



CENTRUM  
SZTUKI  
WSPÓŁCZESNEJ  
ZŁOTA 44

# Jan Berdyszak

# Jan Berdyszak

---

GĘSTOŚĆ CIENIA.  
*POMIĘDZY ŚWIATŁEM A CIEMNOŚCIĄ*

DENSITY OF THE SHADOW.  
*BETWEEN LIGHT AND DARKNESS*

---

kurator / curator  
Marta Smolińska

---

**DOBRILA DENEGRI**

Wstęp / Introduction

8

---

**MARTA SMOLIŃSKA**

Ciało cienia

Body of shadow

11

---

**SEBASTIAN DUDZIK**

Fizyka i metafizyka cienia

Shadow. Physical and metaphysical approach

31

---

Gęstość przestrzeni.

Z Janem Berdyszakiem rozmawia Piotr Lisowski

Density of space.

Jan Berdyszak in conversation with Piotr Lisowski

73

---

**MARIA BERDYSZAKOWA**

Kalendarium 2006–2011

89

Chronology 2006–2011

98

---

lista zdjęć / list of photos

108

---

lista prac na wystawie / list of works at the exhibition

110

Portret Jana Berdyszaka / Jan Berdyszak's portrait, 2005  
Foto / Photo: Elżbieta Dzikowska



## WSTĘP

Jan Berdyszak  
*Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością*

Bardzo rzadko zdarza się, że nie tylko tytuł jako całość, lecz również każde słowo wchodzące w jego skład są ważne i znaczące dla wystawy.

Zacznijmy od światła. Ile skojarzeń wywołuje słowo światło? Ile jego fizycznych i metaforycznych cech potrafimy wymienić? Jak ogromny może być zbiór słów odnoszących się do światła lub do jego przeciwności – ciemności? Słowa takie jak: Widok. Wizja. Promieniowanie. Promień. Fala. Prędkość. Częstotliwość. Natężenie. Zakres. Tęcza. Zorza. Słońce. Błyskawica. Płomień. Neon. Żarówka. Oko. Optyka. Soczewka. Oświetlenie. Odbicie. Oświecenie. Wiedza. Prawda. Dobro. Czystość. Przejrzystość. Przewidywalność. Duch. Transcendencja...

A co z cieniem i z tym, co się na niego składa – umbrą, penumbłą i antumbrą? Ile skojarzeń budzi słowo cień?

Do głowy przychodzą mi: Sylwetka. Rzut. Zarys. Złudzenie. Widmo. Aureola. Miraż. Mrok. Opar. Nieostrość. Mgła. Szarość...

Lecz mimo tego, że pojęcia te mają charakter zdecydowanie skojarzeniowy, słowem, które być może zasługuje w kontekście twórczości Jana Berdyszaka na największej uwagi, jest **pomiędzy**. Nawiązuje ono do procesualności, dyskursywności i mediacji. Wskazuje na przestrzeń pytań i refleksji, stan ciągłych dociekań i przekształceń. Między jednoznacznymi kategoriami światła i ciemności, bieli i czerni, odkrywamy nieskończoną liczbę niuansów i wygląda na to, że w tym właśnie świecie możliwości i potencjalności artysta ma nam najwięcej do zaprezentowania. Przy pomocy otwierającej wystawę instalacji *Wejść w światło*

pozwala nam doświadczyć silnego, oślepiającego światła, natomiast znajdująca się na końcu instalacja *Ciemność* (pełen tytuł: *Passe-par-tout ciemności V*) skazuje nas na ciemność pełną, stanowiącą inny, bardziej dosłowny rodzaj ślepoty. Między tymi dwoma skrajnościami artysta stworzył „świat cienia”, świat szczelnie zapełniony treściami i znaczeniami, które, jak słusznie zauważa w swoim tekście Sebastian Dudzik, łączą fizykę z filozofią. Jasne jest więc, że sztuka w ogóle, a zwłaszcza sztuka tworzona przez Jana Berdyszaka, to przede wszystkim proces myślowy i poznawczy.

Wystawa jest ważna również dlatego, że – jak zwraca uwagę kuratorka Marta Smolińska – stanowi obszerną prezentację bogatej i zróżnicowanej twórczości Jana Berdyszaka inspirowanej pojęciem cienia.

*Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością* ukazuje więc fragment twórczości Berdyszaka z całkiem odmienną perspektywą, potwierdzając kreatywny i intelektualny rozmach artysty oraz jego chęć ponownego zaangażowania się w dialog z odbiorcami. Dla Torunia i publiczności Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* wystawa ta jest niepowtarzalną okazją podjęcia tego dialogu i wypełnienia „przestrzeni” między sobą a dziełami sztuki.

Pragniemy podziękować profesorowi Janowi Berdyszakowi oraz kuratorce Marcie Smolińskiej za stworzenie tej cennej możliwości.

Dobriła Denegri

## INTRODUCTION

Jan Berdyszak  
*Density of the Shadow. Between Light and Darkness*

On very few occasions not only the meaning of the title, but the meaning of each word of it, is important and indicative of an exhibition.

Let's start with light. How many associations the word light triggers in our mind? How many physical and metaphorical qualities can we name in relation to light?

How vast can be the web of words related to light, and to its opposite, the darkness? Words like: Sight. Vision. Radiation. Ray. Wave. Speed. Frequency. Intensity. Spectrum. Rainbow. Aurora. Sun. Lightning. Flame. Neon. Bulb. Eye. Optics. Lens. Illumination. Reflection. Enlightenment. Knowledge. Truth. Good. Clean. Clear. Transparent. Spirit. Transcendence...

And what about shadow and its parts: umbra, penumbra and antumbra? How many associations can the word shadow trigger? Some that come to my mind are: Silhouette. Projection. Shade. Phantasm. Ghost. Halo. Mirage. Crepuscular. Haze. Blur. Fog. Grey...

But in spite of a strong associative character of these terms, the word that deserves perhaps the highest attention when it comes to work of Jan Berdyszak is **between**. It is the word that alludes to processuality, discursiveness and mediation. It alludes to the space of interrogation and reflection, a condition of permanent research and reframing. Within the frame of sharp-edged categories – light and dark / white and black – infinity of nuances may be found and it seems that it's this world of possibilities and potentials that the artist wishes to share with us the most. He

offers us an opportunity to experience intense, almost blinding light with the installation *Enter the Light* which opens the show, as well as to experience absolute darkness, like another, more literal kind of blindness, with the installation *Darkness* (full title: *Passe-par-tout of Darkness V*) that closes the show. Between these two extreme values, he invites us to enter the “world of shadows”, a world dense with contents and meanings which – as Sebastian Dudzik rightly observes in his essay – links physics and philosophy, confirming that art – and particularly Jan Berdyszak's art – is predominantly mental and cognitive process.

What makes this exhibition even more significant is that – as curator Marta Smolińska points out – it is the major insight into the rich and varied productions that Jan Berdyszak developed around the shadow theme.

*Density of the Shadow. Between Light and Darkness* therefore present the part of Berdyszak's oeuvre in entirely different perspective, confirming his creative and intellectual generosity and willingness to engage himself once again in a dialogue with the public. For Toruń and the public of CoCA (Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu*), this exhibition is a significant occasion to join this dialogue and fill the “space” between themselves and the works of art.

We wish to thank Prof. Jan Berdyszak and curator Marta Smolińska for offering us this precious opportunity.

Dobriła Denegri

## CIAŁO CIENIA

## BODY OF SHADOW

*Między jasnym a ciemnym (...) istnieje coś pośredniego, czego nie można nazwać ani jasnym, ani ciemnym, a co uczestniczy zarówno w jasności, jak i ciemności; niekiedy jest równie odległe od światła, jak od cienia, a niekiedy bliższe jednego niż drugiego.*

LEONARDO DA VINCI<sup>1</sup>

*Przezroczystość jest początkiem dotyku transparentnym cieniem.*

JAN BERDYSZAK<sup>2</sup>

**POMIĘDZY ŚWIATŁEM A CIEMNOŚCIĄ**

O ile historia kultury i sztuki poświęca wiele uwagi światłu i ciemności, o tyle zdecydowanie bardziej marginalnie traktuje cień. W twórczości Jana Berdyszaka ów – mówiąc językiem Victora I. Stoichity – byt negatywny<sup>3</sup> zajmuje jednak specjalne miejsce, przejawiając się na rozmaite sposoby i inicjując rozbudowaną problematykę semantyczną. Cień – jako wartość występująca pomiędzy światłem a ciemnością – wydaje się szczególnie interesujący, gdyż wiąże się on z niewyraźnością, nieostrością, przezroczystością, warstwowością i gęstością oraz niepewnością postrzegania. Jak pokazuje dorobek artysty, właśnie w owej sferze pomiędzy skrajnymi wartościami mogą zachodzić zjawiska najbardziej frapujące, ujawniające zaskakujące i zazwyczaj pomijane aspekty rzeczywistości. Berdyszak zanotował w *Szkicowniku 16* w 1963 roku: „(...) miejsce pomiędzy jest podatne na zmienne treści. Podatność na zmienność treści i interpretacji powstaje na styku niejednorodności rzeczywistości”.

Owe rzeczywistości to w tym wypadku światło i ciemność, a powstający pomiędzy nimi cień staje się niejednorodnym miejscem styku podatnym na zmienne treści. Scenariusz wystawy *Gęstość cienia*. *Pomiędzy światłem a ciemnością*, przygotowanej specjalnie do przestrzeni drugiego piętra toruńskiego

*Between light and dark (...) there is something in the middle, some other quality that cannot be called light or darkness although it participates in both. Sometimes it is equally far from one as it is from the opposite. Sometimes it approaches one as it distances itself from another.*

LEONARDO DA VINCI<sup>1</sup>

*Transparency lies at the origin of the touch, the see-through shadow.*

JAN BERDYSZAK<sup>2</sup>

**BETWEEN LIGHT AND DARKNESS**

Many words in the History of Art have been uttered about light and darkness, shadow on the other hand has always been treated rather marginally. In Jan Berdyszak's body of work – let me use Victor I. Stoichita's words: this negative entity<sup>3</sup> takes a special place, manifesting itself in a number of ways often initiating complex semantic debates. Shadow – meant as a quality half way between light and darkness – is particularly interesting as it relates to obscurity, blur, transparency, multi-layering and density and eventually uncertainty of perception in general. In between those extreme values most fascinating and surprising events occur. Berdyszak's works definitely testify to that, as he deals with those aspects of reality which are so often ignored by others. He noted in his *Sketchbook no 16* / year 1963: “(...) this in-between space is susceptible to the flowing content. This susceptibility to the flowing content and interpretation comes to life at the point of contact between diverse realities.”

In this case these realities are light and darkness. The shadow is born from their union and immediately becomes the diversified point of contact susceptible to the flowing content. The layout of the exhibition titled *Density of the Shadow*. *Between Light and Darkness* has been designed specifically for the second

1 Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 365.

2 J. Berdyszak, *Szkicownik 106*, listopad 1977.

3 V. I. Stoichita, *Krótką historią cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 8.

1 Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, trans. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, p. 365.

2 J. Berdyszak, *Szkicownik 106*, November 1977.

3 V. I. Stoichita, *Krótką historią cienia*, trans. P. Nowakowski, Kraków 2001, p. 8.

CSW, jest tak zaplanowany, by prace artysty związane z cieniem (grafiki, projekcje, obiekty ze szkła i metalu itp.) sytuowały się pomiędzy dwiema instalacjami *site specific* – *Wejść w światło*<sup>4</sup> oraz *Passe-par-tout ciemności V*. Odbiorca, przechodząc przez rodzaj środowiska stworzonego przez ostre światło, zostaje skonfrontowany z sytuacją, w której widzenie – zamiast zgodnie ze stereotypowymi oczekiwaniami być przez światło wyostrzonym – jest nieledwie całkowicie wygaszone, prowadząc do chwilowego „osłepienia” czy postrzegania innego rodzaju. Podobny efekt, lecz uzyskany na zupełnie innych zasadach i odmiennymi środkami, przynosi kontakt z instalacją *Passe-par-tout ciemności V* – odbiorca nic nie widzi, a „wyłączenie” zmysłu wzroku powoduje wzmogłą aktywność pozostałych zmysłów oraz odmienne odczuwanie własnego ciała. Zaaranżowane przez Berdyszaka instalacje oraz związane z nimi okoliczności percepcji zarówno korelują więc z następującą tezą Georga Wilhelma Friedricha Hegla, jak i częściowo pozostają z nią w ciekawym napięciu: „Co prawda, ludzie wyobrazają sobie byt np. w postaci czystego światła, jako jasność niezmaconego widzenia, a Nic jako czystą noc, i mówiąc o różnicy między bytem a Niczym nawiązują do tej dobrze znanej różności zmysłowej. W rzeczywistości jednak, jeśli wyobrazić sobie dokładniej to widzenie, można się łatwo przekonać, że w absolutnej jasności widzimy tyle samo, co w absolutnej ciemności, że zarówno jedno widzenie, jak i drugie, jest czystym widzeniem, widzeniem Niczego. Czyste światło i czysta ciemność to dwie pustki, które są jednym i tym samym. (...) dopiero zmacone światło i rozjaśniona ciemność zawierają różnice w sobie samych i są tym samym bytem określonym, istnieniem”<sup>5</sup>.

Kontakt z dziełami związanymi z cieniem ukazuje natomiast niuanse, które zazwyczaj umykają spojrzeniu nakierowanemu na wychwytywanie jasno określonych, bardziej kontrastowych jakości. Prace Berdyszaka aktywizują więc odbiorcę i oddziałują nie tylko na zmysł wzroku, wytrącając go z wyuczonych nawyków i oswojonych sytuacji, lecz także – w sensie fenomenologicznym – angażują jego cielesną obecność oraz silniej uruchamiają deprecjonowany w kulturze zachodnioeuropejskiej dotyk.

Podczas dotychczasowych prezentacji twórczości Berdyszaka problematyka cienia jako wartości *pomiędzy* światłem a ciemnością nie była osobno prezentowana. Tak więc ekspozycja w toruńskim CSW prezentuje wgląd w przebogłą twórczość artysty z nowej perspektywy zogniskowanej na potencjale owego bytu negatywnego.

## WCHODZĄC W ŚWIATŁO

Światło jest zjawiskiem o podwójnej naturze – fizycznej i symbolicznej. Zazwyczaj jednak to druga strona owej podwójnej natury dominuje nad pierwszą; szczególnie zaś, gdy światło

floor of CoCA in Toruń (Centre of Contemporary Art) in such way that all of the artist’s works referring to the shadow incl. prints, video projections and mixed media installations, etc. are situated between two *site specific* installations *Enter the Light*<sup>4</sup> and *Passe-par-tout of Darkness V*. Spectators passing through those environments of dazzling light are confronted by the paradoxical situation where, contrary to the common expectation, light doesn’t enhance seeing but obstructs it. It makes them temporarily blind or at least alters their vision. Similar effect, although obtained by completely different means and set on different principles, is induced by *Passe-par-tout of Darkness V*. There viewers can’t see anything, yet through “disabling” sight their other senses become sharper and more perceptible as they become intensely aware of their bodies.

Berdyszak’s installations and contexts accompanying their perception simultaneously correspond and remain under certain strain with this following notion by George Wilhelm Friedrich Hegel: “One pictures ‘being’ in the image of pure light as the clarity of undimmed seeing and then Nothingness as pure night, and speaking of the distinction between ‘being’ and Nothing, they refer to this familiar sensuous difference, but in reality if one were to imagine this seeing in detail, it would be easy to perceive that in absolute clearness we can see as much or as little, as in absolute darkness and they both are pure seeing, a seeing of nothing. Pure light and pure darkness are two voids that are self-same (...) and only dimmed light and illuminated darkness have nuances within themselves and are therefore defined being.”<sup>5</sup>

Confrontation with those shadow-related works brings out the subtleties which normally go unnoticed when viewing strictly defined images, where light and darkness are clearly separated from each other. Berdyszak’s audience needs to be more active as his works appeal not only to the sense of sight, but through taking viewers out of their comfort zone as the well-established habits are made redundant but also, in a phenomenological sense – they involve their bodily presence and employ much depreciated by the western society – sense of touch.

Until now this quality of a shadow as a value standing in *between* light and darkness in Berdyszak’s oeuvre has not yet been fully and completely presented. CoCA exhibition becomes a major insight into his rich and diverse set of works from the completely new perspective which happens to revolve around the potential of this negative entity.

## ENTERING THE LIGHT

Light is a phenomenon of dual nature – physical and symbolic one. In most cases it is the latter quality that dominates the former, particularly when light is being used as a mean of artistic creation. It triggers virtually instantaneous cultural stereotyping, assigning light to goodness and darkness to evil and

staje się środkiem wyrazu w realizacji artysty. W procesie percepcji niejako automatycznie uruchamiają się wówczas, usankcjonowane kulturowo, dualizmy przypisujące jasności dobro, zaś ciemności zło i wszystko to, co pejoratywne, nieoswojone, mroczne. Blask towarzyszy objawieniom, oświeca zbawionych, mrok natomiast spowija grzeszników i potępionych. Światło lampy w ciemnym pokoju stwarza enklawę bezpieczeństwa, w której przedmioty pozwalają się widzieć i rozpoznawać; poza tą enklawą rozpościera się cień.

Czytanie w rozmaitych wariantach przedstawiania światła jedynie jego wartości symbolicznych wiedzie ku zapomnieniu o prostym fakcie, iż jest to fala elektromagnetyczna o określonych, mierzalnych parametrach. Natomiast w życiu codziennym, światło nie bywa prawie w ogóle dostrzegane jako tak oczywiste, że aż niewarte uwagi. Ono gwarantuje widoczność, ujawnia dla oka otoczenie, ale jego rola zdaje się w tym procesie tak służebna i neutralna, że staje się niezauważalne jako samodzielna wartość. Dopiero jego brak lub nadmiar poruszają, dają o sobie znać gwałtownym zatarciem konturów przedmiotów i utratą ich z oczu.

Co dzieje się jednak w sytuacji, gdy cechy fizyczne światła ujawniają się w realizacji artystycznej bardziej niż jego tradycyjnie pojęta natura symboliczna, jak ma to miejsce w pracy *Dwa reflektory naprzeciwko* oraz w instalacji sytuacyjnej *Wejść w światło*? Para reflektorów teatralnych, ustawionych „oko w oko”, niejako „osłepia” i wygasza się wzajemnie. Mimo mocy 1000W po każdej ze stron, blask nie rozlewa się na boki, lecz zostaje pochłonięty i stłumiony. Urządzenia są ze sobą skonfrontowane niczym w trakcie pojedynku, w którym potencjał przeciwników jest identyczny, w następstwie czego powstaje impas, obustronne trzymanie się w szachu i niemożność przechylenia szali na czyjąś korzyść. Siła światła, jakie przepływa między tarczami reflektorów, musi być ogromna, lecz nic z jej potęgi nie wydobywa się „na zewnątrz”, gdzie dominuje zaskakujący mrok. Światło nie spełnia więc przypisanych mu stereotypowo ról, ujawniając w tym osobliwym „zwarciu” swoją paradoksalną naturę i nie wspomagając widzenia.

Natomiast zawarty w tytule *Wejść w światło* tryb rozkazujący zawiera w swojej strukturze gramatycznej bezpośrednio zwrócenie się do odbiorcy, wezwanie go do wejścia w światło, równoznacznego ze wskazaniem światła jako jakości autonomicznej; powołanej nie po to, by coś ujawnić, lecz by się ujawnić. Dodatkowo w tytule istotną rolę gra przyimek „w”, co z kolei sugeruje, iż nastąpi wejście w coś i to w coś, co otoczy – znalezienie się w czymś konotuje przecież bycie przez to coś otoczonym, okolonym, spowitym. Tym czymś, co spowije ciało widza, jest światło. A takie właśnie okoliczności sprzyjają zwróceniu uwagi na światło samo w sobie – nie na pustą, jasną przestrzeń tworzącą wehikuł dla przenoszenia spojrzenia ku konkretnemu oglądanemu zjawisku lub przedmiotowi, lecz na światło jako zjawisko osobne, niejako zagęszczone, niepodporządkowane oświetlaniu czegoś dla oka.

W pomieszczeniu toruńskiego CSW rozpięta została sieć kabli, z których zwieszało się około dwustu świetlówek, rozmieszczonych regularnie i nieregularnie zarazem. Moduły wyznaczane są

all other negative connotations that go with it. Light descends and accompanies holy men and women and brings epiphanies, whereas darkness falls upon sinners and doomed souls. The lamplight at night creates safety and asylum where objects can be seen and identified; beyond that there is only shadow.

When one tries to comprehend light with all its symbolic or mythical significances, it is easy to lose the sight of a simple fact that it is after all a mere electromagnetic wave with a certain length and measurable parameters. In everyday life light is such a permanent occurrence that we take it for granted and hardly notice it at all. Light enables seeing as it makes objects visible to the eyes, but its role becomes so subservient and its presence so neutral that we never really distinguish it as a separate entity. It is only the lack or excess of light that feels alarming, when we lose the shape of things, when they become indistinguishable.

What happens, though, when all the physical qualities of light are brought on stage by an act of artist without so much regard for their symbolic layer, just like it happens in case of *Two spotlights en face* or *Enter the Light* installation?

Two lamps, one facing another, blind themselves and seem to dim each other out. Despite their being 1000 Watts strong each, their light cannot get out but gets absorbed and stifled instead. They are two devices facing each other as if in some kind of duel. Their strength being identical makes this battle impossible to win, and paradoxically, even though there is enormous light force flowing through both of them, not even a particle of light illuminates darkness surrounding them. There is no fulfilling light’s typical role in this experiment. In here light does not aid seeing as its power gets consumed by the deadlock of the fight. The title of the other work *Enter the Light* is an imperative, almost an order given to the spectators, which turns the light into an independent being that can be beheld rather than just facilitate beholding other things. The title suggests that we can walk into the light as if it was some physical quality that could surround us and be wrapped around us – not just clear emptiness or a vehicle for transporting our gaze from one object to another – that it is a separate, deliberate being, detached from its auxiliary purpose.

The space of the CoCA gallery has been laced with cables, from those cables nearly 200 fluorescent bulbs hang down, arranged in a specific order but with some irregularities as well. This network has been established through sections of bulbs and every distortion in the order of the section reflects upon the entire construction. There is an analogical pattern involved in the height of the light bulbs. Majority hangs approximately 50 cm above the floor, but some of them seem to be ascending, the spaces between them are wide enough to create “passages” for the viewers to use. This creates opportunity to appreciate one’s bodily presence together with many different perspectives opening up as we move through this “forest” of vertical lights. There is distinct hint of blue colour radiating from those lights which is calming and disturbing at the same time and lends the room a strange aura. Blue signifies cold, distance or withdrawal – here attached to light – quality that we usually associate with warmth and glow establishes particular ambivalence, a state

4 Instalacja *Wejść w światło* została pokazana po raz pierwszy w Suszni Staro Browaru w Poznaniu w ramach wystawy *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006*. Prezentacja w toruńskim CSW jest jej drugim wariantem, dostosowanym do zastanej przestrzeni.

5 G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, tłum. A. Landman, [s. l.] 1967, t. 1, s. 110.

4 It was originally shown in Susznia at Stary Browar in Poznań as a part of individual exhibition *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006*. Current display in CoCA in Toruń is the second incarnation, which had to be adjusted to the existing space.

5 G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, tłum. A. Landman, [s. l.] 1967, Vol. 1, p. 110.

przez rozkład zgodny z równoległobokami wytyczonymi przez siatkę, zaś ich przełamanie wprowadzają elementy czyniące wyłom w tej metodycznie zaplanowanej konfiguracji. Podobnie rzecz się ma z wysokością zawieszenia – większość świetlówek dolnym krańcem sięga około pół metra nad podłogę, natomiast część z nich „wznosi się” wyżej. Odległości pomiędzy nimi ułatwiają swobodne poruszanie się w „korytarzach” pomiędzy poszczególnymi rzędami, co pozwala – inaczej niż zwykle – uzmysłowić sobie obecność własnego ciała, a także umożliwia ciągłe zmiany perspektyw, otwierając wciąż nowe widoki na gąszcz pionowych jasnych akcentów.

A akcenty te są błękitne – emanują jarzącym się blaskiem, zatapiając całość pomieszczenia w dziwnej, niecodziennej aurze, niepokojącej i kojącej jednocześnie. Błękit jako barwa zimna sprawia wrażenie wycofywania się, oddalania od oka; tutaj natomiast jest przypisana do światła kojarzonego zwykle z ciepłem i jarzeniem się. Na bazie tego rodzaju zderzenia przyrodzonych cech obu jakości – światła i błękitu – konstytuuje się owa ambiwalencja w odczuwaniu, rozpięta między zaniepokojeniem a ukojeniem, pomiędzy konsternacją a wewnętrznym wyciszeniem. W tych określonych warunkach dochodzi do żarzenia się chłodem. Światło rozpala, błękit wygasza. Paradoks – przy próbie opisu w logicznych, sensorycznych zdaniach – wiodący do absurdu aspiruje do rangi jednej z najistotniejszych cech instalacji *Wejdz w światło*, fundującej jej specyfikę opartą o niemożność jednoznacznej klasyfikacji doznań. Tak jarzą się podświetlone sztucznym blaskiem formacje z lodu w jaskiniach lodowych, gdzie lód sprawia wrażenie jakby płonął błękitem. Atmosfera jawi się jako nierealna i absolutnie odrealniona, daleka od stereotypowo oczekiwanej jasności niezmaconego widzenia, ale odległa również od Heglowskiego czystego widzenia, widzenia Niczego czy poczucia bycia w pustce.

Trakty otwierające się pośród świetlówek zdają się być zalane światłem, szczerze wypełnione owym błękitem, całkowicie w nim zatopione. Owa świetlista błękitność nieoczekiwanie zyskuje nie znamiona pustki, lecz raczej materialności, anektując wszystko dookoła i spowijając otoczenie. Indukuje się w gąszczu, lesie świetlówek stanowiących jej źródło i niejako usamodzielnia się względem nich, zyskując własną gęstość w strefie pomiędzy nimi. Możliwe staje się wejście w światło – zanurzenie się w nim ciałem niczym w chłodnej, błękitnej i przejrzystej wodzie. Instalacja wykreowana przez Berdyszaka unaocznia to, co często bezwiednie stosowane w języku przy opisach światła – „wodną” metaforykę<sup>6</sup>. Światło jest falą, może być postrzegane jako strumień. Mówi się często o zalaniu światłem, skąpanych w świetle motywach, zanurzeniu czy zatopieniu w jasność, a nawet w morze jasności. Światłu i wodzie towarzyszą w języku analogiczne określenia, a w tym wypadku ich zastosowanie dodatkowo jest uzasadniane błękitnym kolorem światła. Wejście w światło działa więc w tym wypadku niczym zanurzenie się w basenie pełnym przejrzystej, uwodzącej błękitną poświatą wody.

where we experience serenity and anxiety; confusion and sense of calm. In here we are confronted with the glowing chill. Light keeps burning but in return blue keeps stubbing it out. This paradox is the essence of the installation with all its absurdity. We fail to describe it in logical manner, as there is no easy way to classify those bipolar feelings. Take the ice caves artificially illuminated with the similar cool light, where ice blocks seem to be alit with blue flame. It is certainly a surreal spectacle and as far away from the expected clarity of seeing as it is possible, far away from Hegelian pure seeing, seeing Nothing or sense of void.

Passages that can be traced among the light bulbs appear floodlit, filled by the blue and completely immersed in it. This glowing blueness takes on a material feeling and not emptiness, as could be anticipated, it claims everything within sight as its own. It is born from this wilderness of fluorescent lights, but it also becomes of its own independent kind and in the spaces between the bulbs. It acquires its own density. It becomes clear that we can actually walk into this light, immerse ourselves in it, as if it was clear blue water. Berdyszak's installation makes sense out of the ubiquitous “water-related” metaphors<sup>6</sup>. Light is meant as a wave, something that could flow and be fluid. We sometimes refer to things illuminated as floodlit. There are many similarities in the way we speak of light and water, here additionally highlighted by the blue colour of the lighting. Entering the light, in this case, is like entering a pool of cool, seductively translucent water.

Moving through space flooded with light is smooth and swift as there is no resistance; it is the habits, routines of seeing which are hard to overcome. The light we encounter is little bit dazzling and little bit confusing too. Its intensity creeps deep under our eyelids and even when we shut them down, the afterglow remains pulsating on our retinas. The distances and contours become blurred, everything melts into a homogenous dense blue. It is all happening on the fringes of visibility where light, contrary to the expectations, does not explain the situation or the surroundings.

While the vision becomes fuzzy and fluid, the observation leads to the point where we can again appreciate the liquid-related affinity with water. Light with its revealing quality should sharpen the silhouettes, define distances between objects more or less precisely, lastly it should give the sense of security to the penetrating eyes. Here however, despite of surrounding brightness, eyes won't find any fixed points. They become immersed in this flatten environment where objects are hard to capture. The promise of light as a concept that could also express clarity has not been fulfilled. There is even more confusion when one viewer encounters another. In this eerie light skin looks ghastly pale as teeth and fingernails become reddish. Blue light seems to drain life from the human face

6 Prace Berdyszaka, zapraszające do opisywania ich w kategoriach owej „wodnej” metaforyki, ciekawie korelują z realizacjami pokazanymi równolegle w toruńskim CSW w ramach wystawy *The Fourth State of Water: From Micro to Macro* (kurator: Victoria Vesna).

6 Berdyszak's works invite us to define them using water-related metaphors. It is interesting to see how they correspond with different installations exhibited at the same venue: *The Fourth State of Water: From Micro to Macro* (curated by Victoria Vesna).

Przestrzeń zalana światłem nie stawia jednak oporu, pozwala na swobodne przemieszczanie się wewnątrz siebie, a jedyną barierą jaką tworzy jest gra z nawykami widzenia. Blask świetlówek nieco osłepia, dezorientuje. Jego intensywność wnika głęboko pod powieki i nawet po ich zamknięciu zostaje na długo jako pulsujące powidoki. Zatarciu podlegają odległości i kontury poszczególnych elementów instalacji; wszystko zlewa się w jeden obraz gęstego, nieledwie namacalnego błękitu. Rzecz dzieje się prawie na granicy widzialności, a światło – wbrew oczekiwaniom i przyzwyczajeniom – nie sprzyja wyjaśnieniu sytuacji i oswojeniu tego, co przed oczami.

Obraz ulega rozmyciu, rozplywa się, a same określenia obserwowanego zjawiska ponownie zwracają uwagę na powinowactwo światła i wody, ujawnione znowu w „wodnej” metaforyce. Światło powinno przeciwieństwo wyodrębnić, rysować bryły i czynić odległości uchwytnymi dla spojrzenia, powinno gwarantować „poczucie bezpieczeństwa” oku penetrującemu fragment otaczającej rzeczywistości – tutaj jednak mimo jasności oko nie znajduje pewnych punktów oparcia, zanurza się w środowisku, w którym wszystko podlega splaszczeniu, staje się nieuchwytnie. Obietnica jasności, rozumianej także jako klarowność, nie zostaje spełniona. Ambiwalencje i paradoksy piętrzą się jeszcze bardziej, gdy w polu widzenia pojawia się skąpany w świetle drugi odbiorca o nadzwyczajnie bladej skórze oraz czerwonych zębach i paznokciach. Błękit pozbawia życia twarz, czyniąc ją trupio białą, a ujawnia tętnienie krwi tam, gdzie zazwyczaj nie jest ono dostrzegane. Wszystko działa na opak, inaczej niż w oswojonych kategoriach przypisanych przeciwstawnym biegunom ciepła i zimna, ostrości i nieostrości obrazu, życia i śmierci. Dualizmy tracą prawomocność, a podane w wątpliwość przeciwieństwa bratają się, wymieniając ze sobą cechy. Oko ludzkie ulega „osłepieniu” i widzi inaczej niż w normalnych warunkach oświetleniowych zarówno w zbyt mocno nasyconym świetle, jak i w ciemności. Berdyszak podkreśla, że „ciemność jest rzeźbą”<sup>7</sup>, a w tym wypadku instalacja *Wejdz w światło* także aspiruje do tego rodzaju określenia, pokazując, że światło też może być rzeźbą. Jego przezroczystość ulega zagęszczeniu, skupieniu do nieledwie materialnej formy wypełniającej przestrzeń CSW błękitną „bryłą”, w którą można się zanurzyć, wnikać w jej wnętrze; jednocześnie przejrzeć ją na wylot, jak i postrzegać jako namacalnie obecną.

Te wszelakiego rodzaju paradoksy i ambiwalencje, wpisane w istotę instalacji *Wejdz w światło*, jak i w całość twórczego doświadczenia Berdyszaka, powodują, iż tym razem światłu udaje się umknąć stereotypom czy podziałom na zasadzie albo-albo. A co za tym idzie tak pokazane światło z powodzeniem wymyka się również tradycyjnym symbolicznym „obciążeniom”, ponieważ – zdecydowanie i wyraziście bazując na swoich fizycznych, dochodzących do głosu w procesie percepcji właściwościach – generuje nowe jakości, nowy „symbolizm”, który uwalnia znaczenia jedynie w danych, konkretnych okolicznościach, jedynie w tak,

and yet it highlights pulsating blood where it cannot normally be seen. Everything is topsy-turvy and not as we know it. Terms like hot and cold, sharp and focus, life and death seem to constantly alter their meanings. Their dualisms come under threat as questionable oppositions fraternize.

So, either too bright a light or complete darkness will incapacitate human eye. It will get blinded and will no longer see things normal way. Berdyszak says: “darkness is a sculpture”<sup>7</sup> and here *Enter the Light* installation also aspires to become one as it demonstrates that light too can become a sculpture. Its transparency becomes denser and compressed till it is nearly a tangible blue substance that fills the gallery – a shape that you can walk into but at the same time see through it.

Paradox and ambivalence are embedded into the core of this installation as much as in Berdyszak's body of work in general. Thanks to those qualities light can escape stereotyping and simplistic “one-or-another” classification. Light shown in this manner also escapes a “burden” of symbolic meaning, since it is firmly connected with its physical qualities that can be confronted solely during direct contact. It generates new quality, “symbolism” that is being released only in particular circumstances, in carefully arranged situations – only when we confront it. This invokes such a strong sense of bodily presence, that entering the light is something more than just walking into the blue afterglow – it also connotes entering our inner Self.

