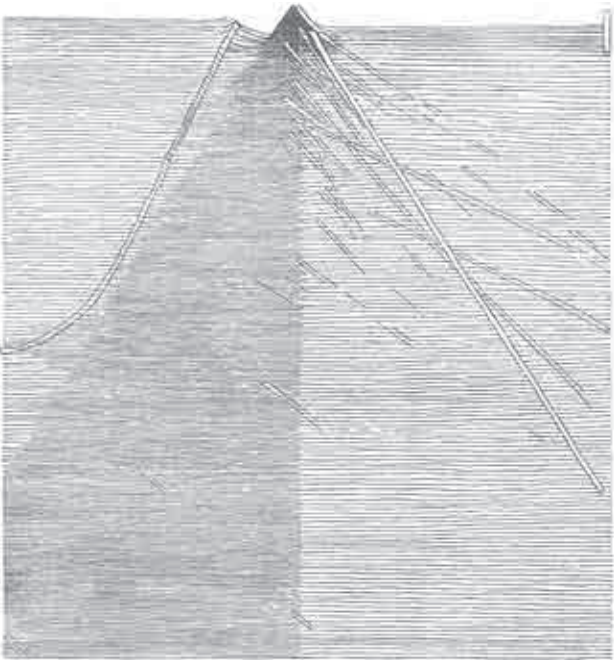
Bez tytułu, 1991, drzeworyt, 33 × 33 cm
Bez tytułu, 1991, drzeworyt, 33 × 33 cm

—
Untitled, 1991, woodcut
Untitled, 1991, woodcut



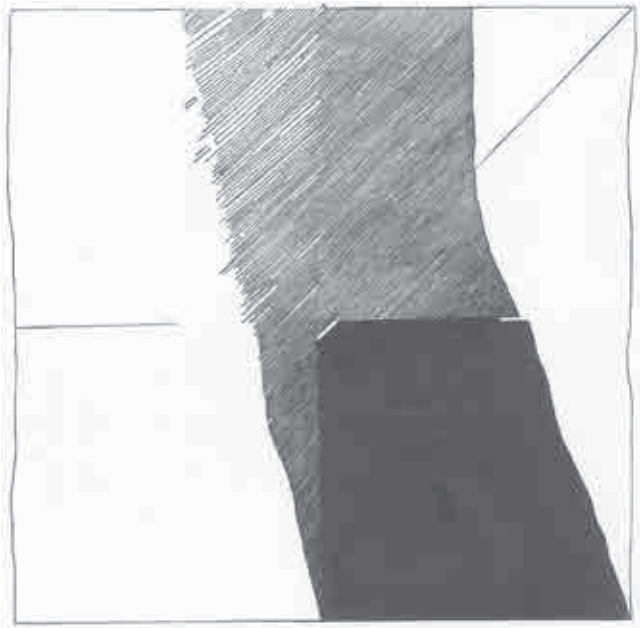
Bez tytułu, 1987, drzeworyt, 34 × 34 cm
Bez tytułu, 1990, drzeworyt, 41 × 39,5 cm

—
Untitled, 1987, woodcut
Untitled, 1990, woodcut

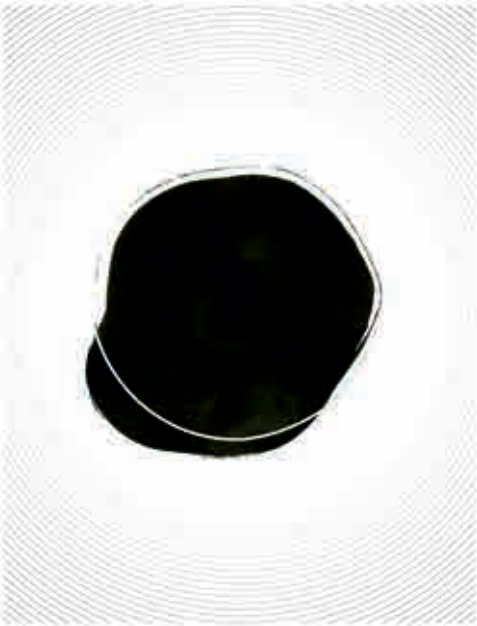


Bez tytułu, 1992, drzeworyt, 26,5 × 24,5 cm
Bez tytułu, 1992, drzeworyt, 34,5 × 35,2 cm

—
Untitled, 1992, woodcut
Untitled, 1992, woodcut



Bez tytułu, 1992, drzeworyt, 24 × 25 cm
—
Untitled, 1992, woodcut



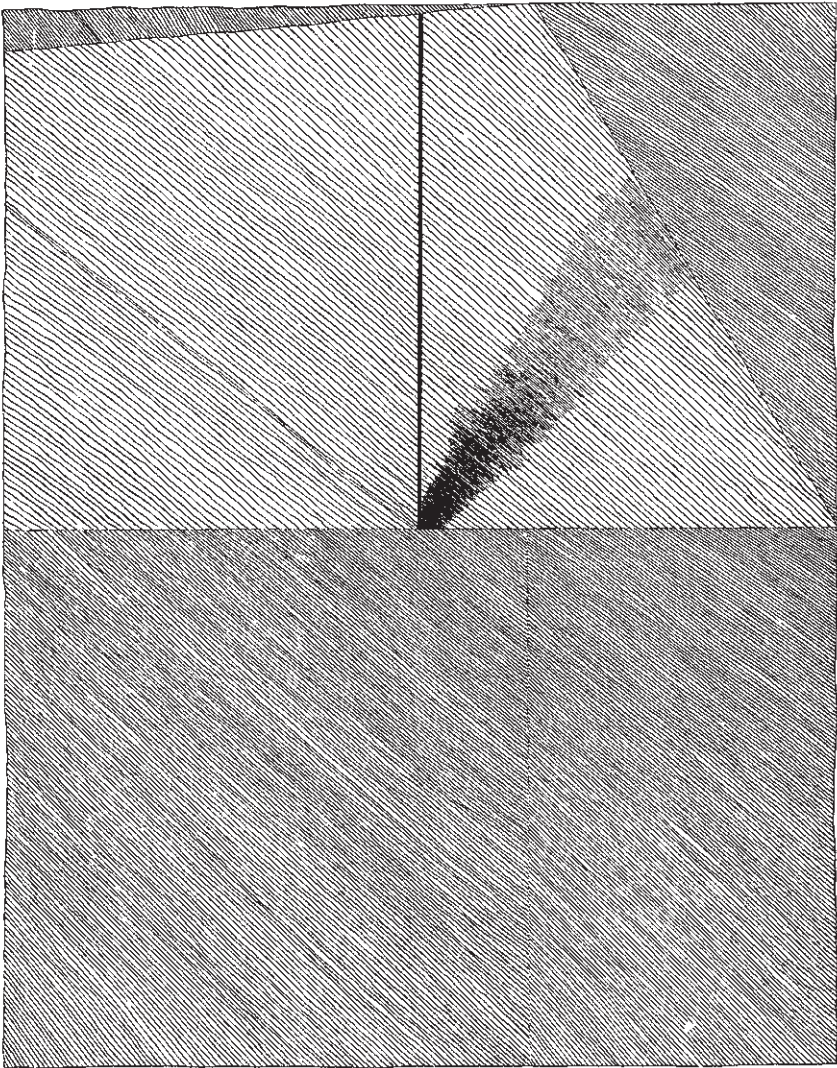
Bez tytułu, 2011, druk cyfrowy, drzeworyt, 19 × 14,5 cm
—
Untitled, 2011, digital print, woodcut



Bez tytułu, 1993, drzeworyt, 49,5 × 34,5 cm
—
Untitled, 1993, woodcut



Bez tytułu, 1993, drzeworyt, 47 × 32,3 cm
—
Untitled, 1993, woodcut



Bez tytułu, 1995, drzeworyt, 46,5 × 36,5 cm
—
Untitled, 1995, woodcut



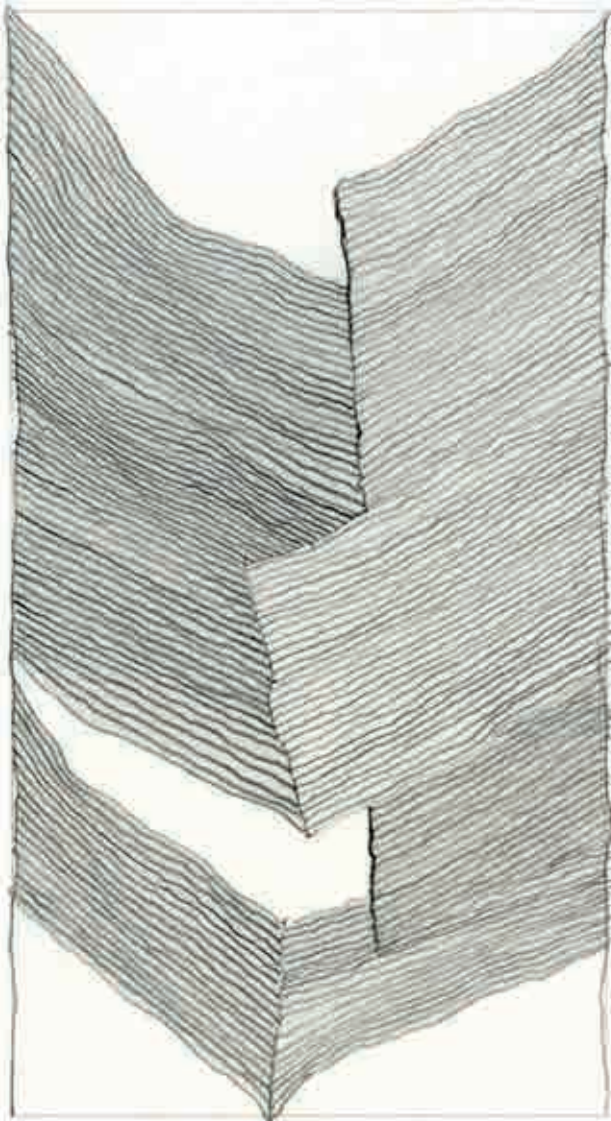
Bez tytułu, 1989, drzeworyt, 45,2 × 35,6 cm
—
Untitled, 1989, woodcut



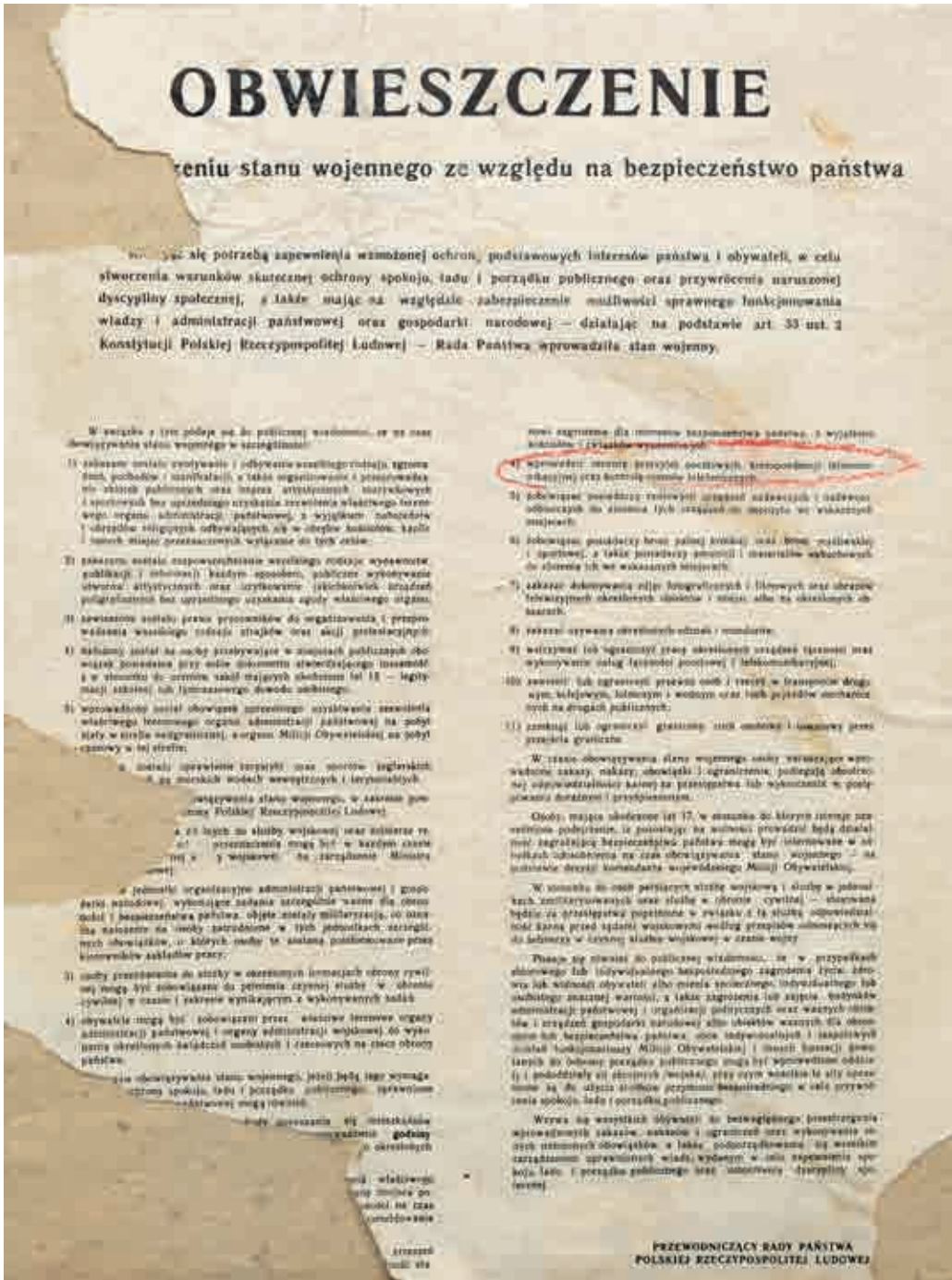
Bez tytułu 53L, 2016, druk cyfrowy, 110 × 60 cm
—
Untitled 53L, 2016, digital print



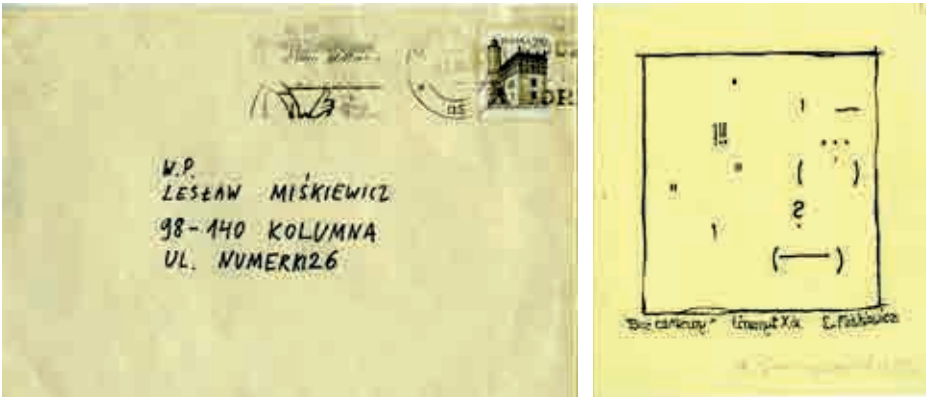
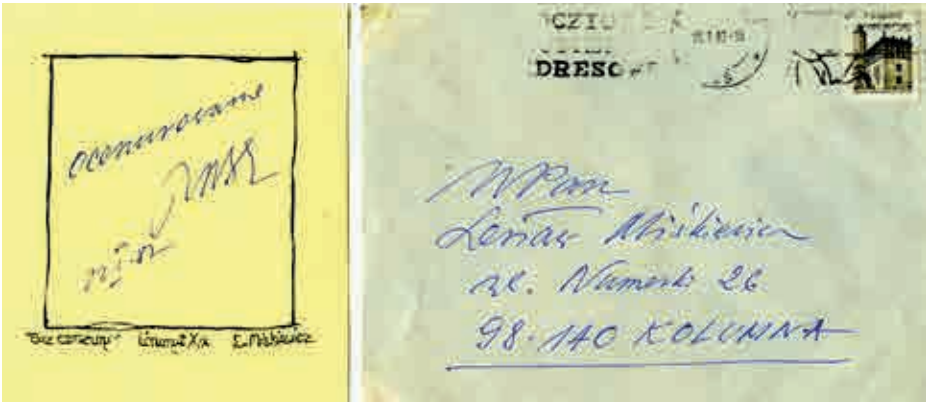
Bez tytułu 53P, 2016, druk cyfrowy, 110 × 60 cm
—
Untitled 53P, 2016, digital print



Bez tytułu 51, 2016, druk cyfrowy, 112 × 59,5 cm
—
Untitled 51, 2016, digital print

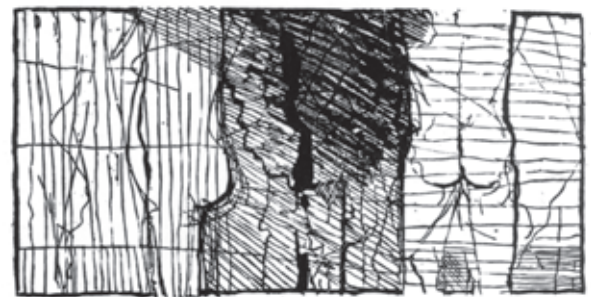


Akcja *Bez cenzury*. Obwieszczenie z zaznaczonym fragmentem o wprowadzeniu cenzury przesyłek pocztowych, 1981



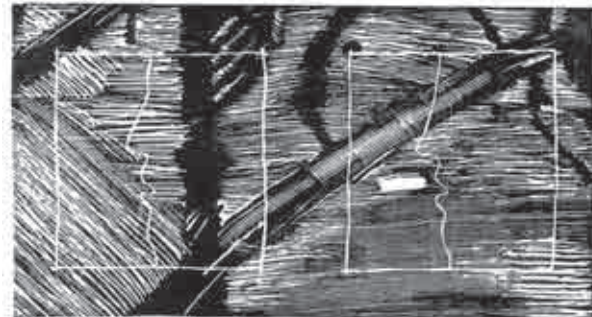
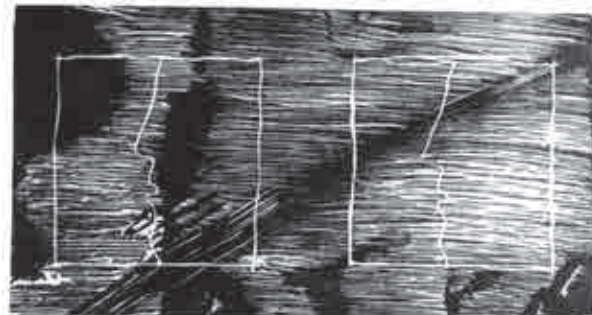
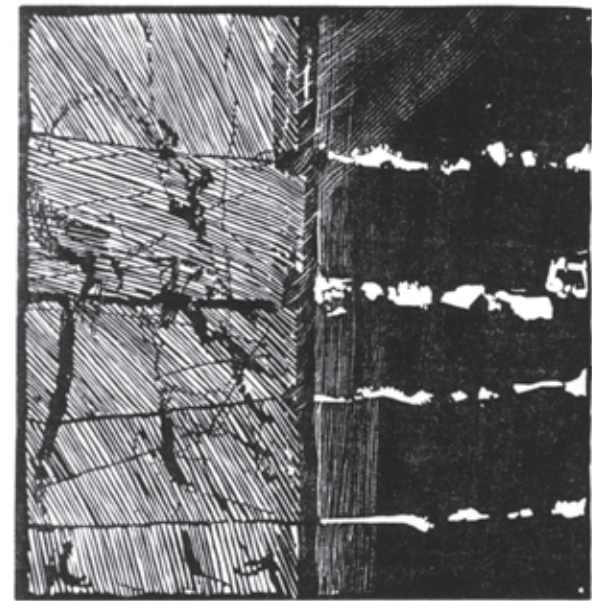
Akcja *Bez cenzury*, trzy spośród trzynastu odesłanych linorytów z ingerencją graficzną, 1982

Action *Uncensored*, three from thirteen linocuts, sent back with graphic interference, 1982



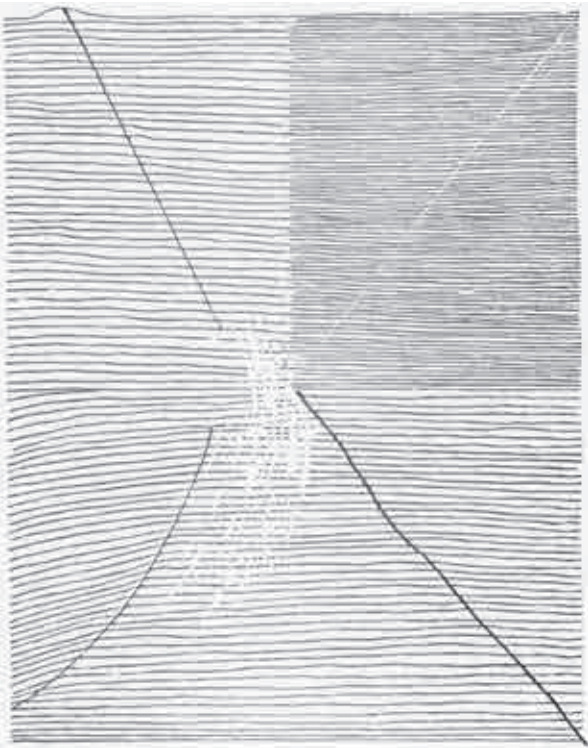
Ilustracje do książki Anny Kamieńskiej *Świadkowie*, 1983,
linoryt, 16,5 × 17 cm
linoryt, 8,5 × 17,1 cm
linoryt, 8,5 × 17,2 cm