#### SHADOW IN THE PAST

Ancient legends, telling us of how the arts were born, they all point to the shadow as their very origin<sup>8</sup>. The most popular of them says it was the daughter of Butades of Sicyon the sculptor, who outlined the shadow of her beloved's head, just before he left to war. Later her father cast the three dimensional model of his head. Vasari repeats after Pliny, that Gyges of Lydia drew the contour of his silhouette using the charred coal from the bone fire. Some other tale mentions that it was the goat shepherd who made the outline of the shadow cast by the animal using his wooden stick. Regardless of the differences all these stories have one thing in common: the role of the shadow as a founding element of all depicted imagery<sup>9</sup>.

This primary relationship between object and its shadow was already illustrated by the ancient Greek illusory painting called *skiagraphia*<sup>10</sup>. Ironically, many artists – even those with a rich colour palette – would present us the vision of world devoid of shadows, according to Ernst Gombrich. It is as if they were anxious to distort their general composition by including them<sup>11</sup>. Not even Leonardo Da Vinci – and he was the one who studied devotedly and in depth the

7 J. Berdyszak, *Szkicownik 16* (08.02.1963–09.05.1964); entry from 18.04.1963.

8 H. U. Asemissen, G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, pp. 9-12.

9 Ibidem.

10 E. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995, p. 19.

11 Ibidem.

7 J. Berdyszak, *Szkicownik 16* (08.02.1963–09.05.1964); zapis z dnia 18.04.1963 roku.



a nie inaczej zaaranżowanej sytuacji, jedynie w czasie kontaktu z dziełem. Stąd, wchodząc w światło, odbiorca zaczyna intensywnie odczuwać obecność swojego ciała i zanurzać się nie tylko w błękitną poświatę, lecz również w siebie.

### CIEŃ (W) TRADYCJI

Antyczne legendy dotyczące narodzin rysunku, malarstwa i rzeźby, wskazują, iż wszystkie te gatunki sztuki biorą swój początek w cieniu<sup>8</sup>. Według wersji najbardziej popularnej Dibutade, córka rzeźbiarza Butadesa z Sykionu, obrysowała na ścianie cień głowy swojego ukochanego, który miał odejść na wojnę. Na tej podstawie Butades wypalił jego pełnoplastyczny portret. Natomiast Giorgio Vasari, powołując się na Pliniusza, podaje, że Lidyjczyk Gyges węglem z ogniska zakreślił cień własnej sylwetki. Z kolei opcja trzecia sytuuje genezę malarstwa w obrysowaniu cienia owcy kijem pasterskim przez pasterza pilnującego stada. Niezależnie od różnic w każdym z wariantów owego fundującego mitu, cień jest zawsze punktem wyjścia i cechuje się naturalnym obrazowym charakterem<sup>9</sup>.

Grecka nazwa malarstwa iluzjonistycznego *skiagraphia* oddaje ów pierwotny związek przedstawienia z cieniem<sup>10</sup>. Jak zauważa Ernst Gombrich paradoks polega jednak na tym, że wielu mistrzów malarstwa, mimo bogactwa palety barwnej, pokazywało świat bez cieni, jakby w obawie przed zaburzeniem koherencji kompozycji<sup>11</sup>. Nawet Leonardo da Vinci, który wnikliwie studiował i opisywał cienie w swoich tekstach, nie odzwierciedlał ich różnorodności w obrazach<sup>12</sup>. Cień w malarstwie dowartościowali dopiero Caravaggio i Rembrandt, czyniąc zeń niezwykle ekspresyjny środek wyrazu, nadający przedstawieniu tajemniczości. Gombrich stwierdza, że o ile modelunek światłocieniowy był w sztuce zachodniej uniwersalny, o tyle obrazowanie cienia rzucanego stanowiło rzadkość. Ów wyjątkowo tylko ukazywany „cień załączony” (*the „attached shadow”*) był typowy przede wszystkim dla obrazów gatunku *trompe l’oeil*, gdzie jego rola polegała na potęgowaniu efektu iluzji i materialnej obecności danego przedmiotu<sup>13</sup>.

Michael Baxandall wskazuje natomiast, że wiek XVIII można określić jako czas fascynacji cieniem – swoistą cieniophilę widoczną zarówno w pismach filozofów oświeceniowych i rokowanych empirystów, jak i dziełach malarzy oraz traktatach artystycznych powstałych w tym okresie<sup>14</sup>. W *Cours de peinture par principes* z 1708 roku Roger de Piles szeroko pisze o tonalnym zróżnicowaniu cienia, zależnym od natury światła oraz odległości danego obiektu od jego źródła, a także zwraca uwagę, że *chiaroscuro* o trójstopniowej skali (światła, półtony i cienie) służy ustanawianiu hierarchii grup w obrazie<sup>15</sup>. Charles-Nicolas Cochin w swoim wykładzie o cieniach i ich relacji

aforementioned subject – would reflect on their complexity in his drawings or paintings<sup>12</sup>. It was not until Rembrandt and Caravaggio came onto the stage when shadow was appreciated and ennobled, often favoured for its mystic and expressive qualities. Gombrich confirms that although using shadow and light to shape and model subjects was universally popular, depicting it as a separate entity – for example a silhouette cast on the ground – was quite rare. This very infrequent “attached shadow” was only really used in one type of painting called *trompe l’oeil*, where it was supposed to serve one purpose only – to enforce the illusion of reality, to deceive the eyes into believing that painting was the real thing<sup>13</sup>.

Michael Baxandall argues that 18<sup>th</sup> century was the peak time of shadow-related obsession and that it can be seen not only in various treatises of Enlightenment and Empiricism philosophers, but also in the literary and artistic masterpieces of that period<sup>14</sup>. In *Cours de peinture par principes* published in 1708 Roger de Piles expands on the tonal variations within the shadow and how they relate to the light and the distance between the object and the source of light. He also points out that the tri-graded scale of chiaroscuro (reflections, mid-tones and shadows) helps to establish the hierarchy in the painting<sup>15</sup>. Charles-Nicolas Cochin who delivered an extensive lecture on the role of the shadow throughout the history of painting in the Royal Academy of Arts in Paris, suggested that foreground shadows are painted subtly and transparently whereas those in the background should be depicted as bold and dense, which stood in opposition to the theory of obscure repossoir<sup>16</sup> popular in that period. In *Groot Schilderboek* Gérard de Lairesse investigated qualities of the shadow, including its reflection on the surface of water or even the intricate relationship between objects casting shadows and those becoming obscured as an effect of the shadow being cast on them<sup>17</sup>.

This scientific curiosity combined with the thorough analysis from the paintings’ perspective significant to the 18<sup>th</sup> century has its roots in Leonardo’s scriptures<sup>18</sup> – says Baxandall. Age of Reason theorists repeat after Da Vinci that shadows designed are darker than the attached ones and this rule was strictly followed<sup>19</sup>. Da Vinci used to analyse shadow in every possible context, describing its relationship with forms and direction of the light, its colours when cast on the white surface, uncertain borderlines, movement and vectors. His motto was that “shadows take more intellect and diligence to depict than contours.”<sup>20</sup>

In the background of the whole shadow discourse two opposite attitudes are competing: one which aims at creating an illusion of a real thing and another one that seems to prove the contrary,

12 Ibidem, p. 21.

13 Ibidem, pp. 29 and 37.

14 M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven and London 1995, p. 9.

15 Ibidem pp. 76-77.

16 Ibidem, p. 104.

17 Ibidem, p. 94.

18 See: Leonardo da Vinci, op. cit. (Particulary: *On Shadow and Light*, pp. 329-440).

19 M. Baxandall, op. cit., p. 14. See: Ibidem, pp. 146-155.

20 Leonardo da Vinci, op. cit., p. 270.

z malarstwem, wygłoszonym w 1753 roku w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu, sugerował, by cienie na planie pierwszym były delikatne, zaś na dalszych stawały się coraz bardziej mocne, ciemne i głębokie, co stanowiło polemikę z funkcjonującą wówczas teorią ciemnych *repossoir*<sup>16</sup>. W *Groot Schilderboek* Gérard de Lairesse badał natomiast takie subtelności natury cienia, jak jego występowanie na powierzchni wody czy relacje między odcieniami powierzchni odbijających a tych ocienionych w wyniku operacji światła odbitego<sup>17</sup>.

Jak konstatuje Baxandall tego rodzaju naukowa wnikliwość, połączona z analizą cienia w kontekście malarstwa, znamieną dla wieku XVIII, ma swoje korzenie w pismach Leonarda da Vinci<sup>18</sup>. Od renesansowego mistrza Oświecenie przejęło m.in. przekonanie, że cienie projektowane są ciemniejsze od cieni załączonych, co konsekwentnie stosowano w malarskiej i rysowniczej praktyce<sup>19</sup>. Leonardo analizował cień w najrozmaitszych kontekstach, opisując jego związek z bryłami i operacją światła, kolorystykę na białej powierzchni, niepewność granic, ruch i ukierunkowanie. Autor *Traktatu o malarstwie* wychodził z założenia, że „Cienie wymagają o wiele większej wnikliwości i pracy umysłu w malarstwie niż kontur”<sup>20</sup>.

W tle rozważań o cieniu ścierają się dwie tradycje jego postrzegania: jako potwierdzającego realność danej osoby lub przedmiotu oraz jako sugerującego ich nieprawdziwość i złudność, co z kolei uzmysławia topos platońskiej jaskini<sup>21</sup>. Osiemnastowieczni cieniofile zapytywali, dlaczego człowiek widzi dwuwymiarowy rysunek kuli z cieniem jako sferę, a odpowiadałi w zależności od opcji teoretycznej: wedle empirystów dzieje się tak przez doświadczenie i naukę postrzegania, zaś natywiści twierdzili, że takie postrzeganie jest wrodzone<sup>22</sup>. Mimo iż z czasem stwierdzono, że cień nie stanowi informacji primarnej dla postrzegania kształtów, a percepcja cieni w większym stopniu dotyczy światła, warunków atmosferycznych i odległości<sup>23</sup>, w dyskusji o relacji cienia z malarstwem i reprezentacją wizualną zdecydowanie nad Platońską przeważała opcja postrzegania cienia jako sankcjonującego realną obecność osoby lub obiektu.

Na koniec swoich rozważań o cieniu Baxandall pisze, że „*cień* nigdy w tej książce nie został zdefiniowany”<sup>24</sup>, gdyż chodzi raczej o poruszanie się po skali jego percepcyjnej specyfiki. Rozmaite definicje cienia u wielu filozofów i artystów jednak na przestrzeni wieków padały. Według Leonarda „cieniem we właściwym znaczeniu tego słowa nazywamy stonowanie,

16 Ibidem, s. 104.

17 Ibidem, s. 94.

18 Zobacz: Leonardo da Vinci, op. cit. (Szczególnie *Księga V: O cieniu i świetle*, s. 329-440).

19 M. Baxandall, op. cit., s. 14. Baxandall w swojej książce poświęca uwagom Leonarda o cieniu specjalny *Appendix*. Zobacz: Ibidem, s. 146-155.

20 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 270.

21 Gombrich jako przykłady potwierdzania realności przez cień przywołuje dwa utwory literackie: opowieść o Dayamanti i Nala z *Mahabharaty* oraz opowiadanie Adelberta von Chamisso (wyd. 1814), mówiące o tym, że każdy, kto traci cień, automatycznie traci miejsce w świecie realnym. Zobacz: E. Gombrich, op. cit., s. 17.

22 M. Baxandall, op. cit., s. 17.

23 Ibidem, s. 120.

24 Ibidem, s. 143.

showing us the mechanism of deception, and this perfectly illustrates the allegory of the cave as told by Plato<sup>21</sup>.

18<sup>th</sup> century shadow aficionados used to ask why upon seeing two-dimensional circular image featured with some surface shadow play, people assume it is a sphere? The answer much depended on the philosophical background of the former. Empiricist felt it is because of our experience and educated perception. Nativist would insist we are born with this ability of recognition<sup>22</sup>. Even though it was later discovered, the shadow appreciation is not a primary information required to distinguish shapes, as shadow perception depends more on such parameters as light intensity, distance or atmospheric conditions<sup>23</sup>. Still in the rich discourse on how shadow coexists with the visual representation as such, the idea of its auxiliary role, aiding the reality of the image or the illusion of presence, seems to be the winning one.

To conclude his musings on shadow, Baxandall writes that *shadow* can never be defined in this book<sup>24</sup> as the real point is to research the different levels of its perceptual specifics and that still few philosophers and artists tried to describe its complex nature. According to Leonardo “a true meaning of a shadow is gradation of the lighting, gradual decreasing of the amount of light falling upon a surface; this scale starts from the edge of light and ends where the darkness begins”<sup>25</sup> Claude-Nicolas Lecat, 18<sup>th</sup> century shadow aficionado whom Baxandall likes to quote, described this phenomenon as a gap in the light, or rather a gap in the stream of light<sup>26</sup>, whereas contemporary writer Stoichita proclaims shadow a negative entity<sup>27</sup>. As far as physical perception goes it is a discontinuation of light registered by human eyes<sup>28</sup>. Ironically, its shape, colour or contour is constituted by the light<sup>29</sup> not by the shadow itself. Most definitions seem to present it as light-decreasing factor, disruption of the light flow, some or other light deprivation. This way of looking at the phenomenon of shadow turns it into a negative value, a deficiency. It suggests something was scooped out and the “gawping holes” were left empty. The sole exemption is Hegel, to whom only dimmed light or illuminated darkness are distinguishable beings and as such. They constitute the complete and autonomic existence<sup>30</sup>, whereas pure light and pure darkness are two kinds of void and nothing more than that. Berdyszak seems to believe – just as much as Leonardo did – that shadow manifests itself “in an infinite number of structures, states and quantities”<sup>31</sup>. This infinity paired with the readiness of artist’s imagination, forms great breeding grounds for traditional way of artistic creation but also for novel and tradition-defying ideas.

21 See: E. Gombrich, op. cit., p. 17.

22 M. Baxandall, op. cit., p. 17.

23 Ibidem, p. 120.

24 Ibidem, p. 143.

25 Leonardo da Vinci, op. cit., p. 329.

26 C.-N. Lecat, *Traité des sensationset des passions en général, et des sens en particulier*, Paris 1767, p. 367-368; quoted: M. Baxandall, op. cit., p. 2.

27 V. I. Stoichita, op. cit., p. 8.

28 M. Baxandall, op. cit., p. 143.

29 E. Gombrich, op. cit., p. 47 as well as M. Baxandall, op. cit., p. 80.

30 See footnote 4 of this essay.

31 Leonardo da Vinci, op. cit., p. 172.

8 H. U. Asemissen, G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, s. 9-12.

9 Ibidem.

10 E. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995, s. 19.

11 Ibidem.

12 Ibidem, s. 21.

13 Ibidem, s. 29 i 37.

14 M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven and London 1995, s. 9 i nn.

15 Za: Ibidem, s. 76-77.

umniejszenie światła leżącego na powierzchni brył; rozpoczyna się on u krańca światła, a kończy w ciemności<sup>25</sup>. Przywoływany wielokrotnie przez Baxandalla osiemnastowieczny cieniofil Claude-Nicolas Lecat określa cień jako „dziurę w świetle” czy „dziurę w strumieniu światła”<sup>26</sup>, zaś współczesny badacz cienia – Stoichita – nazywa go bytem negatywnym<sup>27</sup>. Na poziomie percepcji cień jawi się natomiast jako discontinuum jasności rejestrowane przez oko<sup>28</sup>. Paradoks polega na tym, że cień swoim kształtem, kolorem i granicami świadczy o charakterze padającego światła<sup>29</sup>, a nie o samym sobie. W przeważającej liczbie definicji cień jest więc postrzegany przez pryzmat umniejszenia światła, braku jego kontynuacji czy ubytek w jego strumieniu. Naturę cienia zazwyczaj ujmuje się więc w kategoriach negatywnych, a nie pozytywnych, wskazując raczej coś, czego ubyło, niż tę jakość, która w owych „dziurach” się pojawiła. Wyjątek stanowi tu myślenie Hegla, dla którego „dopiero zmaćcone światło i rozjaśniona ciemność zawierają różnice w sobie samych i są tym samym bytem określonym, istnieniem”<sup>30</sup>, natomiast czyste światło i czysta ciemność to dwa rodzaje pustki. Istnienie cienia w jego najrozmaitszych przejawach objawia się w pracach Berdyszaka, który – analogicznie jak Leonardo – zdaje się wierzyć, że „układ, ilość i jakość cieni są nieskończone”<sup>31</sup>. Ta nieskończoność w sferze samego zjawiska w korelacji z czujnością wyobraźni artysty kreują z kolei sytuację, sprzyjającą powstawaniu realizacji zarówno osadzonych w dotychczasowej tradycji, jak i z nią polemizujących czy poszerzających jej spektrum.

## RUCH CIENIA

Rekonstrukcja projekcji *Cień*, powstałej pierwotnie w 1966 roku w ramach *Pokazów przestrzeni animowanej*, wchodzi w wieloaspektowy dialog z tradycją obrazowania i mitami, dotyczącymi genezy malarstwa. W ruchomym strumieniu światła, którego źródło sytuuje się poza kadrem, pojawia się chłopiec trzymający kwadratowy biały obraz. W zależności od ruchów modelu i światła, które tworzą nieoczekiwane konfiguracje, cień wędruje i zmienia się, a powierzchniami jego rzutowania stają się zarówno płaszczyzna trzymanego obrazu, jak i ściana w tle. Oko usiłuje zatrzymać któryś z widoków i jak Dibutade obrysować sylwetkę konturem, lecz cień nie pozwala zamknąć się w ustalony wizerunek i wciąż „ucieka” ku kolejnemu stadium przeobrażeń. Zagina się w narożniku pomieszczenia, odkształca i przesuwają się po ścianie, konstytuując szczególnie moment napięcia pomiędzy cieniem, piktorialną tradycją, prostokątnym formatem obrazu a ścianą jako pierwotnym miejscem malarstwa. Nie można zrekonstruować i ustabilizować wciąż modyfikowanej relacji między źródłem światła a usta-

25 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 329.

26 C.-N. Lecat, *Traité des sensationset des passions en général, et des sens en particulier*, Paris 1767, s. 367-368. Za: M. Baxandall, op. cit., s. 2.

27 V. I. Stoichita, op. cit., s. 8.

28 M. Baxandall, op. cit., s. 143.

29 E. Gombrich, op. cit., s. 47 oraz M. Baxandall, op. cit., s. 80.

30 Zobacz przypis 4 niniejszego tekstu.

31 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 172.

## SHADOW MOVEMENT

Now for the reconstruction of a video projection titled *Cień* (*Shadow*), originally made in 1966 and since then executed specifically for *Presentations of Animated Spaces*. It touches many different aspects of the ever-present dialogue with the pictorial traditions and mythologies revolving around the origins of fine art of painting. In the constantly streaming light, the source of which is located somewhere beyond the picture, a boy appears. He is holding the white, square canvass. In the course of his movement, under changing light conditions, his shadow is shifting from one shape into another, creating new configurations and shapes travelling constantly between the wall and the canvass held by the boy. Our eyes struggle to hold on to one of the random images, trying to pin it down and just like Dibutade – find its outline and retrace it. It is a futile effort as the shadow will not hold still. With every passing frame it keeps morphing into the next stage of its movement. It becomes bent and distorted, sometimes completely misshaped when the room’s cubical form affects it. A particular tension comes to life, a tension between the shadow and the pictorial tradition brought up by the suggestive white square and the background of the wall, the primary location of all artistic endeavours. There is no way of reconstructing or stabilizing the relationship between source of the light, the position of the boy, and finally the way he holds the canvass. Shadow presented in this fidgety way on the film, appears similar to a living creature and it is associated with the movement and lighting rather than a shape of the object, the only constant value. Moreover, it is impossible to freeze it still. Gombrich observes that in reality shadow is unsteady and ephemeral but in the work of art it gains stability and permanence<sup>32</sup>. The movie *Shadow*, using its specific medium, goes beyond that and “freezes” this shakiness, bringing it closer to its “natural state” than it could be achieved by a still image. It also vividly depicts one of Leonardo’s notions that “shadow will never be completely faithful to the object that generates it”<sup>33</sup> and that is how the square becomes trapezoidal i.e. lacking parallel lines or straight angles.

Analogically, both *Shadow of Transparency* and *Project of Images XVIII* projects set shadow in motion to highlight its excitingly fidgety nature.

Another factor triggering this fickleness is specific of a human body – its kinaesthetic character. When confronting such works as *Musical Structure*, *Perforated Structure*, *The Transparencies* series or *Transparent and Inaccessible* – the direction and angle from which we behold those works determine how “dense” this structure becomes and to what degree shadow can be subjected to compression when we pile up all the layers of glass or metal construction. Shadows, in different disguise but still related to works previously mentioned, appear as projections cast onto the walls of CoCA. These are apparitions produced by way of reflecting light (not a direct light flow) and they do not tend

32 E. Gombrich, op. cit., p. 17.

33 Leonardo da Vinci, op. cit., p. 348. Leonardo on movement of shadow: Ibi-dem, p. 339-340.

wieniem chłopca i sposobem trzymania przez niego białego obrazu. Cień, uaktywniony w ruchomym medium filmu, jawi się więc jako żywy organizm, który bardziej zależy od ruchu chłopca i światła niż od stałego przecież kształtu obiektu, a także nie pozwala się utrwalić. Gombrich zwracał natomiast uwagę na fakt, że o ile w rzeczywistości cień jest niestabilny i ulotny, o tyle w dziele sztuki staje się stabilny i utrwalony<sup>32</sup>. Projekcja *Cień*, bazując na potencjale filmu, przekracza to stwierdzenie, „zatrzymując” ruchliwą zmienność cienia i sytuując się bliżej jego „stanu naturalnego” niż czyniło to nieruchome przedstawienie malarskie. Obrazowo pokazuje również stwierdzenie Leonarda, że „cień nie będzie nigdy wiernie odtwarzał zarysu przedmiotu, który go powoduje”<sup>33</sup>. Kwadratowy format rozciąga się więc w rozmaite typy trapezów, a jego krawędzie są dalekie od równoległości i trzymania kątów prostych.

Analogicznie rzecz się ma z filmowym „uruchomieniem” cieni w projekcjach *Cienia przezroczyści* oraz *Projektu wyobrażeń XVIII*, które nadają wyeksponowanym w nich zjawiskom frapującej zmienności i nieuchwytności.

Na zainicjowanie ruchliwości i zmienności cieni w realizacjach Berdyszaka ma wpływ także widz oraz motoryka jego ciała. Wobec *Struktury muzycznej*, *Struktury perforowanej* oraz serii *Przezroczyстых*, wraz z *Przezroczystą i niedostępną*, sposób przemieszczania się odbiorcy i kąt patrzenia współdecydują o tym, jak bardzo „zageści się” obserwowana struktura, do jakiego stopnia cień ulegnie optycznej kondensacji pod wpływem nakładania się poszczególnych warstw budujących szklaną lub metalową konstrukcję. Innym wcieleniem cieni związanych z tymi pracami są natomiast „projekcje” rzucane przez ich kształty na ściany toruńskiego CSW. Wywołane blaskiem odbitym, a nie nakierowanym na nie bezpośrednio, nie stają się teatralne niczym w *Tańcu cieni*, ekspresyjnie zobrazowanym przez Samuela van Hoogstrate-na<sup>34</sup> już w XVII wieku, lecz cechują się subtelnością i ruchliwością zależną od pozycji patrzącego. W tak zaaranżowanej scenarii wystawy może więc także dojść do sytuacji, w której przemieszczające się ciało widza stanie się ekranem projekcji i areną zaistnienia wciąż zmiennych cieni, włączając się czy wręcz stymulując niestabilną naturę tego zjawiska do nieustannego „bycia w grze” i permanentnych transformacji.

## MATERIA CIENIA

Według Leonarda cień „jest jedynie oporem stawionym przez ciała stałe wobec promieni świetlnych”, przy czym „powstaje z dwóch rzeczy, różnych jedna od drugiej, ponieważ jedna jest cielesna, a druga duchowa; cielesną jest bryła oceniona [i rzucająca cień], duchową jest światło. Przeto światło i bryła stanowią przyczynę cienia”<sup>35</sup>. Zarówno więc w mitach o narodzinach malarstwa, jak i w tradycji Leonardowskiej cień zawsze

32 E. Gombrich, op. cit., s. 17.

33 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 348. Leonardo pisał także o ruchu cienia: Ibi-dem, s. 339-340.

34 Samuel van Hoogstraten, *Taniec cieni*, rycina w: Idem, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1675. Reprodukacja w: V. I. Stoichita, op. cit., s. 125.

35 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 330 i 329.

to look as dramatic as famous 17<sup>th</sup> century *Dance of Shadows* by Samuel van Hoogstraten<sup>34</sup>. Instead they take on more subtle and effervescent character, much relying on viewer’s individual position. This is the type of scenography where viewers – by moving around the exposition – can easily become themselves a screen or a stage for the ubiquitous shadow play, thus intensifying or even actively joining in this ephemeral and ever-changing spectacle.

## SUBSTANCE OF SHADOW

According to Leonardo “shadow is nothing more than a resistance of a solid object against the stream of light, it consists of two opposite qualities: material and spiritual, where former one is the object [casting and receiving shadow] and the latter is the light. This way light and objects give foundation for shadow’s existence”<sup>35</sup>. Both ancient mythology and Leonardo’s theoretical dissertations point toward three-dimensional objects as directly related to occurrences of shadow. The Berdyszak series of photographicical auto-offsets<sup>36</sup> *Shadow of Transparency* seems to question this paradigm of permanent link between objects and shadows and Filippo Baldinucci’s observation about shadows being opaque and impenetrable entities<sup>37</sup>.

Berdyszak takes sheets of glass and subjects them to the light exposure, inducing shadows being cast onto the flat surface. Those sheets are fixed at different angles resulting in a sort of interesting polemics with the outlook popularized by Leonardo. We can appreciate that even transparent objects cast shadow, although their presence is even subtler and less perceptible than those generated by solid things. In his essays from 1993 *Notes from Wojownice* he jotted down: “Transparency is PRESENCE just empty”. Despite this notion bearing an apparent oxymoronic and logic-defying meaning it successfully reflects on (im)materiality of any given transparent item. *Shadows of Transparency* display optical phenomena of such ephemeral and transient nature that can only be found somewhere between vision and haziness, that seem to resemble a surface of water. And so “water metaphor” appears once again. Its presence is particularly strong in the blue tinted project where, thanks to its cool palette and illusion of optical depth, water associations spring to mind naturally.

In this series the colour scheme of each work is slightly different. It seems like shadows rely on the light, its colour and angle, the quality of the surface or even the thickness of the glass. Even Leonardo was fascinated by the tint of a shadow as he wrote: “Shadow, when outdoors, falling onto the white

34 Samuel van Hoogstraten, *Dance of the Shadows*, print in: Idem, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1675. Reprinted in: V. I. Stoichita, op. cit., p. 125.

35 Leonardo da Vinci, op. cit., pp. 330 i 329.

36 Berdyszak had a habit of using positive and negative offset plates. All of the photographs used to produce these works were black and white. Heliography was a light exposure technique which caused contours to blur.

37 F. Baldinucci, *Vocabulario Toscano dell’Arte del Disegno*, Florence 1681, quoted in: E. Gombrich, op. cit., p. 6. On opacity of objects also see: M. Baxandall, op. cit., p. 42.

wiąże się z bryłami. Berdyszakowa seria fotografii-autooffsetów<sup>36</sup> *Cień przezroczystości* zdaje się swoją specyfiką kwestionować to stwierdzenie o nierozdzielalnym związku cieni z bryłami, i to – jak cechuje je Filippo Baldinucci – nieprzenikliwymi i nieprzejrzystymi<sup>37</sup>.

Berdyszak „przeświała” i rzutuje na płaszczyznę cienie szklanych płyt, stawianych pod rozmaitymi kątami, co w efekcie skutkuje ciekawą polemiką z tradycją Leonarda i uzmysławia, że obiekty transparentne również mają cienie. Ich obecność jest jednak dla oka ludzkiego jeszcze bardziej subtelna i mniej uchwytna niż cieni rzucanych przez bryły. W *Notatkach z Wojnowic* z września 1993 roku artysta zanotował, że „przeźroczystość to OBECNOŚĆ pusta”. Zapis ten ma charakter oksymoronu czy paradoksu, niezgodnego z tzw. zdrowym rozsądkiem, lecz mimo to – a może właśnie dzięki temu – trafnie oddaje wrażenie (nie)materialności obiektu transparentnego. *Cienie przezroczystości* pokazują więc zjawiska optyczne niezwykle ulotne, egzystujące nieledwie na granicy zanikania i przypominające wodną toń. Wodna metaforyka narzuca się szczególnie w przypadku pracy utrzymanej w błękitach, która – dzięki chłodnej temperaturze barwy oraz skojarzeniom z wodą – wydaje się emanować wyjątkową optyczną głębią.

W każdej z realizacji w serii *Cień przezroczystości* kolorystyka jest nieco inna, jakby poszczególne cienie zabarwiały się w zależności od koloru i kąta padającego światła, tonu powierzchni, na którą padają, czy grubości szyby przez jaką przenika światło. Kolor cienia frapował już Leonarda: „Cień na bieli widzianej w słońcu na otwartym powietrzu przybiera barwę błękitną”, „Cienie i światła w krajobrazie przybierają barwę swej przyczyny sprawczej”<sup>38</sup>. Także osiemnastowieczni empiryści interesowali się tym zjawiskiem, a jego przyczyn dopatrywali się w dwóch skrajnych sferach: obiektywnej, definiując kolor cienia jako efekt fizyczny, oraz subiektywnej, traktując go jako efekt percepcji, zależny od percypującego podmiotu. Baxandall godzi obydwie stanowiska, twierdząc, że nigdy w naturze nie znalazł żadnego z nich w czystej postaci, więc postrzeganie kolorowego cienia musi być przenikaniem się obu dróg podejmujących próbę wyjaśnienia tego fenomenu<sup>39</sup>. Gombrich zwraca natomiast uwagę, że apogeum zainteresowania kolorem cienia przypada na malarstwo impresjonistów, którzy znacznie poszerzyli spektrum barwne na tym polu<sup>40</sup>.

W fotografiach-autooffsetach Berdyszaka kolor cienia dodatkowo występuje w powiązaniu z przezroczystością, co wpływa na wyjątkowe wysublimowanie efektu nieuchwytności i optycznego falowania. Dezorientacja jest potęgowana także przez wycięcia w powierzchni prac i zestawienia wybranych kadrów w taki sposób,

surface and accompanied by intense sunlight appears bluish”, “When it comes to their colours, light and shadow in the open air are influenced by their primary cause.”<sup>38</sup> Empirics too, were engrossed by this phenomenon. They distinguished its roots in two different attitudes: objective which supposes that colour of the shadow is a strictly physical occurrence, and second, more biased and personal outlook depending on individual perception. Baxandall makes an attempt of reconciling those two systems by saying that in natural conditions he had never come across any of those in unequivocally pure form, which proves that seeing a shadow as a tinted image is in fact seeing those two effects mutually permeating one another<sup>39</sup>. Gombrich meanwhile notes that shadow as a multichromatic optical illusion had its heyday during Impressionism, when its colour spectrum was expanded and keenly explored<sup>40</sup>.

In Berdyszak’s photographic auto-offsets the tint of the shadows is linked to transparency which aids sublimation, frailty and optical fluctuation. We get furtherly confused by the cut-outs made in some works and joining selected frames together but in such way that makes reconstruction of the circumstances in which the shadow was shot impossible. It is not easy to make out borderlines between the edges of the glass and contours of the shadows. Leonardo said that “their [shadow’s] edges are hard to trace, and often blurred.”<sup>41</sup> So there we have it. Berdyszak’s shadows gradually fade into thin air as they fail to faithfully depict sharp edges of the glass slabs which constitute their origins. Their colours intensified but their shape still hard to define. They seem to exist on their own, detached from this empty presence that gave them life.

In the western art tradition based on the *skiagraphia* shadow was always tightly connected with the effects of illusion and perspective<sup>42</sup>. With time a whole range of shadows and mid-tones was catalogued and utilised in order to pursue this illusion of reality. All that shadow was supposed to do was to enhance the three dimensions and point to where the light came from. In Berdyszak’s installations shadow breaks free and claims its own autonomy, coming out of the shadows, so to speak, and revealing array of nuances. The purpose it serves is to become an independent entity, not a subservient feature that turns two dimensions into three. Berdyszak’s shadow wants to take the centre of the stage, using its peculiar materiality or even its empty presence which also bears resemblance to transparency. It is transient, situational, animated, out of balance and out of focus but also dense, multi-layered and barely tangible. Berdyszak noted: “During the flight over the Atlantic Ocean, when the sun was in the right position and weather was of particular clarity I’ve had a chance to observe the shadow of my plane, submerged and slowly disappearing in the water below.”<sup>43</sup> So in specific situations shadow can take on

że rekonstrukcja okoliczności, w jakich transparentny cień był fotografowany, wydaje się niemożliwa. Miejscami niełatwo wychwytać, gdzie kończy się krawędź szyby, a gdzie zaczyna obrys jej cienia. Leonardo pisał, że „granice ich [cieni] są ledwo wyczuwalne, a niejednokrotnie zamglone”<sup>41</sup>. W pracach Berdyszaka rozmywają się, nie oddając natury ostrych krawędzi, których projekcję przecież stanowią. Osobliwie zagęszczają się kolorystycznie, lecz nie zyskują definitywnego przebiegu, żyjąc własnym życiem i w dużej mierze usamodzielniając się w stosunku do transparentnych obiektów, dzięki którym pustej obecności powstają.

W tradycji malarstwa zachodnioeuropejskiego, bazującego na *skiagraphii*, cień był ściśle powiązany z konwencją iluzjonistyczną i perspektywiczną<sup>42</sup>. Z biegiem lat wynaleziono i opisano całą skalę cieni i półcieni, których umiejętne zastosowanie kreowało wrażenie obecności i namacalności przedstawionych przedmiotów. Cień i jego specyfika miały więc wywoływać efekt trójwymiarowości i świadczyć o charakterze padającego światła. W pracach Berdyszaka cień wielokrotnie wyłamuje się z tradycji i zaczyna świadczyć o sobie samym, niejako wychodząc z cienia i ukazując swoje przebogate niuanse. Nie służy on podkreślaniu brylowatości przedmiotów, lecz zazwyczaj sam stoi w centrum uwagi i zyskuje znamiona osobliwej materialności czy pustej obecności porównywalnej z przezroczystością. Jest zmienny, sytuacyjny, ruchliwy, niestabilny, nieostry, ale także gęsty, nawarstwiający się, głęboki i nieledwie dotykalny. Berdyszak zanotował: „Lecąc samolotem nad Oceanem Atlantyckim, przy odpowiednim kącie padania słońca i sprzyjającej pogodzie, zobaczyłem bryłę cienia samolotu, którym leciałem, zanurzoną w wodzie i w niej niknącą”<sup>43</sup>. Cień może więc w określonych okolicznościach działać wizualnie niczym bryła, materializować się i zyskiwać optyczny ciężar równy ciałom stałym, co uzmysławia wiele spośród realizacji Berdyszaka. Georges Didi-Huberman, pisząc o *Black Box* Tony’ego Smitha i obrazowości pomiędzy przeciwieństwami widzialnego i niewidzialnego, zaproponował pojęcie ciała cienia, a nie cień ciała<sup>44</sup>. Pojęcie to zdaje się celnie ujmować także kondycję cienia w pracach autora *Cieni przezroczystości*, które oscylują pomiędzy światłem a ciemnością, pomiędzy biegunami widzialnego i niewidzialnego.

#### DOTYK CIEMNOŚCI

O ile Hegel dostrzegał w cieniach – ze względu na różnice w nich samych – określone istnienie, o tyle światło i ciemność klasyfikował jako dwie pustki. Dla Leonarda „ciemność jest brakiem światła”<sup>45</sup>, zaś dla Maurice’a Blanchota nieskończonym doświadczeniem nieobecności<sup>46</sup>. W pismach Algirdasa Juliena

the quality of three dimensional objects and materialize heavy with the very optical weight that characterises real, physical forms. Many of Berdyszak’s works seem to testify to those qualities. It was Georges Didi-Huberman who, in his text about Tony Smith’s *Black Box* and imagery between oppositions of visible and invisible, suggested the term body of the shadow, as opposed to shadow of the body<sup>44</sup>. This term adequately captures the condition of the shadow in Berdyszak’s *The Shadow of Transparency (Cień Przezroczystości)* set of works, borderlining on light and darkness, visible and invisible.

#### THE TOUCH OF THE SHADOW

Hegel, as we have already learnt, appreciated shadows in respect for their individualities as defined beings but on the other hand, classified light and darkness as two voids. To Leonardo “darkness is an absence of light”<sup>45</sup>, whereas for Maurice Blanchot it is an infinite experience of absence<sup>46</sup>. Algridas Julien Greimas in his writings refused to see shadow as a negative concept but interpreted it as material entity of certain density and raised it to the same rank as an aesthetic object that can be seen<sup>47</sup>. This aesthetic object can be experienced when beholding *Passe-par-tout of Darkness V* not only by means of viewing it, based on seeing or rather seeing-not, but also using one’s sense of touch and sense of balance. Greimas vigilantly noticed that darkness somehow deconstructs objects and this installation “triggers” it in the process of perception, in a rather violent manner. Viewer becomes engulfed by absolute, abysmal darkness, desperately trying to catch a glimpse of something, some kind of fixed point in that space which would allow navigation and spatial confidence. When eyes receive no visual messages, our balance starts playing up and all our efforts to see move towards our fingertips. Just like blind people we are frantically trying to see with our hands. This is not something we experience often in our everyday life, thus making us more conscious of our bodies and all the inner connections between our senses. In normal conditions we are capable of seeing vast spaces, but when our sight is incapacitated we become more aware of here and now. Compressed into the very outline of our body, with our balance challenged we need to force our senses to alter their functions at the drop of the hat. Interestingly, in the darkness we can “see” few enticing ideas on subjective identities that we wouldn’t be able to recognize or confront elsewhere.

According to Leonardo “our subjects deprived of light will become entirely dark (...)”<sup>48</sup> so in order to bring them back to our vision he advises to depict them lit by the light of a great fire. And since all through the history of painting there is no

36 Berdyszak stosował pozytywowe i negatywowe płyty offsetowe. Wszystkie fotografie, na bazie których powstawały te prace, były czarno-białe. Natomiast zastosowanie techniki heliografii, zależnej od światła, rozmywało kontury.

37 F. Baldinucci, *Vocabulario Toscano dell’Arte del Disegno*, Florencja 1681, za: E. Gombrich, op. cit., s. 6. O nieprzejrzystości brył zobacz także: M. Baxandall, op. cit., s. 42.

38 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 197 i 362.

39 M. Baxandall, op. cit., s. 18 i 117.

40 E. Gombrich, op. cit., s. 24-25.

38 Leonardo da Vinci, op. cit., pp. 197 and 362.

39 M. Baxandall, op. cit., pp. 18 and 117.

40 E. Gombrich, op. cit., pp. 24-25.

41 Leonardo da Vinci, op. cit., p. 270.

42 E. Gombrich, op. cit., p. 19.

43 J. Berdyszak, *O obrazie*, Olsztyn 1999, p. 61.

41 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 270.

42 E. Gombrich, op. cit., s. 19.

43 J. Berdyszak, *O obrazie*, Olsztyn 1999, s. 61.

44 G. Didi-Huberman, *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, München 1999, s. 89.

45 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 363.

46 M. Blanchot, *L’espace littéraire*, Paris 1955, s. 227-234. Za: G. Didi-Huberman, op. cit., s. 85.

44 G. Didi-Huberman, *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, München 1999, p. 89.

45 Leonardo da Vinci, op. cit., p. 363.

46 M. Blanchot, *L’espace littéraire*, Paris 1955, p. 227-234. Quoted in: G. Didi-Huberman, op. cit., p. 85.

47 A. J. Greimas, *O niedoskoności*, trans. A. Grzegorzczak, Poznań 1993, 57-58. Also see: M. Bakke, *Spojrzenie ciemności / The Gaze of Darkness / Der Anblick der Dunkelheit*, [in:] *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006*, edited by M. Smolińska-Byczuk, W. Makowiecki, Poznań 2006, 263-271.

48 Leonardo da Vinci, op. cit., p. 178.

Greimasa ciemność nie jest jednak definiowana w kategoriach negatywnych, lecz opisywana przez pryzmat gęstości i materialności jako przedmiot estetyczny, który można zobaczyć<sup>47</sup>.

Przedmiotu estetycznego, jakim niewątpliwie jest *Passe-par-tout ciemności V*, można doświadczyć nie tylko wzrokiem na zasadzie (nie)widzenia lub *imago* widzenia, lecz także dotykiem i zmysłem równowagi. Greimas czujnie zauważył, że ciemność ma destabilizujący wpływ na podmiot, a instalacja Berdyszaka aspekty te lawinowo „uruchamia” w procesie percepcji. Widz, zanurzony w całkowitą ciemność niczym w gęstą, nieprzenikliwą głębinę, usiłuje cokolwiek dostrzec, złapać jakiś punkt orientacji, który pozwoliłby na nawigację w nieokreślonej przestrzeni i odzyskanie pewności. Zmysł równowagi, pozbawiony sygnałów przesyłanych przez oczy, zaczyna odmawiać posłuszeństwa, a „wzrok” – jak u ślepców – przenosi się nagle na czubki palców rozpaczliwie badających otoczenie dookoła. Doznania tego rodzaju, niemożliwe lub niezwykle rzadkie w codziennym życiu, uświadamiają odbiorcy jego cielesność oraz współzależności pomiędzy poszczególnymi zmysłami. Obezwładnienie wzroku – zwykle bez przeszkód penetrującego dal – skupia podmiot w jego tu i teraz, kondensując go w konturach niezbalansowanego ciała oraz zmuszając do elastycznej wymiany funkcji między patrzeniem i dotykiem. Paradoks polega więc na tym, że bycie w ciemności „naświetla” wiele frapujących kwestii dotyczących podmiotowości, które nie ujawniają się w innych okolicznościach.

Zdaniem Leonarda „rzecz całkowicie pozbawiona światła jest zupełnie ciemna (...)”<sup>48</sup>, więc – by przywrócić ją widzialności – autor *Traktatu o malarstwie* radził, by przedstawiać przedmioty w blasku wielkiego ognia. O ile w malarstwie do całkowitego przekroczenia owej granicy widzialności w zasadzie nie dochodzi – chyba, że za takowe uznać *Czarny kwadrat* Malewicza czy czarne monochromy Reinhardta – o tyle w instalacji Berdyszaka ciemność wypełnia przestrzeń bez ograniczeń i pozbawia wzrok jakichkolwiek punktów zaczepienia. Wchodzi się w nią niczym w gęstą materię, w rodzaj kolejnej pustej obecności, której dotyk czuje się na skórze.

\* \* \*

Baxandall, badając naturę cieni w malarstwie, zauważa, że w epoce nowoczesnej nie należy już stawiać pytań o zasadę postrzegania sfery na płaszczyźnie dzięki światłocieniowi, lecz skupić się na tym, jaka informacja o zjawisku czy obiekcie może być dostarczana przez cień i czego można dowiedzieć się z jego właściwości. Pytania, postulowane przez Baxandalla, stawiają także prace Berdyszaka, które – traktując światło, cień i ciemność jako „ciała” czy przedmioty estetyczne – inicjują inny niż powszedni rodzaj postrzegania, demontując klisze kulturowe i wiele toposów, usankcjonowanych nie tylko tradycją malarstwa i antropologicznie ufundowanej psychofizjologii widzenia, lecz także filozofii podmiotowości.

47 A. J. Greimas, *O niedoskonałości*, tłum. A. Grzegorzcyk, Poznań 1993, s. 57-58. Więcej na ten temat zobacz: M. Bakke, *Spojrzenie ciemności / The Gaze of Darkness / Der Anblick der Dunkelheit*, [w:] Jan Berdyszak, *Prace 1960-2006*, red. M. Smolińska-Byczuk, W. Makowiecki, Poznań 2006, s. 263-271.

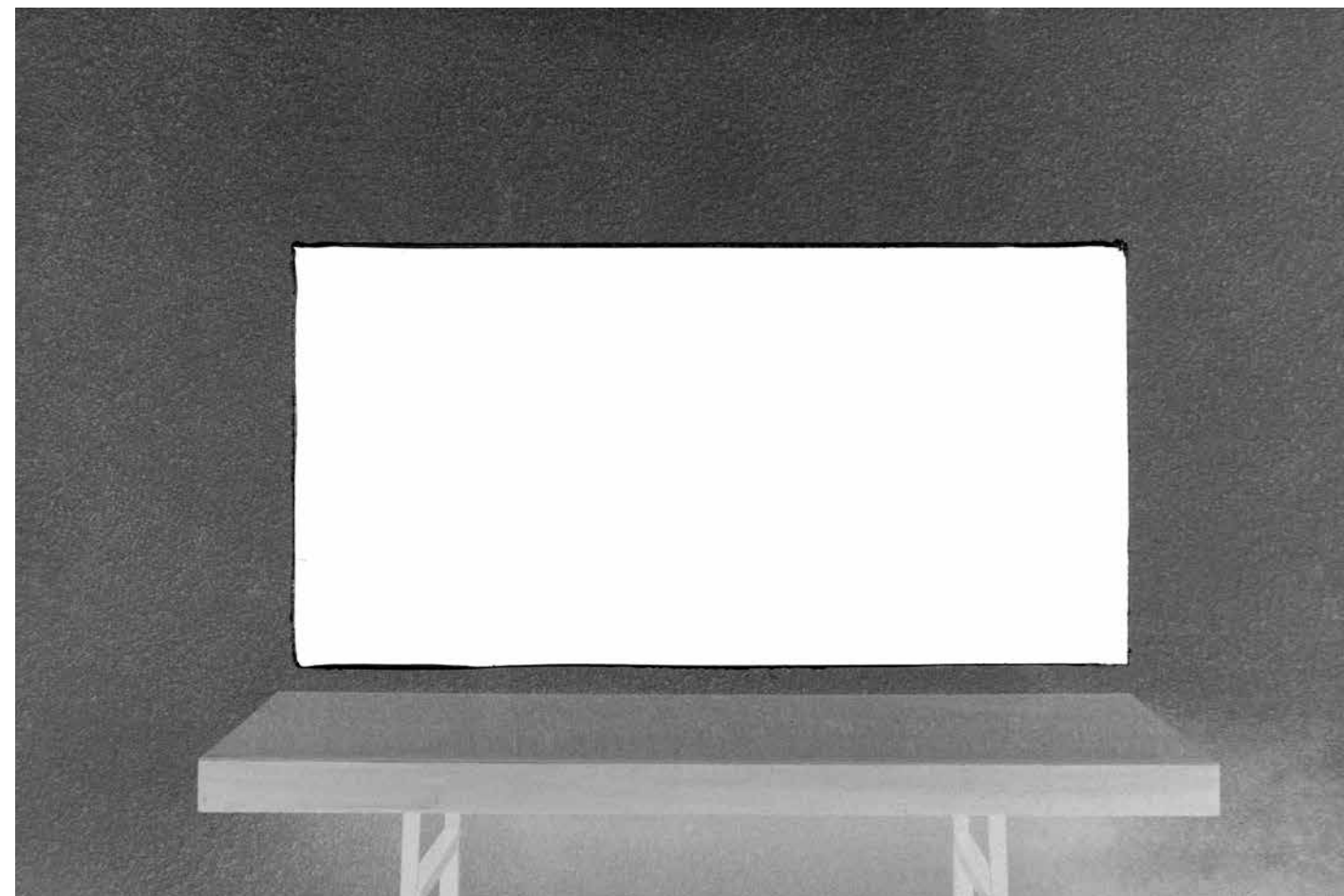
48 Leonardo da Vinci, op. cit., s. 178.

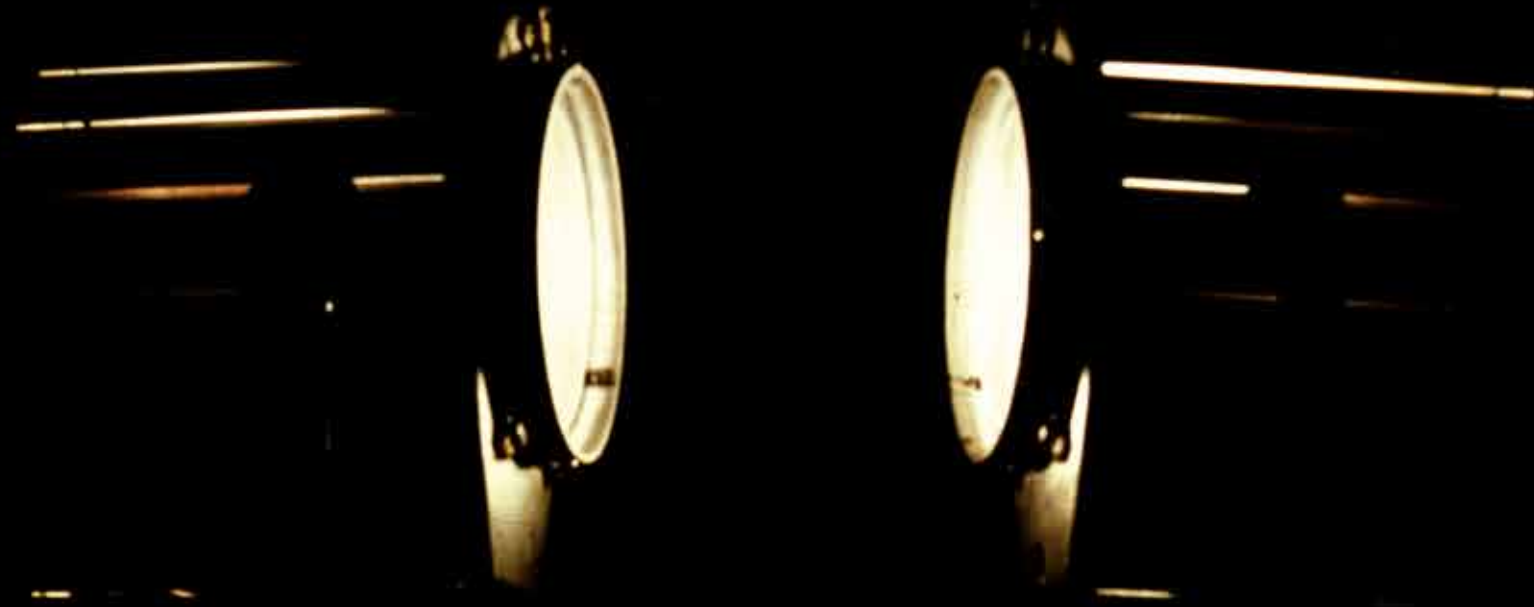
crossing this line between visibility and lack of vision – unless you count Malevich's *Black Square* or black monochromes by Reinhardt – Berdyszak takes his artistic space and fills it with complete darkness, thus making our eyes redundant. We can walk into this thick palpable darkness just as we were walking into another empty presence, the kind of presence we can feel through our skin.

\* \* \*

Baxandall, who has been dully examining shadow in the history of art, stated that in modern times the questions about perceiving shapes drawn on flat surfaces through their light and shade effects is no longer fitting. According to him, as of now we should be asking entirely new questions. What kind of information about the object can we gather by observing its shadow? And what can we learn from its appearance? Berdyszak sees shadows and light as separate entities, independent beings featured with their own bodies, bodies of a certain aesthetic. With this in mind we can appreciate how questions proposed by Baxandall put Berdyszak's work out there, beyond the old clichés. They boldly initiate different type of perception, one that is detached from traditional interpretations or good old psychophysiological perception but tries to break the mould and adopt more philosophical outlook instead.

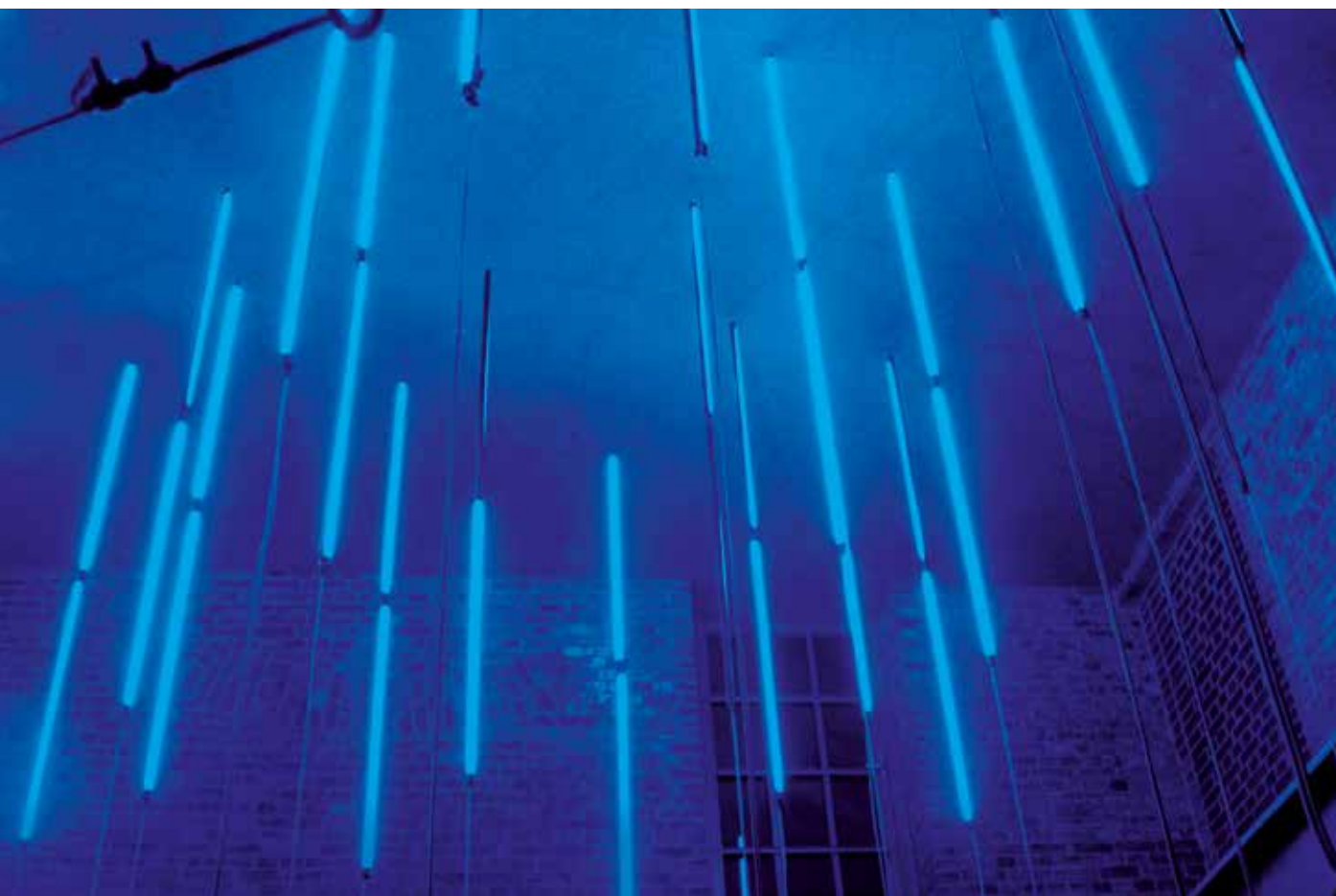
Transl. Zofia Smith







*WEJDŹ W ŚWIATŁO / ENTER THE LIGHT, 2006*



*WEJDŹ W ŚWIATŁO / ENTER THE LIGHT, 2006*



Z NAROŽA / FROM THE CORNER, 2000



Z NAROŽA / FROM THE CORNER, 2000

## FIZYKA I METAFIZYKA CIENIA

## SHADOW. PHYSICAL AND METAPHYSICAL APPROACH

Rozpatrywane przez Jana Berdyszaka ucieleśnienie cienia, które w przygotowanej wystawie prezentowane jest jako jeden z kluczowych aspektów bytu rozpostartego pomiędzy światłem i ciemnością, kieruje naszą uwagę w dwa obszary postrzegania i rozumienia rzeczywistości. Pierwszym z nich jest świat fizycznych praw i mierzalnych wielkości, drugim symboliczny wymiar zaobserwowanego, zdefiniowanego i wyrażonego. Oba przenikają się wzajemnie, odsłaniając skomplikowaną i niejednoznaczną naturę tego, czego doświadczamy. Prawa i prawdy (choćby tylko urzeczywistniane w wymiarze symbolicznym) budują specyficzną dychotomię bytu, zostawiają bezpieczny margines retorycznych pytań, których ciągle pojawianie się paradoksalnie inicjuje proces poznania. W tym kontekście ułożone w narracyjną triadę – od światła przez cień ku ciemności – prace Berdyszaka potraktować można jako próbę ukazania rzeczy nieoczywistych w tym, co wydaje się na pozór jasne i logicznie przyswajalne. Przemieszanie wątków ze świata naukowego poznania i symbolicznej stygmatyzacji rzeczywistości w realizacjach artysty o dziwo nie stwarza dysonansów, choć często dotyka granicy naukowego lub też znaczeniowego obrazoburstwa. Dlaczego tak się dzieje? Aby choć w części odpowiedzieć na to pytanie należy w pierwszej kolejności rozpoznać realia zjawisk, które stały się materialem rozważań Berdyszaka.

W jego wypadku twórcza eksploracja nie jest prostym zadaniem pytań, wyznaczaniem sobie jasnych celów i zadań, stając się raczej próbą poznania poprzez poszukiwanie i rozpoznawanie granicznych obszarów. Znalezienie się w pobliżu *limes* pozwala artyście na testowanie zachowań poprzez dokonanie różnego rodzaju inwersji, sprawdzanie stałości i jasności tego, co dzięki naszym zmysłom wydaje się proste i oczywiste zarówno w sensie fizycznym, jak i symbolicznym. Takie „demontowanie” ustalonych wydawałoby się praw i prawd służy niezmiennie odsłanianiu rzeczywistego potencjału badanego obszaru. W przypadku trzech tytułowych pojęć liniowa narracja pozostaje w pewnej sprzeczności z wyznaczoną przez artystę hierarchią. To cień jest elementem najbardziej znaczącym. W jego naturze zaklęty został potencjał znacznie większy niż w wartości światła czy ciemności. Należy jednak pamiętać, że bez nich definiowanie cienia nie jest możliwe. Można też odwrócić kierunek zależ-

In his recent exhibition this incarnation of the shadow, so keenly studied by Jan Berdyszak, is appearing as one of the major issues – an entity bridging light and darkness, directing our attention at two different approaches toward the reality. Firstly, there is realm of strictly physical, measurable entities. Secondly, there is symbolic dimension of all that we can observe, define and express. Both these worlds permeate each other revealing complex and ambiguous nature of human experience. Truths and principles (if only for those existing in symbolic dimension) constitute dichotomy of life, leaving a substantial space for rhetorical questions, the frequency of which – paradoxically – initiates the process of recognition. In this context, arranging Berdyszak's work by the use of narrative gradation – from light through shadow to darkness – seems like an attempt of presenting unapparent side of seemingly obvious and logical issues. The peculiar mixture of scientifically grounded interpretations and symbolical stigmatization of reality manifesting itself in Berdyszak's oeuvre does not spawn any discord, even when it comes close to heresy aimed at all things scholar and rational. Why is it so? To answer that question one needs to get up close and personal with issues which are the core of Berdyszak's interest.

Creative quest in his case is not just asking questions, marking clear goals and tasks, but it is a cognitive search and exploration of neighbouring areas and their borderlines. Coming close to the *limes* allows artist to experiment with actions by reversing them, testing how constant and how clear is what we normally – thanks to our senses – see and accept as simple and natural. This kind of “deconstruction” of truths and principles – which we believe are set in stone – helps to discover the true potential of the investigated area. When it comes to that trinity of titular concepts, linear narration is contradicting the hierarchy intended by the artist. It is the shadow which matters most, as it possesses far greater potential than light or darkness. However, one needs to remember that without those qualities its existence would not be possible. We can reverse that by claiming it is only thanks to the shadow that we can appreciate the light or acknowledge its absence. Light together with shadow and darkness are complementarities, but how to understand it when one is examining it from the physical angle?



ności, to cień pozwala rozpoznać naturę światła i jego braku. Tak więc światło, cień i ciemność są komplementarnymi wartościami tworzącymi pełnię. Jak więc pod względem fizycznym należy ją rozumieć?

Już na wstępnym – semiotycznym – etapie wstępne definiowanie cienia stwarza wiele problemów. Według najprostszego, encyklopedycznego zapisu cień jest obszarem odcięty od bezpośredniego źródła światła poprzez jakąś przeszkodę. Do jego powstania niezbędne jest wejście w interakcję dwóch obiektów w określonych realiach przestrzennych. Pierwszym z nich jest aktywny emiter, drugim przeszkoda, która zaburzy dynamiczne rozprzestrzenianie się światła. Do tej pory wszystko wydaje się być oczywiste i określone. Problem pojawia się, gdy zagłębimy się w definiowanie struktury cienia. W realiach otaczających nas światła jest ona zależna od wielu czynników, które wpływają na jego dynamiczną niejednorodną naturę, a zatem trudną do definiowania za pomocą danych nam zmysłów. Rozpoznanie struktury cienia odsłania fascynujące jego właściwości. Wspomniana powyżej niejednorodność przejawia się choćby w tym, że cień obiektu ma różne natężenie obecności światła. W idealnych warunkach w jego centrum światło zanika zupełnie, tak więc cień staje się całkowitą ciemnością – brakiem jakiegokolwiek światła. Przyjmując to z zaskoczeniem, uświadamiamy sobie, że cień jest zjawiskiem asymetrycznym. Strefie całkowitego zaciemnienia w centrum wcale nie odpowiada na krawędziach pełne światło. Okazuje się, że w ogóle trudno precyzyjnie ustalić granicę zewnętrzną cienia. Oczywiście, w kontekście dzisiejszej wiedzy z zakresu fizyki, zdajemy sobie sprawę, że dużą w tym rolę odgrywa falowy charakter światła. Trudno jednak wciąż na nowo uświadamiać sobie to newtonowskie odkrycie, i wiele jeszcze innych, bardziej skomplikowanych praw rządzących naturą światła, w codziennej percepcji. To zderzenie powszechnej obecności cienia ze sprowadzonymi do wartości matematycznych prawami wywołuje ciągłą konfuzję. Bo jak rozumieć cień, wiedząc, że jego domeną jest zarówno jakiegokolwiek, najmniejsze nawet zaburzenie w strukturze światła, jak i całkowita ciemność? Czy można go zatem definiować jako wszystko to, co nie jest światłem? Z punktu widzenia fizyki nie, choćby dlatego, że nie każda ciemność ma swe źródło w cieniu. Jest raczej odwrotnie. To cień buduje w ograniczonym obszarze swego występowania efemeryczny w swej naturze niebyt światła, będący chwilowym powrotem do stanu pierwotnego. Chwilowym, ponieważ już sama obecność jakiegokolwiek obiektu unicestwia go. Czym jest więc cień? Z pewnością jest efemerycznym, choć czasem niemal namacalnym, wyrazem stanu napięcia wywołanego interakcją między światłem i przestrzenią. W wymiarze symbolicznym znamionuje natomiast proces budzenia się świadomości. W obu obszarach jest on nasycony potencjałem zmienności wyrażanej dynamiką, nawet jeśli chwilowo siły budują kruchy stan równowagi.

Rozważając dynamiczną naturę cienia nie sposób przemilczeć jak niebagatelną rolę w jego powstaniu i strukturze odgrywa wspomniany wyżej obiekt-przeszkoda. Uruchamia on przede wszystkim proces rozpoznania systemu przyczynowo-skutkowego. Paradoksalnie, to dzięki wywołującej zaburzenia

Predefining shadows turns out to be a difficult task on a very early, semiotic stage of this endeavour. According to the plain and simple encyclopaedic record, shadow is an area separated from direct source of light due to some sort of obstruction. To make shadow happen we need two objects to interact in certain spatial conditions. One of them is an active emitter, the other one – an obstruction to interfere with dynamic flow of light. Up until now everything seemed self-explanatory, and it is not until we start an in-depth examination of the structure of shadow when the problem appears. In our everyday reality it depends on many factors which influence its dynamic and ambiguous nature and therefore making it difficult to define for human senses. Exploring shadow's rich structure reveals its fascinating qualities. The ambiguity I've already mentioned manifests itself for example in various degrees of light saturation. In perfect conditions light has been removed completely especially from its very core and therefore what is left is an absolute darkness. It is quite surprising to discover that shadow is in fact an asymmetric phenomenon. The total eclipse in its central part does not have juxtaposition in the form of complete brightness toward the edges of its body. Somehow it is rather difficult to establish where exactly those edges run. Considering our modern-day knowledge of physics, we can now appreciate light is a wave, which explains a great deal about its appearance and behaviour. In everyday perception, however, it is difficult to be constantly aware of this Newtonian breakthrough and many others that rule light dispersion. This collision of ubiquitous nature of the shadow with precise mathematical values installs confusion. How can we understand its essence knowing it is founded on even a very slight distortion in the structure of light but also on uncompromised darkness? Would we be right describing it as everything but light? From the perspective of physics the answer is no, as not every darkness has its origins in the shadow. Actually, it is quite the opposite. It is up to the shadow to create limited and ephemeral light-free zone that would also be a temporary return to the primal state of things. Temporary, since presence of any object would cause its annihilation. So what makes a shadow what it is? It is no doubt a transient, although sometimes nearly tangible state of tension between light and space. On the symbolic level it connotes the process of awakening consciousness. In both spheres it is branded with dynamical and changeable force, even when a fragile state of balance seems to be achieved it is only for a while.

When studying dynamical nature of the shadow, it is hard not to notice how important the already mentioned object, an obstacle, is. Firstly, it facilitates the recognition of “cause and effect” process. Ironically, it is thanks to this obstruction that we can learn a great deal more, not only about the nature of the shadow but also about light. We can really appreciate what was (is) the primal darkness too. This is exactly how Berdyszak understands the concept of an obstruction. If you choose the right one, it is possible to highlight or sometimes extract those subtle qualities that normally go unnoticed, overwhelmed by intensity of other properties. Now it is easy to understand why he often chooses particular materials for his creations, like sheets of glass, transparent or semi-transparent membranes combined

przeszkodzie możemy coś więcej powiedzieć o istocie nie tylko cienia, ale także samego światła, oraz zrozumieć czym była (jest) pierwotna ciemność. Tak też rozumie znaczenie przeszkody Berdyszak. Odpowiedni jej lub ich dobór pozwala wyeksponować, a czasami wręcz wypreparować właściwości niemal niedostrzegalne, umykające percepcji, przesłaniane siłą innych wartości. Dlatego w repertuarze wykorzystywanych przez artystę materiałów pojawiają się często szklane tafle, przezroczyste, bądź półprzezroczyste membrany zestawiane ze znaczącymi mocno przestrzeń elementami stali czy drewna. Te kontrastowe w swej naturze zestawienia materiałów dzięki działaniu światła uwidaczniają nie tylko świat zjawisk fizycznych, niezauważalnie przenoszą nas w świat symbolicznych znaczeń, które paradoksalnie ułatwiają pozazmysłowe poznanie zjawisk. Proces ten oczywiście prowadzi poprzez uzmysłowienie sobie całego repertuaru wieloznaczności, nieostrości i nieokreśloności, które stają się realnym i symbolicznym produktem ubocznym konfrontacji światła z ciemnością. Wprowadzenie i nobilitacja czwartego, nieobecnego w tytule, fizycznego elementu pozwala też powiązać niematerialny cień ze sferą materialnego bytu, powoduje jego ucieleśnienie.