—
Illustrations to the book by Anna Kamieńska *Witnesses*, 1983,
linocut, 16,5 × 17 cm
linocut, 8,5 × 17,1 cm
linocut, 8,5 × 17,2 cm



Ilustracje do książki Anny Kamieńskiej *Pierwszy śnieg*, 1983,
linoryt, 17 × 17 cm
linoryt, 8,9 × 17 cm
linoryt, 8,8 × 17 cm

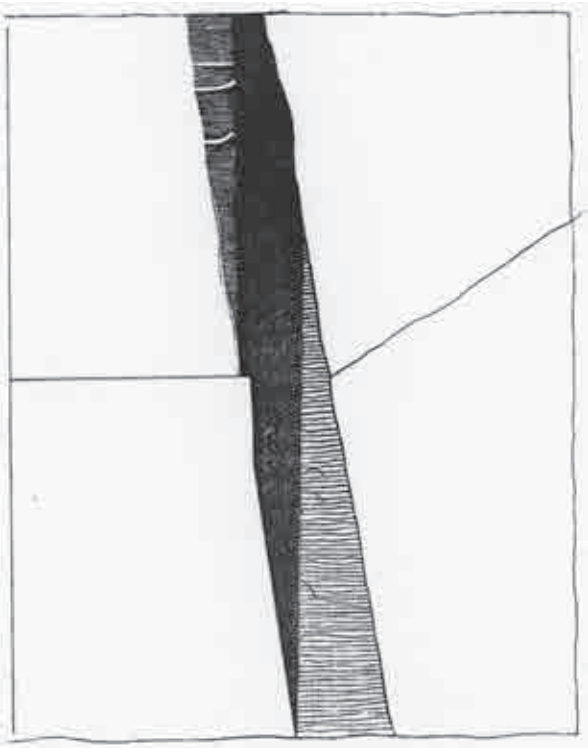
—
Illustrations to the book by Anna Kamieńska *First Snow*, 1983,
linocut, 17 × 17 cm
linocut, 8,9 × 17 cm
linocut, 8,8 × 17 cm



Ilustracja do wiersza Ewy Lipskiej *Confessions of a Courtesan*, 1991, drzeworyt, 14,3 × 11,2 cm

—

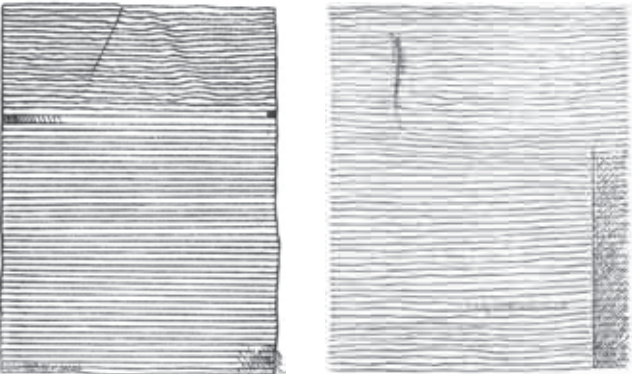
Illustration to the poem by Ewa Lipska *Confessions of a Courtesan*, 1991, woodcut



Ilustracja do wiersza Tadeusza Różewicza *Drzwi*, 1992, drzeworyt, 14,2 × 11,2 cm

—

Illustration to the poem by Tadeusz Różewicz *The Door*, 1992, woodcut



Ilustracja do książki Sali Hatt *Carmen perpetuum*, 1992, drzeworyt, 7,5 × 5,8 cm (po lewej)

Ilustracja do książki Sali Hatt *Lawiny idą...*, 1992, drzeworyt, 7,4 × 6,1 cm (po prawej)

—

Illustration to the book by Sali Hatt *Carmen Perpetuum*, 1992, woodcut (left)

Illustration to the book by Sali Hatt *Avalanches Begin...*, 1992, woodcut (right)

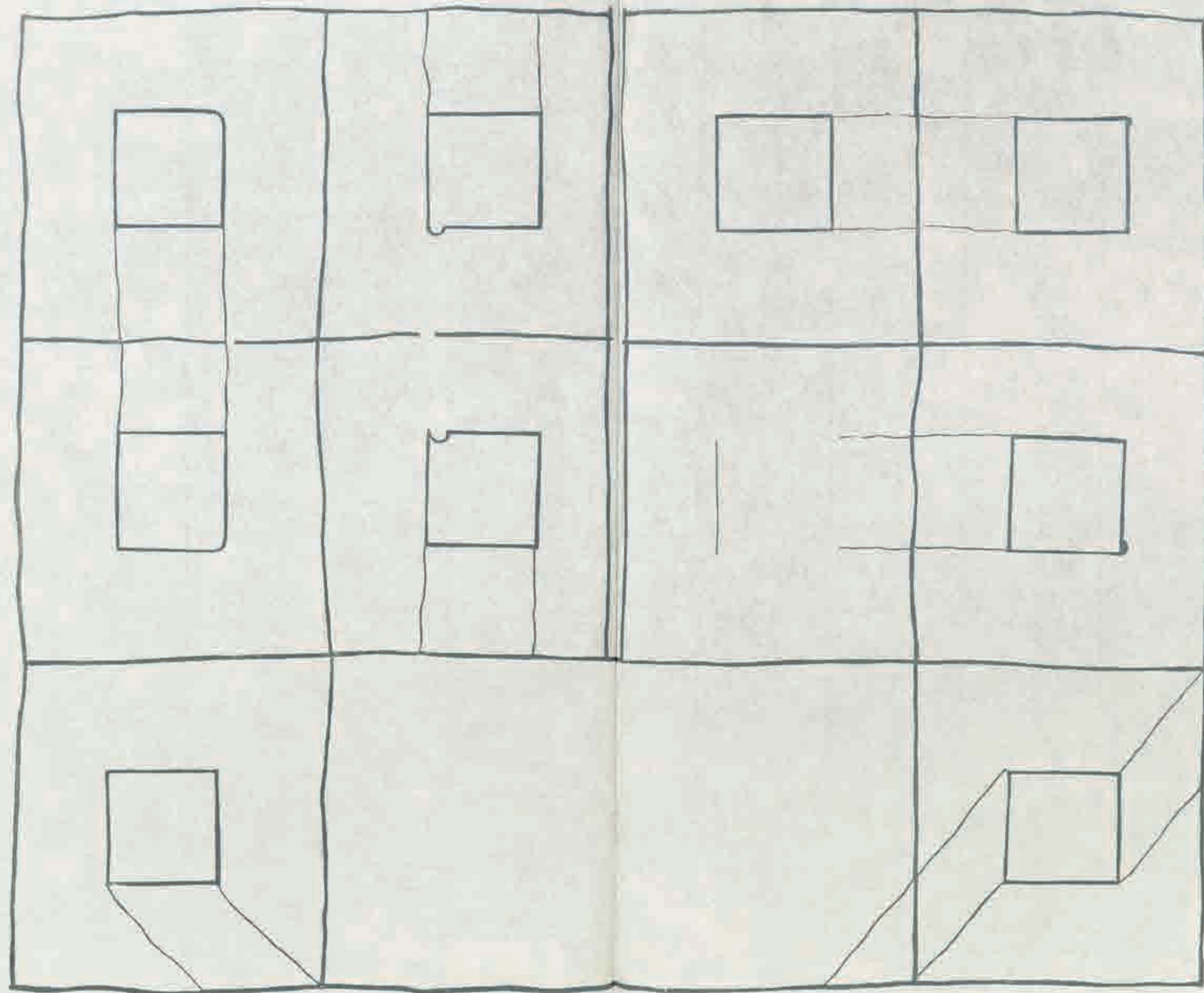
Ilustracja do książki Zbigniewa Dominiaka *Od okna do okna*, 1991, drzeworyt, 30 × 45 cm

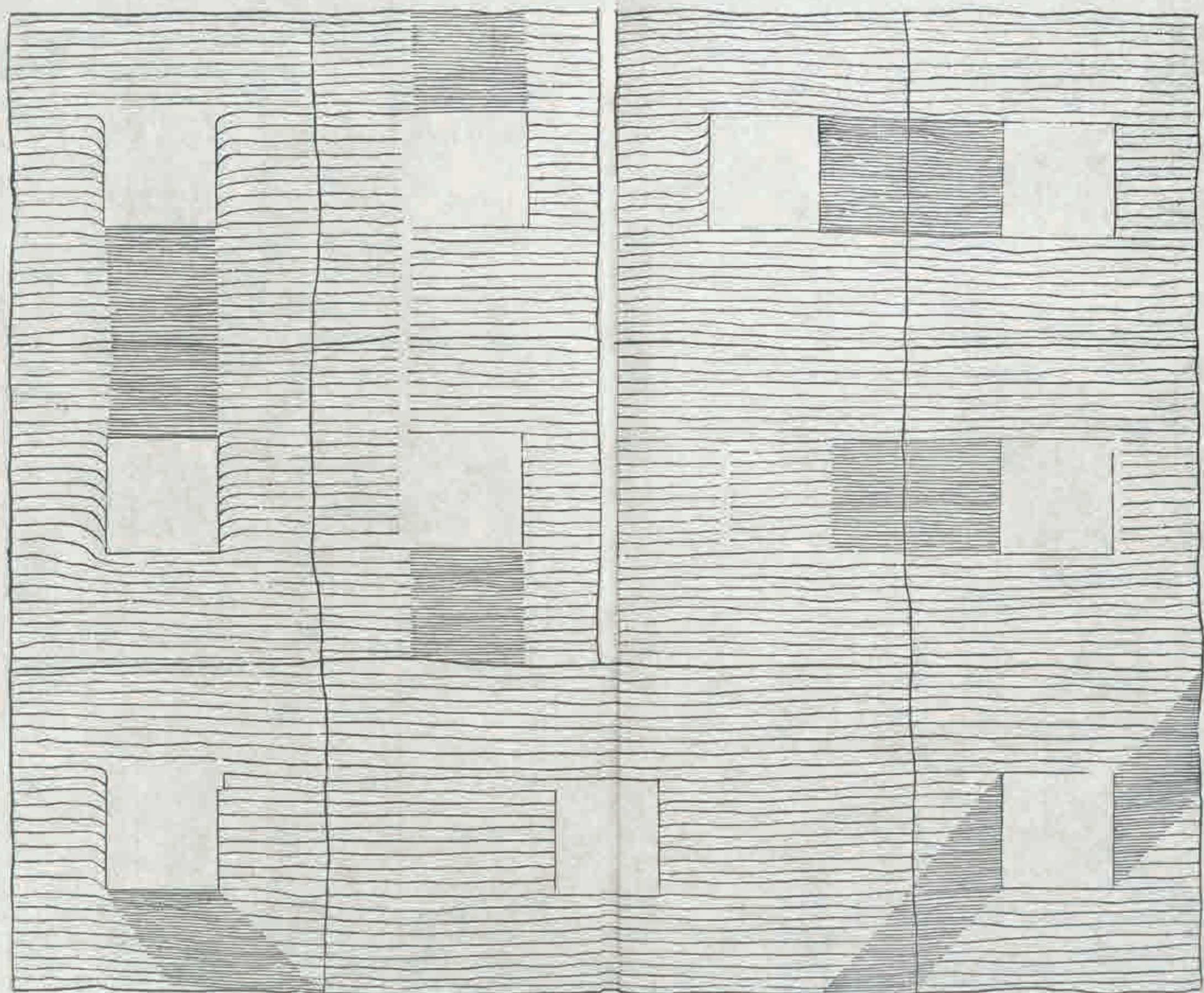
Ilustracja do książki Zbigniewa Dominiaka *Od okna do okna*, 1991, drzeworyt, 30 × 45 cm

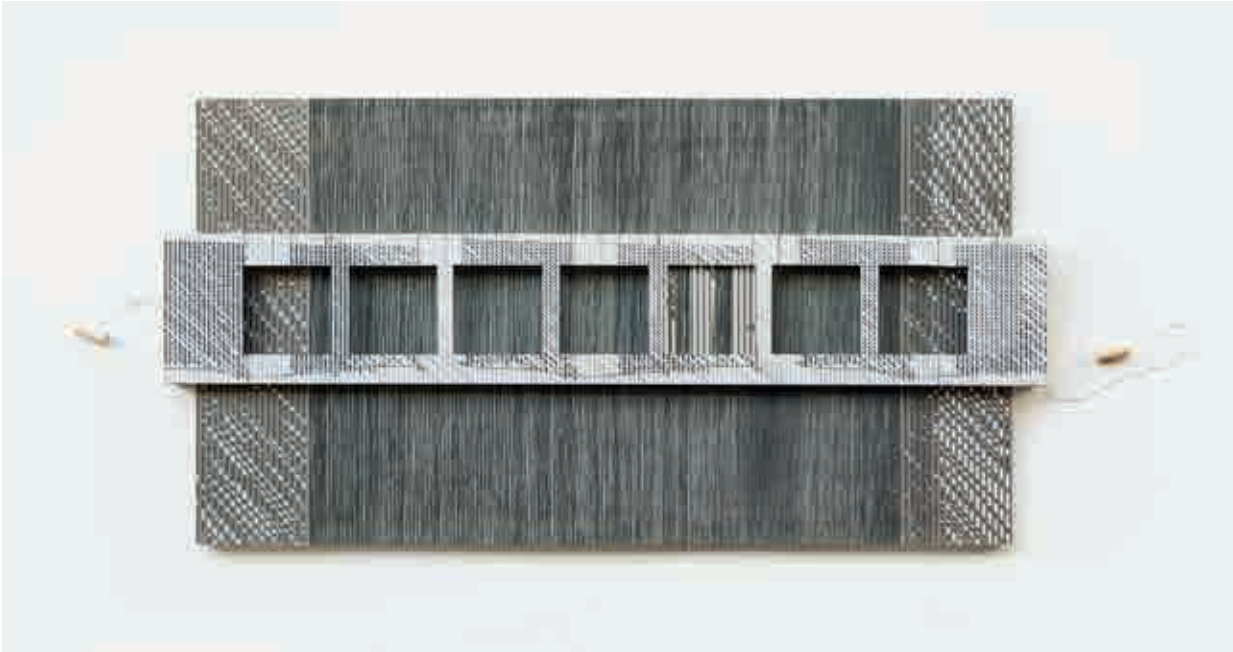
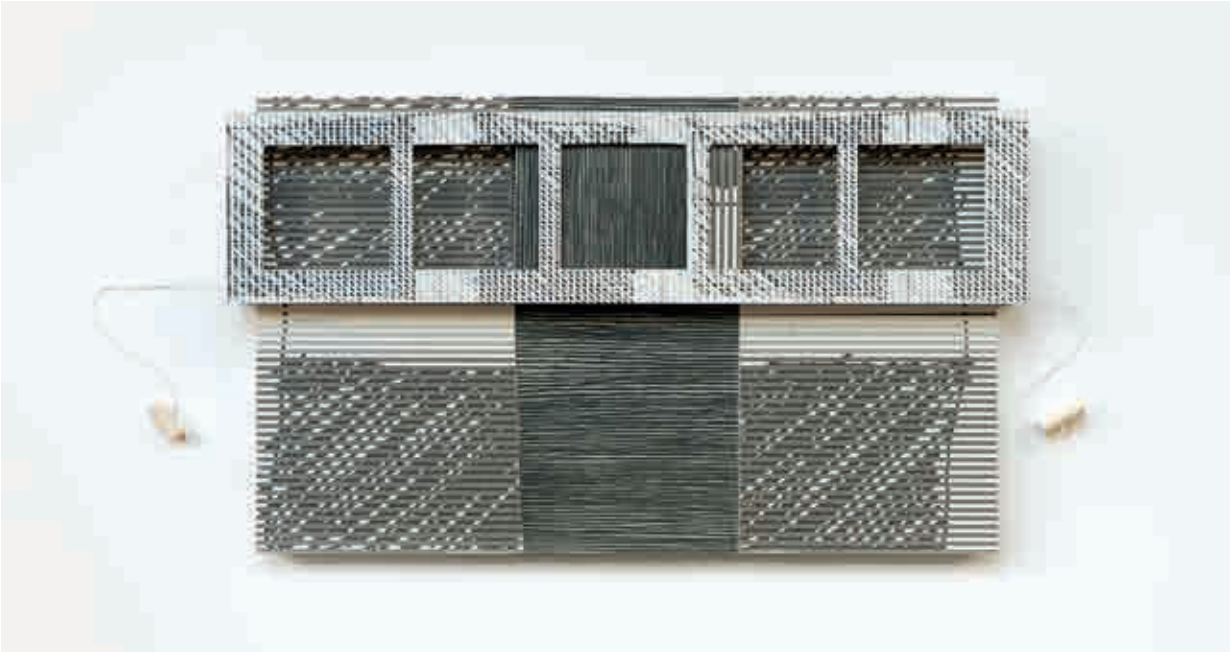
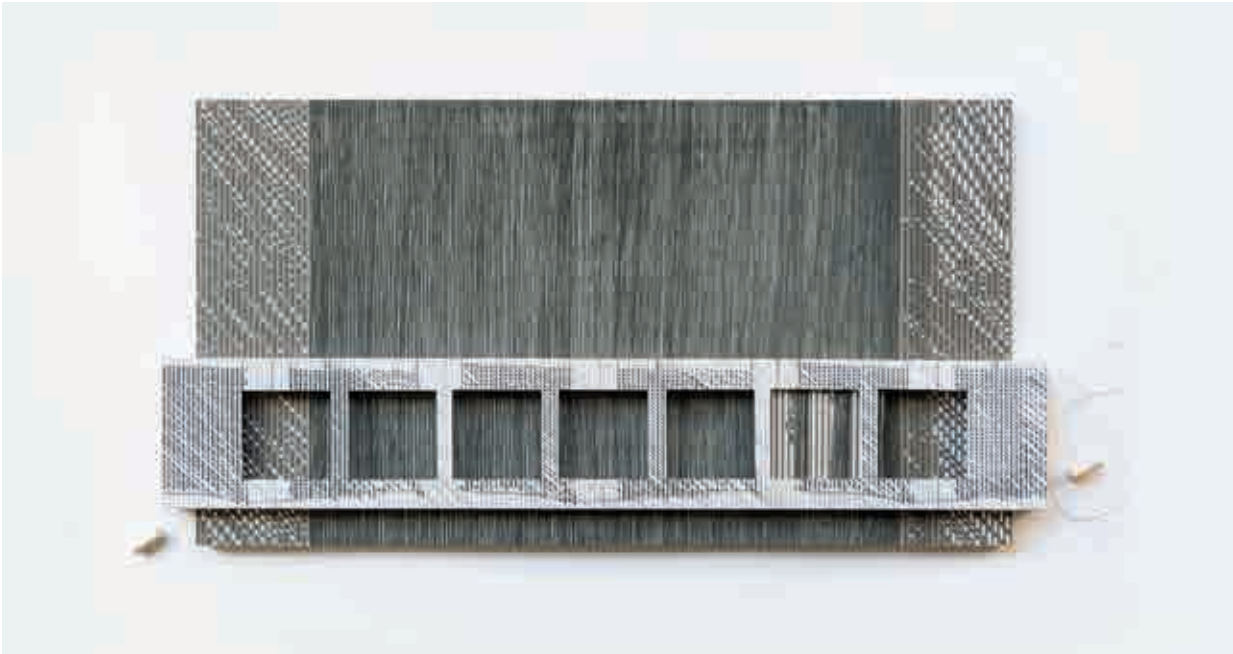
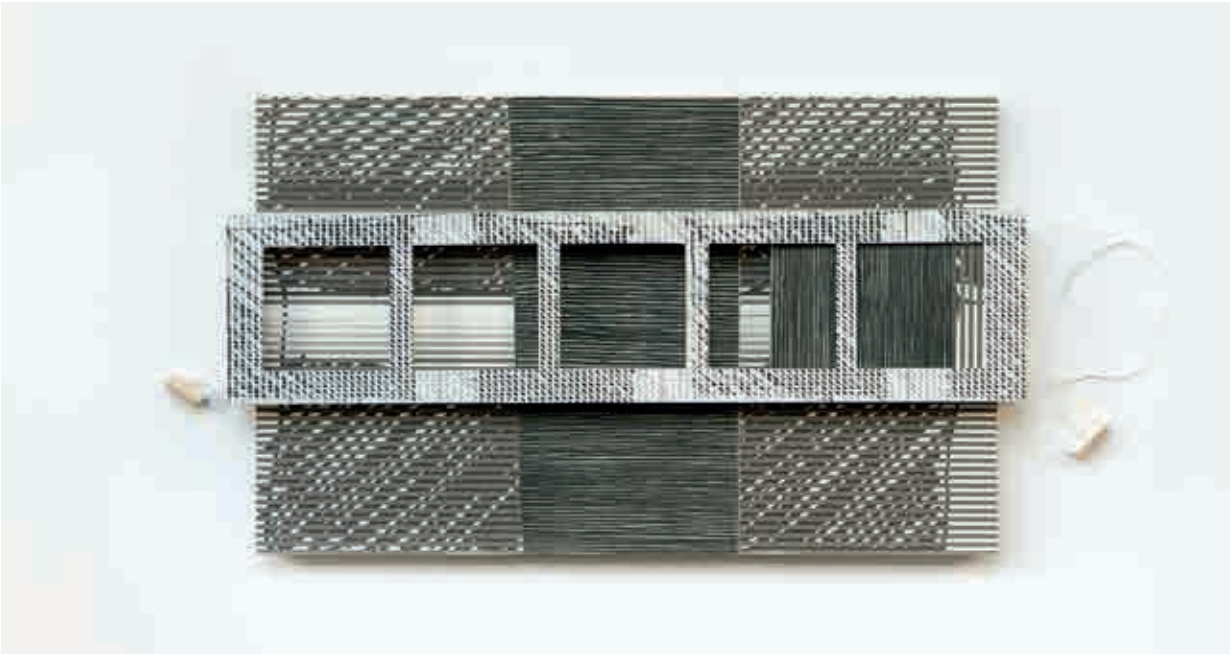
—