Rozważając istotę cienia należy też definitywnie oddzielić go od innego bliskiego mu zjawiska (pojęcia) jakim jest półmrok. Ten drugi postrzegany może być zarówno jako składowy element cienia (na analogicznej zasadzie jak całkowita ciemność), jak i stan równowagi, idealnego rozproszenia światła. W tym przypadku sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana ponieważ musimy zmierzyć się zarówno z problemem zanikania fali, jak i jej wielokrotnego, wielokierunkowego odbicia, które stwarza jednorodne środowisko bez wyraźnego ukierunkowania dynamiki rozchodzenia się światła. Wykazanie tej różnicy uzmysławia kolejną cechę charakterystyczną cienia. Jest on wartością o wyraźnie ukierunkowanej dynamice. Również tę jego właściwość w sposób twórczy wykorzystuje Berdyszak w swych artystycznych realizacjach. Wektory padania i załamania światła znaczą w nich intensywność i specyfikę eksponowanego zjawiska.

W kontekście dynamicznego, niejednorodnego charakteru cienia i jego specyficznego, wcale nie tak oczywistego, rozpostarcia oraz wzajemnego uzależnienia między światłem i ciemnością, proponowana przez Berdyszaka wędrówka od światła ku ciemności jawi się jednocześnie jako doświadczenie continuum i komplementarności tytułowych wartości. Postęp od światła podyktowany został naturalnym prawem dynamiki, bowiem to jego potencjał powołuje do życia cień, pozwala także na zdefiniowanie ciemności jako wartości antagonistycznej w stosunku do niego. Wskazując na „koncyliacyjne” znaczenie cienia, w definiowanej tytułem triadzie zbudowana została pełnia, która pozwoliła przenieść doświadczenia zmysłu wzroku na dotyk (haptyczność cienia symbolicznie przeniesiona z obiektu w zjawisko) i słuch (pozawzrokowe rozpoznanie przestrzeni w całkowitej ciemności). W ten sposób odtworzone zostały pokrewieństwa między danymi nam zmysłami.

Gdy ogarniamy całość ekspozycyjnej narracji, specyficznej rangi nabiera kolejny paradoks, wedle którego ciemność (brak światła) jest stanem pierwotnym, jednak początek, a zatem pojawianie

with solid materials like steel or wood. Those contrasting qualities subjected to light not only expose the physical, material world but also subliminally transport us into the realm of ideas and symbolical meanings that, paradoxically, aid extrasensory recognition. This process is possible thanks to comprehending the wide range of ambiguities and elusiveness that become real as much as symbolic side effect of light versus darkness confrontation. Introducing and refining of fourth (non-titular) physical element leads to the marriage of incorporeal shadow with tangible material existence prompting incarnation of the former.

Whilst contemplating nature of the shadow, it is important to separate it from another similar phenomenon which is twilight. The latter is often seen as a one of the parts constituting the shadow itself (analogically as it is in case of pure darkness) but also as a state of balance, scattering of light in its most perfect form. Here the situation is much more complicated as we have to face the problem of a wave disappearance and its multilateral dispersion that constitutes very homogeneous environment without any specific direction for the dynamics of the light flow. Understanding this dichotomy brings out another characteristic of the shadow – its dynamics possess a specified course. This is yet another feature Berdyszak keenly explores in his artistic executions. Light refraction vectors and angles mark the intensity and specifics of this phenomenon.

In the context of dynamic, diverse nature of the shadow and its not-so-obvious connection with light and darkness, travelling from light to dark as suggested by Berdyszak manifests itself as an experience of certain continuum and complementarity of those titular qualities. Progression from the light was imposed by the natural law of dynamics since due to its potential shadow is brought to life, allowing description of darkness as the light's natural antagonist. Pointing at reconciliatory purpose of shadow, in the context of titular trinity, the full and complete experience has come into existence which enabled our sense of sight to be replaced by sense of touch (haptic quality of the shadow was shifted from the object onto the expression) and hearing (non-visual navigation in perfect darkness). This way we can appreciate relationships between our senses.

It is only when we embrace the entire narrative potential of this exhibition that we can spot the paradox of significance according to which the lack of light is the very original state and therefore appearing, coming to life depends on light. With no light it would be impossible to determine definition of darkness. Mutual dependency found in here is another characteristic utilised in Berdyszak's pieces. It became the starting point of his artistic interventions into the nature of bordering areas or exclusion of vital elements of the image. The composition of *Passe-partout of Light* from year 1995 using the photographic negative uncovers surprising nature of shadows. “Imprisonment” of light inside a geometrical shape defies its untamed, dynamic properties pointing at the shadow as the defining factor of the former. A slightly different variation on role reversal effect can be observed in *Two spotlights en face*, where two ultra-strong stage lights do not constitute one doubly strong light flow but

się oraz stawanie, uzależnione są od światła. Bez niego nie ma definicji ciemności. Odwracalna zależność tego paradoksu została wielokrotnie wykorzystana w pracach Berdyszaka. Stała się ona bazą do interwencji polegających na dokonywaniu inwersji właściwości w obszarach granicznych czy eliminacji istotnych elementów obrazu. Tak jest właśnie w kompozycji *Passe-par-tout światła* z 1995 r., w której wykorzystanie efektu fotograficznej negatywowości obrazu odsłania paradoksalnie istotę cienia. „Uwięzienie” światła w geometrycznej formie przeczy jego nieokielzanej, dynamicznej naturze, wskazując na definiującą jego właściwości rolę cienia. Efekt odwrócenia o nieco innym charakterze zaobserwować można w instalacji *Dwa reflektory naprzeciwko*, gdzie ustawione naprzeciw siebie dwa mocne reflektory nie tworzą sumy światła, lecz znoszą swoją wartość, powodując nieśmiałe pytanie o ciemność nieobecną fizycznie w wyznaczonym przez nie obszarze. W tym przypadku obecność światła nie mówi nic o jego charakterze, relacji z przestrzenią, izoluje i „czyści” fragment rzeczywistości, przynosząc skojarzenie z charakterystyczną dla ciemności pustką. Taka inwersja przywodzi na myśl słynną platońską sentencję, według której „Światło jest cieniem Boga”. Grecki filozof, dokonując rozszady, wskazał nie tylko na boskie źródło jasności, ale także na niemożliwość poznania i doświadczenia boskiej natury. Jej obecność możemy odczuć jedynie pośrednio, podobnie jak istotę światła poznajemy w pełni dzięki pojawieniu się cienia.

Przeniesienia i niejednoznaczne „odwrócone” rozumienie światła obecne jest też w instalacji *Wejść w światło*, w której niebieskie świetlówki „tną” i „sortują” zagospodarowaną przestrzeń. W ich regularnym rozkładzie wprowadził artysta modyfikacje burzące geometryczny porządek. Efemeryczne światło tworzy tunele, w których widz-observator ulega „zalanii” błękitną poświatą. Wydłużone kształty zestawów zwieszających się z sufitu jarzeniówek przeczą pojęciu źródła światła rozumianego jako centrum i stanowią raczej swój negatywny byt. Poświata przestrzeni budowanej między ich rzędami oddziela się od właściwego emitera. W tym miejscu należy zadać sobie pytanie czy niebieskawe światło może być w naszym odczuciu utożsamiane z bezwarunkowym zjawiskiem światła? Z pomocą może nam przyjść podstawowa wiedza z zakresu optyki oraz nieco enigmatycznie brzmiąca poetycka sentencja „barwa jest cierpieniem światła” Johanna Wolfganga Goethego. Pozornie dalekie od instalacji Berdyszaka stwierdzenie jest poetyckim przeniesieniem w świat symbolicznych znaczeń ówczesnej wiedzy na temat optyki i samego światła. W 1704 roku ukazał się drukiem traktat *Opticks* Isaaca Newtona, w którym dowodził on falowego charakteru światła, które jest wiązką dająca się rozbić na poszczególne widma<sup>1</sup>. Uczony

they completely abolish each other, prompting a timid question about darkness’ physical absence in the space assigned to them. In this case presence of light tells us nothing of its specific properties or relationship it has with the surrounding space. It isolates and “erases” section of reality, reaching for another concept frequently associated with darkness, which is emptiness. This reversal brings to mind famous platonic wisdom which announces that: “Light is the shadow of God”. The philosopher who committed the inversion declared that the light comes from God but also stated that God’s very nature is impenetrable and impossible to comprehend. We feel its presence only indirectly, just like we embrace the essence of light through comparison with shadow.

Relocation and “reversed” comprehension of light can be observed in *Enter the Light* installation, where blue fluorescent light bulbs “slice” and “organize” the space assigned to them. Their mostly regular setup is violated by oddly placed light bulb here and there, breaching the otherwise geometrical order of composition. Ephemeral lighting creates tunnels where spectators become “engulfed” by the blue afterglow. Oblong shapes of the light bulbs formations seem to defy a concept of a light source as the core of a sphere but they constitute their own negative entity. The afterglow flooding the space constructed between rows of light bulbs appear to separate itself from their emitter. From this place we need to ask ourselves whether this blue light is the same as unconditional light that we normally perceive. The very basic knowledge of optics can be of help together with this vintage if not slightly poetic sentence by Goethe: “Colours are the deeds and suffering of light”. Seemingly unrelated to Berdyszak’s works, the maxim symbolises the state of knowledge on light and optical science from the time of Isaac Newton. In 1704 Newton’s treatise titled *Opticks* came off the press, proving that light is a wave in a form of spectrum that can be separated into individual colours<sup>1</sup>. The light dispersion occurrence was duly observed by the great scientist thanks to invention of a prism. Therefore, when we simplify the words of Goethe we would be able to see this dispersion as a form of a violation committed on a perfect intact being – that is light. The colour is a by-product of this process and it is stigmatised by this imperfect gene. Why? Because it was brought to existence by the very physical presence and interference of a material, thus imperfect, object. A necessity for a prism, or some other light bending device, reminds us of a birth of the shadow. The light spectrum and the shadow are therefore two affiliated phenomena. The cool blue light of Berdyszak’s light bulbs is somehow connected with the qualities attributed to the shadow, although devoid of a physical presence.

1 Wydany w Londynie traktat *Opticks* Isaaca Newtona obok wykładni fizyki optycznej zawiera informacje na temat widma barw i ich wzajemnych zależności. Co istotne, tworząc schemat tzw. koła barw, uczony inspirował się wcześniej powstałym diagramem porządkującym skalę dźwięków. W ten sposób wskazał na pokrewieństwo natury dźwięku i obrazu, przypisanych ich percepcji zmysłów. Por.: J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. Joanna Holzman, Kraków 2008, s. 171; por. też.: S. Lowengard, *The Creation of Color in 18th-Century Europe*, Columbia University Press 2008, [w:] <http://www.gutenberg-e.org/lowengard/index.html> (dostęp: luty-marzec 2011).

1 See: Issac Newton treatise *Opticks* originally published in London. It includes his theories on optical physics, light spectrum and their mutual dependencies. His circle of colours was inspired by similar diagram of musical tones invented sometime earlier. This way demonstrating how light and music and our perception of both relates to each other. See also: J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, trans. Joanna Holzman, Kraków 2008, s. 171; see also: S. Lowengard, *The Creation of Color in 18th-Century Europe*, Columbia University Press 2008, [in:] <http://www.gutenberg-e.org/lowengard/index.html>.

zaobserwował zjawisko rozszczepienia światła dzięki słynnemu przyrzątomu. Tak więc w prostym, logicznym rozumieniu słów Goethego owo rozdzarcie jest formą gwałtu popelnionego na idealnym bycie jakim jest światło. Barwa jest pochodną tego procesu, sama nosi więc w sobie gen ułomności. Dlaczego? Ponieważ powstała poprzez fizyczną ingerencję i obecność materialnego, a zatem niedoskonałego przedmiotu. Obecność pryzmatu, czy też innego obiektu zaburzającego bieg promieni i w efekcie rozszczepiającego światło, przywodzi tu na myśl powstanie cienia. Widmo barwy jest więc bytem siostrzanym cienia. W tym kontekście chłód błękitu jarzeniówek wskazywać będzie mimowolnie na wartości charakterystyczne dla cienia, choć w tym akurat przypadku jego natura została odarta z cielesności.

Uświadamiając sobie szerokie spektrum „bytowania” cienia przekonujemy się, że w zasadzie żyjemy całkowicie w nim zanurzeni. Ciemność, której doświadczamy, jest wtórną ciemnością cienia, światło natomiast nigdy nie jest nam dane w czystej, nieprzesłoniętej formie. Marginalizowana przez stulecia przestrzeń cienia w rzeczywistości uwalnia cały obszar naszego poznania. Poza nim nie mamy żadnego punktu odniesienia, zarówno w świetle, jak i w ciemności, są one poza miarą. Niestety sam cień sprawia nam ogromne trudności w kreśleniu rzeczywistości – zwoździ, mami, zacierza ślady rzeczywistości, czasami znaczą ją symbolicznym przesłaniem. W swych realizacjach Berdyszak wykorzystuje właśnie ten potencjał nieokreśloności, zmienności, by podjąć syzyfową próbę odpowiedzi na nieustannie nurtujące nas pytania.

Fizyczny wymiar cienia, który w rozważaniach Berdyszaka określany jest często mianem gęstości i powiązanej z nią, czy też definiującej ją w konkretnych realizacjach, przezroczystości, ma w swoim pierwotnym przekazie symboliczne scalenie tego, co fizyczne, namacalne z nieuchwytnym, efemerycznym. W tej syntezie zasadniczy kierunek wyznacza już kompozycja *Cień przezroczystości* z 1981 roku. Wykonana techniką autooffsetu odbitka dzięki odpowiednim modyfikacjom, polegającym między innymi na eliminacji zasadniczych elementów obrazu rzeczywistości, ukazuje paradoks fizycznego znaczenia przestrzeni nieobecnością. Usunięcie wizerunku tego, co postrzegane jest jako transparentne pozwala na mocniejsze, haptyczne doznanie cienia, który przejmuje właściwości determinującego jego byt obiektu. Cień znaczący i jednocześnie deformuje przestrzeń, zacierza jej tożsamość i określoność. Praca ta przywodzi na myśl jedno z ciekawych zjawisk optyczno-termicznych. Wpadające do pomieszczenia przez przeszkłone okno intensywne światło słoneczne inicjuje na przeciwległej, jasnej ścianie projekcję cienia przypominających unoszące się ku górze smugi dymu. Zjawisko to jest szczególnie widoczne w mroźne dni, gdy pod oknem znajduje się gorący kaloryfer. Obserwator, spoglądając w przestrzeń pomieszczenia, zazwyczaj nie jest w stanie nic dostrzec, więc projekcja jest jedynym widzialnym zapisem zjawiska. Światło penetruje przestrzeń, kodując swoją ścieżką wszelkie zmiany gęstości powietrza będące wynikiem różnicy temperatur w poszczególnych obszarach. Tak więc niewidoczne i nieuchwytnie dla zmysłu wzroku pozostawia widoczny ślad. Doznanie cienia wzmacnia właśnie ta pozorna nieobecność. Płaszczyznowa projekcja na

When we consider the wide spectrum of shadow “occurrence” we can easily notice that we live practically immersed in it. Darkness we experience is of secondary kind, whereas light is never delivered in its pure, undimmed form. The dominion of shadows that was marginalized for centuries in fact releases a whole new territory of our cognition. There is no point of reference beyond it, neither in light nor in darkness as they are beyond measures. Unfortunately, the shadow causes lot of trouble when it comes to mapping our surroundings. It simply deceives us, luring into a fake sense of reality, sometimes leaving an obscure symbolic message, if that. Berdyszak takes all that uncertainty, transience, blurring borders to attempt the Sisyphian task, which is finding the answers to the questions beleaguering humans from times immemorial.

Physical aspect of the shadow, often referred to by Berdyszak as density, and transparency related to it have specific purpose of symbolic consolidation of material and conceptual qualities. In 1981 *Shadow of Transparency* paved the way for this kind of synthesis. The technique called auto-offset enables removing essential parts of the landscape thanks to range of conceivable modifications, revealing that it is possible to use absence in order to signpost reality. Removing image that is commonly seen as transparent enhances intense haptic shadow experience, where shadow takes over the properties of the object generating it. Shadow marks and at the same time deforms the space it inhabits, disturbing its shape and identity. This piece brings to mind an association with common yet interesting optical phenomenon. It occurs when an intense light beam enters the room through the window glaze and projects shadows in form of ascending whirls of smoke on the opposite wall. This will be likely seen on a frosty day in a room with a radiator placed beneath the windowsill. Nothing of substance can be witnessed when inspecting the interior of such room, so this phantom on the wall is the only proof of this actually happening. The light penetrates the room registering every change in the density of air – a result of temperature difference – encountered in its track. So even what is normally undetectable for our eyes happens to leave its sign. This seeming invisibility intensifies the process of experiencing shadow. The flat image projected onto the wall obliterates third dimension, the trace of which human eyes tend to perceive through the very modulation of shadows. Be it in nature or in Berdyszak’s own works, our senses go on trial and so does our intellect when they are being forced to solve an impossible puzzle.

On the other side of this scale there is darkness opposing the light. In symbolism derived from religion or art history tradition it is perceived as a negative being. With light standing for ideals, absolut or just pure goodness, the lack of it is condemned to signify pejorative qualities. Recent deep space research, however, forced us to review our concept of darkness. Leonardian notion of objects deprived of light is no longer valid when considering, for example, cosmic black holes which, ironically, are not light-free since they constantly absorb it due to their expansive nature<sup>2</sup>. So

2 Leonardo noted in his treatise *On Painting* that “object devoid of light is completely dark”.

ścianie eliminuje całkowicie wartość trzeciego wymiaru, którego złudny ślad oko ludzkie stara się dostrzec w różnicach nasilenia cienia. Zarówno w naturze, jak i w kreacji Berdyszaka nasze zmysły wystawiane są na próbę, zmuszane do podjęcia próby rozwikłania niemożliwego. Na podobną próbę wystawiany jest nasz intelekt.

Na drugim krańcu skali, naprzeciw światła jest ciemność. Zarówno w tradycji symboliczno-religijnej, jak i artystycznej jest ona negatywnością. Jeżeli światło jest symbolem ideału, absolutu czy dobra, to jego brak będzie wartością pejoratywną. Prowadzone w ostatnich dziesięcioleciach badania astronomiczne zmieniły jednak znacząco rozumienie ciemności. W kosmicznej skali leonardowskie spostrzeżenie o przedmiocie pozbawionym światła traci sens, bowiem masywne czarne dziury nie są go pozbawione, pochłaniają je zgodnie ze swą nienasyconą naturą<sup>2</sup>. W takich realiach obiekt ciemny może być zarówno świadectwem zupełnej nieobecności światła, jak i wciąż wzrastającego nim nasycenia. Takie też wrażenie wywołują prace z cyklu *Passe-par-tout ciemności* Berdyszaka, w których tytułowa ciemność jawi się jako wartość o ogromnej sile przyciągania, wręcz pochłaniania. Skupienie czy też gęstnienie jasnych wartości wokół ciemnego obszaru przywodzi na myśl otwór wlewu wanny, w którym ginie pochłaniana ciecz. W pewnych warunkach siła ciężenia działa tak mocno, że woda wydaje się dematerializować w bezpośrednim kontakcie z otworem. Pochłanianie odrealnia lecz nie eliminuje fizyczności. Jako zjawisko dynamiczne „ukrywa” przed widzem nie tylko samą materię, ale także wszelkie punkty odniesienia. Obszary ciemności w kompozycjach Berdyszaka kuszą więc nierozstrzygalnością i niemożliwą do rozstrzygnięcia tajemnicą.

\* \* \*

Światło, cień i ciemność – to trzy odsłony rzeczywistości powiązane ze sobą w nierozdzielalną całość. Ujawniają przed nami całą skomplikowaną gmatwaninę przyczynowo-skutkowych fizycznych i symbolicznych zależności. Ekspozowana przez Berdyszaka wartość pośrednia, a nie skrajne, przywraca cieniowi należne miejsce w tym komplementarnym zestawie. W wizji artysty tytułowe zjawiska stają się materią rozważań na pograniczu sztuki, fizyki i filozofii. Dokonane przez niego syntezy pozwalają dostrzec w odmiennych wydawałoby się obszarach ludzkiego poznania pokrewne wątki i wzajemne inspiracje. Prawa fizyki stanowią tu punkt wyjścia, modularną podstawę.

in some cases objects appearing as dark could be either victims of light deprivation or permanent light absorption. This is the impression given away by the *Passe-Par-Tout of Darkness* series obstruction, where titular darkness presents itself as possessing an incredible gravity of its own, gravity capable of devouring objects that come near it. Condensation of bright clusters around the edges of the dark area triggers association with the drain hole in a bath tub when the plug has been pulled out and water gets sucked inside the drain. Occasionally the impetus of the escaping liquid is so strong that it seems like it is literally dematerializing water on contact with the opening of the drain. Absorption distorts reality, still it does not get rid of materiality. As a dynamic incident it “conceals” the physical side of things but also all the reference points the viewer could use for the identification purposes. Berdyszak’s dark matters tempt us with their ambiguities and insolvable mystery.

\* \* \*

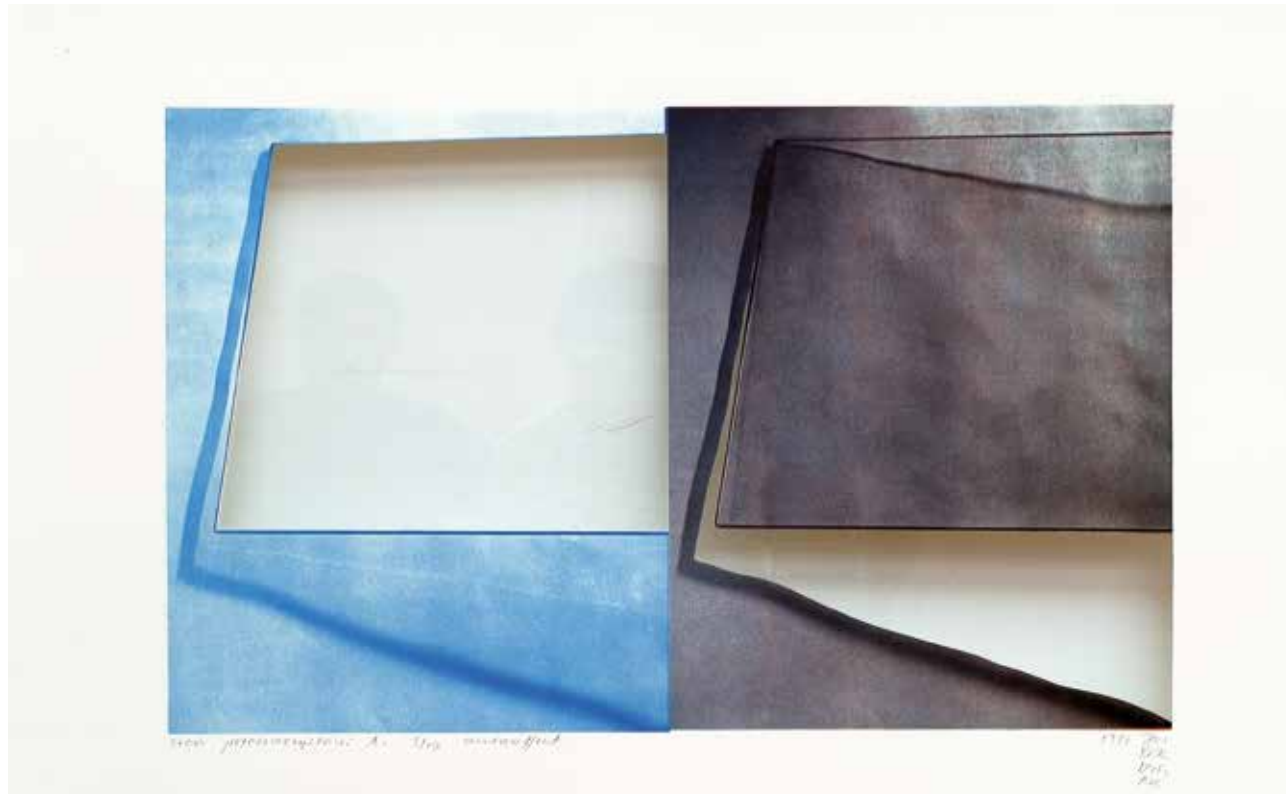
Light, Shadow and Darkness – three separate versions of reality linked together as a whole. Equipped with all their physical and symbolical relations, they uncover complex and intricate web of cause-effect associations. Berdyszak highlights median quality of shadow as he re-establishes its role in this trinity of mutually complementing values. He envisages those three phenomena as something of a link between art, physics and philosophy. He has accomplished synthesis that allows us to appreciate those various and seemingly unrelated motifs as something that transcends different areas of life and culture, various themes and inspirations. To Berdyszak laws of physics are nothing more than just a modular foundation and a starting point.

Transl. Zofia Smith

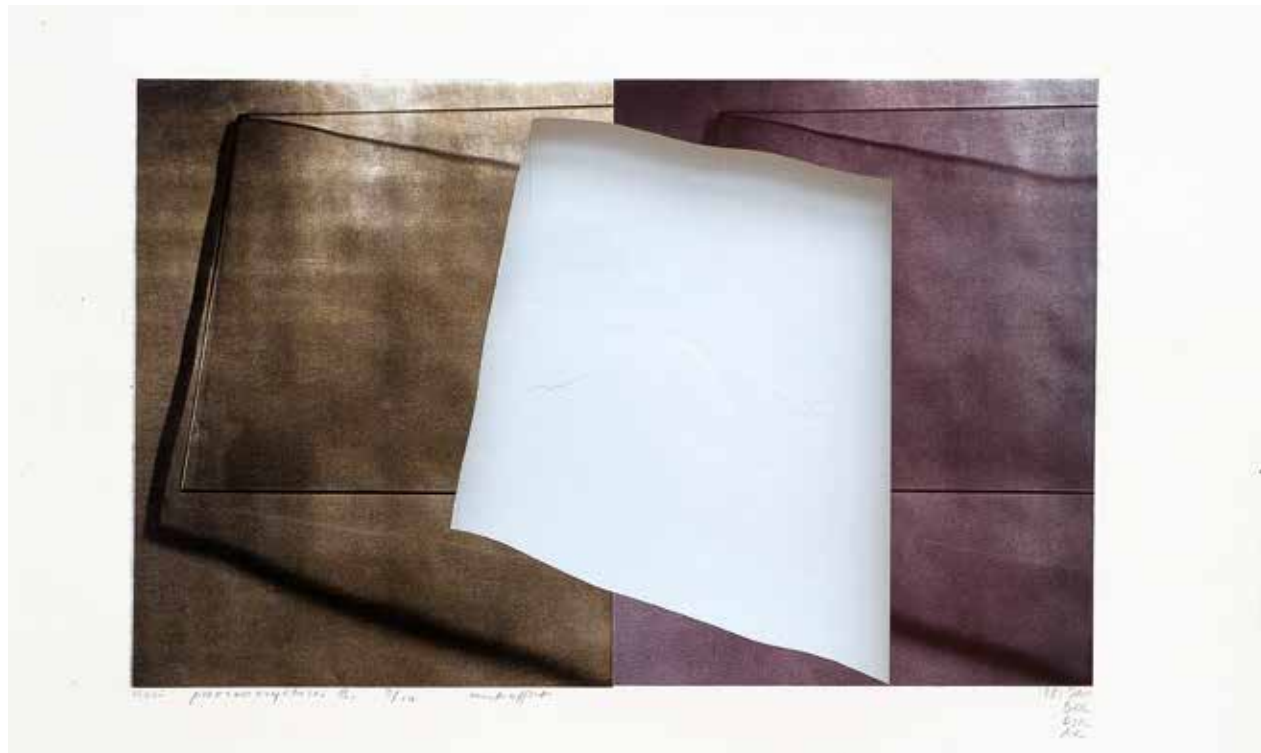
<sup>2</sup> W swym traktacie artysta zawarł spostrzeżenie że „rzecz całkowicie pozbawiona światła jest zupełnie ciemna”. Por.: Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 178.



CIEŃ PRZEZROCZYSTOŚCI C / SHADOW OF TRANSPARENCY C, 1981



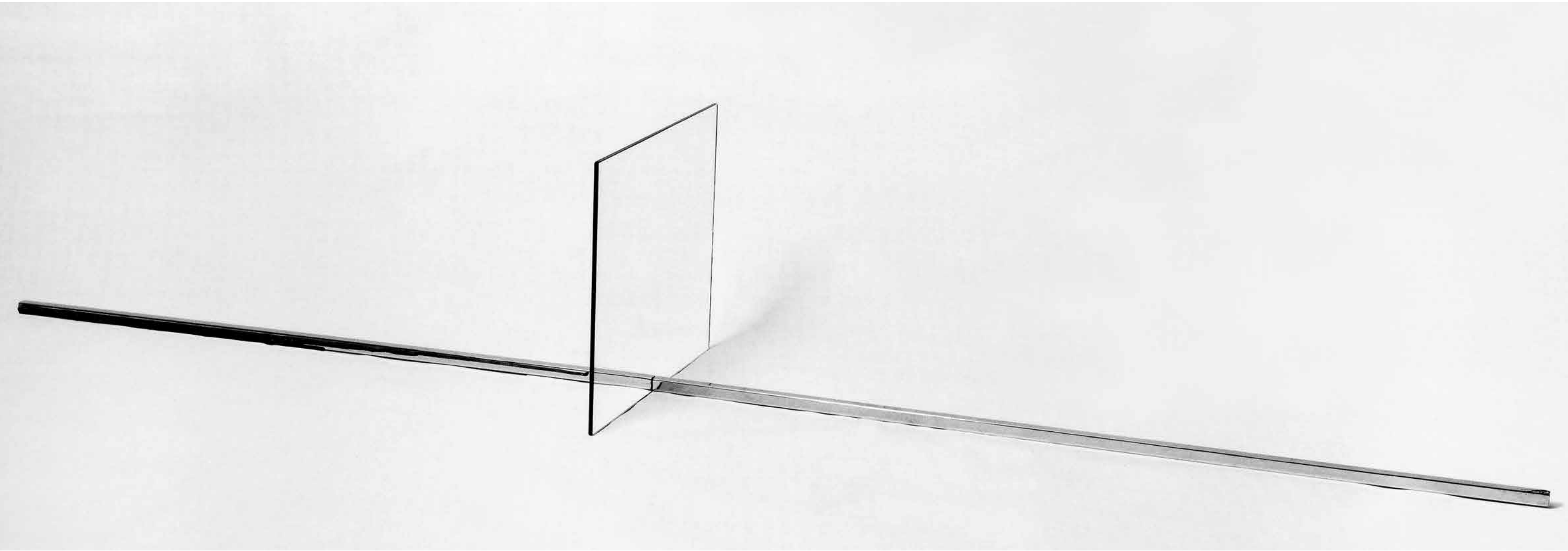
CIEŃ PRZEZROCZYŚCOCI A / SHADOW OF TRANSPARENCY A, 1981



CIEŃ PRZEZROCZYŚCOCI B / SHADOW OF TRANSPARENCY B, 1981

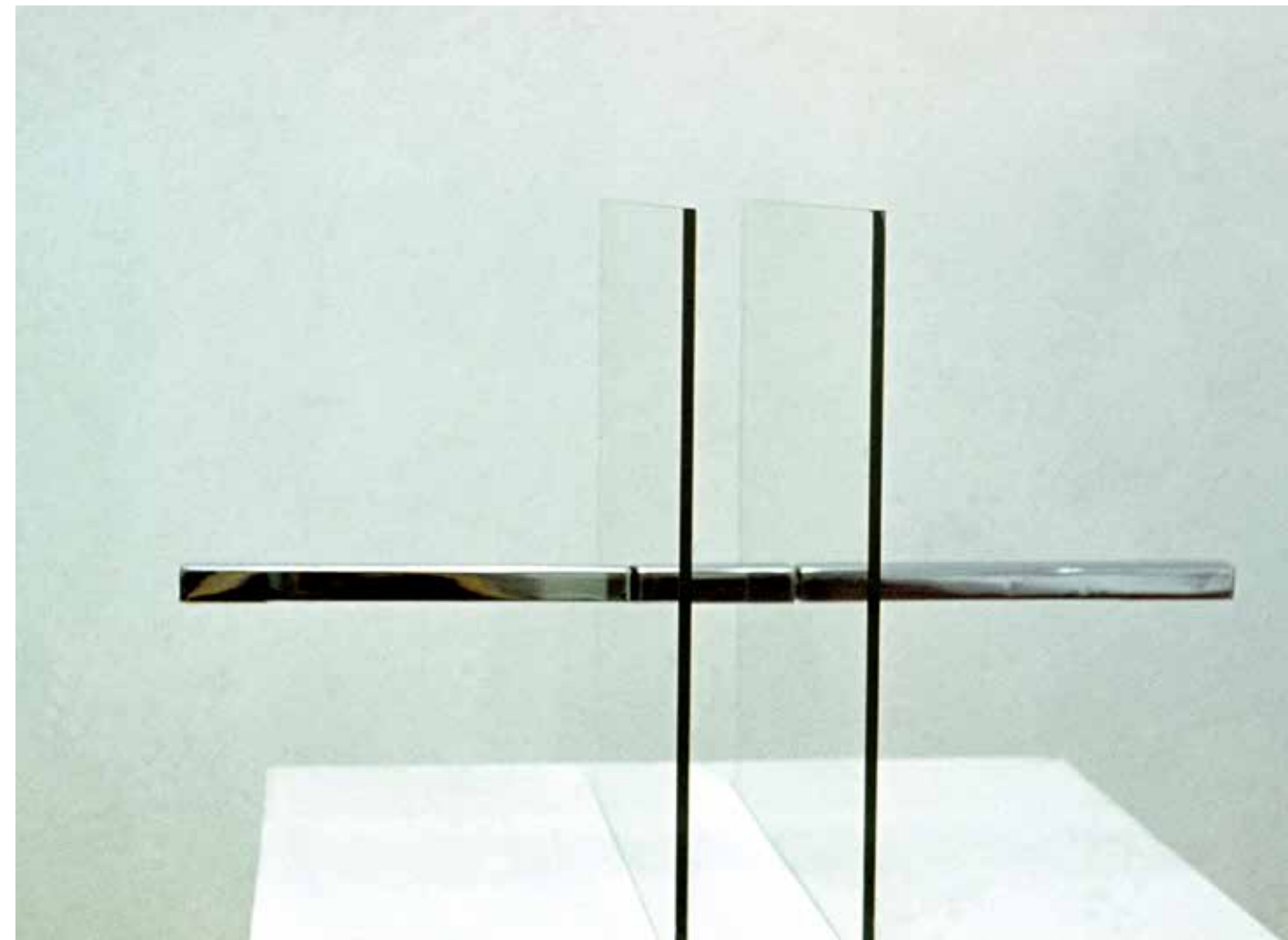


PROJEKT WYOBRAŻEŃ XVIII / PROJECT OF IMAGES XVIII, 1995





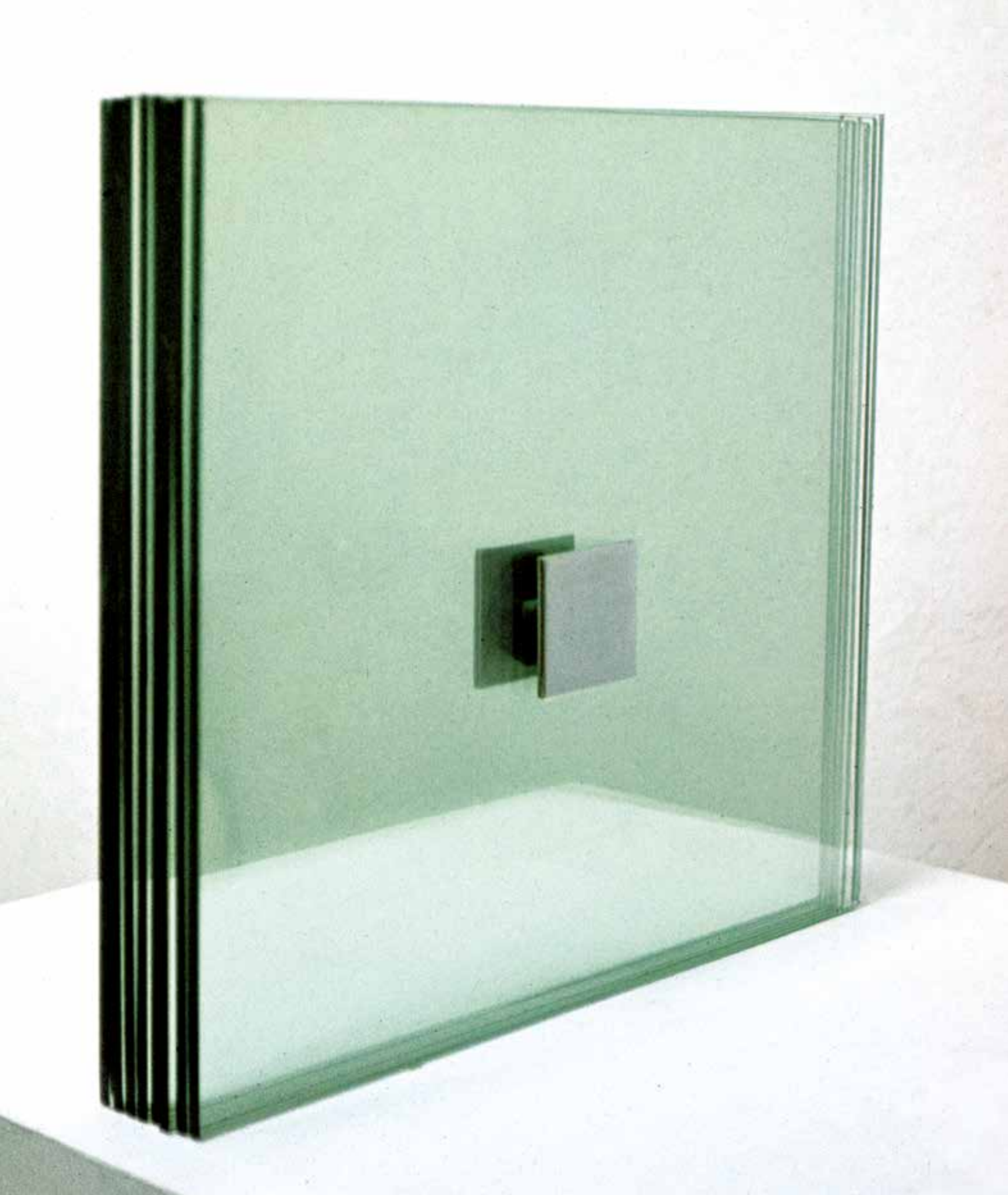
*PRZEZROCZYSTA VA / TRANSPARENT ONE VA, 1972–1974*