Illustration to the book by Zbigniew Dominiak *From Window to Window*, 1991, woodcut

Illustration to the book by Zbigniew Dominiak *From Window to Window*, 1991, woodcut





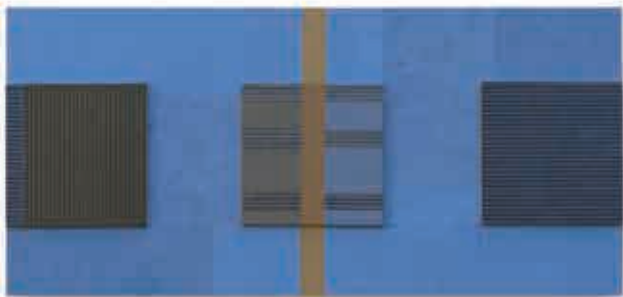
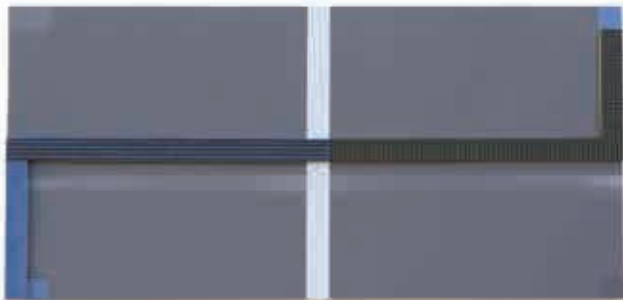
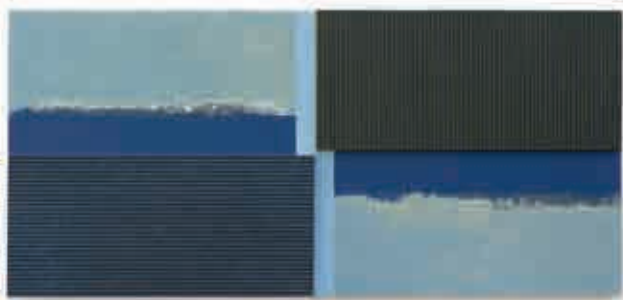


Od okna do okna (5) – księga aleatoryczna, 2020, technika montażu (papier, tektura, linoleum, balsa, sklejką), 22 × 38 cm

—
From Window to Window (5) – aleatoric book, 2020, montage technique (paper, cardboard, linoleum, balsa, plywood)

Od okna do okna (7) – księga aleatoryczna, 2020, technika montażu (papier, tektura, linoleum, balsa, sklejką), 30 × 58,8 cm

—
From Window to Window (7) – aleatoric book, 2020, montage technique (paper, cardboard, linoleum, balsa, plywood)



Resztki 1, 2021, asamblaż, akryl na sklejcze, montaż, 20,5 × 43,5 cm

Resztki 6, 2021, asamblaż, akryl na sklejcze, montaż, 20,5 × 43,5 cm

Resztki 5, 2021, asamblaż, akryl na sklejcze, montaż, 20,5 × 43,5 cm

The Remains 1, 2021, assemblage, acrylic on plywood, assembly, 20.5 × 43.5 cm

The Remains 6, 2021, assemblage, acrylic on plywood, assembly, 20.5 × 43.5 cm

The Remains 5, 2021, assemblage, acrylic on plywood, assembly, 20.5 × 43.5 cm



Resztki 2, 2021, asamblaż, akryl na sklejcze, montaż, 20,5 × 43,5 cm

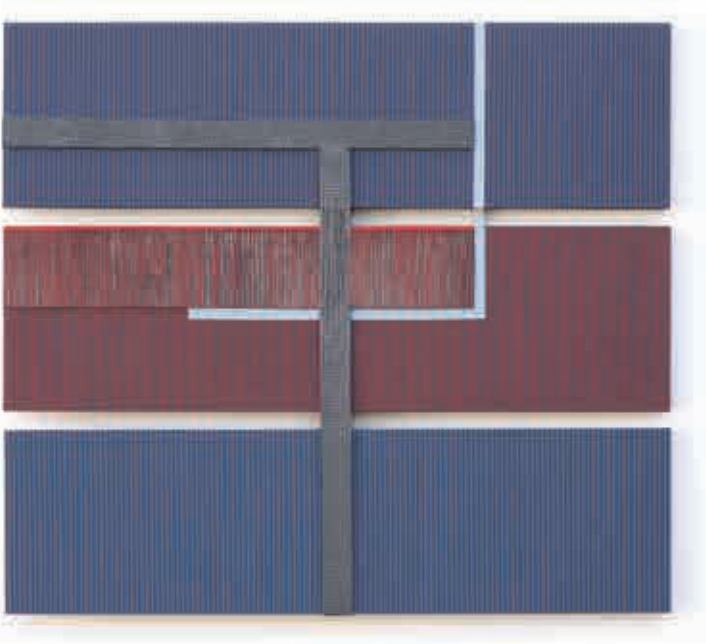
Resztki 3, 2021, asamblaż, akryl na sklejcze, montaż, 20,5 × 43,5 cm

Resztki 4, 2021, asamblaż, akryl na sklejcze, montaż, 20,5 × 43,5 cm

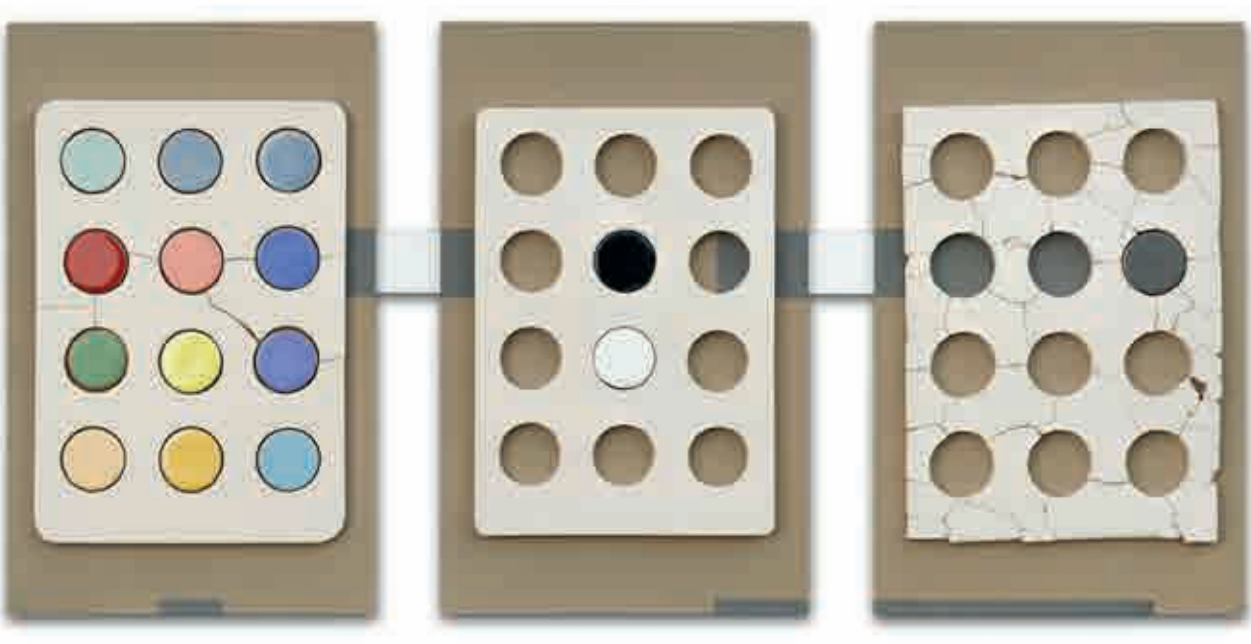
The Remains 2, 2021, assemblage, acrylic on plywood, assembly, 20.5 × 43.5 cm

The Remains 3, 2021, assemblage, acrylic on plywood, assembly, 20.5 × 43.5 cm

The Remains 4, 2021, assemblage, acrylic on plywood, assembly, 20.5 × 43.5 cm



Resztki, 2023, akryl na płycie MDF, linoleum, montaż, 38,5 × 43,2 cm
—
The Remains, 2023, acrylic on the medium-density fibreboard, linoleum, montage



Resztki, 2023, akryl na płycie MDF, elementy ceramiczne, montaż, 44,5 × 93 cm
—
The Remains, 2023, acrylic on the medium-density fibreboard, the ceramic elements, montage



Epitafium dla malarza, 2023, asamblaż, akryl na płycie MDF, elementy ceramiczne, montaż, 37,3 × 58,7 cm

Epitaph for the Painter, 2023, assemblage, acrylic on the medium-density fibreboard, the ceramic elements, montage

ADDENDA

ADDITIONS

Biogram

Lesław Miśkiewicz uczył się w latach 1968–1973 w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Łodzi, a następnie studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, dyplom w Pracowni Technik Drzeworytniczych prof. Andrzeja Bartczaka i w Pracowni Malarstwa prof. Stanisława Fijałkowskiego uzyskał w 1978 roku.

W roku 1977 rozpoczął pracę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Lesław Miśkiewicz prowadził Pracownię Podstaw Kompozycji na Wydziale Grafiki i Malarstwa od 1989 roku. W latach 1998–2009 asystentem w pracowni był Robert Jankowski. W 2009 konkurs na asystenta wygrał Tomasz Kawełczyk i współprowadził Pracownię Podstaw Kompozycji do 2024 roku. Po reorganizacji uczelni od 2019 roku Lesław Miśkiewicz pracował w Instytucie Grafiki Artystycznej, a od 2022 roku w Instytucie Nowych Mediów i Kompozycji uczył studentów nowych mediów oraz projektowania graficznego. W latach 2022–2025 w Pracowni Podstaw Kompozycji na kierunku nowe media współpracował z Łukaszem Leszczyńskim.

Od 1989 do 2009 roku kierował Pracownią Kompozycji na Wydziale Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. W latach 1989–1990 asystentem w pracowni był Marcin Posiła, natomiast od 1994 do 2009 roku w realizacji programu pracowni współpracował z Piotrem Janikiem.

Od 2016 do 2022 roku Lesław Miśkiewicz z Krzysztofem Guzkiem prowadzili Pracownię Obrazu Cyfrowego. Studenci pracowni w latach 2016–2022 zdobyli siedem nagród w Konkursach im. Władysława Strzemińskiego i Prime Time, organizowanych przez ASP w Łodzi.

Od 1999 do 2007 roku kierował Katedrą Wybranych Zagadnień Plastycznych, a następnie w latach 2007–

Biography

Lesław Miśkiewicz attended the State High School of Fine Arts in Lodz from 1968 to 1973, then studied at the State Higher School of Fine Arts in Lodz. He earned his diploma in 1978 in the Woodcut Techniques Studio under Professor Andrzej Bartczak and the Painting Studio under Professor Stanisław Fijałkowski.

In 1977, he began working at the State Higher School of Fine Arts, later known as the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz.

Lesław Miśkiewicz led the Basics of Composition Studio at the Faculty of Graphics and Painting from 1989. From 1998 to 2009, Robert Jankowski was his assistant. In 2009, Tomasz Kawełczyk won the assistant position and co-led the studio until 2024. After the academy's reorganization in 2019, Miśkiewicz worked at the Institute of Artistic Graphics, and from 2022 at the Institute of New Media and Composition, teaching new media and graphic design students. From 2022–2025 he collaborated with Łukasz Leszczyński in the Basics of Composition Studio in the new media studies.

He led the Basics of Composition Studio at the Faculty of Visual Education from 1989 to 2009. Marcin Posiła was his assistant in 1989-1990, and from 1994 to 2009, Piotr Janik collaborated on the studio's program.

From 2016 to 2022, Miśkiewicz, along with Krzysztof Guzek, led the Digital Image Studio. Students of the studio won seven awards in the Strzemiński and Prime Time Competitions organized by the Academy of Fine Arts in Lodz between 2016 and 2022.

From 1999 to 2007, he chaired the Department of Selected Aspects in Visual Arts, and from 2007 to 2008, and then the Department of Multimedia. From 2017 to 2022, he was the head of the Department of Composition. In 2022, at his initiative, the new media program was established at the Faculty of Fine Arts,

2008 Katedrą Multimediów. Od 2017 do 2022 roku był kierownikiem Katedry Kompozycji. W 2022 roku z jego inicjatywy powołany został kierunek nowe media, usytuowany na Wydziale Sztuk Pięknych, w Instytucie Nowych Mediów i Kompozycji.

Pracował w wielu komisjach i zespołach uczelnianych. Był członkiem Rady Wydziału Grafiki i Malarstwa (1985–2019), Rady Wydziału Sztuk Pięknych (2020–2024), Senatu Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi (1989–1993), Rady Programowej Doktoranckich Studiów Środowiskowych (2016–2019), Zespołu ds. opracowania założeń nowego Statutu (2018–2019). W latach 2016–2020 był przewodniczącym senackiej Komisji ds. programu nauczania. W 2019 roku został członkiem pierwszej Rady Uczelni. Był członkiem jury konkursów graficznych, między innymi XII Międzynarodowego Triennale Małych Form Grafiki w Łodzi.

Lesław Miśkiewicz był promotorem sześciu rozpraw doktorskich (z zakresu sztuki). Napisał siedem recenzji doktorskich, cztery w ASP w Łodzi, a trzy na wniosek Rady Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej, Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi oraz jedną recenzję habilitacyjną na wniosek Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

W latach 1993–1994 Lesław Miśkiewicz pracował także w Prywatnym Liceum Sztuk Plastycznych w Łodzi. Od 1995 do 2018 roku był zatrudniony na stanowisku profesora nadzwyczajnego w Instytucie Informatyki na Wydziale Fizyki Technicznej, Informatyki i Matematyki Stosowanej Politechniki Łódzkiej. Wykładał następujące przedmioty: Podstawy kompozycji, Kompozycja obrazu komputerowego oraz Kompozycja obrazów ruchomych. Pod jego kierunkiem zostało napisanych ponad sto prac dyplomowych magisterskich i inżynierskich (z zakresu grafiki komputerowej i multimediów).

in the Institute of New Media and Composition.

Lesław Miśkiewicz participated in University Committees and Teams. He was member of the Council of the Faculty of Graphics and Painting (1985–2019), the Council of the Faculty of Fine Arts (2020–2024), the Senate of the Strzemiński Academy of Fine Arts (1989–1993), the Program Council for Doctoral Environmental Studies (2016–2019), the Team for Developing the New Statute (2018–2019). In 2016–2020 he was a Chairman of the Senate Committee for the Curriculum. In 2019 he was member of the First Academy Council. He was a jury member for graphic competitions, including the 13th International Triennial of Small Graphic Forms in Lodz.

Lesław Miśkiewicz was the supervisor of six doctoral dissertations (in the field of art). He wrote seven doctoral reviews, including three at the request of the Council of the Department of Cinematography and Television Production at the Leon Schiller National Higher School of Film, Television, and Theatre in Lodz, and one habilitation review.

In 1993-1994, Miśkiewicz taught at the Private High School of Fine Arts in Lodz, and in 1995, he was employed as an associate professor in the Institute of Computer Science at the Department of Technical Physics, Computer Science and Applied Mathematics, at Lodz University of Technology. He worked there until 2018. He conducted lectures on the following subjects: Basics of Composition, Computer Image Composition, and Composition of Moving Images. Under his supervision, more than a hundred master's and engineering theses in the fields of computer graphics and multimedia were written.

Przebieg zatrudnienia w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

1977–1979

- asystent stażysta w Pracowni Rysunku Jacka Bigoszewskiego i w Pracowni Podstaw Projektowania Graficznego Jerzego Trelińskiego (w 1978)

1979–1987

- starszy asystent w Pracowni Rysunku Jacka Bigoszewskiego i Pracowni Podstaw Kompozycji Andrzeja Łobodzińskiego (od 1982 do 1989 roku)

1987

- nauczyciel przedmiotu

1987–1994

- adiunkt I stopnia

1994–1998

- adiunkt II stopnia

1998–2001

- profesor nadzwyczajny

2001–2024

- profesor zwyczajny

Employment History at the Strzemiński Academy of Fine Arts Lodz

1977–1979

- Trainee Assistant in the Drawing Studio led by Jacek Bigoszewski and in the Basics of Graphic Design Studio led by Jerzy Treliński (1978)

1979–1987

- Senior Assistant in the Drawing Studio led by Jacek Bigoszewski and in the Basics of Composition Studio led by Andrzej Łobodziński (1982–1989)

1987

- Subject Teacher

1987–1994

- Assistant Professor I

1994–1998

- Assistant Professor II

1998–2001

- Associate Professor

2001–2024

- Full Professor

Wystawy

Wystawy indywidualne

- 1978**
- Wystawa grafiki (Donata Lesińska, Lesław Miśkiewicz), Zduńska Wola, Klub Międzynarodowej Książki i Prasy
- 1985**
- „Lesław Miśkiewicz. Linoryty”, Łódź, Salon Sztuki Współczesnej BWA (katalog)
- 1988**
- „Lesław Miśkiewicz. Rysunki i drzeworyty”, Łódź, Pracownia Andrzeja Graczykowskiego i Zbigniewa Janeczka (folder)
 - Wystawa dedykowana Rodzicom „Lesław Miśkiewicz. Drzeworyty”, Zgierz, Zgierska Galeria Sztuki przy Miejskim Ośrodku Kultury (katalog)
- 1990**
- „Lesław Miśkiewicz”, Warszawa, Dom Sztuki na Ursynowie (katalog)
- 1991**
- „Lesław Miśkiewicz. Drzeworyty”, Łódź, Mała Galeria Literacka Katedry Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego (katalog)
- 1993**
- Wystawa grafiki (Lesław Miśkiewicz, Krzysztof Wawrzyniak), Łódź, Galerie Miejskie (katalog)
- 1995**
- „Lesław Miśkiewicz. Drzeworyty”, w ramach wystaw z cyklu „Absolwenci Pracowni Technik Drzeworytniczych – Pracownicy Dydaktyczni Uczelni”, Łódź, Mała Galeria Biblioteki PWSSP (katalog)
- 2000**
- „Lesław Miśkiewicz. Drzeworyty”, Łódź, Drukarnia Rentsch Polska (katalog)

Exhibitions

Individual exhibitions

- 1978**
- Exhibition of graphics (Donata Lesińska, Lesław Miśkiewicz). Zdunska Wola, International Book and Press Club
- 1985**
- “Lesław Miśkiewicz. Linocuts”. Lodz, Salon of Contemporary Art BWA. (catalogue)
- 1988**
- “ Lesław Miśkiewicz. Drawings and woodcuts”. Lodz, Andrzej Graczykowski and Zbigniew Janeczek’s studio. (folder)
 - Exhibition dedicated to the Parents “ Lesław Miśkiewicz. Woodcuts”. Zgierz, Zgierz Art Gallery at the Municipal Cultural Center. (catalogue)
- 1990**
- “Lesław Miśkiewicz”. Warsaw, Art House in Ursynów. (catalogue)
- 1991**
- “Lesław Miśkiewicz. Woodcuts”. Lodz, Small Literary Gallery of the Department of Romantic and Contemporary Literature of the University of Lodz. (catalogue)
- 1993**
- Exhibition of graphics (Lesław Miśkiewicz, Krzysztof Wawrzyniak). Lodz, City Galleries. (catalogue)
- 1995**
- “Lesław Miśkiewicz. Woodcuts”. As part of the exhibitions in the series “Graduates of the Woodcut Techniques Studio - Teaching Staff of the Academy”. Lodz, Small Gallery of the PWSSP Library. (catalogue)
- 2000**
- “Lesław Miśkiewicz. Woodcuts”. Lodz, Rentsch Polska Printing House. (catalogue)

- 2001**
- „Lesław Miśkiewicz. Drzeworyty”, Kraków, Galeria ASP
- 2002**
- „Małe formy grafiki”, Łódź, Galeria Duszpasterstwa Środowisk Twórczych
- 2005**
- Wystawa towarzysząca 12. Międzynarodowemu Triennale Małych Form Graficznych – Łódź’05 „Lesław Miśkiewicz, Krzysztof Wawrzyniak. Grafika”, Łódź, Galeria „Willa” (katalog)
 - „Lesław Miśkiewicz, Krzysztof Wawrzyniak. Małe formy graficzne”, Łódź, Galeria Amcor Rentsch Polska (katalog)
- 2015**
- „Oblicza geometrii. Drzeworyty i grafiki komputerowe z lat 1986-2015”, wystawa organizowana przez Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, Kraków, Galeria Oko dla Sztuki (folder)
- 2016**
- „Motywy subiektywne. Grafiki z lat 1986-2016”, Łódź, Galeria Biblio-Art, Biblioteka Politechniki Łódzkiej (folder)
- 2017**
- „Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie”, Łódź, Galeria Re:Medium (katalog)
- 2023**
- Wystawa grafiki i malarstwa w ramach „Pierwszego Wydmińskiego Forum Artystycznego”, Talki (katalog)
- 2024**
- Wystawa „Lesław Miśkiewicz. Grafiki i obrazy z lat 1980-2024”, Łódź, Galeria Kobro (folder)
 - Wystawa książek artystycznych, ekslibrisów i małych form graficznych w ramach „Drugiego Wydmińskiego Forum Artystycznego”, Talki (folder)

- 2001**
- “Lesław Miśkiewicz. Woodcuts”. Cracow, ASP Gallery.
- 2002**
- “Small Graphic Forms”. Lodz, Gallery of the Ministry of Creative Communities.
- 2005**
- Exhibition accompanying the 12th International Triennial of Small Graphic Forms - Lodz’05 “ Lesław Miśkiewicz, Krzysztof Wawrzyniak. Graphics”. Lodz, Gallery “Willa”. (catalogue)
 - “ Lesław Miśkiewicz, Krzysztof Wawrzyniak. Small graphic forms”. Lodz, Gallery Amcor Rentsch Poland. (catalogue)
- 2015**
- “Faces of Geometry. Woodcuts and computer graphics from 1986-2015”. Exhibition organized by the Association of the International Triennial of Graphics in Cracow. Cracow, Gallery Oko dla Sztuki. (folder)
- 2016**
- “Subjective Motifs. Graphics from 1986-2016”. Lodz, Biblio-Art Gallery, Library of the Lodz University of Technology. (folder)
- 2017**
- “Lesław Miśkiewicz. Paintings Read in Time”. Re:Medium Gallery, Lodz. (catalogue)
- 2023**
- Exhibition of graphics and paintings as part of the “First Wydmin Art Forum”. Talki 2023 (catalogue).
- 2024**
- Exhibition “ Lesław Miśkiewicz. Graphics and paintings from 1980-2024”. Kobro Gallery, the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz. (folder)
 - Exhibition of art books, ex-librises and small graphic forms as part of the “Second Wydmin Art Forum”. Talki 2024 (folder).

Wybrane wystawy zbiorowe

1977

- Ogólnopolski Przegląd Grafiki Studenckiej, Kraków, Galeria „Pod Jaszczurami” (katalog)
- I Konfrontacje Studentów Szkół Artystycznych, Szczawno, Dom Zdrojowy (katalog)
- Międzynarodowe Biennale Grafiki Młodych, Épinal, Francja

1979

- Wystawa prac absolwentów uczelni plastycznych „Dyplom’78”, Warszawa, Zachęta
- Sacrum w plastyce polskiej, Łódź, Galeria Pax (katalog)
- Wystawa malarstwa plastyków łódzkich, Landau, Niemcy

1980

- Malarstwo plastyków województwa sieradzkiego, Sieradz, Galeria BWA (katalog)
- Wystawa rysunków plastyków związanych ze Zgierzem, Zgierz, Muzeum Miasta Zgierza
- Ogólnopolska wystawa malarstwa im. Waldemara Cwenarskiego, Wrocław, Galeria BWA
- Ogólnopolskie konfrontacje „Sztuka Młodych Łódź’80”, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki

1981

- XXXV Jubileuszowy Ogólnopolski Salon Zimowy Plastyki, Radom, Muzeum Okręgowe (katalog)
- Międzynarodowy konkurs na grafikę z okazji 1500-lecia urodzin Świętego Benedykta, Lubin, Klasztor (folder)
- Małe Formy Grafiki Łódź’81, Łódź, Galeria Sztuki BWA (katalog)

1982

- Wystawa współczesnej grafiki polskiej, Gross Gerau, Niemcy
- Wystawa malarstwa, grafiki i fotografii (Andrzej Graczykowski, Sławomir Iwański, Lesław Miśkiewicz, Jacek Nowotarski i Grzegorz Przyborek), Paryż, Galeria’74, Francja

Selected collective exhibitions

1977

- National Student Graphics Review. Cracow, “Pod Jaszczurami” Gallery. (catalogue)
- 1st Confrontation of Students of Art Schools. Szczawno, “Dom Zdrojowy”. (catalogue)
- International Biennale of Young Graphics. Epinal, France

1979

- Exhibition of works by graduates of art schools “Diploma’78”. Warsaw, Zachęta.
- The sacred in Polish visual arts. Lodz, Pax Gallery. (catalogue)
- Exhibition of paintings by artists from Lodz. Landau, Germany

1980

- Paintings by artists of the Sieradz Voivodeship. Sieradz, BWA Gallery. (catalogue)
- Exhibition of drawings by visual artists associated with Zgierz. Zgierz, Museum of the City of Zgierz.
- National exhibition of paintings named after Waldemar Cwenarski. Wrocław, BWA Gallery.
- National confrontation “Art of the Young Łódź’80”. Lodz, Art Propaganda Center.

1981

- The 35th Jubilee National Winter Salon of Fine Arts. Radom, District Museum. (catalogue)
- International competition for graphics on the occasion of the 1500th anniversary of the birth of St. Benedict. Lubin, Monastery. (folder)
- Small Forms of Graphics Łódź’81. Lodz, BWA Art Gallery. (catalogue)

1982

- Exhibition of contemporary Polish graphics. Gross Gerau, Germany
- Exhibition of paintings, graphics and photography (Andrzej Graczykowski, Sławomir Iwański, Lesław Miśkiewicz, Jacek Nowotarski and Grzegorz Przyborek) Paris, Galeria’74, France

1983

- Małe Formy Grafiki Łódź’83, Łódź, Galeria Sztuki BWA (katalog)
- Polska miniatura graficzna ze zbiorów BWA w Łodzi, Sztokholm, Instytut Kultury Polskiej, Szwecja (folder)
- II Międzynarodowa wystawa „Petit format de papier”, Couvin, Cul-des-Sarts, Belgia (katalog)
- Wystawa krajowa „Wokół grafiki”, Mistrzejowice k. Krakowa, Kościół Maksymiliana Kolbego
- I Krajowe Biennale Młodych „Droga i Prawda”, Wrocław, Kościół Świętego Krzyża (folder)

1984

- VIII Ogólnopolska Wystawa Pokonkursowa Grafiki, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)

1985

- III Międzynarodowa wystawa „Petit format de papier”, Couvin, Cul-des-Sarts, Belgia (katalog)
- Wystawa grafiki zorganizowana przez niemiecką sekcję Xylonu „Zum Thema Garten”, Schwetzingen, Schloss Schwetzingen, Niemcy (katalog)
- Małe Formy Grafiki Łódź’85, Łódź, Galeria Sztuki BWA (katalog)
- V Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe (katalog)
- Wystawa exlibrisów „Interexlibris”, Frederikshaven, Kunstmuseum, Dania (katalog)

1986

- IX Ogólnopolska Wystawa Pokonkursowa Grafiki, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)
- Sieradzkie Prezentacje Plastyczne, Sieradz, Galeria BWA (katalog)
- Łódzki Salon Wiosenny’86, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)
- I Wystawa Miniatur „First Annual International Miniature Art Exhibition”, Toronto, Del Bello Gallery, Kanada (katalog)
- Wystawa książek „Corespondance des Arts” Londyn, British Library, Wielka Brytania (folder)

1983

- Small Forms of Graphics Lodz’83. Lodz, BWA Art Gallery (catalogue).
- Polish graphic miniatures from the collection of the BWA Gallery in Lodz. Stockholm, Institute of Polish Culture, Sweden (folder)
- 2nd International Exhibition “Petit format de papier”. Couvin, Cul-des-Sarts, Belgium (catalogue)
- National exhibition “Around Graphic Arts”. Mistrzejowice near Krakow, Maximilian Kolbe Church.
- 1st National Youth Biennale “The Way and the Truth” Wroclaw, Holy Cross Church. (folder)

1984

- 8th National Post-Competition Exhibition of Printmaking. Lodz, Art Propaganda Center. (catalogue)

1985

- 3nd International Exhibition “Petit format de papier”. Couvin, Cul-des-Sarts, Belgium (catalogue)
- Exhibition of prints organized by the German section of Xylon “Zum Thema Garten”. Schwetzingen, Schloss Schwetzingen. (catalogue)
- Small Forms of Graphics Lodz’85. Lodz, BWA Art Gallery. (catalogue)
- 5th National Graphic Competition named after Józef Gielniak. Jelenia Góra, District Museum. (catalogue)
- Exhibition of exlibrises “Interexlibris”. Frederikshaven, Kunstmuseum., Denmark (catalogue)

1986

- 9th National Post-competition Exhibition of Printmaking. Lodz, Art Propaganda Centre. (catalogue)
- Sieradz Artistic Presentations. Sieradz, BWA Gallery. (catalogue)

- Wystawa exlibrisów „Interexlibris”, Frederikshaven, Kunstmuseum, Dania (katalog)
- I Triennale Rysunku pod patronatem Tadeusza Kulisiewicza, Kalisz, Muzeum Okręgowe (katalog)
- Międzynarodowe Biennale Drzeworytu, Bańska Bystrzyca, Stredoslowenska Galeria, Słowacja (katalog)
- Wystawa grafiki „The 12th International Independent Exhibition Kanagawa’86”, Jokohama, Kanagawa Prefectural Gallery, Japonia (katalog)

1987

- Małe Formy Grafiki Łódź’87, Łódź, Galeria Sztuki BWA (katalog)
- VI Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe (katalog)
- X Ogólnopolska Wystawa Pokonkursowa Grafiki Łódź’87, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)
- IV Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego, Olsztyn, Galeria Sztuki Współczesnej BWA (katalog)
- II Wystawa Miniatur „Second Annual International Miniature Art Exhibition and Sale”, Toronto, Del Bello Gallery, Kanada (katalog)
- „Łódzka Szkoła Drzeworytu”, Kraków, Galeria Akademii Sztuk Pięknych (folder)
- Międzynarodowe Triennale Drzeworytu „Xylon 10”, Winterthur, Gewerbemuseum: St-Die, Musée Municipal, Szwajcaria; Genua, Villa Croce, Włochy; Bulle, Musée Gruerien, Szwajcaria; Schwetzingen, Schloss Schwetzingen, Niemcy; Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)

1988

- „Drzeworyt łódzki wczoraj i dziś”, Łódź, Galeria Sztuki BWA
- Wystawa prac studentów Katedry Grafiki Warszawskiej, Łódź, Galeria Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi (folder)

- Lodz Spring Salon’86. Lodz, Art Propaganda Centre. (catalogue)
- “First Annual International Miniature Art Exhibition”. Toronto, Del Bello Gallery, Canada (catalogue)
- “Corespondance des arts” book exhibition. London, British Library, England (folder)
- Exhibition of exlibris “Interexlibris”. Frederikshaven, Kunstmuseum, Denmark (catalogue)
- 1st Triennial of Drawing under the patronage of Tadeusz Kulisiewicz. Kalisz, District Museum. (catalogue)
- International Biennale of Woodcut. Banska Bystrica, Stredoslovenska Gallery. (catalogue)
- Printmaking exhibition “The 12th International Independent Exhibition Kanagawa’86”. Yokohama, Kanagawa Prefectural Gallery, Japan (catalogue)

1987

- Small Graphic Forms Lodz’87. Lodz, BWA Art Gallery. (catalogue)
- 6th Józef Gielniak National Graphic Competition. Jelenia Góra, District Museum. (catalogue)
- 10th National Post-competition Exhibition of Printmaking Lodz’87. Lodz, Art Propaganda Centre. (catalogue)
- 4th Quadriennale of Polish Woodcut and Linocut. Olsztyn, BWA Gallery of Contemporary Art. (catalogue)
- “Second Annual International Miniature Art Exhibition and Sale”. Toronto, Del Bello Gallery, Canada (catalogue)
- “Lodz School of Woodcut”. Cracow, Gallery of the Academy of Fine Arts (folder).
- International Woodcut Triennial “Xylon 10”. Winterthur, Gewerbemuseum: St-Die, Musée Municipal; Genoa, Villa Croce; Bulle, Musée Gruerien; Schwetzingen, Schloss Schwetzingen; Lodz, Art Propaganda Centre. (catalogue)

- V Sieradzkie Prezentacje Plastyczne, Sieradz, Galeria BWA (katalog)
- Międzynarodowe Triennale Drzeworytu „Xylon 10”, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki; Warszawa „Zachęta”; Toruń, Galeria BWA (katalog)
- Międzynarodowa X i XI wystawa exlibrisów „Inter – Exlibris”, Federikshavn, Kunstmuseum, Dania (katalog)
- Międzynarodowa wystawa miniatur artystycznych „Third Annual International Exhibition of Miniature Art.”, Toronto, Del Bello Gallery, Kanada (katalog)
- XII Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego, Malbork, Muzeum Zamkowe (katalog)
- XII Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków, Pawilon Wystawowy BWA (katalog)

1989

- „L’Europe des Graveurs”, Grenoble, Bibliothèque Municipale, Francja (katalog)
- 2 ème Festival International de Gravure, Menton, Ville de Mentona, Francja
- Polish Prints A’Contemporary Graphic Tradition, Lincoln (Nebraska, USA), The Gallery of the Department of Art History; St. Louis (Missouri, USA). Washington University School of Art, Bixby Gallery; Philadelphia (Pensylwania, USA), The Print Club; Chicago (Illinois, USA), The Polish Museum of America; Clark (New Jersey, USA), The Polish Cultural Fuondation; Moorhcad (Minesota, USA), Concordia College, Cyrus M. Running Gallery; Stevens Point (Wiskonsin, USA), University of Winsconsin, Stevens Point Carston Gallery; Dallas (Texas, USA), University of Texas at Dallas, Haggerty Art Center Gallery; Columbus (Nebrasca, USA), Columbus Public Library, The Columbus Art Gallery (katalog)
- Wystawa grafiki „The 15th Independent Exhibition, Kanagawa’89”, Jokohama, Kanagawa Prefectural Gallery, Japonia (katalog)
- Małe Formy Grafiki Łódź’89, Łódź, Galeria Sztuki BWA (katalog)

1988

- ‘The woodcut of Lodz yesterday and today’. Lodz, BWA Art Gallery.
- Exhibition of works by students of the Department of Printmaking. Lodz, Gallery of the Strzemiński State Higher School of Fine Arts. (folder)
- 5th Sieradz Art Presentations. Sieradz, BWA Gallery. (catalogue)
- International Woodcut Triennial “Xylon 10”. Lodz, Art Propaganda Centre; Warsaw “Zachęta”; Toruń, BWA Gallery. (catalogue)
- International 10th and 11th exhibition of exlibris “Inter - Exlibris”. Federikshavn , Kunstmuseum, Denmark (catalogue)
- International exhibition of miniature art “Third Annual International Exhibition of Miniature Art.” Toronto, Del Bello Gallery, Canada (catalogue)
- 12th International Biennial Exhibition of Contemporary Exlibris. Malbork, Castle Museum. (catalogue)
- 12th International Biennial of Printmaking. Cracow, BWA Exhibition Pavilion. (catalogue)

1989

- “Europe of Engravers”. Grenoble, Municipal Library, France (catalogue)
- 2nd International Festival of Engraving. Menton, City of Menton, France
- Polish Prints A’Contemporary Graphic Tradition. Lincoln (Nebraska), The Gallery of the Department of Art History; St. Louis (Missouri). Washington University School of Art, Bixby Gallery; Philadelphia (Pensylwania), The Print Club; Chicago (Illinois), The Polish Museum of America; Clark (New Jersey), The Polish Cultural Fuondation; Moorhcad (Minesota), Concordia College, Cyrus M. Running Gallery; Stevens Point (Wiskonsin), University of Winsconsin, Stevens Point Carston Gallery; Dallas (Texas), University of Texas at Dallas, Haggerty Art Center Gallery; Columbus (Nebrasca), The Columbus Art Gallery. (catalogue)

- Wystawa sztuki współczesnej „Primum Non Nocere”, Kraków, Pawilon Wystawowy BWA (katalog)
- Wystawa grafiki „Czas teraźniejszy, zawsze obecny”, Gdańsk, Galeria Punkt (folder)
- XI Ogólnopolska Wystawa Grafiki Łódź’89, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)
- VII Ogólnopolski Konkurs im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe (katalog)
- Sacrum w grafice, Łódź, Aula Jana Pawła II, Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (folder)
- Wystawa sztuki współczesnej „Kontraste aus Polen”, Kronberg, Kunst im Hellhof, Niemcy (katalog)
- Wystawa malarstwa „Kooperatywa” (udział w jednej z kooperatyw: Jacek Bigoszewski, Donata Lesińska, Lesław Miśkiewicz), Łódź, Galeria Chimera (katalog)

1990

- Wystawa sztuki współczesnej „Kontraste aus Lodz”, Gross Gerau, Stadtmuseum, Niemcy
- Międzynarodowe Triennale Drzeworytu „Xylon 11”, Winterthur, Gewerbemuseum, Szwajcaria; Schwetzingen, Schloss Schwetzingen, Xylon Museum und Werkstätten, Niemcy; Genua, Villa Croce, Włochy; Bulle, Musée Gruerien, Szwajcaria; La Louvière, Centre de la Gravure et de l’Image, Belgia (katalog)
- Wystawa grafiki „Stanisław Fijałkowski a jego ziaci”, Bratysława, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej, Słowacja (katalog)
- Wystawa grafiki „Wobec Geometrii”, Kraków, Salon BWA; Wiedeń, Instytut Polski, Austria (katalog)
- XI Międzynarodowe Biennale Drzeworytu, Bańska Bystrzyca, Galeria Stredoslovenska, Słowacja (katalog)
- Międzynarodowa wystawa grafiki „Interprint’90”, Lwów, Muzeum Historii Religii (katalog)

- Exhibition of Printmaking “The 15th Independent Exhibition, Kanagawa’89”. Jokohama, Kanagawa Prefectural Gallery, Japan (catalogue)
- Small Graphic Forms Lodz’89, Lodz, BWA Art Gallery (catalogue)
- Contemporary art exhibition “Primum Non Nocere”. Cracow, BWA Exhibition Pavilion. (catalogue)
- Exhibition of printmaking “Present time, always present”. Gdansk, Punkt Gallery. (folder)
- 11th National Graphics Exhibition Lodz’89. Lodz, Art Propaganda Centre. (catalogue)
- 7th National Józef Gielniak Competition. Jelenia Góra, District Museum. (catalogue)
- The Sacred in graphic art. Lodz, John Paul II Assembly Hall, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. (folder)
- Contemporary art exhibition “Kontraste aus Polen”. Kronberg, Kunst im Hellhof. (catalogue)
- Painting exhibition “ Co-operative” (participation in one of the co-operatives - Jacek Bigoszewski, Donata Lesińska, Lesław Miśkiewicz). Lodz, Chimera Gallery. (catalogue)

1990

- Contemporary art exhibition “Kontraste aus Lodz”. Gross Gerau, Stadtmuseum, Germany
- International Woodcut Triennial “Xylon 11”. Winterthur, Gewerbemuseum; Schwetzingen, Schloss Schwetzingen, Xylon Museum und Werkstätten; Genoa, Villa Croce; Bulle, Musée Gruerien; La Louvière, Centre de la Gravure et de l’Image, Belgium (catalogue)
- Exhibition of printmaking “Stanislaw Fijałkowski and his friends”. Bratislava, Centre for Polish Information and Culture, Slovakia (catalogue)
- Exhibition of printmaking “Facing Geometry”. Cracow, Salon BWA; Vienna, Polish Institute, Austria (catalogue)
- 11th International Biennale of Woodcuts. Banska Bystrica, Stredoslovenska Gallery. (catalogue)