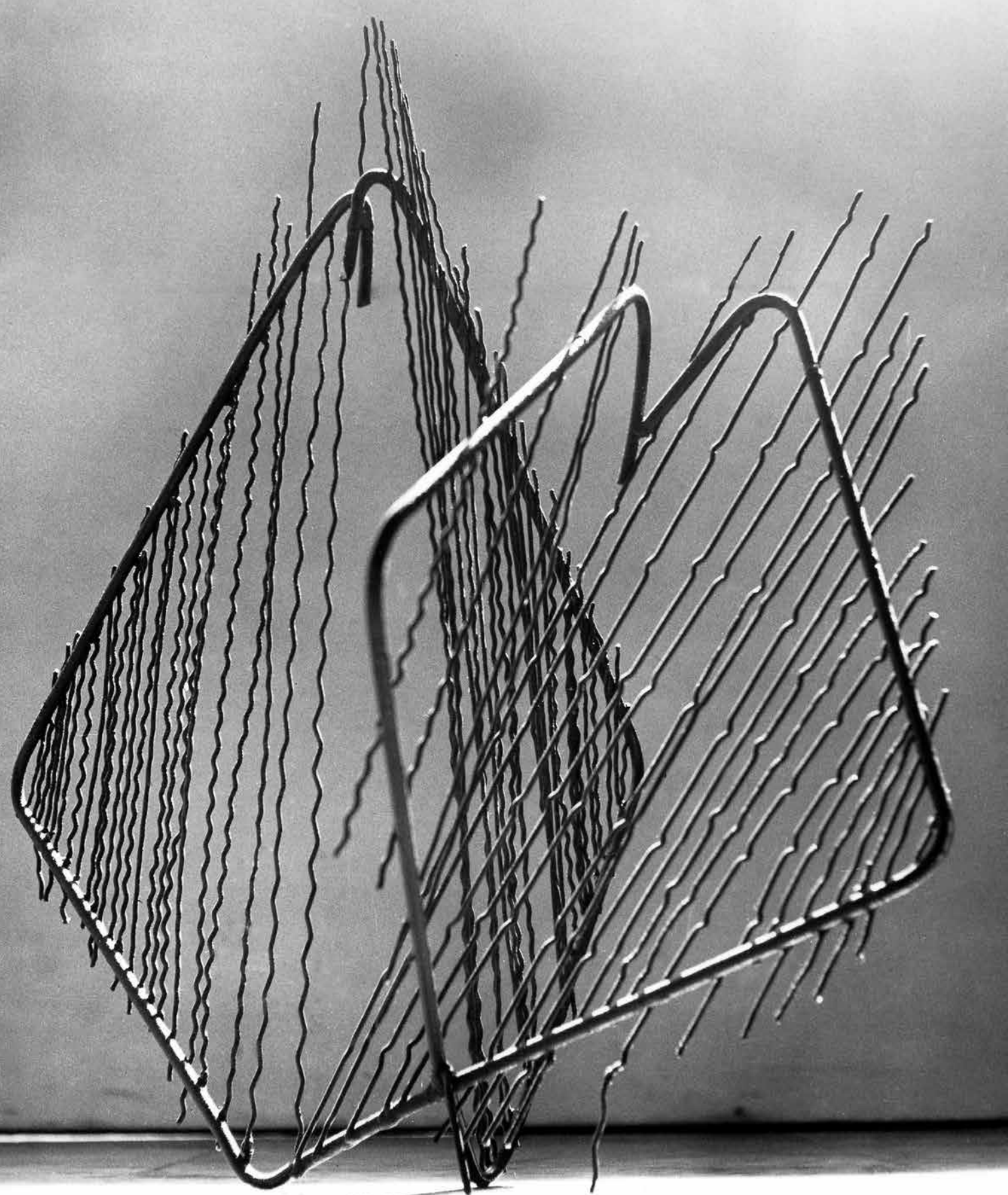
*PRZEZROCZYSTA VB / TRANSPARENT ONE VB, 1972–1974*



PRZEZROCZYSTA VIIIIC Z LINIĄ / TRANSPARENT ONE VIIIIC WITH A LINE, 1972-1975



PRZEZROCZYSTA VC / TRANSPARENT ONE VC, 1972-1974

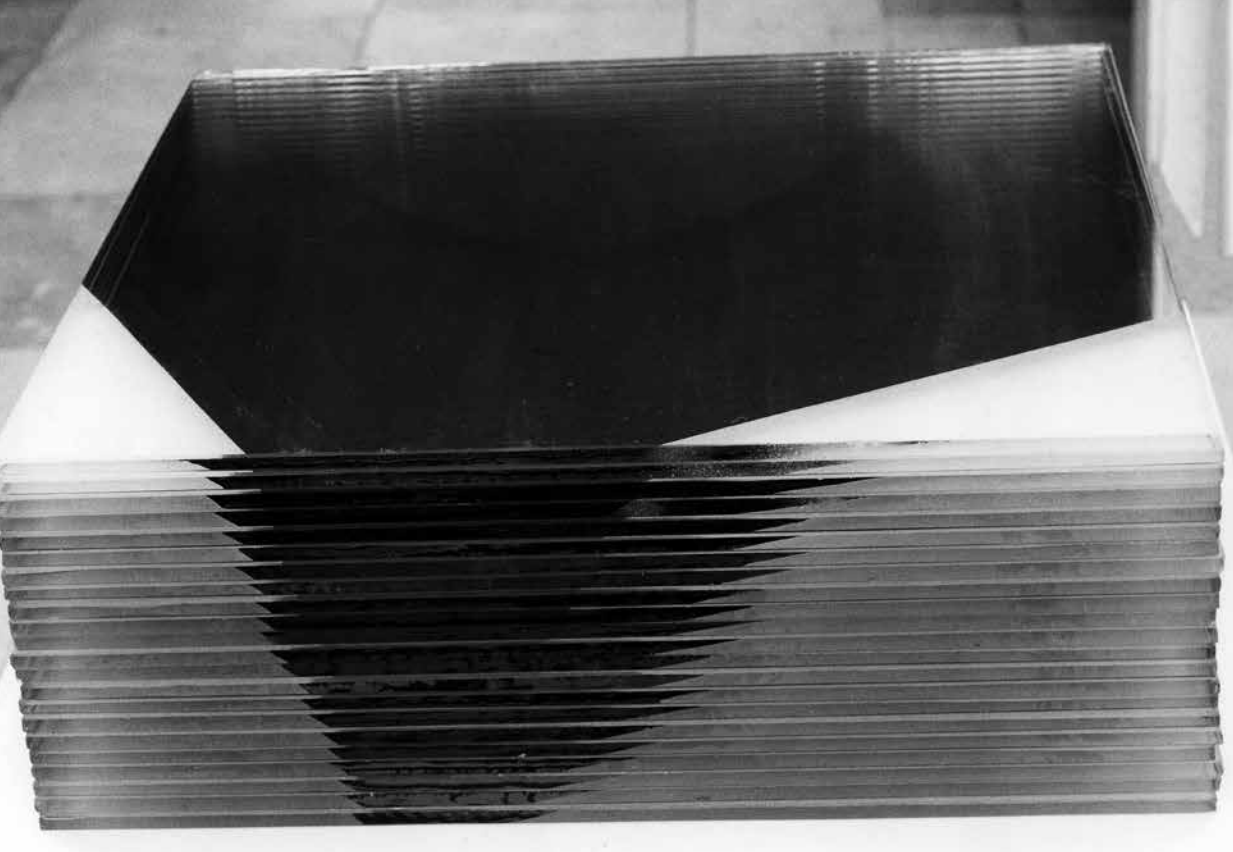


STRUKTURA MUZYCZNA / MUSICAL STRUCTURE, 1962

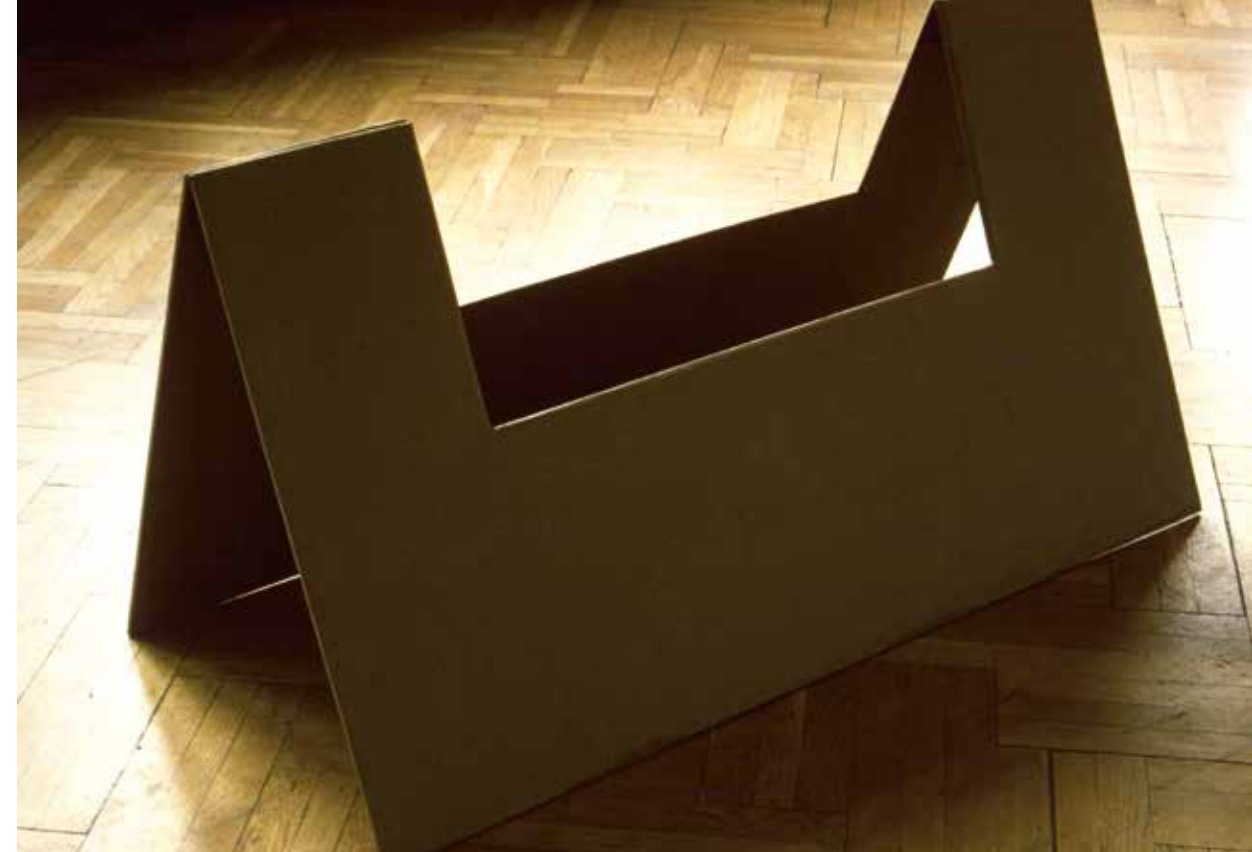


STRUKTURA PERFOROWANA / PERFORATED STRUCTURE, 1963





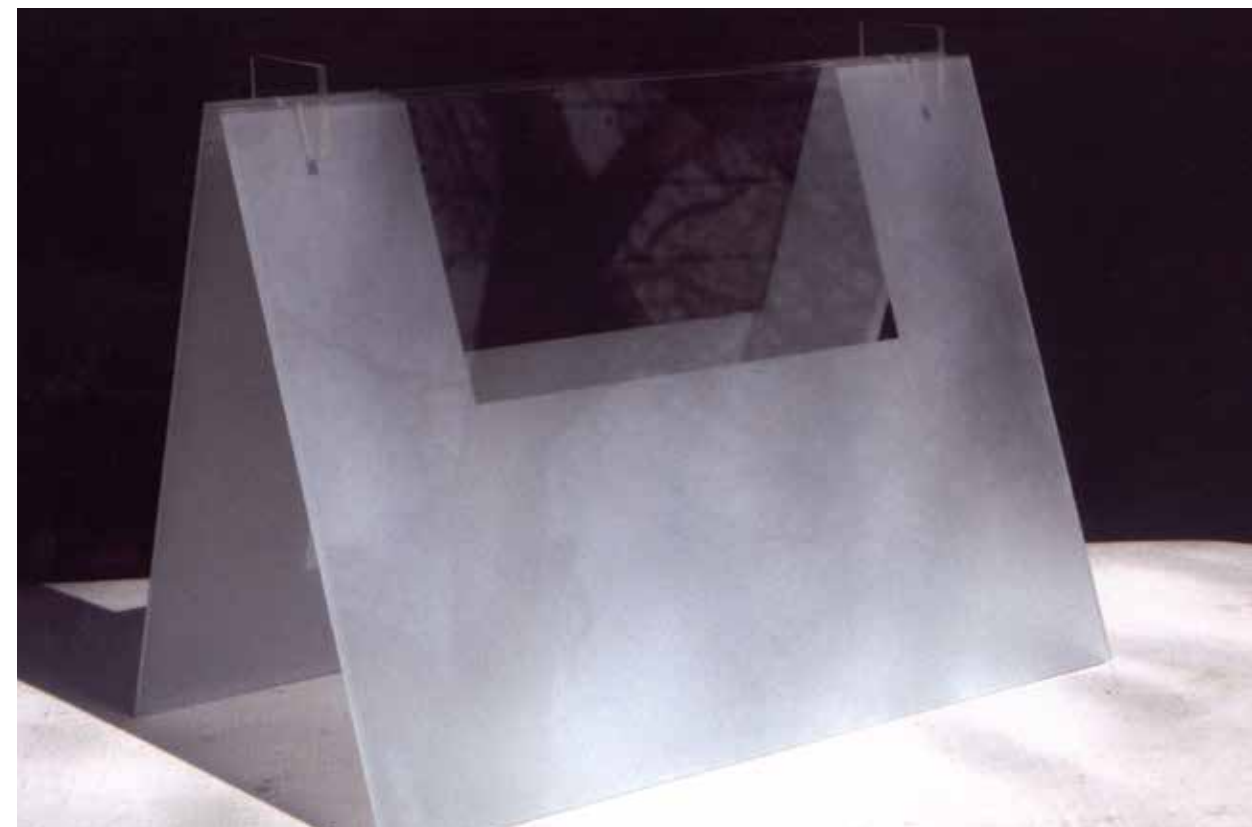
*PRZEZROCZYSTA I NIEDOSTĘPNA / TRANSPARENT AND INACCESSIBLE, 1976-1978*



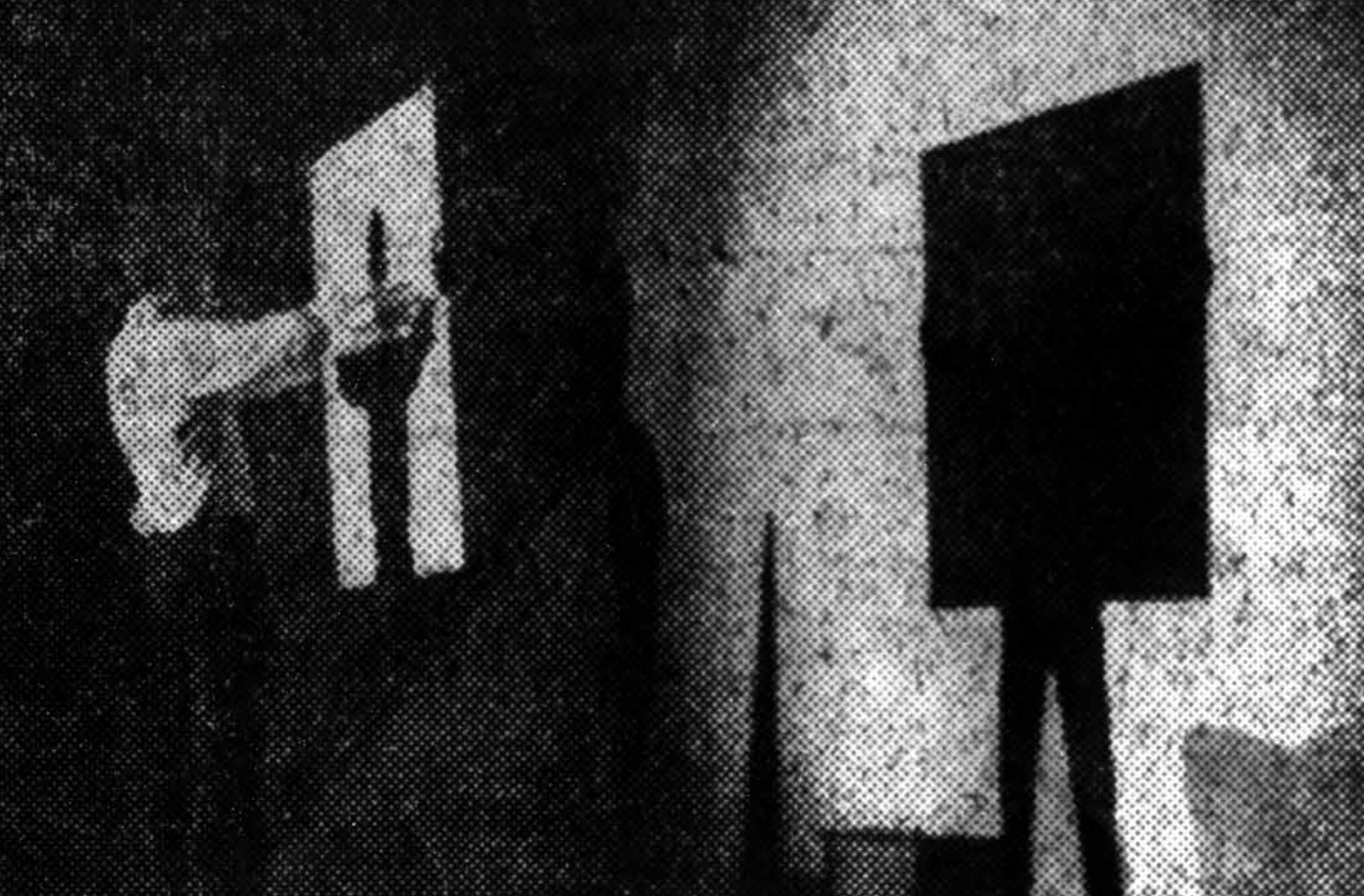
*PASSE-PAR-TOUT PRZELAMANE DLA PÓLCIENIA / BROKEN PASSE-PAR-TOUT FOR HALF-LIGHT, 1992*



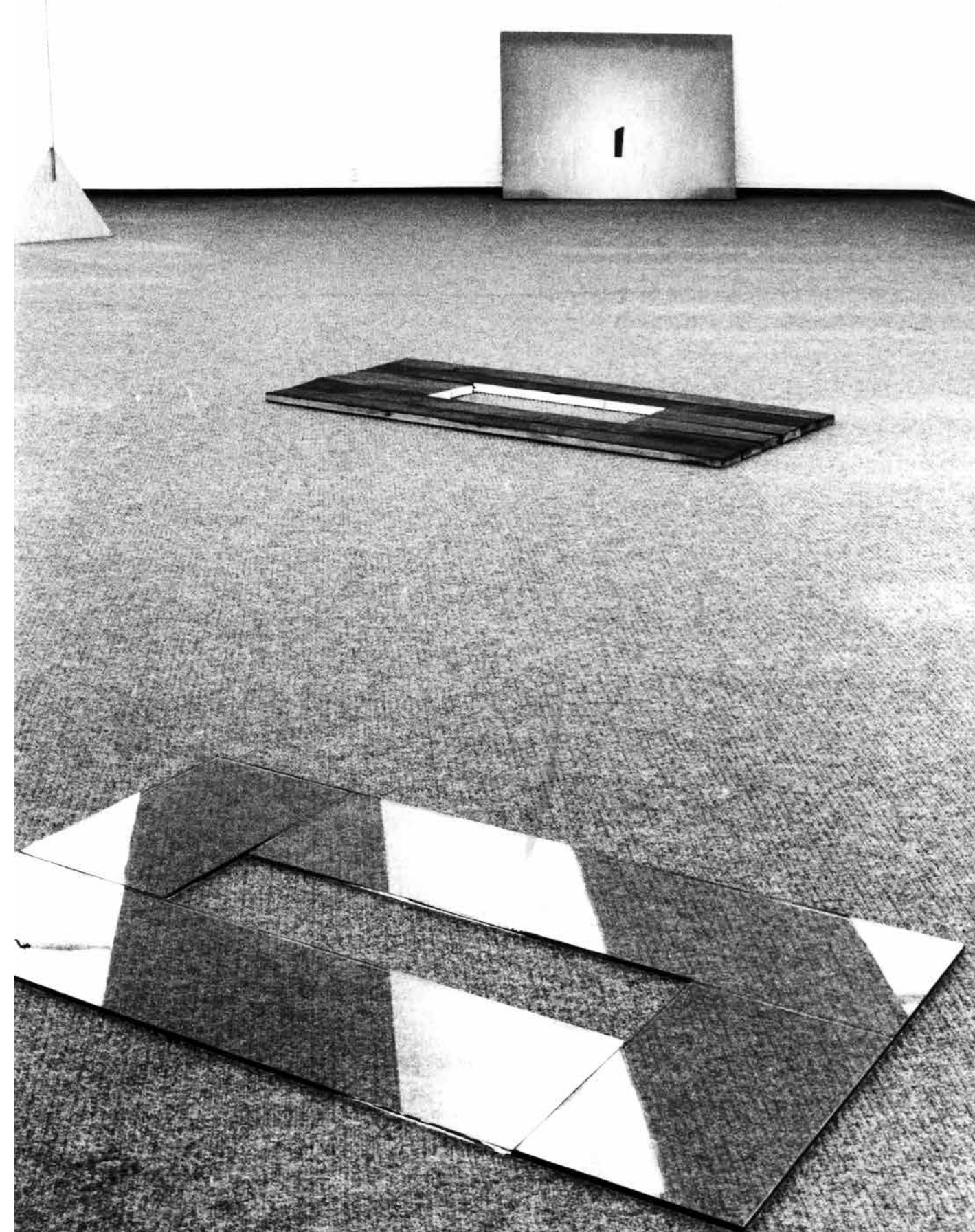
*POŁOWA PASSE-PAR-TOUT DLA PÓLCIENIA / HALF PASSE-PAR-TOUT FOR HALF-LIGHT, 1995*



*PASSE-PAR-TOUT PRZELAMANE DLA PÓLCIENIA / BROKEN PASSE-PAR-TOUT FOR HALF-LIGHT, 1993*



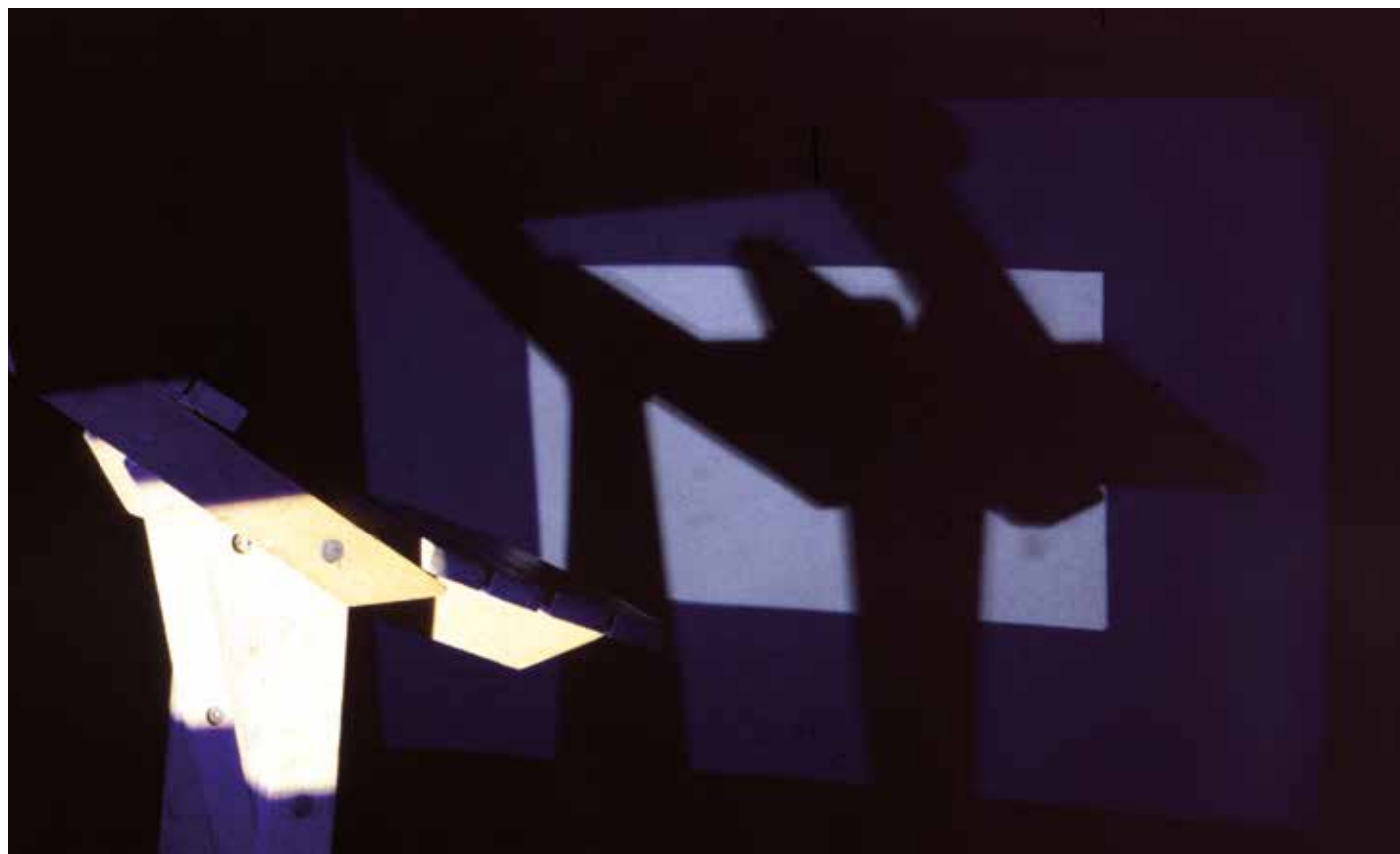
*CIEŃ / SHADOW, 1966*  
Z pokazów przestrzeni animowanych 1966–1970 i rekonstrukcja działania / From the show of animated space 1966–1970 and action reconstruction



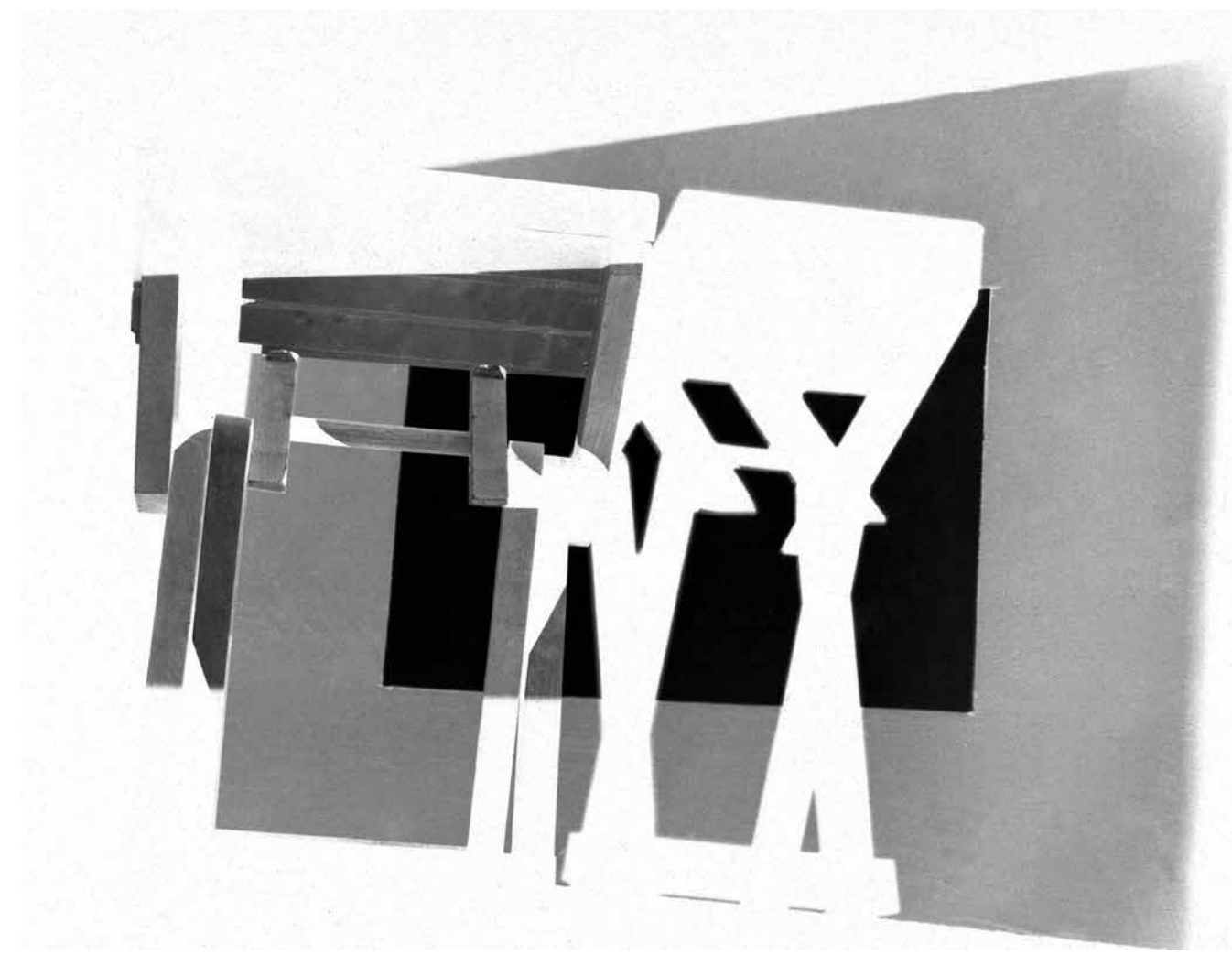
*PASSE-PAR-TOU CIENIA / PASSE-PAR-TOU OF SHADOW, 1995; PASSE-PAR-TOU PODŁOGOWE / FLOOR PASSE-PAR-TOU, 1993 / PASSE-PAR-TOU PODŁOGI / PASSE-PAR-TOU OF THE FLOOR, 1992*