- Wystawa sztuki „Horizonte”, Bonn, Galeria der Friedrich-Ebert-Stiftung, Niemcy (folder)
- 1991**
- „Młoda Grafika lat 80-tych”, Warszawa, Dom Sztuki na Ursynowie (folder)
 - Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków, Pawilon Wystawowy BWA (katalog)
 - Wystawa grafiki „Intergrafia”, Katowice, Galeria BWA (katalog)
 - Triennale Polskiej Grafiki, Katowice, Galeria BWA (katalog)
 - XIX Międzynarodowe Biennale Grafiki, Ljubljana, Międzynarodowe Centrum Grafiki (katalog)
 - V Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego, Olsztyn, Galeria Sztuki Współczesnej BWA (katalog)
 - Międzynarodowa wystawa grafiki „Nachbarn”, Norymberga, Messezentrum, Niemcy (katalog)
 - Wystawa grafiki „Międzynarodowe nagrody polskich grafików”, Wiedeń, Instytut Polski, Austria (katalog)
 - Międzynarodowa wystawa grafiki „Eastern Europe-Japan”, Jokohama, Kanagawa Prefectural Gallery, Japonia (katalog)

1992

- Triennale Grafiki Krajów Nadbałtyckich, Gdańsk, Pałac Opatów (katalog)
- Międzynarodowe Biennale Drzeworytu, Bańska Bystrzyca, Štatna Galeria, Słowacja (katalog)
- Wystawa malarstwa, rysunku i grafiki, Łódź, Galerie Miejskie (folder)
- Wystawa polskiej sztuki współczesnej „Polska-Aspetti dell’Arte Contemporanea in Polonia”, Lucca, Galleria dell’Ammannati, Palazzo Provinciale, Włochy (katalog)
- Wystawa grafiki „The 17th International Independent Exhibition, Kanagawa’92”, Jokohama, Kanagawa Prefectural Gallery, Japonia (katalog)

- International exhibition of printmaking “Interprint’90”. Lviv, Museum of the History of Religions, Ukraine (catalogue)
 - Art exhibition “Horizonte”. Bonn, Gallery der Friedrich-Ebert-Stiftung, Germany (folder)
- 1991**
- “Young Graphics of the 1980s”. Warsaw, House of Art in Ursynów. (folder)
 - International Printmaking Triennial. Cracow, BWA Exhibition Pavilion. (catalogue)
 - Exhibition of printmaking “Intergrafia”. Katowice, BWA Gallery. (catalogue)
 - Triennale of Polish Graphic Art. Katowice, BWA Gallery. (catalogue)
 - 19th International Graphics Biennale. Ljubljana, International Centre of Graphic Arts. (catalogue)
 - 5th Quadriennale of Polish Woodcut and Linocut. Olsztyn, Gallery of Contemporary Art BWA. (catalogue)
 - International exhibition of printmaking “Nachbarn”. Nuremberg, Messezentrum, Germany (catalogue)
 - Exhibition of printmaking “International prizes of Polish printmakers”. Vienna, Polish Institute, Austria (catalogue)
 - International printmaking exhibition “Eastern Europe-Japan”. Yokohama, Kanagawa Prefectural Gallery, Japan (catalogue)

1992

- Baltic Countries Printmaking Triennial. Gdansk, Abbots Palace. (catalogue)
- International Biennale of Woodcut, Bańska Bystrica Štatna Gallery, Slovakia (catalogue)
- Exhibition of paintings, drawings and graphics, Lodz, City Galleries. (folder)
- Exhibition of Polish contemporary art “Polska-Aspetti dell’Arte Contemporanea in Polonia”. Lucca, Galleria dell’Ammannati, Palazzo Provinciale, Italy
- Exhibition of printmaking “The 17th International Independent Exhibition, Kanagawa’92”. Yokohama. Kanagawa Prefectural Gallery, Japan (catalogue)

1993

- I Międzynarodowe Biennale Grafiki w Maastricht, Maastricht, Maastricht Exhibition and Congress Centre, Holandia (katalog)
- Wystawa grafiki „Winners Gallery”, Augsburg, Winners Gallery, Niemcy
- Wystawa grafiki „Vyle d’Art.”, Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuele de La Cambre, Bruxelles & Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Lodz. Vyle-Tharoul (Marchin), Belgia
- Małe Formy Grafiki Łódź’93, Łódź, Galeria Sztuki „Willa” (katalog)
- Wystawa grafiki „Fira konstnarrar fräü Polen (Andrzej Bartczak, Tomasz Chojnacki, Krzysztof Wawrzyniak, Lesław Miśkiewicz)”, Västervik, Galeria Kupé, Szwecja
- Międzynarodowe Triennale Drzeworytu „Xylon 12”, Winterthur, Gewerbemuseum, Szwajcaria (katalog)

1994

- VIII Międzynarodowy Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe (katalog)
- 2. Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, Galeria Sztuki Współczesnej BWA; Clermont-Ferrand, Galeria Centrum Kongresowego, Francja; Le Locle, Musee des Beaux-Arts, Szwajcaria; Schwetzingen, Museum „Xylon”, Niemcy; Frechen, Kunstverein zu Frechen E.V. Staatsall, Niemcy (katalog)
- „Światowa Wystawa Laureatów”, Katowice, Galeria Sztuki Współczesnej BWA; Ronneby, Kultur Centrum Ronneby, Szwecja; Bańska Bystrzyca, Štatna Galeria, Słowacja (katalog)
- Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków, Galeria BWA (katalog)

1995

- Triennale Grafiki’94 w Norymberdze „Consumenta’95”, Norymberga, Centrum Wystawowe, Niemcy

1993

- 1st Maastricht International Printmaking Biennale. Maastricht, Maastricht Exhibition and Congress Centre, Netherland (catalogue)
- “Winners Gallery” printmaking exhibition. Augsburg, Winners Gallery, Germany
- ‘Vyle d’Art’ printmaking exhibition. Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuele de La Cambre, Bruxelles & Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Lodz. Vyle-Tharoul (Marchin), Belgium
- Small Graphic Forms Lodz’93. Lodz, Art Gallery “Willa”. (catalogue)
- Exhibition of printmaking “Fira konstnarrar fräü Polen” (Andrzej Bartczak, Tomasz Chojnacki, Krzysztof Wawrzyniak, Lesław Miśkiewicz)”. Västervik, Kupé Gallery, Sweden
- International Woodcut Triennial “Xylon 12”. Winterthur, Gewerbemuseum, Switzerland (catalogue)

1994

- 8th Józef Gielniak International Graphic Competition. Jelenia Góra, District Museum. (catalogue)
- 2nd Polish Printmaking Triennial. Katowice, BWA Gallery of Contemporary Art; Clermont-Ferrand, Gallery of the Congress Centre, France; Le Locle, Musee des Beaux-Arts, Switzerland; Schwetzingen, Museum “Xylon”; Frechen, Kunstverein zu Frechen E.V. Staatsall, Germany (catalogue)
- “World Exhibition of Laureates”. Katowice, BWA Gallery of Contemporary Art; Ronneby, Kultur Centrum Ronneby, Sweden; Banska Bystrica, Štatna Galeria, Slovakia (catalogue)
- International Printmaking Triennial. Krakow, BWA Gallery. (catalogue)

1995

- Nuremberg Printmaking Triennial’94 “Consumenta’95”. Nuremberg, Exhibition Centre, Germany

- 11. Międzynarodowe Triennale Grafiki, Fredrikstad, Galeria Gamlebyen, Norwegia (katalog)
- Ogólnopolska wystawa grafiki „Nowa Grafika Polska”, Słubice–Frankfurt n. Odrą, Galeria Prowincjonalna–Galeria Gallus, Polska/Niemcy (katalog)

1996

- Współczesna grafika łódzka – wystawa towarzysząca międzynarodowemu triennale „Małe Formy Grafiki”, Łódź, Muzeum Sztuki – Galeria „Księży Młyn” (katalog)
- Wystawa grafiki „From The Łódź School of Wood-cut”, Chicago, Polish Museum of America, USA (katalog)
- Międzynarodowe Triennale Drzeworytu „Xylon 13”, Winterthur, Gewerbemuseum, Szwajcaria (katalog)
- IX Międzynarodowy Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe (katalog)
- XIV Ogólnopolski Konkurs na Grafikę Łódź’96, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)

1997

- Triennale Grafiki Polskiej Katowice’97, Katowice, Galeria Sztuki Współczesnej BWA (katalog)
- Absolwenci Pracowni Technik Drzeworytniczych – Pracownicy Dydaktyczni Uczelni, „Andrzej Bartczak i jego uczniowie”, Łódź, Galeria ASP (katalog)

1998

- Wystawa grafiki „Tama International Print Exhibition-Poland & Japan”, Tama, Parthenon Tama, Japonia; Nagano, Suzuka Museum; Shizuoka, Gallery Art Works, Japonia; Kochi, Ino-cho Paper Museum, Japonia (katalog)
- Wystawa grafiki „Artes Graficas da Polonia” (Bartczak, Bigoszewski, Chojnacki, Gieraga, Hunger, Miśkiewicz, Sztabiński, Treliński), Brasilia, Museu de Arte Contemporanea, Brazylia (folder)
- XV Ogólnopolski Konkurs na Grafikę, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)

- 11th International Triennial of Printmaking. Fredrikstad, Gamlebyen Gallery, Norway (catalogue)
- National exhibition of graphic art “New Polish Graphics”. Słubice-Frankfurt n. Oder, Provincial Gallery-Gallery Gallus. (catalogue)

1996

- Contemporary Lodz graphic arts - exhibition accompanying the international triennial “Small Graphic Forms”. Lodz, Museum of Art - “Księży Młyn” Gallery. (catalogue)
- Exhibition of graphic arts “From The Lodz School of Woodcut”. Chicago, Polish Museum of America. (catalogue)
- International Woodcut Triennial “Xylon 13”. Winterthur, Gewerbemuseum. (catalogue)
- 9th Józef Gielniak International Graphic Competition. Jelenia Góra, District Museum. (catalogue)
- 14th National Graphic Competition Lodz’96. Lodz, Art Propaganda Centre. (catalogue)

1997

- Triennale of Polish Graphic Art Katowice’97. Katowice, BWA Gallery of Contemporary Art. (catalogue)
- Graduates of the Woodcut Techniques Studio - Teaching Staff of the Academy, “Andrzej Bartczak and his students”. Lodz, Academy of Fine Arts Gallery. (catalogue)

1998

- “Tama International Printmaking Exhibition-Poland & Japan”. Tama, Parthenon Tama; Nagano, Suzuka Museum; Shizuoka, Gallery Art Works; Kochi, Ino-cho Paper Museum, Japan (catalogue)
- Exhibition of printmaking “Graphic Artses from Poland” (Bartczak, Bigoszewski, Chojnacki, Gieraga, Hunger, Miśkiewicz, Sztabiński, Treliński). Brasilia, Museu de Arte Contemporanea. (folder)
- 15th National Printmaking Competition. Lodz, Art Propaganda Centre. (catalogue)

1999

- Małe Formy Grafiki Łódź’99, Łódź, Galeria Sztuki „Willa” (katalog)
- Międzynarodowe Biennale Drzeworytu, Bańska Bystrzyca, Štatna Galeria, Słowacja (katalog)
- Wystawa grafik, książek artystycznych, obrazów i fotografii „Kontraste aus Lodz”, Gross-Gerau, Stadtmuseum, Niemcy (katalog)
- VII Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego, Olsztyn, Galeria Sztuki Współczesnej (katalog)

2000

- X Międzynarodowy Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe (katalog)
- Wystawa plenerowa u Grażyny i Andrzeja Haręzów „Przestrzeń Talek” (Andrzej Bartczak, Michał Gałkiewicz, Andrzej Haręza, Jacek Merc, Lesław Miśkiewicz, Bogdan Wajberg), Talki (katalog)

2001

- Wystawa prac plastycznych (zorganizowana przez Instytut Pamięci Narodowej), Łódź, sala Duszpasterstwa Akademickiego „Węzeł”

2002

- 11. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki Łódź’02, Łódź, Miejska Galeria Sztuki (katalog)

2003

- Twórcy zgierscy przegląd środowiskowy, Zgierz, Muzeum Miasta Zgierza
- 5. Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, Galeria Sztuki Współczesnej BWA (katalog)
- XI Międzynarodowy Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe (katalog)
- „Japonia–Polska”, wystawa towarzysząca Międzynarodowemu Triennale Grafiki Kraków 2003, Kraków, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (katalog)
- VIII Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego, Olsztyn, Galeria Sztuki Współczesnej BWA (katalog)

1999

- Small Graphic Forms Lodz’99. Lodz, Art Gallery “Willa”. (catalogue)
- International Biennale of Woodcut. Banská Bystrica, Štatna Gallery, Slovakia (catalogue)
- Exhibition of graphics, artist books, paintings and photographs “Kontraste aus Lodz”. Groß-Gerau, Stadtmuseum, Germany (catalogue)
- 7th Quadriennale of Polish Woodcut and Linocut. Olsztyn, Gallery of Contemporary Art. (catalogue)

2000

- 10th Józef Gielniak International Graphic Competition. Jelenia Góra, District Museum. (catalogue)
- Open-air exhibition at Grażyna and Andrzej Haręza’s, “Space of Talki” (Andrzej Bartczak, Michał Gałkiewicz, Andrzej Haręza, Jacek Merc, Lesław Miśkiewicz, Bogdan Wajberg). Talki. (catalogue)

2001

- Exhibition of artworks (organised by the Institute of National Remembrance). Lodz, hall of the Academic Ministry “Węzeł”.

2002

- 11th International Triennial of Small Graphic Forms Lodz’02. Lodz, City Art Gallery. (catalogue)

2003

- Zgierz artists environmental review. Zgierz, Museum of the City of Zgierz.
- 5th Triennial of Polish Graphics. Katowice, BWA Gallery of Contemporary Art. (catalogue)
- 11th Józef Gielniak International Graphic Competition. Jelenia Góra, District Museum. (catalogue)
- “Japan-Poland” exhibition accompanying the International Graphic Art Triennial Cracow 2003. Cracow, Manggha Centre of Japanese Art and Technology. (catalogue)
- 8th Quadriennale of Polish Woodcut and Linocut. Olsztyn, BWA Gallery of Contemporary Art. (catalogue)

- 11ème Biennale Internationale de la gravure et des nouvelles images De Sarcelles –Val de France, Sarcelles, Ecole Municipale d’Arts Plastiques, Francja (katalog)
- „Japonia–Polska – Triennale 100 Miast”, Myślenicki Ośrodek Kultury, Myślenice

2004

- Wystawa 5. Triennale Grafiki Polskiej w ramach Międzynarodowego Festiwalu „Sarajewska Zima”, Sarajewo, Bośnia i Hercegowina
- Wystawa 5. Triennale Grafiki Polskiej w ramach XXII Międzynarodowego Biennale Grafiki w Miskolcu, Miskolc, Miskolci Galéria Vérosi Művészeti Múzeum, Węgry (katalog)
- 6-ème Triennale de Chamalières, Chamalières, Francja (katalog)
- „Japonia–Polska”, wystawa towarzysząca Międzynarodowemu Triennale Grafiki Kraków 2003, Łódź, Galeria ASP (folder)
- „Japonia–Polska – Triennale 100 Miast”, Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta, Gorzów Wielkopolski; Muzeum Ziemi Przemyskiej, Przemyśl; Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej, Kalisz; Muzeum Lubelskie, Lublin; Ośrodek Kultury Wzgórze Zamkowe, Lubin

2005

- Międzynarodowa wystawa malarstwa, rzeźby, grafiki i rysunku „Małe jest piękne”, Łask, Galeria „Pod Korabiem” (folder)
- Wystawa „Sto miniatur na sto lat Rotary”, Łódź, Galeria Festiwalu Dialogu Czterech Kultur (folder)
- „Japonia–Polska – Triennale 100 Miast”, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamojskiego, Zakopane; Muzeum Zagłębia, Będzin

2006

- Wystawa łódzkich artystów grafików, malarzy i rzeźbiarzy z Wydziału Grafiki i Malarstwa ASP w Łodzi, Kielce, „Winda”, Galeria Sztuki Współczesnej Kieleckiego Centrum Kultury w Kielcach (katalog)

- 11ème Biennale Internationale de la gravure et des nouvelles images De Sarcelles -Val de France. Sarcelles, Ecole Municipale d’Arts Plastiques, France (catalogue)
- “Japan-Poland - Triennale of 100 Cities.” Myślenice Cultural Centre, Myślenice.

2004

- Exhibition of the 5th Polish Graphic Arts Triennial as part of the Sarajevo Winter International Festival. Sarajevo.
- Exhibition of the 5th Polish Graphics Triennial as part of the 22nd International Graphics Biennial in Miskolc. Miskolci Galéria Vérosi Művészeti Múzeum, Hungary (catalogue)
- 6-ème Triennale de Chamalières. Chamalières, France (catalogue)
- “Japan-Poland” exhibition accompanying the International Triennial of Graphic Arts Krakow 2003. Lodz, Gallery of the Academy of Fine Arts. (folder)
- “Japan-Poland - Triennial of 100 Cities”. Jan Dekert Museum of Lubuskie, Gorzów Wielkopolski; Museum of the Przemysl Region, Przemyśl; District Museum of the Kalisz Region, Kalisz; Lublin Museum, Lublin; Cultural Centre Castle Hill, Lubin.

2005

- International exhibition of painting, sculpture, graphics and drawing “Small is beautiful”. Łask, Gallery “Pod Korabiem”. (folder)
- Exhibition “One hundred miniatures for one hundred years of Rotary”. Lodz, Gallery of the Festival of Dialogue of Four Cultures. (folder).
- Japan-Poland Triennial of 100 Cities. Władysław hr. Zamojski Municipal Art Gallery, Zakopane; Zagłębie Museum, Będzin.

2006

- Exhibition of graphic artists, painters and sculptors from the Faculty of Graphics and Painting at the Academy of Fine Arts in Lodz. “Elevator”, Contemporary Art Gallery of the Kielce Cultural Centre in Kielce. (catalogue)

- Wystawa z okazji jubileuszu 60-lecia LSP w Łodzi, Łódź, Galeria „Willa” (katalog)
- 2007**
- Wystawa międzynarodowa „Die Inspiration, der Stoff, das Papier”, Goslar, Forum im Kreihaus, Niemcy (katalog)
- 2008**
- Międzynarodowe Triennale Drzeworytu „Xylon 17”, The Contemporary Art Museum St. Louis, Francja (katalog)
- 2009**
- „Linie”, wystawa pedagogów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, Galeria Kobro (plakat)
 - „Wielość w jedności. Drzeworyt Polski po 1900 roku”, wystawa towarzysząca Międzynarodowemu Triennale Grafiki w Krakowie, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w salach Czerwonego Spichrza, Bydgoszcz (katalog)
- 2010**
- Wystawa w ramach Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie „Multiple Matters-graphic concepts”, Wiedeń, Vienna Künstlerhaus, Austria (katalog)
 - II Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, Gdynia, Muzeum Miasta Gdyni (katalog)
- 2011**
- Łódź miasto grafiki – wystawa towarzysząca 14. Międzynarodowemu Triennale Małe Formy Grafiki – Polska Łódź’11, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki (katalog)
 - Wystawa grafiki „Czernią i Kolorem II”, Częstochowa, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie (katalog)
 - „Imprint’2011–Metropolis”, II Międzynarodowe Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza, Warszawa, Arkady Kubickiego Zamku Królewskiego w Warszawie (katalog)
 - IconData 2011, Kraków, Wirtualne Muzeum Współczesnej Grafiki

- Exhibition on the occasion of the 60th anniversary of the LSP in Lodz. Gallery “Willa”, Lodz. (catalogue)
- 2007**
- International exhibition “Die Inspiration, der Stoff, das Papier”. Forum im Kreihaus, Goslar, Germany (catalogue)
- 2008**
- International Triennial of Woodcut “Xylon 17”. The Contemporary Art Museum St. Louis, France. (catalogue)
- 2009**
- “Lines” exhibition of pedagogues of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź. Katarzyna Kobro Gallery. (poster)
 - “Multiplicity in unity. Polish woodcut after 1900”. Exhibition accompanying the International Graphic Arts Triennial in Cracow. L. Wyczółkowski District Museum in the venues of the Red Granary, Bydgoszcz. (catalogue)
- 2010**
- Exhibition as part of the International Triennial of Graphic Arts in Krakow “Multiple Matters - graphic concepts”. Vienna Künstlerhaus, Vienna, Austria (catalogue)
 - 2nd International Biennale of Digital Graphics. Gdynia City Museum, Gdynia 2010. (catalogue)
- 2011**
- Lodz city of graphics - exhibition accompanying the 14th International Triennial of Small Graphic Forms-Poland Lodz’11, Art Propaganda Centre, Lodz. (catalogue)
 - Exhibition of graphics “ With Black and Colour II”. City Art Gallery in Częstochowa, Częstochowa. (catalogue)
 - “Imprint’2011-Metropolis”, 2nd International Triennial of Graphic Arts named after Tadeusz Kulisiewicz. Kubicki Arcades of the Royal Castle in Warsaw, Warsaw, (catalogue)
 - IconData 2011, Virtual Museum of Contemporary Graphic Art, Cracow, Poland.

- 2012**
- „Podróże fantasmagoryczne” (wystawa 12 artystów z ASP w Łodzi), Berlin, Galeria Zero, Niemcy (plakat)
 - Wystawa Katedry Multimediów Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, Muzeum Kinematografii w Łodzi (plakat)
 - „Czernią i Kolorem III, Prezentacja Twórczości Plastycznej Artystów-Pedagogów”, Gorlice, Galeria Sztuki „Dwór Karwacjanów” w Gorlicach (katalog)
 - XVII Aukcja Dzieł Sztuki na Rzecz Chorych na Białaczkę, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury (katalog)
 - Łódzka Szkoła Grafiki (wystawa 20 grafików z ASP w Łodzi), Katowice, Galeria ASP Katowice (katalog)
- 2013**
- „Profesorowie-adepci, Łódzka Szkoła Grafiki Warsztatowej”, Cieszyn, Galeria Uniwersytecka, Łódź, Galeria Kobro (katalog)
 - XVIII Aukcja Dzieł Sztuki na Rzecz Chorych na Białaczkę, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury (katalog)
- 2014**
- 15. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki Polska–Łódź 2014, Łódź, Galeria „Willa” (katalog)
 - Wystawa towarzysząca 15. Międzynarodowemu Triennale Małych Form Grafiki Polska–Łódź 2014 „Wtajemniczeni–wtajemniczani. Mistrzowie i adepci grafiki artystycznej”, Łódź, Galeria Kobro, Galeria OdNowa (plakat)
 - XIX Aukcja Dzieł Sztuki na Rzecz Chorych na Białaczkę, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury (folder)
 - IV Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, Gdynia, Galeria Centrum Designu (katalog)

- 2012**
- “Phantasmagoric Journeys” (exhibition of 12 artists from the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz, Poland). Gallery Zero, Berlin, Germany (poster)
 - Exhibition of the Department of Multimedia of the Faculty of Graphics and Painting of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz. Museum of Cinematography in Lodz. (poster)
 - “With Black and Color III, Presentation of the Artworks of Artists-Pedagogues”. Art Gallery “Dwór Karwacjanów” in Gorlice. (catalogue)
 - 17th Auction of Artworks for Leukemia Patients. International Culture Center, Cracow, Rynek Główny 25. (catalogue).
 - Lodz School of Graphics (exhibition of 20 graphic artists from the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz). Gallery of the Academy of Fine Arts Katowice, 12 Koszarowa St. (catalogue).
- 2013**
- “Professors-Students, the Lodz School of Graphic Arts Workshop”. University Gallery, Cieszyn, Kobro Gallery, Lodz. (catalogue)
 - 18th Auction of Artworks for Leukemia Patients. International Culture Center, Cracow, Rynek Główny 25 (catalogue).
- 2014**
- 15th International Triennial of Small Graphic Forms Poland - Lodz 2014. Lodz, “Willa” Gallery. (catalogue)
 - Exhibition accompanying the 15th International Triennial of Small Graphic Forms Poland-Lodz 2014 . “The Well-versed vs. the Initiated. Masters and students of graphic arts”. Kobro Gallery, OdNowa Gallery, the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz. (poster)
 - 19th Auction of Artworks for Leukemia Patients. International Culture Center, Cracow, Rynek Główny 25 (folder).
 - 4th International Biennale of Digital Graphics. Gdynia, Design Center Gallery. (catalogue)

2015

- XX Aukcja Dzieł Sztuki na Rzecz Chorych na Białaczkę, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury (katalog)

2016

- XXI Aukcja Dzieł Sztuki na Rzecz Chorych na Białaczkę, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury (folder)
- Wystawa grafiki „Semafor”, wybrane grafiki laureatów Międzynarodowego Biennale i Triennale Grafiki w Krakowie 1966–2015, budynek dawnej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej, Kraków, wystawa w ramach Jubileuszu 50-lecia Międzynarodowego Biennale i Triennale Grafiki w Krakowie

2017

- XXII Aukcja Dzieł Sztuki na Rzecz Chorych na Białaczkę, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury (folder)
- „Grafiki Logosu”, wystawa z okazji 30-lecia Teatru Logos, Łódź, Galeria Europejskiego Centrum Kultury Logos (katalog)
- Wystawa „Awangarda i Awangardy. Tradycje awangardowe w dziejach łódzkiej PWSSP/ASP”, Łódź, Galeria Kobro
- 16. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki Polska–Łódź 2017, Łódź, Galeria „Willa” (katalog)

2018

- Wystawa w ramach Festiwalu Nowej Sztuki, Słubice/Frankfurt, Polska/Niemcy (katalog)
- XXIII Aukcja Dzieł Sztuki na Rzecz Chorych na Białaczkę, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury (katalog)
- Wystawa miniatur – życzeń świątecznych „Grafiki niecodzienne”, Łódź, Galeria Biblio-Art, Biblioteka Politechniki Łódzkiej (plakat)

2019

- 6. Międzynarodowe Triennale Grafiki Cyfrowej, Gdynia, Centrum Designu (katalog)

2015

- 20th Auction of Artworks for Leukemia Patients. International Culture Center, Cracow, Rynek Główny 25 (catalogue).

2016

- 21st Auction of Artworks for Leukemia Patients. International Culture Center, Cracow, Rynek Główny 25 (folder).
- Exhibition of graphics “Semaphors”, selected graphics of the laureates of the International Biennial and Triennial of Graphics in Krakow 1966–2015. Building of the former Female Industrial School, Cracow. Exhibition as part of the 50th Anniversary of the International Biennale and Triennial of Graphics in Cracow.

2017

- 22nd Auction of Artworks for Leukemia Patients. International Culture Center, Cracow. (folder)
- “Logos Graphics”. Exhibition on the occasion of the 30th anniversary of the Logos Theater. Gallery of the European Culture Center Logos, Lodz. (catalogue)
- Exhibition “Avant-garde and Avant-gardes. Avant-garde traditions in the history of the Lodz PWSSP/ASP”. Kobro Gallery, Lodz.
- 16th International Triennial of Small Graphic Forms. Poland - Lodz 2017, Lodz, “Willa” Gallery. (catalogue)

2018

- Exhibition as part of the New Art Festival. Słubice/Frankfurt. (catalogue)
- 23rd Auction of Artworks for Leukemia patients. International Culture Center, Cracow. (catalogue)
- Exhibition of miniatures – Christmas wishes - “Extraordinary Graphics”. Biblioart Gallery, Lodz University of Technology Library. (poster)

2019

- 6th International Triennial of Digital Graphics, Design Center Gdynia. (catalogue)

- Wystawa grafiki „Graphic Performance. Creativity of artist from the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz”, Kazań, Państwowa Galeria Sztuki Współczesnej, Muzeum Narodowe Republiki Tatarstanu w Kazaniu, Rosja

2020

- Wystawa grafiki „Reminiscences”, Galerie N. Jehlarska, Jablonec nad Nysą, Czechy
- „Układ”, wystawa pedagogów Katedry Kompozycji Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Tarnobrzeg, Muzeum Historyczne Miasta Tarnobrzega, Zamek w Dzikowie (katalog)
- Wystawa książek artystycznych „Au coeur maisons des Mostra Internazionale di Libri d’Artista”, Sannicola, Villa Excelsa, Włochy
- 17. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki, Łódź, Miejska Galeria Sztuki, Galeria „Willa” (katalog)
- Wystawa plenerowa „Talki 20/20” (Jola Rejs, Andrzej Haręza, Ita Haręza, Lesław Miśkiewicz, Konrad Zych), Talki

2022

- Wystawa „Architektura i pejzaż w przestrzeni” organizowana w ramach Międzynarodowego Sympozjum Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi „Przestrzenie Grafiki”, Urbino, Oratorium św. Jana Chrzyciela, Włochy
- Wystawa sztuki „Początek nowego świata w ramach LAAF”, Łódź, Łódzki Festiwal Sztuki Abstrakcyjnej Art Inkubator w Fabryce Sztuki
- Wystawa „Grafiki Logosu” z okazji 35-lecia teatru Logos, Łódź, Galeria ECK Logos (katalog)

2023

- 18. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki, Łódź (katalog)
- Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi prezentuje łódzkich twórców sztuki książki na wystawie „Wobec czasu i przestrzeni”, Krosno, Galeria Piwnica PodCieniami, Muzeum Rzemiosła w Krośnie

- Exhibition of graphics “Graphic Performance. Creativity of artist from the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz”. State Gallery of Contemporary Art, National Museum of the Republic of Tatarstan in Kazan.

2020

- Exhibition of graphics “Reminiscences”. Galerie N. Jehlarska, Jablonec on the Nysa, Czech Republic.
- “Arrangement”. Exhibition of pedagogues of the Department of Composition of the Academy of Fine Arts in Lodz. Historical Museum of the City of Tarnobrzeg, Dzików Castle. (catalogue)
- Exhibition of art books “Au coeur maisons des Mostra Internazionale di Libri d’Artista”. Villa Excelsa, Sannicola, Italy.
- 17th International Triennial of Small Graphic Forms Lodz. City Art Gallery, “Villa” Gallery. (catalogue)
- Open-air exhibition “Talki 20/20” (Jola Rejs, Andrzej Haręza, Ita Haręza, Lesław Miśkiewicz, Konrad Zych). Talki.

2022

- Exhibition “Architecture and Landscape in Space” organized as part of the International Symposium of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz “Space of Graphics”. The Oratory of St. John the Baptist in Urbino, Italy
- Art exhibition “Beginning of a new world as part of LAAF”. Lodz Festival of Abstract Art at the Art Incubator, the Art Factory in Lodz.
- Exhibition “Logos Graphics” on the occasion of the 35th anniversary of the Logos theater. ECK Logos Gallery, Lodz. (catalogue)

2023

- 18th International Triennial of Small Graphic Forms - Lodz 2023 (catalogue).
- The Museum of Book Art in Lodz presents Lodz-based book artists in the exhibition “In the Face of Time and Space”. Gallery Piwnica PodCieniami, Craft Museum in Krosno.

- Wystawa grafiki „Dwie historie. Grafiki i małe formy graficzne” nauczycieli łódzkiej ASP, Łódź, Galeria Kobro (plakat)
- 2024**
- Wystawa grafiki „Ślady graficzne / SegnALI incisi”, Bielsko-Biała, Galeria Akademicka Uniwersytetu Bielsko-Bialskiego (plakat)
 - Interdyscyplinarna wystawa prac nauczycieli akademickich Akademii Sztuk Pięknych im Władysława Strzemińskiego w Łodzi, „Interakcje: Łódź – Urbino”. Oratorium św. Jana Chrzyciela, Włochy
 - Wystawa sztuki, Otwarte Pracownie na Mazurach`24, Sala Konferencyjna Folwark Łękuk oraz Centrum Aktywności Lokalnej Wydminy (plakat)
 - Festiwal sztuki abstrakcyjnej LAAF_Teoria mnogości, OFF Piotrkowska, Łódź (katalog)

Prace w zbiorach

- Muzeum Gutenberga w Mainz, Niemcy
- Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
- Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze
- Muzeum Okręgowe w Toruniu
- Muzeum Narodowe w Gdańsku (Pałac Opatów)
- Państwowe Muzeum na Majdanku
- Kunstmuseum w Frederikshaven, Dania
- Stadtmuseum w Gross Gerau, Niemcy
- Xylon Museum und Werkstätten w Schwetzingen, Niemcy
- Biblioteka Narodowa w Warszawie
- Bibliothèque Municipale w Grenoble, Francja
- British Library w Londynie, Wielka Brytania
- Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie
- Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi
- Del Bello Gallery w Toronto, Kanada
- Kanagawa Prefectural Gallery w Jokohamie, Japonia
- Galeria Stredoslowenska w Bańskiej Bystrzycy, Słowacja

- Graphic art exhibition “Two Stories. Graphics and small graphic forms” works by teachers of the Academy of Fine Arts in Lodz. Kobro Gallery, Lodz. (poster)
- 2024**
- Exhibition of graphic art “Graphic traces / SegnALI incisi”. Academic Gallery of the University of Bielsko-Biala in Bielsko-Biala. (poster)
 - Interdisciplinary exhibition of works by academic teachers of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz, “Interactions: Lodz - Urbino”. Oratory of St. John the Baptist, Italy
 - Art Exhibition, Open Studios in Mazury`24, Conference Room Folwark Łękuk and Wydminy Local Activity Center (poster)
 - LAAF_TeoriaMnogości, the abstract art festival in Lodz, OFF Piotrkowska, Lodz (catalogue)

Works in collections

- Gutenberg Museum in Mainz, Germany
- Leon Wyczółkowski Museum in Bydgoszcz
- District Museum in Jelenia Góra
- District Museum in Toruń
- National Museum in Gdańsk (Pałac Opatów)
- State Museum at Majdanek
- Kunstmuseum in Frederikshaven, Denmark
- Stadtmuseum in Gross Gerau , Germany
- Xylon Museum und Werkstätten in Schwetzingen, Germany
- National Library in Warsaw
- Bibliothèque Municipale in Grenoble, France
- British Library in London, England
- Art Exhibition Bureau in Krakow
- Art Exhibition Bureau in Lodz
- Del Bello Gallery in Toronto, Canada
- Kanagawa Prefectural Gallery in Jokohama, Japan
- Galeria Stredoslowenska in Bańska Bystrzyca, Slovakia
- Gallery Amcor-Rensch Polska in Lodz

- Galeria Amcor-Rensch Polska w Łodzi
- Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie
- Muzeum Stowarzyszenia Artystów Grafików Tatarstanu (Grafcom) w Kazaniu, Rosja
- kolekcja Norberta Hammera w Laufach, Niemcy
- kolekcja Bogdana Niepsuja w Łodzi
- kolekcja Grażyny Felińskiej-Haręzy w Talkach
- oraz w innych kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą

Nagrody, wyróżnienia, stypendia

- 1979**
- Sacrum w plastyce polskiej, Łódź, Galeria Pax – wyróżnienie
- 1981**
- Nagroda II stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesora Krystyna Zielińskiego
- 1983**
- Międzynarodowy konkurs na grafikę z okazji 1500-lecia urodzin św. Benedykta, Lubin, Klasztor – II nagroda
 - Nagroda I stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesora Ryszarda Hungera
- 1985**
- V Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe – wyróżnienie
- 1986**
- Łódzki Salon Wiosenny '86, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki – wyróżnienie
 - Stypendium Prezydenta Miasta Łodzi
- 1987**
- VI Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe – II nagroda

- Association of International Triennial of Graphic Arts in Krakow
- Museum of the Association of Graphic Artists of Tatarstan (Grafcom) in Kazan, Russia
- Norbert Hammer's collection in Laufy, Germany
- Bogdan Niepsuj's collection in Lodz
- Grażyna Felińska-Haręza's collection in Talki
- and in other private collections in Poland and abroad

Awards, honourable mentions, grants

- 1979**
- The sacred in Polish art. Lodz, Galeria Pax – honourable mention.
- 1981**
- Second Degree Award of the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz Professor Krystyn Zieliński.
- 1983**
- International competition for graphics on the occasion of the 1500th anniversary of the birth of St. Benedict. Lubin, Monastery – 2nd prize.
 - First Degree Award of the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz of Professor Ryszard Hunger.
- 1985**
- V National Graphic Competition named after Józef Gielniak. Jelenia Góra, District Museum – honourable mention.
- 1986**
- Lodz Spring Salon ´86. Lodz, Art Propaganda Center – honourable mention.
 - Scholarship of the Mayor of the City of Lodz.
- 1987**
- VI National Graphic Competition named after Józef Gielniak. Jelenia Góra, District Museum – 2nd prize.

1988

- Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków, Pawilon Wystawowy BWA – prix ex aequo

1989

- VII Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe – II nagroda
- XI Ogólnopolski Konkurs na Grafikę Łódź ’89, Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki – I nagroda
- Nagroda II stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesora Ryszarda Hungera

1990

- XI Międzynarodowe Biennale Drzeworytu, Bańska Bystrzyca, Galeria Stredoslovenska, Słowacja – nagroda honorowa
- Stypendium Ministra Kultury i Sztuki

1994

- VIII Międzynarodowy Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe – nagroda równorzędna

1996

- IX Międzynarodowy Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra, Muzeum Okręgowe – II nagroda

1997

- Nagroda Rektora Politechniki Łódzkiej, profesora Józefa Mayera

1998

- Nagroda I stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesora Jerzego Trelińskiego

2001

- Medal z okazji 40-lecia Wydziału Fizyki Technicznej, Informatyki i Matematyki Stosowanej Politechniki Łódzkiej

2002

- 11. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki Łódź ’02, Łódź, Miejskie Galerie Sztuki – medal honorowy

1988

- International Biennale of Graphics. Krakow, BWA Exhibition Pavilion – prix ex aequo.

1989

- VII Nationwide Graphic Competition named after Józef Gielniak. Jelenia Góra, District Museum – 2nd prize.
- XI National Competition for Graphic Arts Lodz ‘89. Lodz, Art Propaganda Center – 1st prize.
- Second Degree Award of the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz Professor Ryszard Hunger.

1990

- XI International Biennale of Woodcut. Banska Bystrica, Stredoslovenska Gallery – honorary award.
- Grant from the Minister of Culture and Art.

1994

- VIII Nationwide Graphic Competition named after Józef Gielniak. Jelenia Góra, District Museum – ex aequo award.

1996

- IX Nationwide Graphic Competition named after Józef Gielniak. Jelenia Góra, District Museum – 2nd prize.

1997

- Award of the Rector of the Lodz University of Technology Professor Józef Mayer.

1998

- First Degree Award of the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz Professor Jerzy Treliński.

2001

- Medal on the occasion of the 40th anniversary of the Faculty of Technical Physics, Information Technology and Applied Mathematics of the Lodz University of Technology.

2002

- 11th International Triennial of Small Graphic Forms Lodz ’02. Lodz, City Art Galleries – medal of honour.

2011

- Nagroda Rektora Politechniki Łódzkiej, profesora Stanisława Bieleckiego

2012

- Nagroda III stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesor Jolanty Rudzkiej Habisiak

2014

- Wyróżnienie Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesor Jolanty Rudzkiej Habisiak

2015

- Odznaka honorowa „Zasłużony dla Kultury Polskiej” przyznana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

2016

- Nagroda III stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesor Jolanty Rudzkiej Habisiak

2017

- 16. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki Łódź ’16, Łódź, Miejskie Galerie Sztuki – medal honorowy
- Odznaka „Zasłużony dla Politechniki Łódzkiej” przyznana przez Senat Politechniki Łódzkiej
- Nagroda II stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesor Jolanty Rudzkiej Habisiak

2019

- Nagroda II stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, profesor Jolanty Rudzkiej Habisiak

2022

- Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” przyznany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

2011

- Award of the Rector of the Lodz University of Technology Professor Stanisław Bielecki.

2012

- Third Degree Award of the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz Professor Jolanta Rudzka Habisiak.

2014

- Honorable mention by the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz Professor Jolanta Rudzka Habisiak.

2015

- Decoration of Honour “Meritorious for Polish Culture” awarded by the Minister of Culture and National Heritage.

2016

- Third Degree Award of the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz Professor Jolanta Rudzka Habisiak.

2017

- 16th International Triennial of Small Graphic Forms Lodz ’02. Lodz, City Art Gallery – medal of honour.
- Decoration of Meritorious for the Lodz University of Technology awarded by the Senate of the Lodz University of Technology.
- Second Degree Award of the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz Professor Jolanta Rudzka Habisiak.

2019

- Second Degree Award of the Rector of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz, Professor Jolanta Rudzka Habisiak.

2022

- Silver Medal “Meritorious for Culture Gloria Artis” awarded by the Minister of Culture and National Heritage.

Bibliografia

Wydawnictwa książkowe

- Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1992, ISBN 83-221-0620-3, s. 141, 154
- Brett S., *An Engraver’s Globe*, Wyd. Primrose Hill Press, Londyn 2002, s. 266-267
- *Grafika Polska. Laureaci wystaw międzynarodowych 1950-2000*, Wyd. Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki, Kraków 2003, ISBN 83-88890-22-0, s. 18, 24, 27, 31, 148-149, 244
- Miśkiewicz L., Pietruszka M., [w:] *Presentations of time-spatial works-of-art in virtual reality, Visualisation, Imaging, and Image Processing*, red. Villanueva J.J., s. 767-772. Wyd. ACTA Press Anaheim-Calgary-Zurich 2002, IASTED’02 Malaga, Spain 2002. ISBN 0-8898-354-3, ISSN 1482-7921.
- Miśkiewicz L., [w:] *Część I. Analiza obszaru badań. Część V. Testy opracowanych metod w wirtualnych galeriach sztuki, Czasoprzestrzenne modele rzeźb w środowisku rzeczywistości wirtualnej*, red. Pietruszka M., s. 7-21, 122-154. Raport projektu badawczego nr 8T11C01619, finansowanego przez Komitet Badań Naukowych w latach 2000-2002.
- Leśnikowski D., *Czytanie sztuki: postawy – interpretacje*, Wyd. Galeria Amcor Rensch, Łódź 2006, ISBN 83-922102-6-3, s. 26-27, 50-51.
- Wojtyniak-Dębińska E., *Grafika Lesława Miśkiewicza*, [w:] *Imiona własne sztuki łódzkiej, Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna*, red. Sztabiński G., Sztabińska P, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2008, ISBN 978-83-88503-34-4, s. 217-220.