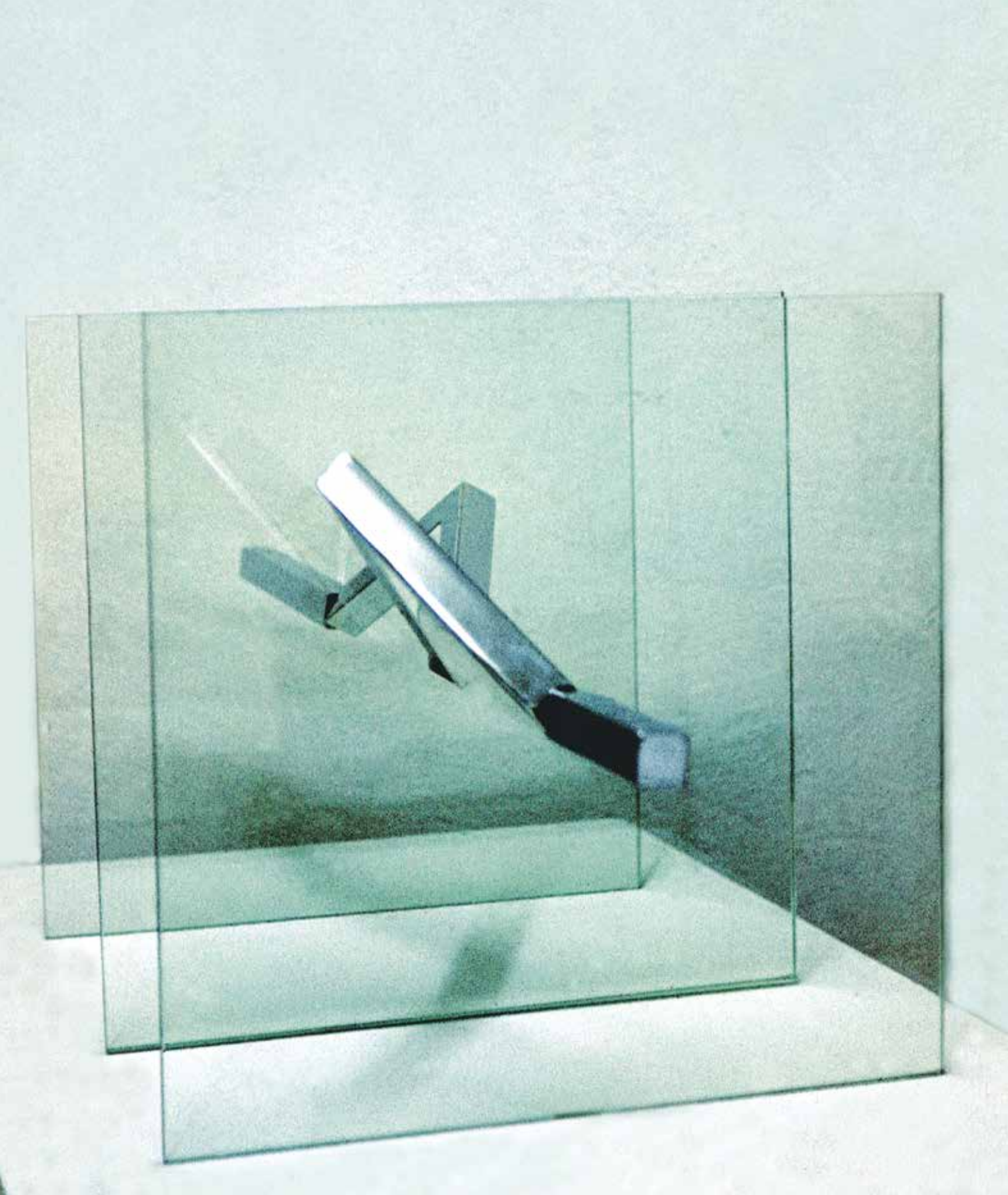
*PASSE-PAR-TOU ŚWIATŁA Z TABORETEM / PASSE-PAR-TOU OF LIGHT WITH A STOOL, 1994*



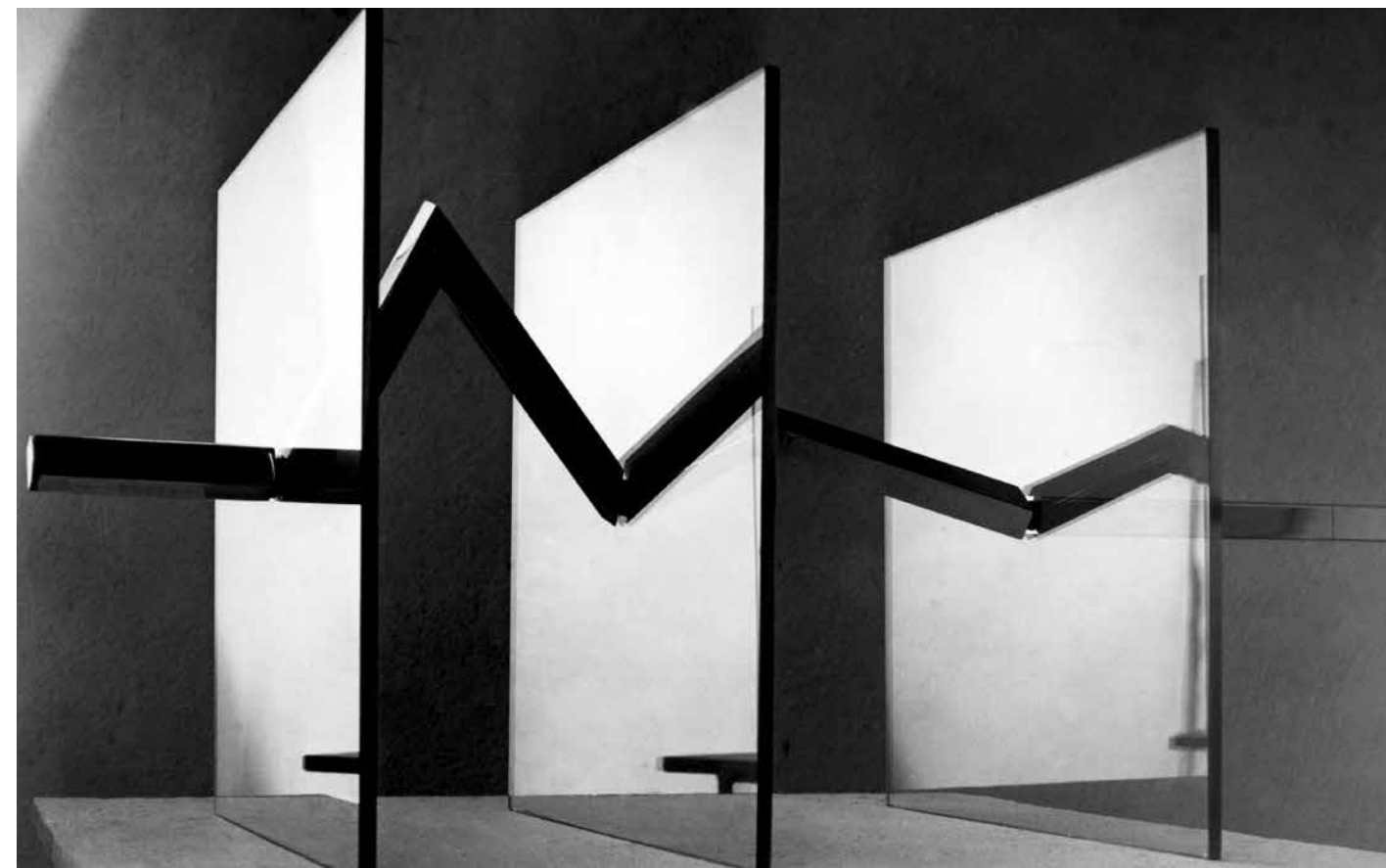
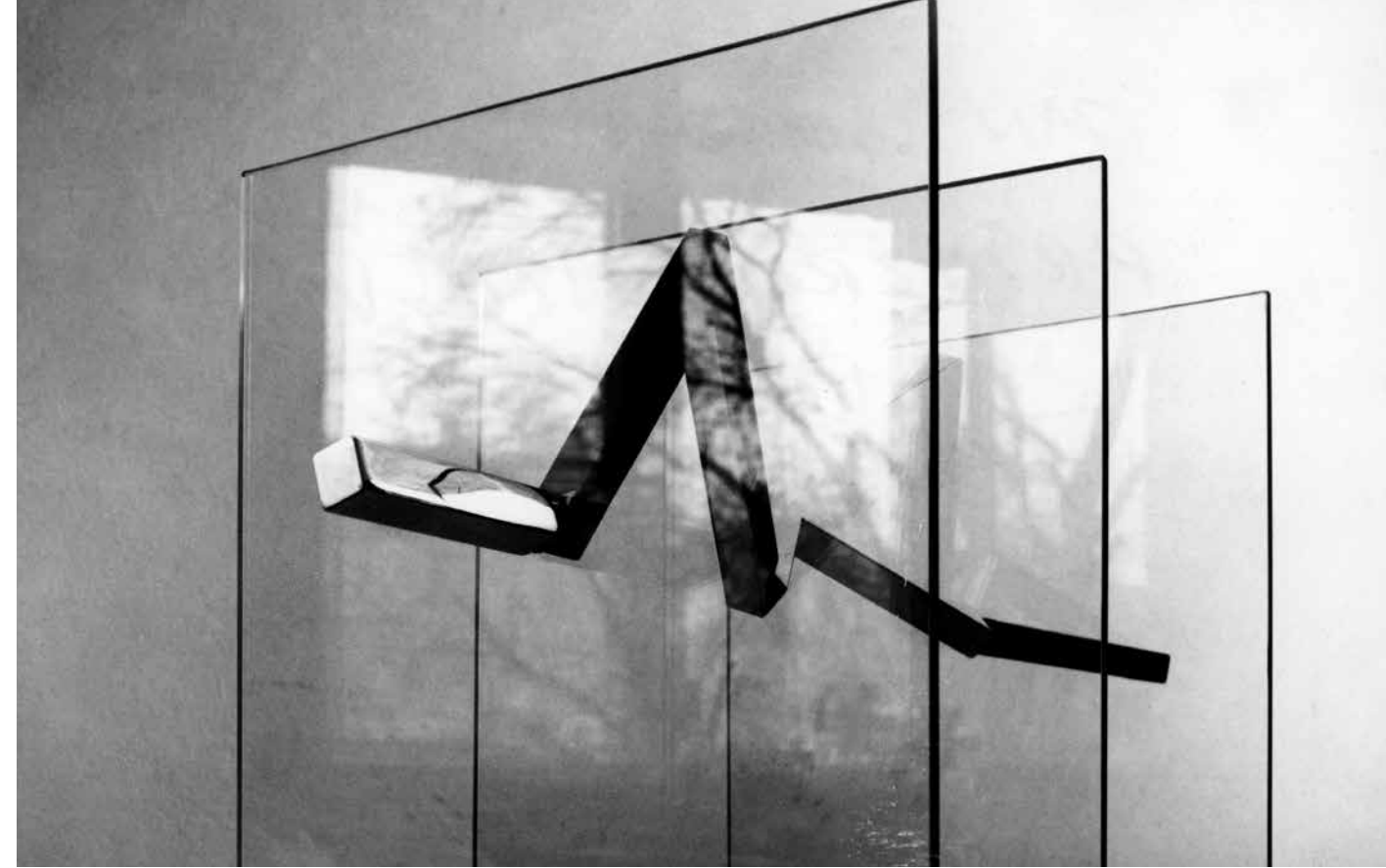
PASSE-PAR-TOU ŚWIATŁA Z TABORETEM / PASSE-PAR-TOU OF LIGHT WITH A STOOL, 1994



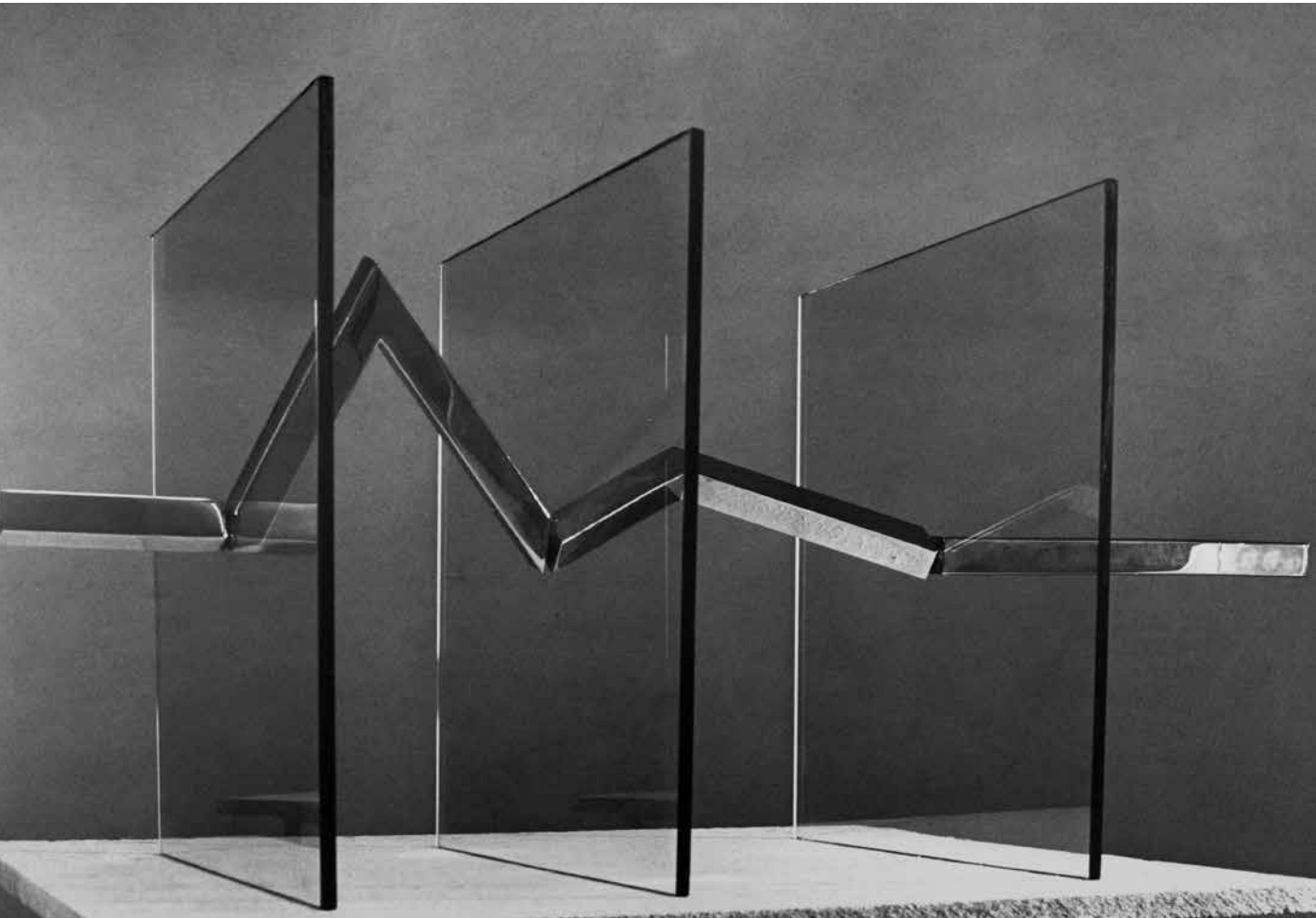
PASSE-PAR-TOU ŚWIATŁA Z TABORETEM / PASSE-PAR-TOU OF LIGHT WITH A STOOL, 1994



PRZEZROCZYSTA VIII B Z LINIĄ / TRANSPARENT ONE VIII B WITH A LINE, 1972-1974



PRZEZROCZYSTA VIII B Z LINIĄ / TRANSPARENT ONE VIII B WITH A LINE, 1972-1974



*PRZEZROCZYSTA VIII B Z LINIĄ / TRANSPARENT ONE VIII B WITH A LINE, 1972–1974*



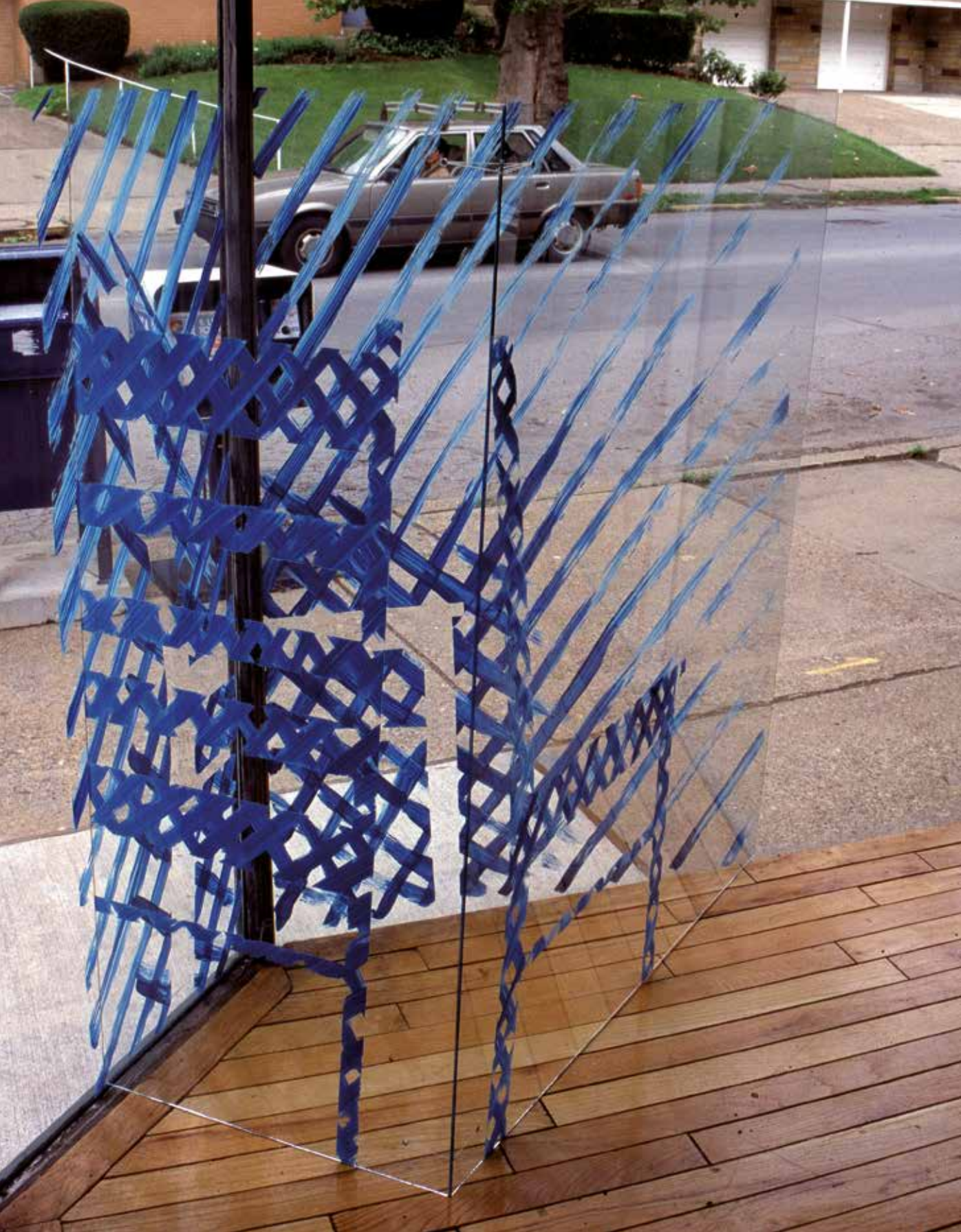
*MARGINES PASSE-PAR-TOUIT / MARGIN OF PASSE-PAR-TOUIT, 2000*



PRZEZROCZYSTE, KONIECZNE, ZBĘDNE I MOŻLIWE / TRANSPARENT, NECESSARY, UNNECESSARY AND POSSIBLE, 1980

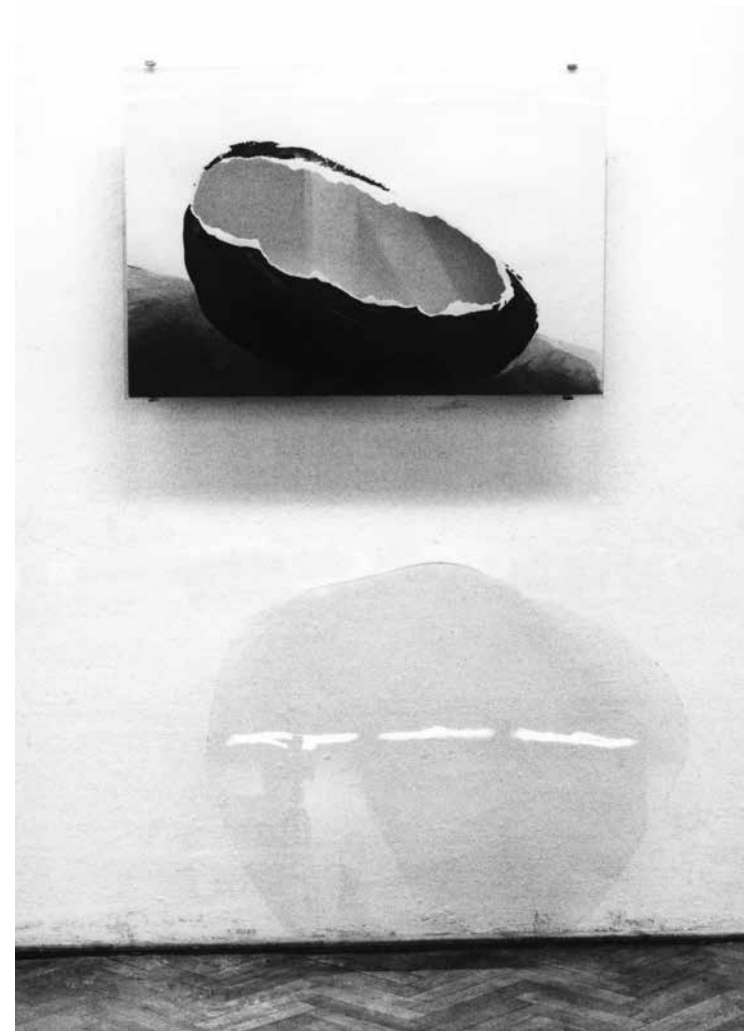


THE OBJECTIVE ABSENCE OF A CHAIR / OBIEKTYWNA NIEOBECNOŚĆ KRZESŁA, 1998

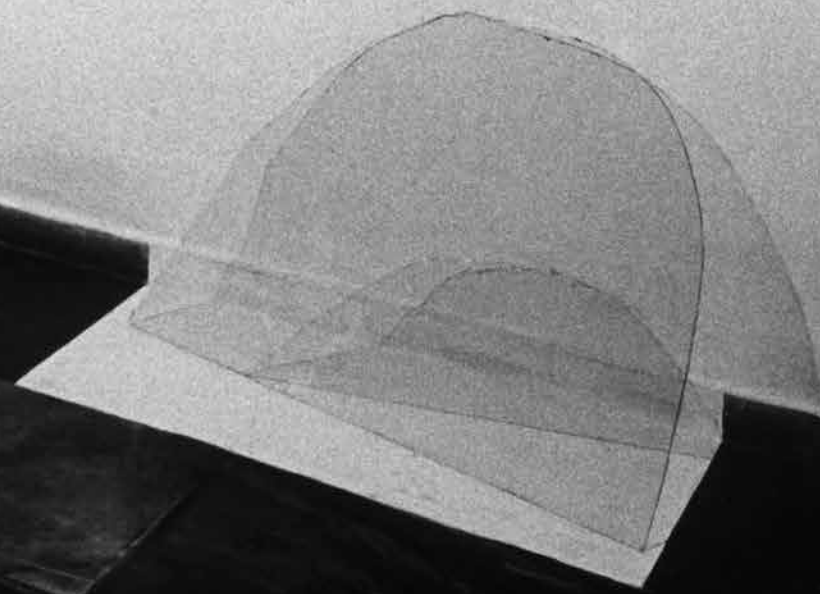


THE OBJECTIVE ABSENCE OF A CHAIR / OBIEKTYWNA NIEOBECNOŚĆ KRZESŁA, 1998

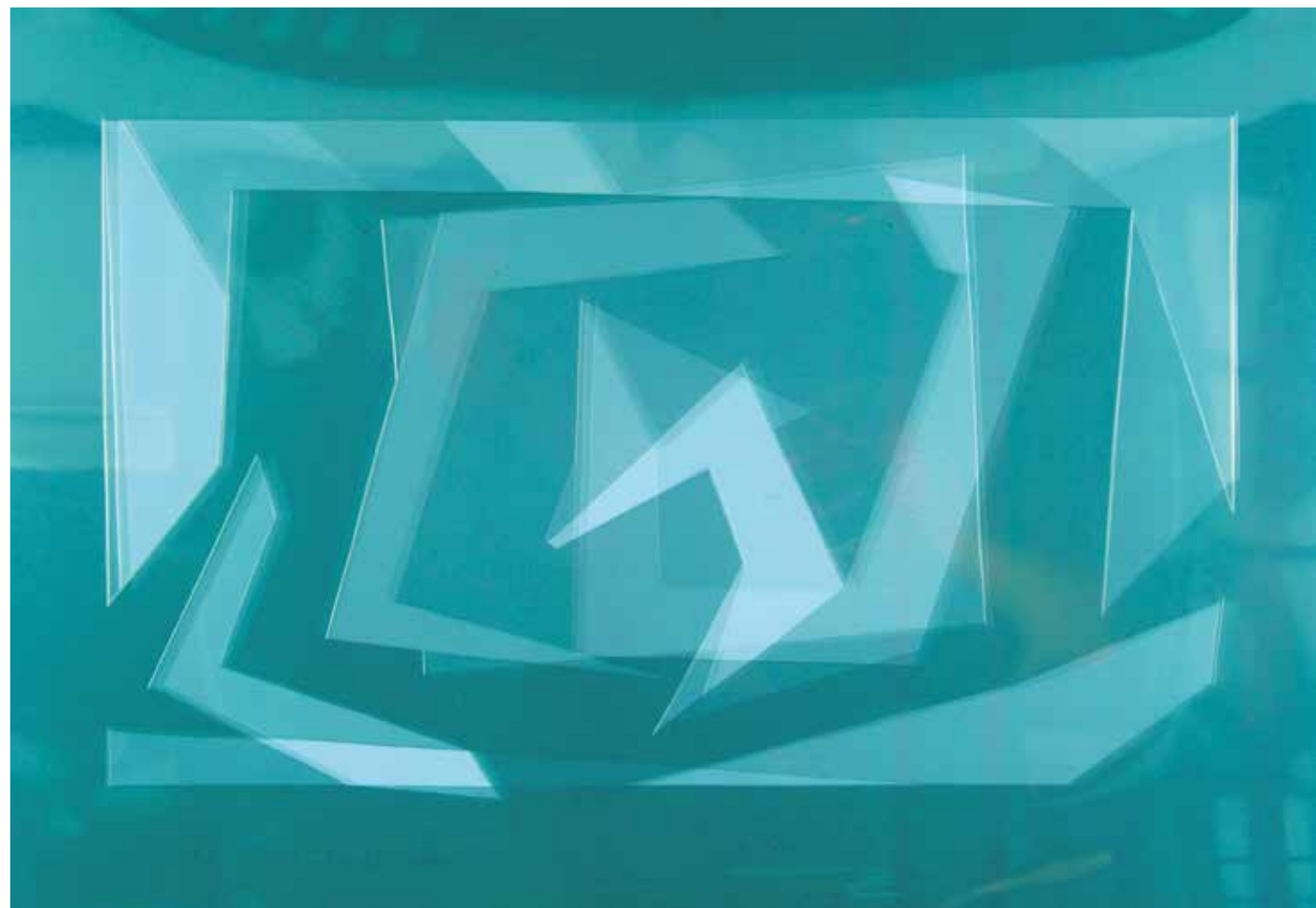




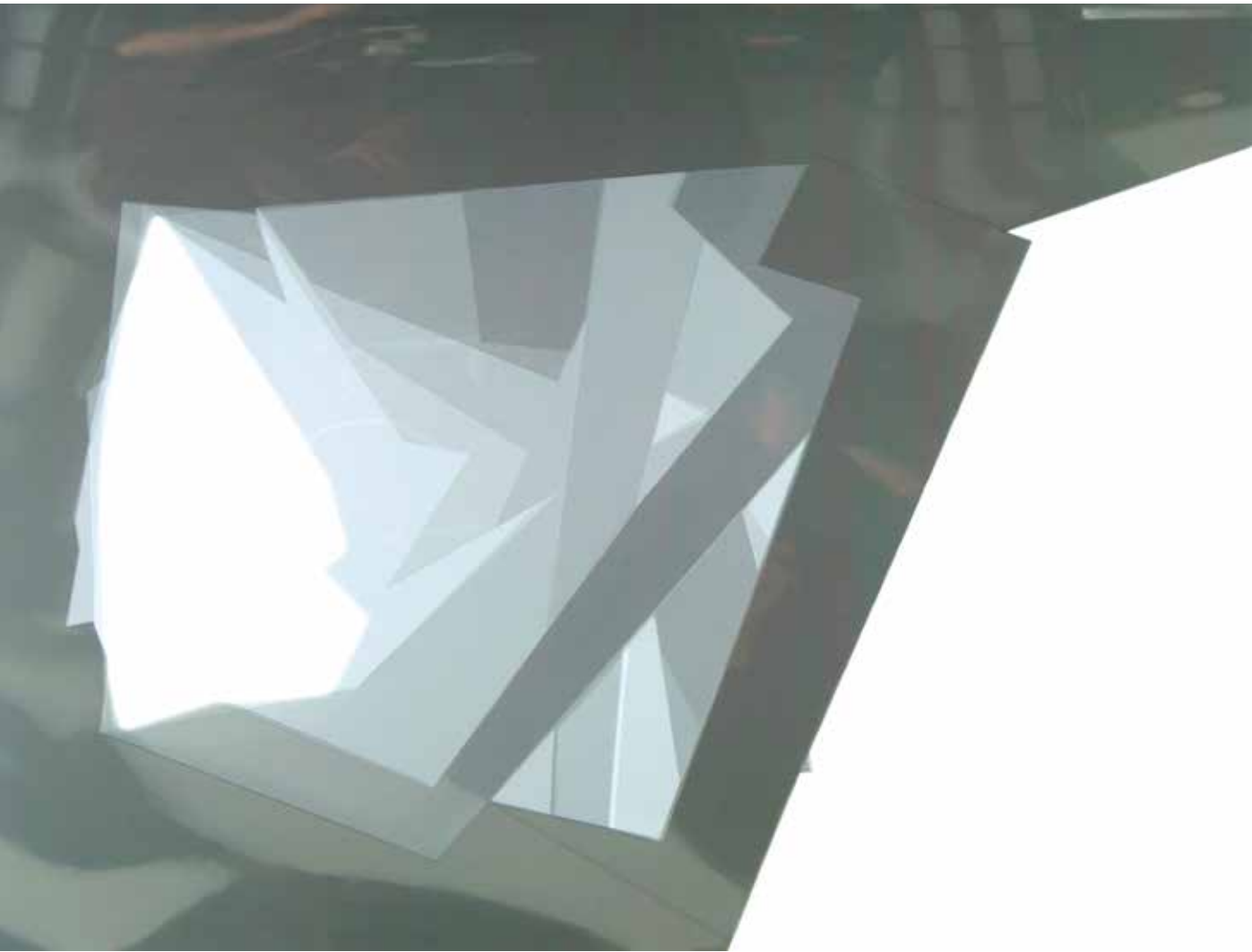




*U KAMIENIA / AT THE STONE, 1987*



*PORUSZONE PASSE-PAR-TOUIT I / MOVED PASSE-PAR-TOUIT I, 2003*





POPOWŁOZKA / AFTER-FILMS, 2006



POPOWŁOZKA / AFTER-FILMS, 2007



## GĘSTOŚĆ PRZESTRZENI

Z Janem Berdyszakiem rozmawia  
Piotr Lisowski

## DENSITY OF SPACE

Jan Berdyszak in conversation  
with Piotr Lisowski

**Piotr Lisowski:** Chciałbym zacząć rozmowę od pytania dotyczącego pojęcia przestrzeni. Jest to ważne dla Pana zagadnienie, z którym mierzy się Pan od początku twórczości, zarówno na płaszczyźnie samego obiektu, jak również badając je w szerszym kontekście, rozumianym w kategorii miejsca. Czym dla Pana poszukiwań artystycznych jest przestrzeń?

**Jan Berdyszak:** Bardzo wcześnie, bo właściwie jeszcze na studiach, uzmysłowiłem sobie, że przestrzeń to nie tylko coś takiego, co jest wyznaczone, zgodnie z naszą tradycją śródziemnomorską, przez elementy, ale że to jest jeden z bytów pierwszych. To spostrzeżenie zmieniło mój stosunek do przestrzeni. Inaczej obchodzimy się z bytem, a inaczej z przestrzenią, którą mamy do dyspozycji praktycznej. Wartość przestrzeni od razu zostaje uewnętrzniona przez fakt bycia bytem. Zawsze była ona wartością, po którą należy sięgać z całą jej zmiennością. Tak, aby w sposób naturalny weszła w skład poruszanej w danym momencie problematyki. Pierwsze moje obiekty przestrzenne miały właściwie pokazać tylko gęstość przestrzeni, czyli to gęstość była właściwą rzeźbą w przestrzeni, a nie izolująca bryła ani płaszczyzna. Gęstość miała charakter od bardzo prostych, linearnych zgęszczeń, aż po skomplikowane struktury organiczne, gdzie od razu wszedł aspekt przestrzeni jako bytu ciemnego. Cechą przestrzeni rozpatrywanej jako byt jest to, że posiada ona wiele postaci występowania, a najbardziej uproszczonymi pojęciami „granicznymi” są światło i ciemność. Różnie występująca przezroczystość jest „wspólnotą” jasności i ciemności. Występujące różnice przezroczystości stanowią moją ciekawość doświadczaną.

**P.L.:** Specyficznym rodzajem przestrzeni również pozostają prowadzone przez Pana od 1959 roku szkicowniki. Jaką one pełnią rolę?

**J.B.:** Szkicowniki są takim miejscem zastanawiań, refleksji, jednak nie mają one charakteru ani dziennika, ani nie występuje w nich inna zasada porządkująca. Spotkania z ciągłością sensu są rozsiane pomiędzy różne zaistniałe możliwości – właśnie ich doświadczania. Szkicowniki stanowią jedno z ogniw realizowanej problematyki.

**Piotr Lisowski:** I'd like us to begin with the concept of space. It has been central to your work since the beginning, both in reference to the object but also within a broader context, as a category of place. How important is space in your artistic explorations?

**Jan Berdyszak:** In my student days, I became conscious of the fact that space is more than a phenomenon determined, according to our Mediterranean tradition, by elements; it is one of primeval beings. This realisation changed my perception of space. We take a different stance towards being than towards space which we can make use of. The value of space is instantly interiorized due to the fact that it is being. It has always been a value of a most variable nature and we ought to avail ourselves of it. We must take care to ensure that it naturally becomes part of the problem that we wish to focus on. My first spatial objects were chiefly meant to emphasize the density of space. So, it was density that was the actual sculpture in space, rather than separating mass or surface. The nature of density took you from very simple, linear nodes to hugely complex organic structures in which the aspect of space as dark being appeared. If we consider space as being, we notice that it occurs in many forms and the most simplified concepts used to put a "limit" to it are light and darkness. Transparency in its multiple manifestations is a "union" of brightness and blackness. Different manifestations of transparency constitute the curiosity I experience.

**P.L.:** The sketchbooks which you have been keeping since 1959 form another specific type of space. How important are they?

**J.B.:** I put thoughts and reflections into them, but these sketchbooks are not a journals. They are not organized in any way. Encounters with the continuity of sense are dispersed among various existing possibilities – of the very experience of them. The sketchbooks are one of the methods of exploring the issues I am interested in.

**P.L.:** But they cannot be considered to be a separate phenomenon.

**J.B.:** In fact, none of the things I do should be seen as separate because the problems I deal with are not independent from various

**P.L.:** Ale nie można ich traktować jako element oddzielnych działań.

**J.B.:** W zasadzie niczego nie można u mnie traktować osobno, dlatego że problemy, którymi się zajmuję pozostają w powiązaniu z różnymi możliwościami artykulacyjnymi i które jako różne, sprawują różną funkcję i to niezależnie czy mówimy o obiektach przestrzennych, obrazach czy innych formach wyrazu. Dla nich wszystkich pierwszą wartością jest przestrzeń także w postaci otoczenia, która wchodzi w ich obszar jako część i całość bytu. Niejednorodność uwewnętrzniona sprawuje podstawowy problem kontekstu, który dźwiga problematyzację.

**P.L.:** Tym bytem pierwszym, o którym Pan wcześniej wspominał staje się również przestrzeń galeryjna...

**J.B.:** Tak. Każda rzeczywistość egzystującej przestrzeni, także tej złożonej wyobraźnią. Miałem poczucie innej misji wobec przestrzeni, aniżeli urządzenie jej przedmiotowo. W latach 60., po tych gęstościowych rzeźbach, realizowałem cykl, który był właściwie rysowaniem w przestrzeni – po to żeby pokazać tę przestrzeń wewnątrz rysunku przestrzennego i to był kolejny krok ku wykazaniu wagi przezroczystości. W 1975 roku także zanotowałem:

„Może do najważniejszych zadań sztuki obecnie należy wyznaczenie i obrona miejsca pustego dla mentalnej inicjatywy indywidualum ludzkiego”.

**P.L.:** W przypadku wystawy *Gęstość cienia*. Pomiedzy światłem a ciemnością w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu mam do czynienia z formą całościową. Co prawda nie jest to projekt specjalnie zaprojektowany do przestrzeni CSW (w sensie *site specific*), ale należy ją potraktować jako jedną dużą instalację. Czy coś takiego ma tutaj miejsce? Jak wystawa została skonstruowana?

**J.B.:** Radzieccy kosmonauci Aleksander Awietkin i Władimir Solowiow, lecący tym samym statkiem, w latach 90. zapytani jaki jest kosmos dali dwie różne odpowiedzi. Pierwszy z nich powiedział „nie jest czarny tylko szary...”, natomiast drugi, że: „gwiazdy są na zupełnie czarnym tle...”. Obydwa stwierdzenia są prawdziwe, ale i paradoksalnie uzupełniają się. Łączy je zróżnicowany charakter obserwowanej gęstości, która przynależy do przezroczystości.

**P.L.:** Na pierwszy rzut oka wykluczają się nawzajem.

**J.B.:** Tak, pozornie się wykluczają. Kiedy mogłem zobaczyć krańiec naszej Galaktyki sfotografowany przez sputniki to okazuje się, że przecież to jest też czarna przestrzeń pełna świetlnych punktów. Ten byt żyje po prostu paradoksem. Paradoksalnie rozchodzą się nasze doświadczenia pomiędzy fizyką a doznaniem. Pozorny obraz nie dotyczy wcale ruchu Ziemi wokół Słońca, tylko każde zjawisko, nie tylko w kosmosie, ma swoje obrazy pozorne i swoją rzeczywistość. To co nazywamy paradoksem jest właściwie istotą istnienia całościowego, istnienia bytu przestrzemi i istotą jego poznawania. Powinniśmy również dodać do tego

forms of articulation and, being different, they perform different functions. This pertains to spatial objects, paintings or other forms of expression. For all of them space is a basic value, either (space) as surroundings or space that enters their area as a part of entirety. Interiorized heterogeneity constitutes the elementary problem of the context in which problematization is set.

**P.L.:** Gallery space also becomes the primary being that you have mentioned before...

**J.B.:** That's right. Every reality of existent space, also that assembled by imagination. My mission, as I understood it, in regard to space was not to objectively organize it. In the 1960s, after density sculptures, I carried out a cycle of works that actually involved drawing in space in order to direct attention to the space inside the spatial drawing, and it was another step towards revealing the meaning of transparency. In 1975 I also wrote this down:

“Perhaps one of the most important artistic tasks nowadays is determination and protection of an empty place for mental initiative of the human individual.”

**P.L.:** In the exhibition *Density of the Shadow*. Between *Light and Darkness* staged at the Centre of Contemporary Art in Toruń we are to do with form in its entirety. It is not a project made specifically for CoCA (not a *site-specific* artwork), but it is to be regarded as a single vast installation. Is anything like this happening here? How is the exhibition constructed?

**J.B.:** Two Russian cosmonauts who were in space together were asked in the 1990s what cosmos was like: Alexander Avietkin said “it isn't black, it's grey...”, while Vladimir Solovyov claimed that “stars are against a totally black background...” Both statements are true and, paradoxically, they are complementary. They are linked by the diverse nature of perceived density that belongs to transparency.

**P.L.:** They seem to be mutually exclusive, at first sight.

**J.B.:** Yes, on the face of it. When I had a chance to see the end of our Galaxy photographed by Sputnicks, I discovered that it was simply black space filled with points of light. That being exists by paradox. Our experiences and physical laws are paradoxically divergent. A virtual image is not restricted to the revolution of the Earth round the Sun; every cosmic phenomenon has its virtual images and its reality. What we describe as paradox is in fact the essence of the wholeness of being, of the existence of spatial being and the essence of getting to know it. And we shouldn't forget water, either. It is also transparent, although it is liquid. But we don't regard the depths of the sea as part of space. It is nothing but an ocean to us; yet it is space all the same. Its status is different, its density is different.

**P.L.:** Let's talk some more about the arrangement of the exhibition...

wodę, która też jest transparentna, tylko ma inny stan skupienia. A najczęściej już głębin morskich nie traktujemy jako części przestrzeni, bo traktujemy jako ocean, a to wszystko przecież jest przestrzenią, różnego stanu różnej gęstości.

**P.L.:** A wracając jeszcze do układu samej wystawy...

**J.B.:** Wystawa jest pierwszą próbą ujęcia zagadnień sytuujących się pomiędzy światłem a ciemnością. Oczywiście najbardziej rozbudowana jest ta część środkowa dotycząca cienia, czyli transparentność, ponieważ w niej najwięcej się dzieje i w niej najwięcej jest paradoksów, ale i wartości, które są interesujące kiedy spróbujemy je wysuplać z całokształtu zjawisk.

**P.L.:** Jest też chyba najbardziej nieokreślona...

**J.B.:** Najbardziej nieokreślona. Wiemy jedynie, albo i nie zawsze, do której strony się przechyla – czy w stronę światła, czy w stronę ciemności. Niezależnie od tego mamy jeszcze sytuacje i materiały transparentne. To oddzielny problem, który znajduje się w tym środku *pomiędzy* umownym światłem i umowną ciemnością. Gęstość cienia jest pojęciem rozległym w rzeczywistości samej, jak i w materiałach przezroczystych.

**P.L.:** Dlaczego narrację na wystawie zaczynamy od światła?

**J.B.:** Oczywiście można by to wszystko równie dobrze ułożyć od ciemności do światła, ale światło jest nam bliższe, przynajmniej przez to, że pozwala nam zobaczyć, a to jest jak się okazuje bardzo wielki obszar naszego rozpoznania. Poza tym w świetle wydaje się wszystko oczywiste, ale pamiętajmy, że wcale oczywiste nie musi być, skoro musi przyjąć postać pozorów. Wielkie energie czarnych dziur dopiero rozpoznajemy. Energie światła oswoiliśmy sobie czy one oswoiły nas. Układ przestrzeni ekspozycyjnej sprzyjał kierunkowi od światła, przez doświadczenie przezroczystości ku doświadczeniu naszych nieprzystosowań do ciemności.

**P.L.:** Według mnie wystawa jest silnie interaktywna. Oczywiście jest to specyficzny rodzaj aktywności, wystawa nie angażuje widza w sposób manualny, ale wywiera na niego pewną aktywność, angażując wszystkie zmysły, próbując oswoić go z tym, co się rozgrywa w przestrzeni. Jaka jest rola widza?

**J.B.:** Widz jest ruchomym centrum mentalnym projektu ekspozycji. Jest zaledwie kilka razy naprowadzony na wejścia i wyjścia. Widz najdłużej będzie zatrzymywany w tej części środkowej, która jest połową przestrzeni całej koncepcji. Tam zostaje pokazany problem istnienia przestrzeni jako transparencji i jej różne gęstości, różne stany skupienia, różne materie. Jednocześnie w grę wchodzi już problem cienia i to cienia, którym się zajmuję – cienia transparentnego, czyli takiego, który pozostawia nam to, co jest transparentne, to co jest gęstością i obrazem.

**P.L.:** I jaki ten cień jest?

**J.B.:** This exhibition is the first attempt to present what is between light and darkness. Of course, the middle section devoted to the concept of shadow is the most comprehensive. It stands for transparency as it is – a sphere where most things happen and which contains the greatest number of paradoxes but also values that might be of interests to us if we make the effort to fish them out from the entirety of phenomena.

**P.L.:** It also seems to be the most undefined...

**J.B.:** The most undefined. What we do know (though sometimes we don't at all) is which way it tilts, is it towards light or towards the dark. Besides, there are transparent situations and materials. They constitute another problem that is situated between what we agree to regard as light and what we agree to regard as darkness. Density of the shadow is a concept extending in reality itself and in transparent matters.

**P.L.:** Why does the exhibition begin with light?

**J.B.:** It could well be arranged from darkness to lightness, but we feel a connection with light because it makes things visible to us and that turns out to be a major aspect of cognition. Besides, everything seems obvious in light. However, we should keep in mind that it doesn't have to be so since it must take the form of appearance. We are only just recognizing boundless energies of black holes. We have tamed the energy of light, or it has tamed us. The exhibition space has facilitated the arrangement from light, via the experience of transparency, to the experience of our non-adaptation to darkness.

**P.L.:** In my opinion, the exhibition is interactive to a great extent. It obviously requires a specific type of action; viewers are not expected to get physically involved. It forces them to employ all senses and attempts to familiarize them with what is happening in space. What is the role of viewers?

**J.B.:** Viewers are mobile mental centres in the exhibition project. They are only occasionally led to entries or exits. They will spend the most time in the middle section. It takes up half the space of the whole concept. That is where they will become acquainted with the problem of the existence of space as transparency, its various densities, various states of matter and various matters. Also, the shadow is already present there; the kind of shadow that I have am concerned with, transparent shadow or shadow that leaves to us what is transparent, what is density and image.

**P.L.:** What is this shadow like?

**J.B.:** Most of all, it is unexpected and it needs to be caught in a most gentle fashion so that it can be transformed into an image because it is transparent by nature.

**P.L.:** But this, up to a point, depends on the materials which we decide to use.

**J.B.:** Nieoczekiwany przede wszystkim i musi być bardzo subtelnie łowiony, żeby go zamienić na obraz, dlatego że on z natury jest transparentny.

**P.L.:** Ale to trochę zależy od materiałów jakich użyjemy.

**J.B.:** Oczywiście zależy to od materiału, którym ten cień np. powodujemy, ale i utrwalamy, od światłoczułości, która go widzi jako materia utrwalająca, albo na którą tylko ten cień pada.

**P.L.:** Sam proces naświetlania czy proces powstawania tych rzeczy jest bardzo istotny...

**J.B.:** Jak bardzo jest on istotny dla mnie, świadczy fakt, że sięgnąłem po fotografię bez obiektywu, czyli po obraz 1:1, używając najprostszyc narzędzi naświetlenia, wykorzystując powierzchnię offsetowej blachy. Można to porównać do tak banalnego spostrzeżenia jak zobaczenie naszego cienia na ziemi albo „odczucia” go przez powierzchnię ziemi.

**P.L.:** Wystawa porusza w zasadzie główne wątki z Pana twórczości, rozpatrujące takie kategorie jak światło, ciemność, pustka, cień, przezroczystość, gęstość. Na wystawie są prace z różnych okresów z różnych lat. Zagadnienia te ciągle podejmowane są przez Pana i rozpatrywane jakby na nowo. Czym dla Pana są te wspomniane kategorie?

**J.B.:** One nie są tylko pojęciami, nie mają charakteru symbolicznego. One są wartościami, które pragnę doświadczyć w bardzo jakimś konkretnym celu. Te konkretne cele są różne...

**P.L.:** To nie jest tylko kwestia poszukiwań formalnych, ale i pewnych dociekań naukowych czy egzystencjalnych...

**J.B.:** Doświadczenie ciemności nie jest jej doświadczeniem ale doświadczeniem wobec niej naszej kondycji, która pozbawiona wzroku okazuje się, że natychmiast cierpi na zachwianie równowagi. Mówimy, że możemy zastąpić coś dotykiem, ale okazuje się, że to nie jest to samo. Poza tym gdy chodzimy po miękkim spodzie to mamy jeszcze głębiej kondycji. Możliwość doświadczenia kondycji wobec ciemności czy światła jest tym, co mnie interesuje.

**P.L.:** Jak do tych dociekań, poszukiwań ma się kwestia materiałów, które Pan wykorzystuje? Mamy tutaj szkło, metal, jarzeniówki, lustrzanowatości...

**J.B.:** To jest bardzo istotny problem. Musimy zdawać sobie sprawę, że na przykład szyba w oknie udaje nam swoją nieobecność ponieważ my chcemy mieć przezroczysty dostęp do widoku na przestrzeń. Wobec tego my jakby godzimy się na ten pozór, budujący wrażenie istnienia pewnej ciągłości transparencji. Godzimy się na to oczywiście z różnych powodów, niekiedy bardzo prozaicznych, jakby chociażby ochrona przed zimnem, wilgocią, deszczem. Tu dochodzimy do kolejnego istotnego zagadnienia

**J.B.:** Very much so, it depends on the material that we use to produce the shadow and to fix it. It depends on photosensitivity that perceives it as a fixer or as matter on which it is cast.

**P.L.:** The very process of exposure or the process of coming into being is vital...

**J.B.:** It is indeed vital to me, which is obvious if you consider the fact that I have decided to take photographs without lens, getting a 1:1 image, with the use of the simplest ways of exposure, with the use of the surface of an offset plate. It can be compared to the banal observation of your own shadow on the ground or “sensing” it through the surface of the soil.

**P.L.:** The exhibition deals with the main subjects of your work, investigating such categories as light, darkness, emptiness, shadow, transparency, and density. Works created at different times are on display. You keep examining and reconsidering those subjects. What do the categories I’ve named mean to you?

**J.B.:** They are more than concepts, their nature is not symbolic. They are values that I wish to experience for a particular purpose. These particular purposes can vary...

**P.L.:** This is not only a question of the search for form but also of some scientific or existential inquiries...

**J.B.:** The experience of darkness is not the experience of it. It is the experience of our condition in the face of darkness. As soon as we become sightless, we are prone to lose balance. We believe that we can replace the eyes with the touch but we soon find out that it is not the same. Besides, we are walking on a soft surface which causes even greater unsteadiness. Deficiencies of our condition are revealed to us. A chance of experiencing our condition in the face of darkness or light is what I am concerned with.

**P.L.:** What is the connection between your inquiries, your search and the choice of materials? There is glass, metal, fluorescent lamps, mirror-like surfaces...

**J.B.:** The choice of material is a key question. We must realize that a window pane pretends to us that it is absent because what we want is translucent access to the view of space behind it. We agree to accept this appearance which reinforces the impression of certain continuity of transparency. Reasons for our acceptance are various. Some of them, such as, protection against cold, humidity or rain, are very mundane. Another significant question appears here – that of ostensible equivalents which we accept. There are many forms of equivalents or appearances which we can experience. For example, colour used in light. Colour used as light on transparent matters turns out to be unbelievable reality, i.e. we are again to do with appearance not because of its nature, but because transparent glass materials have come into contact with blue light or have been illuminated by it. There are materials willingly accepted as appearances, as ostensible values that awaken

ekwiwalentów pozornych, na które się godzimy. Tych form ekwiwalentów, pozorów, których możemy doświadczyć jest wiele. Na przykład kolor użyty w świetle. Kolor użyty jako światło wobec materii transparentnych okazuje się być rzeczywistością niewiarygodną, czyli że objawia się nam znowu pozór nie z własnej woli, ale ze styku czy oświetlenia materiałów szklanych, transparentnych przez błękitne światło. Są materiały, które przyjmujemy chętnie jako pozór i akceptujemy je jako wartość pozorną, którą obdarzamy na tyle ciekawością, że możemy traktować je jako pewne „popowłocza”, a więc jakiś ekwiwalent transparencji, ale i odniesienia do pewnych stanów półżywych, półmartwych, półzjawiskowych. Problem rodzenia się pozoru jako ekwiwalentu jest wielorakim problemem, wynikającym z odkrycia, doświadczenia, praw fizycznych czy z naszego przyzwolenia.

**P.L.:** Wystawę w Toruniu zamyka instalacja *PASSE-PAR-TOUT CIEMNOŚCI V*, praca powstała specjalnie na tę wystawę. Jako swego rodzaju cykl prac, przyjmujący różną formę, które tworzy Pan od lat 90. *Passe-partout* jak wiemy to rodzaj ramy, wydzielający czy też separujący od otoczenia obszar, który chcemy pokazać. Skąd pomysł aby pokazać ciemność?

**J.B.:** Moje *passe-par-tout* jest trochę inaczej zapisane. Francuskie dwuczłonowe słowo *passe-partout* przyjęło się stosować na całym świecie do określenia kartonowej ramki od oprawy obrazu czy fotografii. Natomiast kiedy to słowo napiszemy w trzech sekwencjach to już nie tyle oznacza ramkę ile przejście ku całości, przez całość. Ewolucja od *passe-partout* do *passe-par-tout* to proces polegający na przejściu od wyznaczenia pola obrazu do doświadczenia tego pola. W tym konkretnym przypadku mamy do czynienia z doświadczeniem ciemności przez co badamy naszą kondycję wobec jakiejś całości, wobec jakiegoś przejścia.

**P.L.:** Czy w takim razie tą ramą umożliwiającą przejście może być galeria czy wystawa?

**J.B.:** Tak, za takie *passe-par-tout* możemy uznać bardzo różne rzeczy, ale pod jednym warunkiem, musimy to zrobić tak, aby to się problematyzowało. Wszystko jedno czy paradoksem, spostrzeżeniem jakiejś szczególnej cechy. To wszystko możemy poddać właściwemu abstrahowaniu po to, aby od nowa problematyzować.

our curiosity to such a degree that we treat them as “after-films”, or an equivalent for transparency and for the reference to certain half-alive, half-dead, half-phenomenal states. The problem of the arising of appearance as equivalent is complex. It results from revelation, experience, laws of science, or our belief.

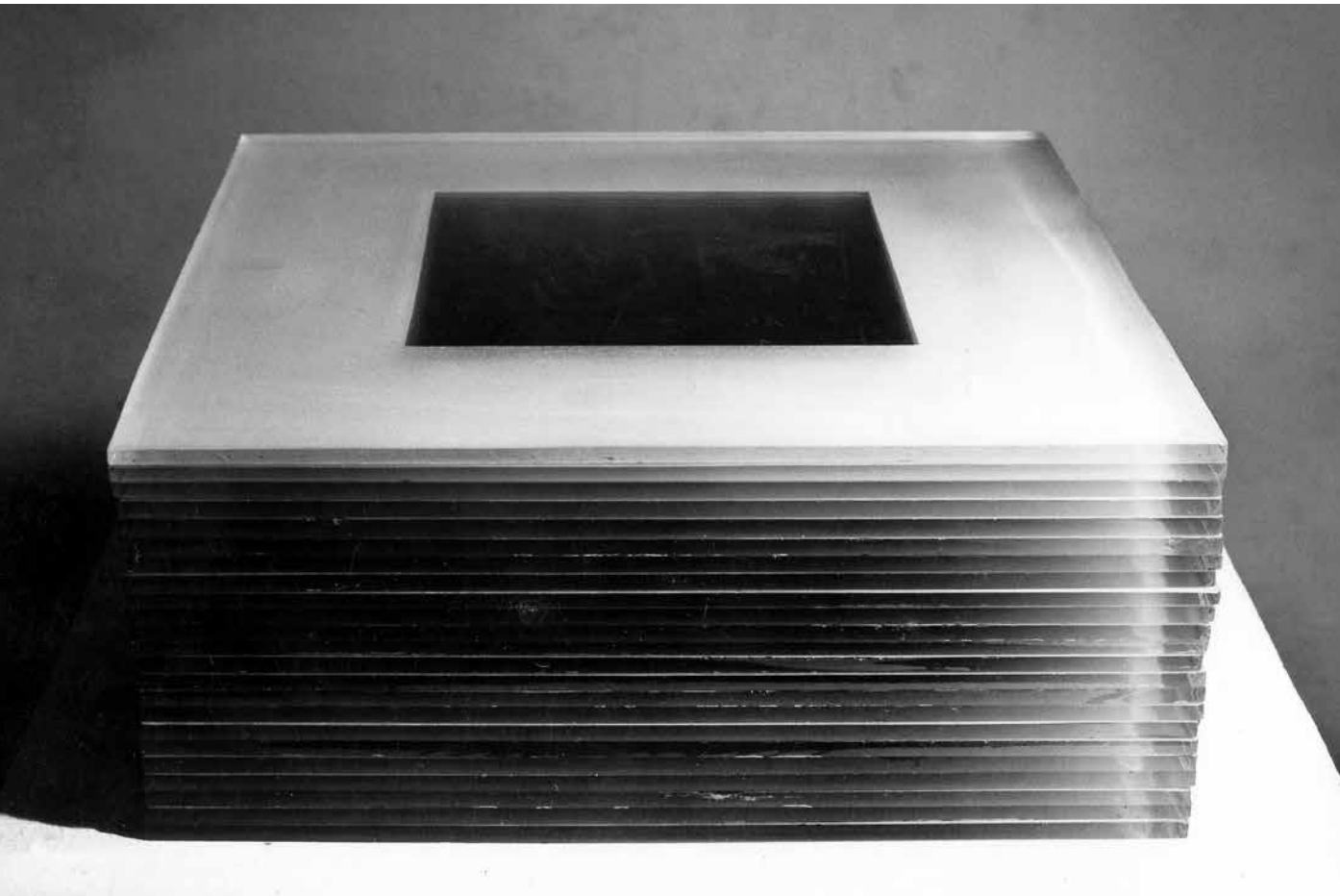
**P.L.:** The Toruń exhibition ends with an installation titled *PASSE-PAR-TOUT OF DARKNESS V*, produced especially for this show. It belongs to a cycle of works, taking various forms, which you have been creating since the 1990s. *Passe-partout* is, as we know, a frame separating an area that we want to highlight from its surroundings. How come you have decided to show darkness?

**J.B.:** My *passe-par-tout* is different in terms of spelling. The French term *passe-partout* is used worldwide to denote a paper frame for mounting pictures or photographs. If you divide it in three sections, it no longer signifies a frame. It means reaching a whole, going through a whole. The evolution from *passe-partout* to *passe-par-tout* is a process involving proceeding from determining the area of a picture to experiencing it. In this particular case we are to do with the experience of darkness so that we can examine our condition in the face of a whole, of some sort of passage.

**P.L.:** Can we venture to say that this frame enabling the passage is the gallery or the exhibition?

**J.B.:** Very much so, there are countless things that can serve as this *passe-par-tout*. There is one condition, however. There must be problematization. It doesn’t matter if problematization is the result of a paradox or a specific feature. Things must be abstracted to be problematized again and again.

Transl. Monika Ujma

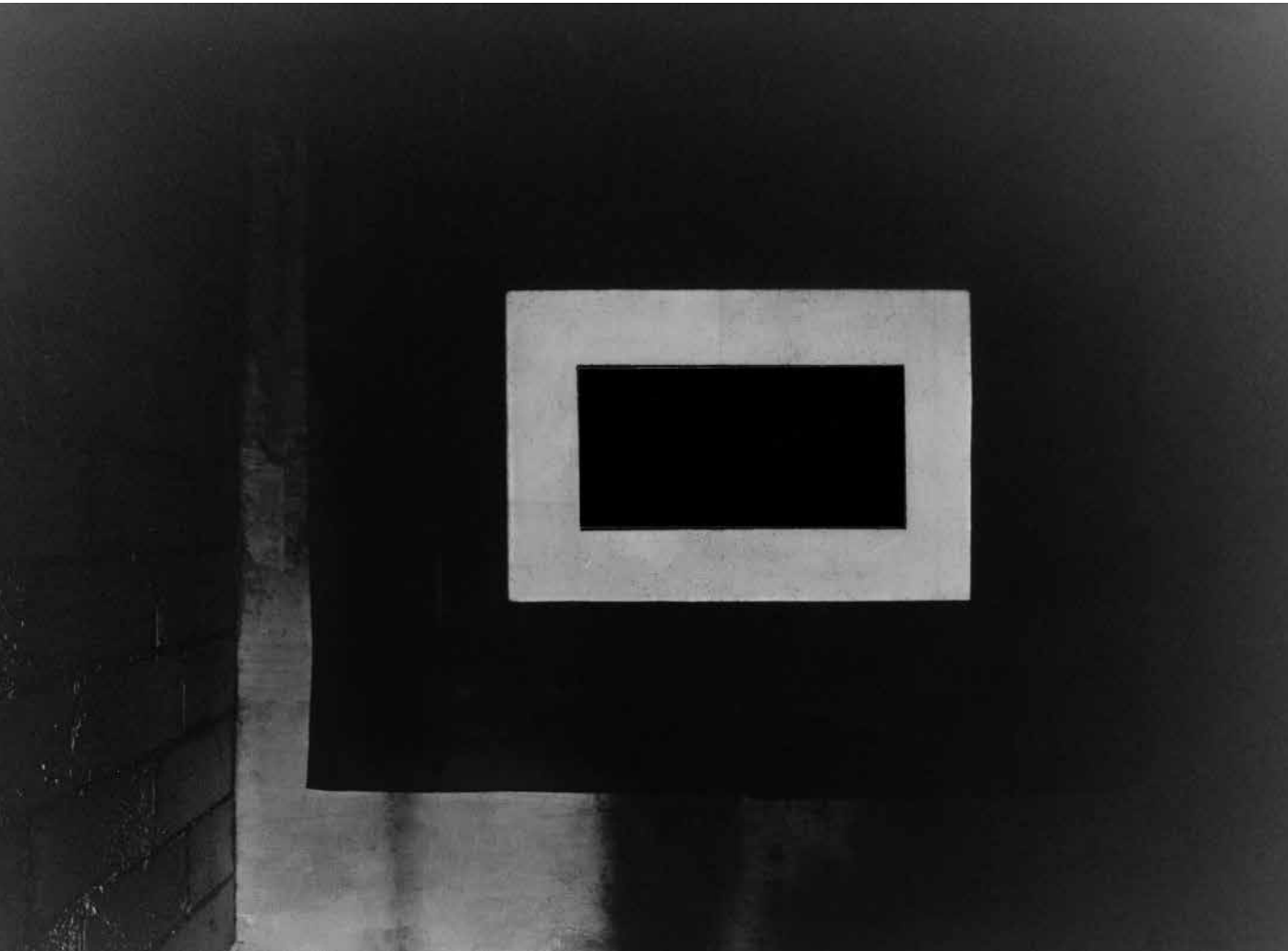


*PRZEZROCZYSTA I NIEDOSTĘPNA C / TRANSPARENT AND INACCESSIBLE C, 1977–1978*



*PASSE-PAR-TOU CIEMNOŚCI / PASSE-PAR-TOU OF DARKNESS, 1991*





PASSE-PAR-TOU CIEMNOŚCI / PASSE-PAR-TOU OF DARKNESS, 1995



PASSE-PAR-TOU CIENIA / PASSE-PAR-TOU OF SHADOW, 1995

PASSE-PAR-TOUT OF DARKNESS III.