Bibliography

Publications

- Wojciechowski A., “Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych”, ed. by Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, ISBN 83-221-0620-3, (pp. 141, 154) 1992.
- Brett S., “An Engraver’s Globe”, Primrose Hill Press publisher, Londyn, (pp. 266-267) 2002.
- “Grafika Polska. Laureaci wystaw międzynarodowych 1950-2000”, ed. Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki, ISBN 83-88890-22-0, ed. by Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, (pp. 18, 24, 27, 31, 148-149, 244), Cracow 2003.
- Miśkiewicz L., Pietruszka M. (in:) “Presentations of time-spatial works-of-art in virtual reality”, Visualisation, Imaging, and Image Processing (Ed. J.J. Villanueva), pp. 767-772, ACTA Press Anaheim-Calgary-Zurich 2002, ISBN 0-8898-354-3, ISSN 1482-7921, (IASTED’02 Malaga, Spain), 2002.
- Miśkiewicz L. (in:) “Część I. Analiza obszaru badań. Część V. Testy opracowanych metod w wirtualnych galeriach sztuki”, “Czasoprzestrzenne modele rzeźb w środowisku rzeczywistości wirtualnej” (collective work edited by M. Pietruszka), pp. 7-21, pp. 122-154, Report of research project No. 8T11C01619, funded by the Committee for Scientific Research in the years 2000-2002.
- Leśnikowski D., “Czytanie sztuki: postawy – interpretacje”, ed. by Galeria Amcor Rentsch, (pp. 50-51, 26-27), Lodz 2006.
- Dębińska-Wojtyniak E., *Grafika Lesława Miśkiewicza*, [text in:] Sztabiński G., Sztabińska P. (ed.), collective work in collaboration with Ewa Wojtyniak – Dębińska and Tomasz Załuski, “Imiona własne sztuki łódzkiej, Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna”, ISBN 978-83-88503-34-4, ed. by Akademia Sztuk

- Miśkiewicz L., [w:] K. Wawrzyniak, Krzysztof Wawrzyniak – Craig Raine, *Księga Proroctw*, Sztuka linorytu, Krzysztof Wawrzyniak, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017, ISBN 978-83-654003-71-1, s. 26-29.
- *Łódź historia miasta poprzez wieki od 1945 roku*, red. Lesiakowski K., Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, ISBN 978-83-8331-416-7, s. 480.

Wydawnictwa na CD

- *International Print Triennial-Cracow Poland*, Directory of print 1997/1998.
- *International Print Triennial-Cracow Poland*, Directory of print 2000.
- *International Print Triennial-Cracow Poland*, Directory of print 2003.

Internet

- IconData Wirtualne Muzeum Współczesnej Grafiki, 2010-2015.
- Publikacja pracy (drzeworyt + notka biograficzna) w PAUzie Tygodniku Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, Galeria PAUzy numer 326 z 4 II 2016, http://pauza.krakow.pl/326_4_2016.pdf.

Artykuły w czasopismach

- Romanowski G., *Wieczna zabawa i twórczy niepokój. Sztuka Młodych Łódź’80*, [w:] „Głos Robotniczy”, Łódź 03.18.1980.
- Warnke P., *Polen zeigen Grafiken. Ausstellung im Gross-Gerauer Stadthaus*, [w:] „Heimatzeitung”, Gross-Gerau 10.21.1982.
- Sztabiński G., *Galerie Miejskie*, [w:] „Kalejdoskop” (XI), Wyd. Łódzki Dom Kultury, Łódź 1992.

- Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, (pp. 217-220), Lodz 2008.
- Miśkiewicz L., [in:] K. Wawrzyniak, Krzysztof Wawrzyniak – Craig Raine, *Księga Proroctw*, Sztuka linorytu, Krzysztof Wawrzyniak, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Lodz 2017, ISBN 978-83-654003-71-1, p. 26-29.
- *Łódź historia miasta poprzez wieki od 1945 roku*, ed. Lesiakowski K., ed. by Uniwersytet Łódzki 2024, ISBN 978-83-8331-416-7, p. 480.

CD publications

- *International Print Triennial-Cracow Poland*, Directory of print 1997/1998.
- *International Print Triennial-Cracow Poland*, Directory of print 2000.
- *International Print Triennial-Cracow Poland*, Directory of print 2003.

Internet

- IconData Virtual Museum of Contemporary Graphic Arts. 2010–2015.
- Publication of an artwork (woodcut + biographical note) in PAUza Weekly of the Polish Academy of of Arts and Sciences in Krakow. PAUza Gallery no. 326 of 4th February 2016, http://pauza.krakow.pl/326_4_2016.pdf.

Articles in magazines

- Romanowski G., “Wieczna zabawa i twórczy niepokój”. *Sztuka Młodych Łódź’80* (in:) *Głos Robotniczy*, Lodz 03.18.1980.
- Warnke P., “Polen zeigen Grafiken. Ausstellung im Gross-Gerauer Stadthaus” (in:) *Heimatzeitung*, Gross-Gerau 10.21.1982.
- Sztabiński G., “Galerie Miejskie” (in:)

- Romanowska M., *Graficy w Galeriach Miejskich*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź 04.13.1993.
- Miśkiewicz L., *Sztuka linorytu*, [w:] „Wiadomości dnia”, Łódź 11.09.1990.
- Sztabiński G., *Lesław Miśkiewicz*, [w:] „Kalejdoskop” (IV), Wyd. Łódzki Dom Kultury, Łódź 1996.
- Zarzycka G., *Łódzki drzeworyt w Chicago*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź, 04.07.1996.
- Talaga A., *Technika z przeszłości*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź 10.28/29.2000.
- Bartczak A., *Lesław Miśkiewicz (z Galerii Amcor)*, [w:] „Tygiel Kultury”, Łódź 10.12.2000.
- Jaskuła Z., *Pierwszy śnieg*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź 11.30.2001.
- Talaga A., *Stary poziom nowych wartości*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź 06.26.2002.
- Talaga A., *Łodzianie nagrodzeni*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, Łódź 06.27.2002.
- Pietruszka M., Miśkiewicz L., *Metody pozyskiwania cyfrowych modeli dzieł sztuki*, [w:] „Magazyn 3D”, 5/2003 (38), 2003, s. 22-25, ISSN 1426-9333.
- Boczkowska A., *Statuetka dla doktora hc*, [w:] „Życie uczelni”, nr 112, 06.2010 (oprac. na podst. Lesław Miśkiewicz, Galeria Amcor Rentsch, Łódź 2005).
- Sztabinski G., *Awangarda i awangardy*, [w:] „Format” 78/2018, s. 5 oraz reprodukcja obrazu *Bez tytułu 2*, akryl na płycie MDF, montaż, 142 x 283 cm, Wrocław 2017/2018.

Katalogi, foldery i inne wydawnictwa

- Miśkiewicz L., [w:] *Drzeworyt staropolski*, praca magisterska, promotor Norbert Zawisza, PWSSP, Łódź 1978.
- Kamieńska A., [w:] „Correspondance des Arts-Psychagogia”, Wyd. Correspondance des Arts Łódź 1985.
- Miśkiewicz L., [w:] „Correspondance des Arts-

Kalejdoskop, XI. Lodz 1992.

- Romanowska M., “Graficy w Galeriach Miejskich” (in:) Gazeta Wyborcza, Lodz 04.13.1993.
- Miśkiewicz L., “Sztuka linorytu” (text in:) Wiadomości dnia, Lodz 11.09.1990.
- Sztabiński G., “Lesław Miśkiewicz” (text in:) Kalejdoskop, IV, ed. by Łódzki Dom Kultury, Lodz 1996.
- Zarzycka G., “Łódzki drzeworyt w Chicago” (in:) Gazeta Wyborcza, Lodz 04.07.1996.
- Talaga A., “Technika z przeszłości” (in:) Gazeta Wyborcza, 10.28/29.2000.
- Bartczak A., “Lesław Miśkiewicz” (from Amcor Gallery) (text in:) Tygiel Kultury, Lodz 10.12.2000.
- Jaskuła Z., “Pierwszy śnieg” (in:) Gazeta Wyborcza, Lodz 11.30.2001
- Talaga A., “Stary poziom nowych wartości” (in:) Gazeta Wyborcza, Lodz 06.26.2002.
- Talaga A., “Łodzianie nagrodzeni” (in:) Gazeta Wyborcza, Lodz 06.27.2002,
- Pietruszka M., Miśkiewicz L., “Metody pozyskiwania cyfrowych modeli dzieł sztuki”. (text in:) Magazyn 3D, 5/2003 (38), 2003, p. 22-25, ISSN 1426-9333.
- Boczkowska A. (based on the publication “Lesław Miśkiewicz” Galeria Amcor Rentsch, Łódź 2005), “Statuetka dla doktora hc” (text in:) Życie uczelni, nr 112, 06.2010.
- Sztabinski G., “Awangarda i awangardy”, (text in:) artistic magazine Format 78/2018, p. 5 and a reproduction of painting Untitled 2, acrylic on MDF, mounting 142 x 283 cm, Wrocław 2017/2018.

Catalogues, folders and other publications

- Miśkiewicz L. (text in:) Drzeworyt staropolski. Praca magisterska, Master thesis, promotor Norbert Zawisza, PWSSP, Łódź 1978.
- Kamieńska A. (text in:) “Correrespondance des Arts-Psychagogia”, ed. by Correrespondance des Arts, Lodz 1985.

-Psychagogia”, Wyd. Correspondance des Arts Łódź 1985.

- Gebhard Z., VI Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra 1987.
- Kotkowski W., Recenzja pracy artystycznej Lesława Miśkiewicza do przewodu kwalifikacyjnego I stopnia na stanowisko adiunkta, Kraków 1987.
- Wróblewska D., VII Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra 1989.
- Miśkiewicz L., [w:] *Malarstwo i rysunek (Donata Lesińska-Miśkiewicz, Marek Cąpała, Janusz Godon, Jacek Nowotarski)*, Łódź 1989.
- Miśkiewicz L., [w:] *Krzysztof Wawrzyniak – Craig Raine, Księga Proroctw*, Wyd. Correspondance des Arts, Łódź 1989.
- Gałuszka B., [w:] *An Overview of the Exhibition. Polish Prints a Contemporary Graphic Tradition*, Nebraska 1989.
- Miśkiewicz L., [w:] *Kolekcja – Andrzej Haręza*, Łódź 1991.
- Warnke P., [w:] *Ganz subjektiv betrachtet. Zur Ausstellung Kontraste aus Lodz Gross-Gerau*, Gross-Gerau 1990.
- Hariu I., [w:] *The Proces to the Opening of International Prints Exhibition in Kanagawa’91*, Kanagawa 1991.
- Poradecki J., [w:] *Lesław Miśkiewicz – Drzeworyty*, Wyd. Mała Galeria Literacka Katedry Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991.
- Zaguła A., [w:] *Grafika – Lesław Miśkiewicz*, Wyd. Galerie Miejskie, Łódź 1993.
- Kotkowski W., Recenzja pracy artystycznej Lesława Miśkiewicza do przewodu kwalifikacyjnego II stopnia, Kraków 1994.
- Bartczak A., [w:] *Lesław Miśkiewicz – Drzeworyty, 1995*, Wyd. Firma Projektowo-Wydawnicza Jurczyk, Łódź 2000, ISBN 83-911095-6-9.

- Miśkiewicz L. (text in:) “Correrespondance des Arts-Psychagogia”, ed. by Correrespondance des Arts, Lodz 1985.
- Gebhard Z., (in:) “VI Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka”, Jelenia Gora 1987.
- Kotkowski W., (text in:) Review of Lesław Miśkiewicz’s Artistic Work for the First-Degree Qualification Procedure for the Position of Assistant Professor, Krakow 1987.
- Wróblewska D., (in:) “VII Ogólnopolski Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka”, Jelenia Gora 1989.
- Miśkiewicz L., (text in:) “Malarstwo i rysunek” (Donata Lesińska-Miśkiewicz, Marek Cąpała, Janusz Godon, Jacek Nowotarski), Lodz 1989.
- Miśkiewicz L., (text in:) “Krzysztof Wawrzyniak - Craig Raine”.”Księga Proroctw”, Correrespondance des Arts publisher, Lodz 1989.
- Gałuszka B., (in:) “An Overview of the Exhibition. Polish Prints a Contemporary Graphic Tradition”, Nebraska1989.
- Miśkiewicz L., (text in:) “Kolekcja - Andrzej Haręza”, Lodz 1991.
- Warnke P., (in:) “Ganz subjektiv betrachtet. Zur Ausstellung Kontraste aus Lodz Gross-Gerau”. Gross-Gerau 1990.
- Hariu I., (in:) “The Process to the Opening of International Prints Exhibition in Kanagawa’91”. Kanagawa 1991.
- Poradecki J., (text in:) “Lesław Miśkiewicz - Drzeworyty”, ed. by Mała Galeria Literacka Katedry Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, Lodz 1991.
- Zaguła A., (text in:) “Grafika - Lesław Miśkiewicz”, ed. by Galerie Miejskie, Lodz 1993.
- Kotkowski W., (text in:) Artistic Evaluation of Lesław Miśkiewicz’s Work Prepared in Connection with the Second-Degree Qualification Procedure, Cracow 1994.
- Bartczak A., (text in:) „Lesław Miśkiewicz – Drzeworyty”, 1995, ed. by Firma Projektowo-Wydawnicza

• Kowalska B., [w:] <i>Grafika – Lesław Miśkiewicz, 1995</i>, Wyd. Sławomir Krajewski, katalog wydru- kowany ale nieopublikowany. • Poradecki J., [w:] <i>Grafika – Lesław Miśkiewicz, 1995</i>, Wyd. Sławomir Krajewski, katalog wydru- kowany ale nieopublikowany. • Zwolińska K., [w:] <i>Grafika – Lesław Miśkiewicz, 1995</i>, Wyd. Sławomir Krajewski, katalog wydru- kowany ale nieopublikowany. • Bunsch F., [w:] <i>Związki polskiego drzeworytu współczesnego z tradycją drzeworytu japoń- skiego</i>, wykład inauguracyjny na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie 1995/96, Wyd. Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 1996. • Jurecki K., [w:] <i>Współczesna Grafika Łódzka</i>, Łódź 1996. • Zarzycka G., [w:] <i>From The Łódź School of Wo- od-cut</i>, Chicago 1997. • Miśkiewicz L., [w:] <i>Andrzej Bartczak i jego uczniowie</i>, folder do wystawy <i>Absolwenci Pracowni Technik Drzeworytniczych Pracow- nicy Dydaktyczni Uczelni</i>, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 1997. • Miśkiewicz L., [w:] <i>Jan Trojan – malarstwo</i>, Sie- radz 1999. • Warnke U., [w:] <i>Zur Austellung Kontraste aus Lodz</i>, Wyd. Initiative GG – 1973. Gross-Gerau 1999. • Miśkiewicz L., [w:] <i>Andrzej Haręza – Meble artystyczne i rzeźba</i>, Talki 2000. • Bartczak A., [w:] <i>Lesław Miśkiewicz – Drze- woryty</i>, Wyd. Firma Projektowo-Wydawnicza Jurczyk, Łódź 2000, ISBN 83-911095-6-9. • Leśnikowski L., [w:] <i>Lesław Miśkiewicz – Drze- woryty</i>, Wyd. Firma Projektowo-Wydawnicza Jurczyk, Łódź 2000, ISBN 83-911095-6-9. • Zwolińska K., [w:] <i>Lesław Miśkiewicz. Drzewo- ryty</i>, Wyd. Galeria Amcor Rensch, Łódź 2005, ISBN 83-922102-1-2.	• Jurczyk, Lodz 2000. ISBN 83-911095-6-9. • Kowalska B., (text in:) “Grafika - Lesław Miśkiew- icz”, ed. Sławomir Krajewski, catalog printed and not published, 1996. • Poradecki J., (text in:) “Grafika - Lesław Miśkiew- icz”, ed. Sławomir Krajewski, catalog printed and not published, 1996. • Zwolińska K., (text in:) “Grafika - Lesław Miśkiew- icz”, ed. Sławomir Krajewski, catalog printed and not published, 1996. • Bunsch F., (in:) “Związki polskiego drzeworytu współczesnego z tradycją drzeworytu japońsk- iego”. Inaugural lecture at the Faculty of Graphics of the Academy of Fine Arts in Krakow, Cracow 1995. • Jurecki K.,(in:) “Współczesna Grafika Łódzka”. Lodz 1996. • Zarzycka G., (in:) “From The Łódź School of Wood- cut”. Chicago 1997. • Miśkiewicz L., (text in:) “Andrzej Bartczak i jego uczniowie”. Folder for the exhibition <i>Absolwenci Pracowni Technik Drzeworytniczych Pracown- icy Dydaktyczni Uczelni</i>, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Lodz 1997. • Miśkiewicz L., (text in:) “Jan Trojan – malarstwo”. Sieradz 1999. • Warnke U. (in:) “Zur Austellung Kontraste aus Lodz”, ed. by Initiative GG – 1973, Gross-Gerau 1999. • Miśkiewicz L., (text in:) “Andrzej Haręza - Meble artystyczne i rzeźba”. Talki 2000. • Bartczak A. (text in:) “Lesław Miśkiewicz - Drze- woryty”, ed. by Firma Projektowo-Wydawnicza Jurczyk, Lodz 2000, ISBN 83-911095-6-9. • Leśnikowski L. (text in:) “Lesław Miśkiewicz - Drze- woryty”, ed. by Firma Projektowo-Wydawnicza Jurczyk, Lodz 2000, ISBN 83-911095-6-9. • Zwolińska K., (text in:) “Lesław Miśkiewicz – Drzeworyty”, ed. by Galeria Amcor Rensch,	• Bunsch F., [w:] <i>Lesław Miśkiewicz. Drzeworyty</i>, Wyd. Galeria Amcor Rensch, Łódź 2005, ISBN 83-922102-1-2. • Pamuła Jan., [w:] <i>Lesław Miśkiewicz. Drzewo- ryty</i>, Wyd. Galeria Amcor Rensch, Łódź 2005, ISBN 83-922102-1-2. • Chojnacka B., red. [w:] <i>Wielość w jedności. Drzeworyt Polski po 1900 roku</i>, Wyd. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Byd- goszczy, Bydgoszcz 2009, s. 27, 115, 125, ISBN 978-83-86580-43-9. • Miśkiewicz L., [w:] <i>Urban Art. Polart, Ars Cameralis</i>, Mediolan 2009, s. 35-39. • Haręza I., [w:] <i>Metafora w twórczości współczesnych grafików łódzkich</i>, praca magisterska, promotor prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński, ASP w Łodzi 2011, s. 114-117. • Otręba R., [w:] <i>Ślady gestu w grafice kompu- terowej</i>, Wyd. Lesław Miśkiewicz, Łódź 2015, ISBN 978-83-60295-13-7. • Miśkiewicz L., [w:] <i>Ślady gestu w grafice kom- puterowej</i>, Wyd. Lesław Miśkiewicz, Łódź 2015, ISBN 978-83-60295-13-7. • Bunsch F., <i>Wydobywać rzeczy z chaosu (fragmenty)</i>, [w:] <i>Ślady gestu w grafice kompu- terowej</i>, Wyd. Lesław Miśkiewicz, Łódź 2015, ISBN 978-83-60295-13-7. • Pamuła J., <i>Problemy sztuki cyfrowej i percepcji sztuki</i>, [w:] <i>Ślady gestu w grafice komputero- wej</i>, Wyd. Lesław Miśkiewicz, Łódź 2015, ISBN 978-83-60295-13-7. • Sztabiński G., <i>Obrazy w czasie – obrazy czasu</i>, [w:] <i>Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie</i>, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017, ISBN 978-83-65403-98-8. • Pamuła J., <i>Lesław Miśkiewicz...w stronę malar- stwa</i>, [w:] <i>Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie. Suplement</i>, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego	• Lodz 2005, ISBN 83-922102-1-2. • Bunsch F., (text in:) “ Lesław Miśkiewicz - Drzewo- ryty”, ed. by Galeria Amcor Rensch, Lodz 2005, ISBN 83-922102-1-2. • Pamuła Jan., (text in:) “ Lesław Miśkiewicz - Drze- woryty”, ed. by Galeria Amcor Rensch, Lodz 2005, ISBN 83-922102-1-2. • Chojnacka B., (ed.) (text in:) “Wielość w jedności. Drzeworyt Polski po 1900 roku”. Bydgoszcz, ed. by Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgo- szczy, (pp. 27, 115, 125), Bydgoszcz 2009. • Miśkiewicz L., (text in:) “Urban Art. Polart, Ars Cameralis” (pp. 35-39), Mediolan 2009. • Haręza I.,(text in:) “Metafora w twórczości współczesnych grafików łódzkich”. Master thesis, promotor prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński, ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, (pp. 114- 117), 2011. • Otręba R., (text in:) “Ślady gestu w grafice kom- puterowej” ed. by Lesław Miśkiewicz, Lodz 2015, ISBN 978-83-60295-13-7. • Miśkiewicz L., (text in:) “Ślady gestu w grafice kom- puterowej”, ed. by Lesław Miśkiewicz, Lodz 2015, ISBN 978-83-60295-13-7. • Bunsch F., “Wydobywać rzeczy z chaosu” (excerpts), (text in:) “Ślady gestu w grafice kom- puterowej”. ed. by Lesław Miśkiewicz, Lodz 2015, ISBN 978-83-60295-13-7. • Pamuła J., “Problemy sztuki cyfrowej i percepcji sztuki”, (text in:) “Ślady gestu w grafice kompute- rowej”. ed. by Lesław Miśkiewicz, Lodz 2015, ISBN 978-83-60295-13-7. • Sztabiński G., “Obrazy w czasie - obrazy czasu” (text in:) “Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie”, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Lodz 2017, ISBN 978-83-65403-98-8. • Pamuła J., “Lesław Miśkiewicz...w stronę ma- larstwa” (text in:) “Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie. Suplement”, ed. by Akademia
--	---	---	--

- w Łodzi, Łódź 2018, ISBN 978-83-65403-78-0.
- Leśnikowski D., *Malarstwo Lesława Miśkiewicza – suplement*, [w:] *Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie. Suplement*, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2018, ISBN 978-83-65403-78-0.
- Miśkiewicz L., *Obrazy czytane w czasie*, [w:] *Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie. Suplement*, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2018, ISBN 978-83-65403-78-0.
- Sztabiński G., *Integrowanie nadmiaru*, [w:] *Syndrom nadmiaru*, Festiwal Nowej Sztuki Słubice/Frankfurt oraz reprodukcja obrazu *Bez tytułu 1*, akryl na płycie MDF, montaż 142 × 89,5 cm, 2016, Słubice 2018, ISBN 978-83-935703-8-6.
- Zaguła A., *Architektura obrazu – hermeneutyka ostatnich dzieł Lesława Miśkiewicza*, [w:] *Katedra Kompozycji*, teksty krytyczne w części II publikacji oraz reprodukcja obrazu *Potrójne studium lustra 1L, 2S, 3P*, akryl na płycie MDF, 3 razy 100 × 57 cm, 2019, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2019, ISBN 978-83-6603750-2, s. 254-263.
- Miśkiewicz L., redakcja i teksty [w:] *Katedra Kompozycji*, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2019, ISBN 978-83-66037-50-2.
- Miśkiewicz L., *O przestrzeni nowych mediów*, [w:] „Powidoki” nr. 5, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2021, ISSN 2687-652X.
- Miśkiewicz L., *Szkic o malarstwie Tadeusza Wodzińskiego*, [w:] *Tadeusz Wodziński, Plany i plamy*, katalog wystawy, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2022, ISBN 978-83-67028-08-0.

- Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, ISBN 978-83-65403-98-8, Lodz 2017.
- Leśnikowski D., “Lesław Miśkiewicz – suplement” (text in:) “Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie. Suplement”, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, ISBN 978-83-65403-98-8, Lodz 2017.
- Miśkiewicz L., “Obrazy czytane w czasie”, (text in:) “Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie. Suplement”, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, ISBN 978-83-65403-98-8, Lodz 2017.
- Sztabiński G., “Integrowanie nadmiaru”, (text in:) “Syndrom nadmiaru”. Festival of New Art in Słubice/Frankfurt, ISBN 978-83-935703-8-6 and a reproduction of painting Untitled 1, acrylic on MDF, mounting 142 × 89,5 cm, 2016, Słubice 2018.
- Zaguła A., “Architektura obrazu - hermeneutyka ostatnich dzieł Lesława Miśkiewicza”, (text in:) “Katedra Kompozycji”. Critical texts in Part II of the publication. ISBN 978-83-66037-50-2 and a reproduction of painting Triple Mirror Study 1L, 2S, 3P, acrylic on MDF, 3 times 100 × 57 cm, 2019, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Lodz 2019, ISBN 978-83-6603750-2, (pp. 254-263).
- Miśkiewicz L. (ed. and texts) “Katedra Kompozycji”, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Lodz 2019, ISBN 978-83-66037-50-2.
- Miśkiewicz L., “O przestrzeni nowych mediów”, (text in:) Powidoki nr. 5, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Lodz 2021, ISSN 2687-652X.
- Miśkiewicz L., “Szkic o malarstwie Tadeusza Wodzińskiego” (text in:) “Tadeusz Wodziński, Plany i plamy”. Catalogue of the exhibition, ISBN 978-83-67028-08-0, ed. by Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2022.

Skorowidz nazwisk

—

Index of names

A

Agamben Giorgio **65, 65**
Akerman Janusz **30, 32**
Albers Josef **172, 172**
Andrzejczak Artur **75, 75**
Armstrong Neil **11, 11**
Arnheim Rudolf **131, 131**
Artymowski Roman **18, 19**
Ascott Roy **77, 77**

B

Bacewicz Grażyna **12, 12**
Balcerski Krzysztof **38, 40**
Balwierz Adam **75, 75**
Baumgarten Karl **59, 59**
Bednarski Radosław **44, 75, 45, 75**
Belting Hans **71, 71**
Berlewi Henryk **89, 89**
Bigoszewski Jacek **20, 22–24, 38, 47, 291, 347, 367, 374, 377, 20, 22–24, 40, 48, 291, 347, 367, 374, 377**
Bil Jarosław **32, 33, 43, 32, 34, 44**
Biłas Izabella **15, 15**
Bolter David **71, 71**
Bosch Hieronim **16, 16, 18**
Brzozowski Tadeusz **136, 136**
Budziarek Piotr **51, 324, 51, 324**
Budziarek Rozanna **51, 51**
Budziarek Zuzanna **51, 51**
Bunsch Franciszek **29, 47, 67, 96, 98, 111, 120, 135, 392, 393, 30, 47, 67, 96, 98, 111, 120, 135, 392, 393**

C

Cassirer Edward **68, 68**

Chojnacka Barbara **98, 393, 98, 393**
Chojnacki Tomasz **25, 376, 377, 26, 376, 377**
Chrostowski Jacek **20, 20**
Ciechelski Paweł **25, 26**
Cygan Jacek **35, 37**
Cygan Małgorzata **35, 37**
Czarnecki Leszek **35, 37**
Czarnecka Maria **35, 37**
Czechowicz Iwona **14, 14**

D

Dąbrowski Marcin **44, 44**
de Kooning Willem **66, 66**
Degas Edgar **93, 93**
della Francesco Piero **33, 35**
Derkowski Jerzy **15, 16**
Dobkowski Jan **103, 103**
Doerner Max **21, 21**
Domańska Izabela **49, 50**
Dowlasz Bogdan **12, 12**
Dworakowski Andrzej **30, 32**
Dylan Bob **16, 16**
Dziamski Grzegorz **65, 66, 65, 66**

E

Elyan Kasper **59, 59**

F

Feuerbach Ludwig **154, 154**
Fijałkowski Stanisław **18, 21, 22, 64, 103, 120, 126, 142, 158, 159, 160, 168, 181, 182, 365, 374, 18, 21, 22, 64, 103, 120, 126, 141, 158, 159, 160, 168, 181, 182, 365, 374**

Filutowicz Zbigniew **72, 72**
Fraenger Wilhelm **16, 18**
Fuchs Elżbieta **29, 29**

G
Gabrysiewicz Paweł **44, 44**
Gadamer Hans Georg **162, 162**
Gaj Jacek **136, 142, 136, 141**
Galanter Philip **82, 82**
Gałan Barbara **17, 17**
Gałkiewicz Michał **26, 378, 27, 378**
Gielniak Józef **28, 96, 124, 126, 371, 372, 374, 376, 377, 378, 385, 386, 391, 30, 96, 124, 126, 371, 372, 374, 376, 377, 378, 385, 386, 391**
Gieraga Hanna **20, 20**
Glasbor Ronald **103, 103**
Godon Janusz **15, 391, 15, 391**
Gołkowska Wanda **103, 103**
Górski Wojciech **20, 20**
Graczykowski Andrzej **19, 25, 31, 38, 39, 62, 347, 368, 370, 19, 26, 32, 33, 40, 42, 62, 347, 368, 370**
Graw Isabelle **170, 170**
Grygar Milan **103, 103**
Gryz Piotr **44, 48, 44, 48**
Grzegorzcyk Anna **92, 91**
Grzelczak Antoni **20, 20**
Grzesiak Piotr **20, 20**
Guze Joanna **93, 93**
Guzek Krzysztof **44, 45, 48, 365, 44, 45, 48, 365**

H
Habisiak Alicja **74, 74**
Hajdamowicz Leszek **30, 32**
Haręza Andrzej **19, 25, 27, 38, 47, 49, 171, 222, 325, 378, 383, 391–393, 19, 26, 27, 40, 47, 49, 171, 222, 325, 378, 383, 391–393**
Haręza Ita **26, 27, 132, 383, 28, 27, 132, 383**
Harrison Charles **173, 173**
Hendrix Jimi **16, 16**
Hierowska Krystyna **30, 32**

Hoffman Hans **173, 173**
Hopfinger Maryla **72, 72**
Hopper Dennis **16, 16**
Hunger Ryszard **377, 385, 386, 377, 385, 386**

I
Ingres Jean-Auguste-Dominique **93, 93**
Iwaszkiewicz Jarosław **33, 34, 35**
Izdebska Izabela **13, 14**

J
Jackowska Zuzanna **13, 14**
Jagielska Jolanta **25, 26**
Jagoda Władysław **13, 14**
Janik Piotr **24, 365, 24, 365**
Jankowski Robert **24, 74, 365, 24, 74, 365**
Janowski Jerzy **13, 14**
Jaromski Marek **30, 32**
Jurczyk Izabela **21, 47, 391, 392, 21, 47, 391, 392**

K
Kaca Dariusz **20, 20**
Kaczmarski Jacek **31, 32**
Kaliński Witold **21, 127, 21, 127**
Kamiński Aleksander **34, 49, 35, 49**
Kamiński Witold **51, 51**
Kardaszewski Bolesław **26, 27**
Karwensy Jakub **59, 59**
Kawczyński Grzegorz **14, 14**
Kawełczyk Tomasz **24, 39, 41, 42, 44, 365, 24, 40–42, 44, 365**
Kern Ulrich **171, 171**
Kielar Cezary **30, 32**
Klee Paul **96, 154–156, 183, 96, 154–156, 183**
Kobro Katarzyna **50, 170, 177, 178, 50, 170, 177, 178**
Kołakowski Leszek **92, 92**
Kopernik Mikołaj **13, 14**
Kotasiewicz Grzegorz **14, 14**
Kotkowski Włodzimierz **23, 29, 96, 109, 391, 23, 30, 96, 109, 391**

Kowalczuk Michał **30, 31**
Kowalska Bożena **101, 109, 392, 101, 109, 392**
Kowalska Małgorzata **13, 65, 14, 65**
Krajewska Jagoda **15, 15**
Krajewski Sławomir **43, 392, 43, 392**
Krauss Rosalind Epstein **166, 166**
Krüger Jan **59, 59**
Kudukis Jerzy **15, 15**
Kulisiewicz Tadeusz **136, 372, 380, 136, 372, 380**
Kunka Anna **24, 24**

L
Lekler Tymoteusz **17, 17**
Lesińska Donata **11, 15, 17, 26, 47, 291, 325, 368, 374, 391, 11, 15, 17, 27, 48, 291, 325, 368, 374, 391**
Leszczyński Łukasz **24, 365, 24, 365**
Leśnikowski Dariusz **21, 48, 115, 147, 388, 392, 394, 21, 48, 115, 147, 388, 392, 394**
Lewandowski Adam **75, 75**
Li Er, Lao-tsy **35, 37**

Ł
Łobodziński Andrzej **15, 23, 24, 367, 16, 23, 24, 367**

M
Maciukiewicz Liliana **14, 14**
Maliszewska Dorota **17, 17**
Marciniak Barbara **13, 14**
Marconi Anna **15, 27, 15, 27**
Marczyński Adam **72, 72**
Matachowski Włodzimierz **20, 20**
Matczak Tomasz **48, 48**
Matejko Jan **14, 29, 14, 31**
Mejor Ewa **26, 27**
Mejor Mieczysław **26, 38, 324, 27, 38, 324**
Merc Jacek **27, 378, 28, 378**
Merleau-Ponty Maurice **65, 65**
Mikołajczyk Mieczysław **12, 12**
Mikołajczyk Stanisław **17, 17**
Milewska Hanna **17, 17**

Miśkiewicz Agata **51, 51**
Miśkiewicz Jan **11, 12, 11, 12**
Miśkiewicz Kaja **11, 49, 11, 49**
Miśkiewicz Marianna **11, 11**
Miśkiewicz Mateusz **11, 21, 27, 51, 324, 11, 21, 27, 51, 324**
Miśkiewicz Natalia **11, 12, 11, 12**
Miśkiewicz Stanisław **11, 11**
Mondrian Piet **172, 172**
Morawski Stefan **72, 72**
Morellet Francois **72, 72**

N
Nakwaski Włodzimierz **44, 45**
Nannuci Mauricio **72, 72**
Napieralski Piotr **44, 45**
Nowakowski Maciej **17, 17**
Nowotarska Alicja **31, 33**
Nowotarska Ewa **26, 27**
Nowotarski Jacek **15, 25, 31, 38, 370, 391, 15, 26, 27, 32, 33, 40, 370, 391**
Nycz Ryszard **166, 166**

O
Oleszczak Waldemar **15, 17, 15, 17**
Osińska Barbara **13, 14**
Ostrowicki Michał **71, 80, 83, 71, 80, 83**
Otręba Ryszard **23, 29, 36, 47, 67, 96, 142, 144, 393, 23, 30, 36, 47, 67, 96, 141, 144, 393**
Ożóg Henryk **30, 32**

P
Pamuła Jan **29, 36, 47, 48, 67, 123, 139, 158, 181, 393, 30, 36, 47, 48, 67, 123, 139, 158, 181, 393**
Pastwińska Elżbieta **17, 17**
Patura Renata **17, 17**
Pawłowski Mirosław **30, 32**
Pepelow Jan **59, 59**
Pielczyk Gerard **13, 14**
Pietruszka Maria **44, 45, 72, 388, 390, 45, 72, 388, 390**

Pietsch Andrzej **96, 96**
Plewiński Maciej **26, 29, 47, 27, 31, 47**
Plewiński Wojciech **26, 29, 31, 47, 27, 31, 47**
Potocka Maria Anna **71, 71**
Przyborek Grzegorz **31, 370, 32, 33, 370**
Purczyński Zbigniew **127, 127**

R
Raczek Marta **80, 80**
Rackiewicz Krystyna **15, 15**
Radek Ewa **17, 17**
Rajski Marian **20, 21, 25, 29, 20, 21, 25, 29**
Rauschenberg Robert **66, 66**
Read Herbert **104, 104**
Reinhardt Adolph Frederick **161, 161**
Rejs Jolanta **26, 383, 27, 383**
Restany Pierre **157, 157**
Robakowski Józef **72, 72**
Rodczenko Aleksandr **155, 170–172, 155, 170, 171**
Rodziński Stanisław **36, 36**
Rottenberg Anda **66, 66**
Rötzer Florian **77, 77**
Rózga Leszek **18, 18, 19**
Rutkowski Bartek **26, 27**
Rzepa Stanisław **15, 17, 16, 17**

S
Schubert Franciszek **51, 51**
Sebald Winfried Georg **11, 11**
Serocki Kazimierz **44, 44**
Składanek Marcin **82, 81, 82**
Skrzynecka-Burdal Henryka **14, 14**
Sontag Susan **135, 135**
Sroka Jacek **30, 32**
Stachlewski Piotr **20, 20**
Stańczak-Pałyga Krystyna **12, 12**
Stobińska Magdalena **44, 44, 45**
Straube Kasper **59, 59**
Strzeмиński Władysław **72, 74, 103, 109, 112, 113, 121, 135, 155, 158, 163, 168, 172, 182, 365–367,**

372, 380, 381, 383–389, 392–394, 72, 74, 103, 109, 113, 121, 135, 155, 158, 163, 168, 172, 182, 365–367, 369, 373, 380, 381, 383–387, 389, 392–394
Sugiera Małgorzata **166, 166**
Szczur Jerzy **20, 20**
Szeliga Elżbieta – Sali Hatt **43, 43**
Szewc Erwin **31, 33**
Szymanowski Karol **34, 35**

Ś
św. Benedykt z Nursji **37, 385, 39, 385**
św. Krzysztof z Buxheim **63, 63**
św. Tomasz z Akwinu **178, 180, 185, 178, 180, 185**
św. Zachariasz **126, 126**

T
Theodokopulos Domenikos – El Greco **16, 16, 18**
Tokarczuk Olga **48, 49**
Tomczak Bronisława **11, 11**
Tomczak Stefan **11, 11**
Treliński Jerzy **22, 38, 367, 377, 386, 22, 40, 367, 377, 386**

U
Ulacha Adam **75, 75**
Urbaniak Lucjan **38, 39, 40, 42**
Urbański Szymon **20, 20**

V
Valéry Paul **92, 93, 92, 93**
van Beethoven Ludwig **51, 51**
van der Weyden Rogier **16, 16**
van Gogh Vincent **126, 126**
von Goethe Wolfgang **33, 34**

W
Wachowski Przemysław **45, 45**
Wajberg Bogdan **26, 378, 27, 378**
Wajda Andrzej **11, 11**

Walczevska Anna **11, 24, 26, 27, 324, 11, 24, 27, 28, 324**
Warnke Pedro **31, 389, 391, 33, 389, 391**
Warnke Ursula **31, 114, 392, 33, 114, 392**
Wawrzyniak Krzysztof **19, 29, 30, 127, 175, 325, 368, 369, 376, 389, 391, 19, 29, 32, 127, 175, 325, 368, 369, 376, 389, 391**
Weibel Peter **77, 77**
Wejman Mieczysław **135, 136, 135, 136**
Wieczorek Andrzej **14, 14**
Wieczorek Danuta **20, 74, 20, 74**
Wilkoszewska Krystyna **71, 77–79, 71, 77–79**
Wistuba Halina **180, 185, 180, 185**
Wiśniewski Mieczysław **13, 14**
Wojciechowski Adam **44, 45**
Wojtyła Karol **37, 39**
Wood Paul **173, 173**
Woźnica Mirosław **15, 15**
Wódka Marcin **75, 75**
Wójtowicz Ewa **77, 77**
Wróblewska Danuta **391, 391**

Z
Zachara Jerzy **23, 23**
Zagrodzki Janusz **29, 31**
Zagufa Artur **21, 48, 104, 162, 175, 182, 391, 394, 21, 48, 104, 162, 175, 182, 391, 394**
Zaruska Hanna **34, 37**
Zaruska Katarzyna **34, 37**
Zaruski Andrzej **34, 37**
Zawadzka-Rykała Ewa **30, 32**
Zawisza Norbert **22, 59, 390, 22, 59, 390**
Zieliński Krystyn **385, 385**
Zubrzycki Jan Sas **39, 40**
Zwolińska Krystyna **106, 392, 106, 392**
Zych Konrad **15, 17, 26, 38, 383, 15, 17, 27, 40, 383**

Ż
Żeligowski Lucjan **11, 11**



Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
91-726 Łódź, ul. Wojska Polskiego 121

tel. +48 254 74 08
email: kancelaria@asp.lodz.pl
www.asp.lodz.pl
www.facebook.com/asplodz

Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Fotografia na drugiej stronie okładki: Marian Rajski
Fotografia na trzeciej stronie okładki: Maciej Plewiński

Projekt graficzny i skład: Krzysztof Guzek
Książkę złożono krojem: Neue Haas Unica
zaprojektowanym przez Toshi Omagari

Tłumaczenie: Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska,
Przemysław Wesołek, Krzysztof Majer
Redakcja: Karolina Kozera, Krzysztof Guzek,
Lesław Miśkiewicz
Korekta polska: Karolina Kozera
Korekta angielska: Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska
Reprodukcje prac: Marian Rajski, Tomasz Matczak
Przygotowanie do druku: Marcin Dąbrowski
Recenzja: prof. Marek Pabich

Druk: Drukarnia Akapit
Nakład: 350 egz.

ISBN 978-83-67028-59-2

Łódź 2025

Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz
91-726 Łódź, ul. Wojska Polskiego 121

tel. +48 254 74 08
email: kancelaria@asp.lodz.pl
www.asp.lodz.pl
www.facebook.com/asplodz

Publisher: Strzemiński Academy of Fine Arts in Lodz

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Photograph on cover's second page: Marian Rajski
Photograph on cover's third page: Maciej Plewiński

Graphic design and typesetting: Krzysztof Guzek
Typeface: Neue Haas Unica designed by Toshi Omagari

Translation: Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska,
Przemysław Wesołek, Krzysztof Majer
Editors: Karolina Kozera, Krzysztof Guzek,
Lesław Miśkiewicz
Proof-reading in Polish: Karolina Kozera
Proof-reading in English: Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska
Reproductions of works: Marian Rajski, Tomasz Matczak
Pre-press: Marcin Dąbrowski
Review: prof. Marek Pabich

Print: Drukarnia Akapit
Print run: 350

ISBN 978-83-67028-59-2

Łódź 2025