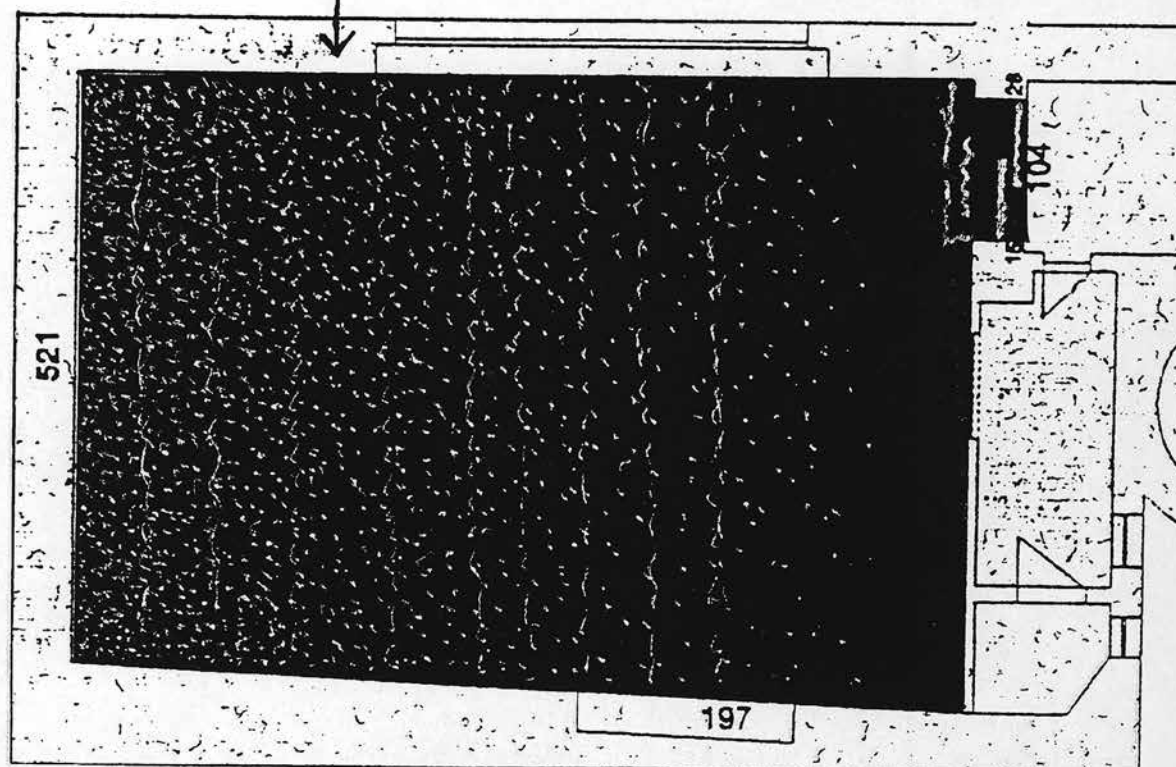
10.X. — 9.X.1998

Galéria Medium

Bratislava



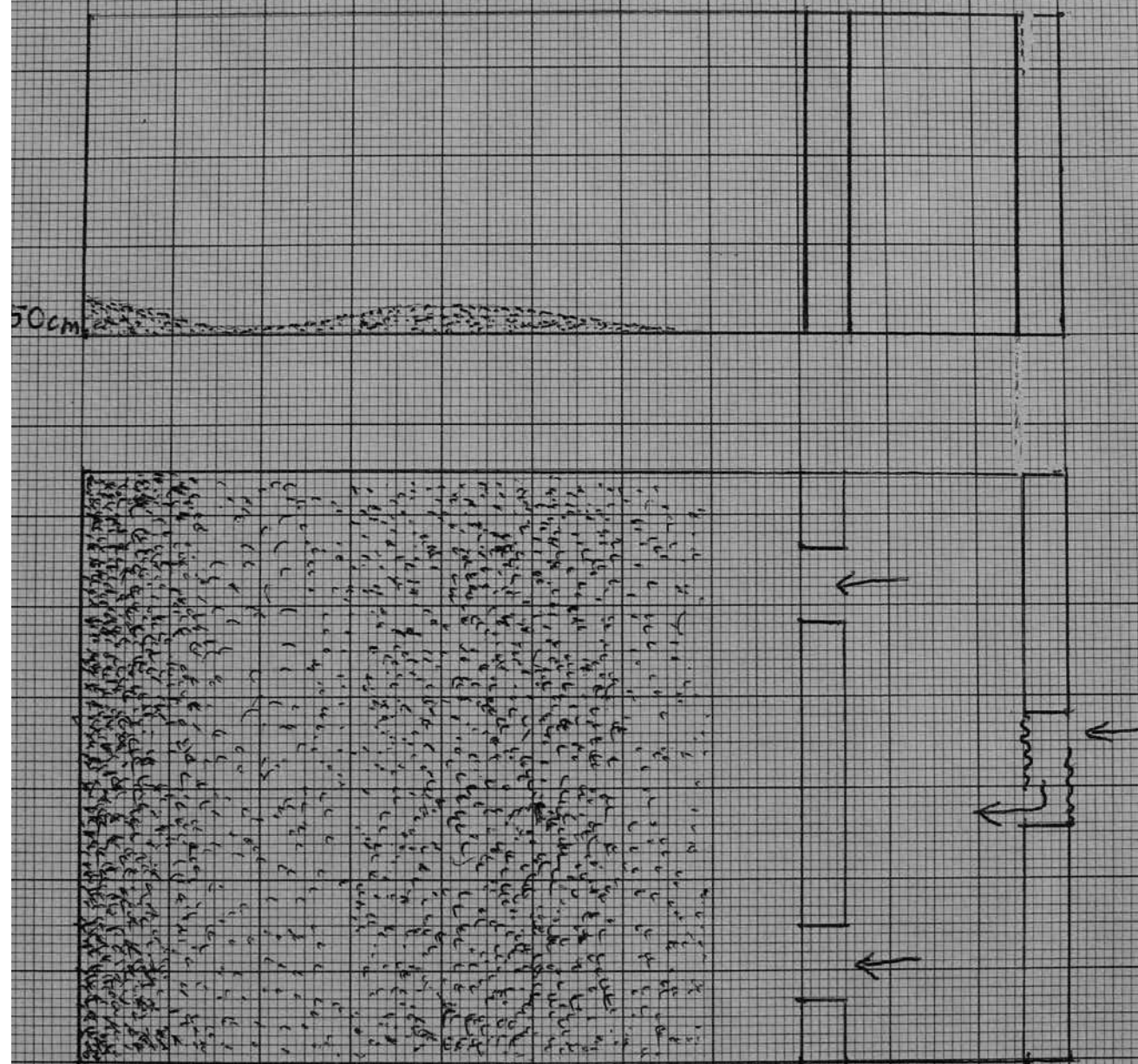
dark room  
↑ soft matter



CSW TORUN

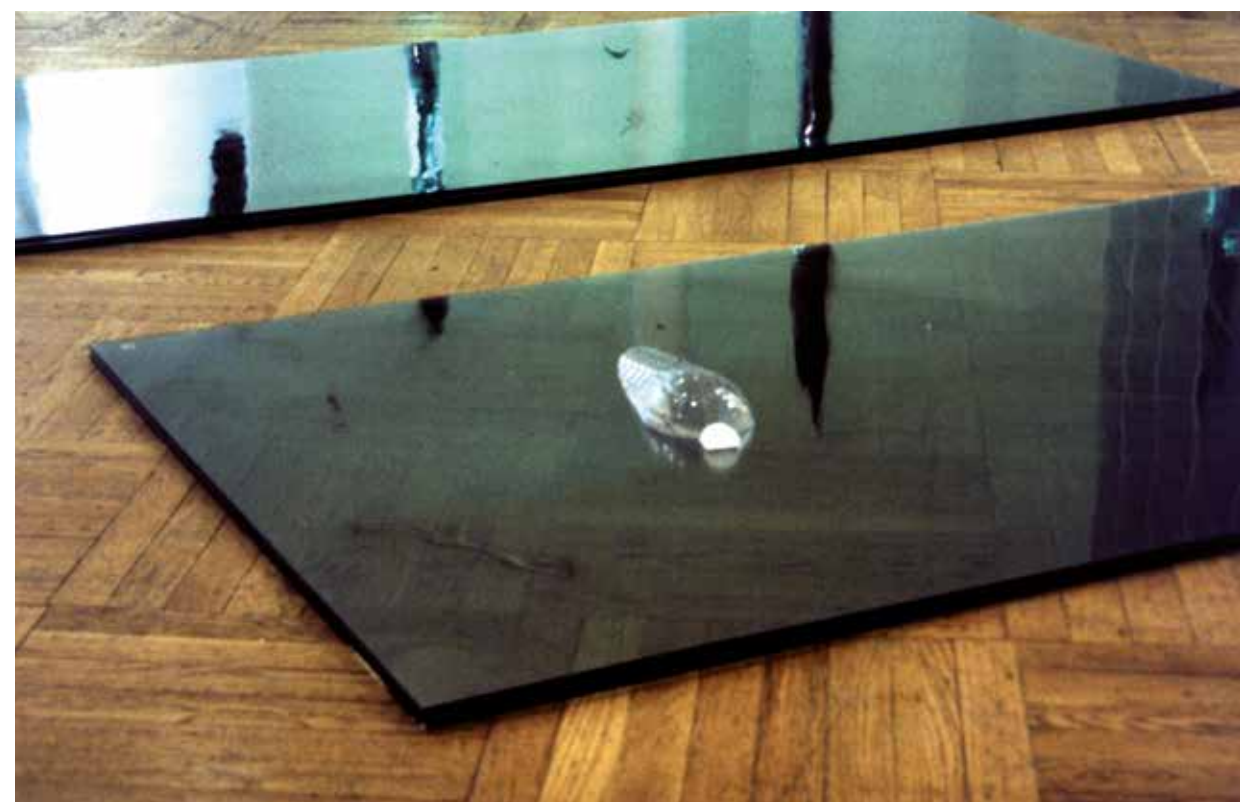
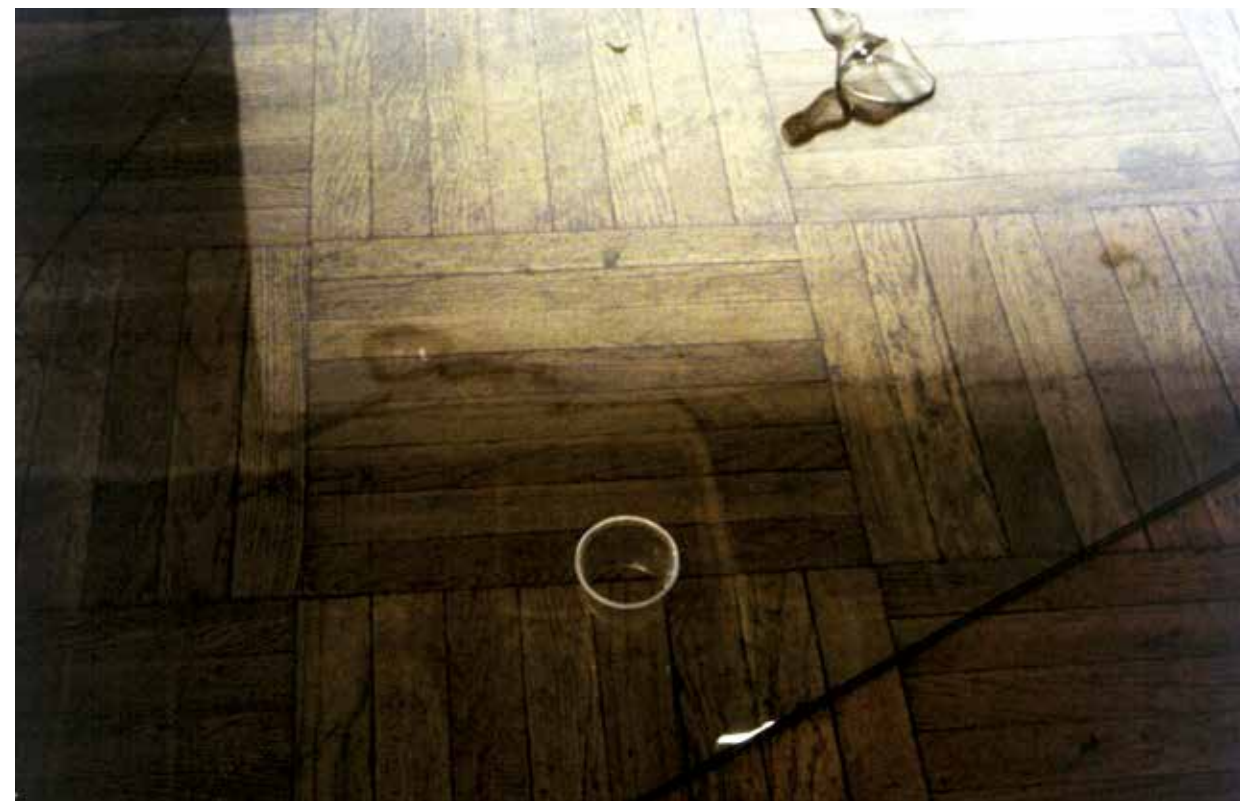
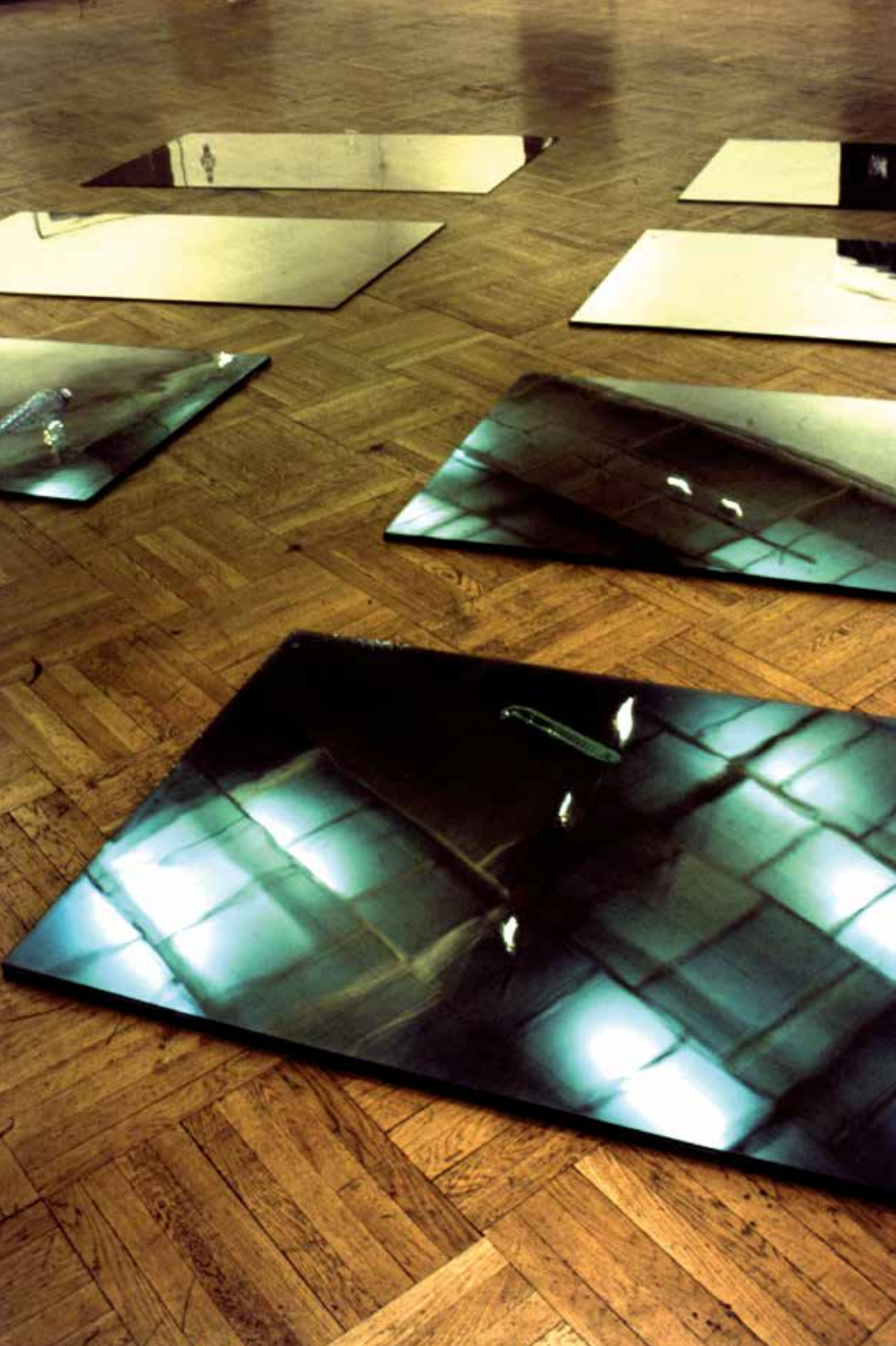
marzec - kwiecień

2012



miękką warstwę pod stopami nakrytą  
"podłoga" bieżenowa





POLE FOTOGRAFII EFEMERYCZNYCH / AREA OF EPHEMERAL IMAGES, 1996

## KALENDARIUM 2006–2011

W rezultacie realizacji cyklu *PASSE-PAR-TOUIT* (zapoczątkowanego w 1990 roku, a na który składają się obiekty malarskie, instalacje, grafiki warstwowe) zostały zebrane przez autora doświadczenia takich problemów jak limitacja, złożoność, niezborność jako naturalna konieczność, interaktywność jako bezpośrednie źródło powstawania sensów, w następstwie czego w latach 2003–2007 powstają realizacje *APRÈS PASSE-PAR-TOUIT*, które złożone są z wielu różnych elementów pozostających ze sobą bez szczególnych cech, związków i przynależności. Prowadzą one do rozważań nad złożonym pojmowaniem aspektów całości. W latach 2004–2007 powstaje cykl czterestu prac pt. *PRZYPODŁOGOWE APRÈS PASSE-PAR-TOUIT* – uwarunkowanych sytuacyjnie zespołów form malarskich.

Realizacjom tych cykli towarzyszą notatki tekstowe w szkicownikach, a dotyczą one konglomeratu, bezwłaściwości, niepewności jako potencjalności, entropii, reszty i innych zajmujących autora kwestii oraz pytań powstających przy *POWŁOKACH* (nad problemem *POWŁOK* pracuje od 1993 roku – *Szkicownik 150: 21.09.1993–3.09.2003*). Pracuje nad dwoma przejawami powłok – domem jako powłoką i trykotem jako powłoką. Pierwszy raz pokazuje *POWŁOKI* w 1997 roku na Ogólnopolskim Festiwalu Teatru Lalek w Opolu, w Galerii Sztuki Współczesnej, pod hasłem: *Scenograf proponuje*, oraz w roku następnym na XVIII Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej pod hasłem: *Wyobraźnia Wyzwolona*.

### 2006

Dla Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych szkicuje zespół czterech form szklano-stalowych sytuowanych na al. Marcinkowskiego, naprzeciw Muzeum Narodowego (niezrealizowany).

Tworzy koncepcję realizacyjną *POLA OBRAZÓW EFEMERYCZNYCH* (stal i szkło) sytuowaną obok Akademii Muzycznej od strony ronda. W Galerii Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pokazuje obiekty malarskie *APRÈS PASSE-PAR-TOUIT* z lat 2003–2005 (wybór).

24 listopada w Poznaniu odbył się wernisaż największej z dotychczasowych indywidualnych wystaw artysty, najszerzej pokazującej jego dotychczasowy dorobek twórczy. Ze względu na różnorodność problematyki i ilość, prace artysty pokazane były w pięciu różnych galeriach Poznania, otwieranych kolejno w tym samym dniu:

1. Galeria Miejska Arsenał, *POPOWŁOCZA*, kurator: Wojciech Makowiecki.
2. Galeria Szyperska, *NEGATYW / POZYTYW*, kurator: Witold Kanicki.

3. Galeria ON, *NEGATYW / POZYTYW*, kurator Witold Kanicki.
  4. Galeria Piekary:
    - a) *KSIĄŻKI*, 24.11–8.12.2006
    - b) *MODELE*, 12.12–23.12.2006
    - c) *CIEMNOŚĆ*, 04.01–13.01.2007
 kurator: Marta Smolińska-Byczuk.
  5. Galeria Stary Browar, *PRACE 1960–2006*, 24.11.2006–31.01.2007, kurator: Marta Smolińska-Byczuk.
- Wystawy pokazywały różne problemy i artykulacje.

Ponadto do tego zespołu wystaw należały:

- Galeria Sztuki Wozownia, Toruń:
- a) *BELKI*, 14.12.2006–16.01.2007
  - b) *SŁUPY I RESZTY*, 19.12.2006–16.01.2007
- kurator: Marta Smolińska-Byczuk.

Otrzymuje Nagrodę Specjalną (Burmistrza Mikołowa i Krytyków) na 6. Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach.

### 2007

Na otwarciu Haus der Modernen Kunst w Staufen / Breisgau, utworzonego przez Manfreda Kluckerta, został pokazany retrospektywny wybór prac artysty od roku 1962 wraz z instalacją *POPOWŁOCZA*.

W Galerii Miejskiej w Mosinie pokazuje *POPOWŁOCZA*, tworząc instalację interaktywną odnoszącą się do kilku zmysłów jednocześnie, tworzącą gęszcz transparentnych, niekompletnych popowłoczy, pośród których błądziliśmy, chodząc po miękkiej szleszczącej podłodze.

W Galerii Foto-Medium-Art w Krakowie artysta pokazał modelowy *GENERATOR FOTOGRAFII EFEMERYCZNYCH*, obiekt z błękitnych lusterek o formie wklęsłej i wypukłej, odbijający efemerycznie obrazy otoczenia. Dodatkowo pokazał heliografie z 1975 roku oraz instalacje fotograficzne z lat dziewięćdziesiątych. Kończy prace z cyklu *APRÈS PASSE-PAR-TOUIT*, w którym zadawał sobie pytania o sensach całości i o to, co jest ponad nią.

Pracuje nadal nad problemem *RESZTY RESZT*, który rozpoczął w 2000 roku, a po raz pierwszy pokazał w grudniu 2006 roku w Toruniu, w galerii Wozownia pt. *SŁUPY I RESZTY*.

W tym całym problemie *RESZTY RESZT* poszukuje uwarunkowań dających zasadność posługiwania się resztami, które inaczej znaczą od fragmentów.

Dla tych doświadczeń powstał także pokazany w Krakowie *GENERATOR FOTOGRAFII EFEMERYCZNYCH*. Wcześniej z doświadczeniem powstawania reszt w przestrzeniach projekcji mieliśmy do czynie-

nia w *POKAZACH PRZESTRZENI ANIMOWANEJ* w latach 1966–70 oraz w filmach projektowanych na amfiteatralną publiczność, czy w modelowym kadrowaniu *PARAWANU UJAWNIAJĄCEGO* z lat 1972–73 (eksponowanym pierwszy raz na indywidualnej wystawie artysty w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1974 roku) i w różnych postaciach, np.: w transparentnych grafikach warstwowych odbijających niewyraźnie barwność, dysbarwność i formy otoczenia. Tak dochodzi również do innego powstawania reszt w grafikach warstwowych.

## 2008

Rok ten jest rokiem koncentracji artysty na cyklu *RESZTY RESZT*, na kwestiach wokół reszt oraz na warunkach ich powstawania. Wiele przesłanek, w widoczny sposób, powstawało na rzecz sensów reszt w trakcie realizacji szerokiej problematyki *APRÈS PASSE-PAR-TOUT*. Szczególnie w wielu akrylikach, na papierach, braki (wycięcia) często jawią się jako być może ubytki po „jakichś” resztach, a może resztami powodowane. Powstają notatki, w których autor rozważa konglomerat, entropie, bezwłaściwości, niewyraźności oraz pytania o potencjał reszt. Instalacją, którą realizuje z powściągliwością, używając powszechnie stosowanych materiałów naturalnych i sztucznych, bierze udział w projekcie polsko-norweskim *UT-21*. Z miejsca eks-

pozycji wyjmuje wewnętrzne skrzydła dużych okien, pozostawiając zewnętrzne okna na miejscu, a wyjęte opiera o ścianę i umieszcza za nimi równie duże lustra, które odbijają publiczność. Na przeciwległej ścianie wieszają trzy pojemniki: pierwszy z siatki zawierał brzożowe drewno opałowe, drugi z transparentnej folii zmuszałe w lesie resztki drewna, a trzeci – transparentny pojemnik – był pusty. W ten sposób artysta ustosunkował się do podjętych trzech wartości: kultury, natury i natury sztuki. Projektami ze szkicowników do *APRÈS PASSE-PAR-TOUT* ilustruje tomik poetycki Krystyny Miłobędzkiej pt. „gubione”. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski nadaje artyście Złoty Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

## 2009

W kwietniu w galerii SEKTOR I w Katowicach po raz pierwszy zostały pokazane prace pt. *RESZTY RESZT*, które powstały w 2008 roku. Na ekspozycji istniały one w postaci różnokształtnych malowanych desek i form z przezroczystego pleksi. Na ekspozycję składały się różnorodne, samodzielne elementy – obiekty, „odpady i wyspy”, które zostały rozrzucone na ścianach. Energia pustych pól ścian demonstrowała się jednocześnie z energiami obiektów (z transparentnego pleksi i malowanych desek). Powstała jakaś asocjacja do odległej pierwotności z pojawiającymi się kontekstami ciągłej zmienności sensów pól obrazowych. Podwajanie warstw pleksi zwiększyło zależność od oświetlenia, a także ulotność lustrzanowatych odbić obrazów – szczątków otoczenia. Otoczenia, które od 1985 roku jest doświadczane także w postaci fotografii efemerycznych w różnych koncepcjach instalacji, obiektów i reinstalacji fotograficznych. Artystę interesują sytuacje powodujące powstawanie reszt i ich wpływ na charaktery ich potencji. Powstawanie prac *RESZTY Z RESZT* (2009–10) było spowodowane nakładaniem na siebie warstw wycinanych przez autora matryc. W przypadku podwójnych partytur *ALFABETU NA DWA DUETY*, ich układ ustalają sobie każdorazowo śpiewacy.

## 2010

W lutym, na zaproszenie Galerii Art NEW media w Warszawie, eksponuje prace powstałe w 2008 roku w cyklu *RESZTY RESZT*, na które składają się formy-reszty malowane na deskach oraz formy z transparentnego pleksi zatytułowane *WYSPI NIEOBECNOŚCI* i *RESZTY PO NIEOBECNOŚCI*.

Różnokształtne malowane reszty oraz reszty połyskującego i znikającego pleksi zostają „rozrzucone” z różną gęstością na całej wysokości ścian, co aktywizuje energię samych ścian. Zostaje otwarta dyskusja wobec pojęć całości i fragmentu-reszty, a tak-

że wobec pojęć obrazu i malarstwa z modelami ekspozycji, energią tła i obiektu malarskiego. „Instalacja” *RESZT*, razem z energią ścian, stała się rodzajem środowiska. Zostaje postawione pytanie o sprawczość reszt, o obraz i o pojmowanie tego rodzaju środowiska. Realizuje jedną z wersji *DRZWI PO DRODZE*, powstałą dla Galerii Przychodnia w Poznaniu w ramach wystawy *CO KOLWIEK*. Na spotkaniu norwesko-polskim w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku *OUTSIDE IN / INSIDE OUT* zrealizował obiekt utworzony z me-

talowych futryn drzewiowych, z lustrami na czterech płycinach drzewiowych, z dudniącą podłogą wewnątrz przejścia i z obrazami efemerycznymi w lustrach wejścia i wyjścia – obrazami rzeczywistości, która nie istnieje. Tytuł pracy: *DOUBLE IN/OUT 209 x +/- 578 x +/- 115 cm*. Powstaje koncepcja projektu *WEJŚCIA NA GÓRĘ*. Dalej kontynuowane są poszukiwania nad problemową sprawczością reszt.

## 2011

Od 2010 roku *RESZTY RESZT* są użytkowane i malowane głównie na tylnych stronach desek, gdzie kształty i rozstępy płótna wynikają z oklejanych kształtów deski, a które prowokują inne możliwości i zachowania. Ściana oraz reszty i jakieś nieobecności w postaciach transparentnego pleksi stanowią centrum doświadczenia pól malarstwa jako środowiska obrazowego. W czerwcu tego roku autor zapisze w szkicowniku: „...pytam... środowiskiem obrazowym o jeszcze i o także inne kondycje malarstwa...”. W galerii Muzalewska w Poznaniu, w maju, pierwszy raz pokazuje *RESZTY RESZT* oraz *RESZTY Z RESZT* powstałe w 2009 roku oraz instalację podłogową *OIKOS*, która również powstała w roku 2009. *RESZTY* istniały w relacjach do elementów wnętrza, a szklana in-

## CYKLE PRAC

*FORMY GENERALNE*, 1959–1962, gipsoryty i obrazy  
*KOŁA PODWÓJNE*, 1962–1964, obrazy  
*RYLOWANE*, 1962–1968, rzeźby  
*MODELE*, 1962–1980  
*KOMPOZYCJE KÓŁ*, 1963–1967, obrazy  
*RZEŻBY*, 1963–1971  
*REQUIEM*, 1965–1970, malarstwo  
*OBRAZY*, 1965–1970  
*POKAZY PLASTYKI PRZESTRZENI ANIMOWANEJ*, 1966–1970, efemeryczne działania wielomedialne  
*KOMPOZYCJE KÓŁ*, 1966–1971, drzeworyty, obrazy  
*KOŁA PODWÓJNE*, 1967–1971, obrazy  
*KSIĄŻKI*, 1968, szkicowniki jako książki, obiekty – kontynuowany  
*PYTANIE O TEATR PROJEKTAMI I SYTUACJAMI*, 1970–2006  
*OBRAZY PROGRAMOWE*, 1970–1984  
*PRZEZROCZYSTE*, 1970–1979, rzeźby  
*RYUNKI INTEGRALNE*, 1970–1974  
*PROJEKTY WYOBRAŻEŃ*, 1970, rysunki i grafiki – kontynuowany  
*REINSTALACJE FOTOGRAFICZNE*, 1970, fotografie, obiekty instalowane – kontynuowany  
*RAMY WSCHODU*, 1972, autochemigrafie  
*MILCZENIE*, 1972–1975, obrazy i autochemigrafie  
*MIEJSCA REZERWOWANE*, 1973–1976, obrazy  
*OBZARY KONCENTRUJĄCE*, 1973–1980, malarstwo  
*ANTI NOMOS*, 1975–1976, obrazy  
*NIESKOŃCZONOŚĆ*, 1975–1977, rysunki i instalowane obiekty malarskie  
*KRĄG NIESKOŃCZONOŚCI*, 1975–1976, instalowane obiekty malarskie

*BELKI KRZYŻA*, 1977–1988, malarstwo  
*STUDIA PO...*, 1979–1983, heliografie, autooffsety  
*REFLEKSJE KOMPLEMENTARNE*, 1979–1981, obrazy  
*FRAGMENTY JAKO CAŁOŚCI RADYKALNE*, 1982–1984, malarstwo  
*INNE DO BAZ*, 1982–1984, rzeźby instalowane, rysunki  
*WOKÓŁ OBRAZU*, 1983–1989, obrazy  
*SYTUACJE*, 1985–1986, rysunki  
*STANY MORALNOŚCI*, 1985–1987, rysunki, obiekty instalowane  
*U KAMIENIA*, 1986–1988, obiekty instalowane, instalacje, rysunki  
*ANI KONIECZNOŚĆ ANI MOŻLIWOŚĆ*, 1987–1995, obiekty instalowane, instalacje  
*BELKI*, 1988–2001, obiekty instalowane, instalacje, grafiki i rysunki  
*PASSE-PAR-TOUT*, 1990, obrazy, obiekty, grafiki warstwowe i instalacje  
*POWŁOKI*, 1993, projekty, fotografie, reinstalacje fotograficzne, obiekty, instalacje – kontynuowany  
*APRÈS PASSE-PAR-TOUT*, 2000, malarstwo, instalowane obiekty malarskie, instalacje, grafika warstwowa  
*POPOWŁOCZA*, 2006, instalacje, reinstalacje fotograficzne – kontynuowany  
*RESZTY RESZT*, 2006, obiekty i reszty wycinane i malowane na deskach oraz wycinane z pleksi, instalowane na ścianach tworząc ciągle zmienne i otwarte środowisko obrazu

## INSTALACJE

**130 – SYMPTOMY Z POWŁOK**

2006 – Jan Berdyszak, Józef Szajna, wystawa z cyklu *DIALOGI, DRAMATURGIA PRZESTRZENI*, Galeria Szyperska, Poznań

a) *SYMPTOMY Z POWŁOK* – rozwieszone czerwone trykoty w ceglanych ścianach galerii a podłoga wyścielona dwiema warstwami papy bitumicznej (szeleszcząca pod stopami).

b) *SYMPTOMY Z POWŁOK* – 9 sytuacji obiektowych w drugim wnętrzu.

**131 – INSTALACJE w ramach wystawy Jan Berdyszak, Prace 1960–2006**

a) *POPOWŁOCZA* – publiczność chodzi pośród gęsto rozwieszonych w przestrzeni galerii popowłoczy z cienkich transparentnych folii, ocierając się o nie.

2006 – Galeria Miejska Arsenał, Poznań

b) *POPOWŁOCZA* – w drugiej sali tejrże samej galerii eksponowane były w kontekstach z szybami.

c) *PROJEKCJA TABORETU Z TABORETEM* – projekcja z udziałem obiektu (1994–2006)

2006, Galeria ON, Poznań

d) *WEJDŹ W ŚWIATŁO* – ciemna wieża (susznia) zawierała ultramarynowe, pionowo zawieszzone świetlówki, pomiędzy którymi chodziło się w poczuciu bycia w materii światła.

2006 – Stary Browar, Poznań

e) *GALERIA* – ściany zawieszone szczelnie szybami, z których dolne, przypodłogowe ustawione były ukośnie na podłodze i oparte o ściany.

2006 – Stary Browar, Poznań

f) *PASSE-PAR-TOUT CIEMNOŚCI* – ciemne wnętrze galerii zawierało wznoszącą się miękką, pofalowaną podłogę do chodzenia po niej i doświadczania kondycji swoich zmysłów i reakcji przy odjętej ciemnością możliwości widzenia.

2006 – Galeria Piekary, Poznań

g) *STÓŁ POLSKI* – kilkunastometrowy stół nakryty białym obrusem zakrywającym także krzesła. Na jednym krańcu stołu stała szklanka coca coli, a na drugim lichtarz z płonącą świeczką.

2006 – Stary Browar, Poznań

h) *SŁUPY I RESZTY* – dziewięć instalacji sytuowanych wobec istniejących drewnianych słupów wnętrza. Instalacje powstały z przedmiotów i „odpadów-reszt” wziętych z potoczności.

2006/2007 – Galeria Wozownia, Toruń

### PUBLIKACJE JANA BERDYSZAKA

**2005**

J. Berdyszak, *Jakie może być miejsce sprzyjające kształtowaniu różnic osobowości*, [w:] *Nowe Wymiary Edukacji Kulturalnej. Edukacja kulturalna Wobec Przemian Społeczno-Kulturalnych, Przemian w Kulturze Artystycznej oraz Wobec Aktualnych Poszukiwań*, Wrocław 2005, s. 21-28.

**2006**

J. Berdyszak, *Notatki ze szkicowników*, [w:] *Jan Berdyszak, Après Passe-par-tout, Galeria Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, kwiecień / maj 2006*, Kraków 2006, s. 8, 10, 16, 18, 20.
J. Berdyszak, *Obrazy Efemeryczne Przeniknięte – Nieprzewyciężające się Matryce Niewyrazistych Chwil*, Katowice 2006, s. 104-105.

**132 – POPOWŁOCZA** – pionowo, gęsto zawieszone w całej przestrzeni galerii kształty popowłoczy z ciemnej folii, podłoga wyścielona dwoma warstwami szeleszczącej papy bitumicznej, spod której wydobywało się zimne światło.

2007 – Galeria Miejska w Mosinie

**133 – GENERATOR FOTOGRAFII EFEMERYCZNYCH** – obiekt przestrzenny, podłogowy z jasnobłękitno-zielonkawych luster odbijających obrazy wnętrza galerii.

2007 – Galeria Foto-Medium-Art, Kraków

**134 – CULTURE – NATURE – NATURE OF ART** – wyjęte z okien skrzydła zostały pod kątem oparte o ścianę z lustrami, w których odbijali się zwiedzający. Na przeciwległej ścianie zostały zawieszzone trzy pojemniki z transparentnej folii i siatki. Pierwszy zawierał zetlałe drewno zebrane w lesie, drugi, z siatki, mieścił drewno użytkowe, opałowe, trzeci był pusty.

2008 – *UT-21* Polish Norwegian Art Projekt, Lillehammer

**135 – OBSZAR OBRAZÓW EFEMERYCZNYCH**

2009 – projekt powstał w 2006 r., realizacja na ul. św. Marcina w Poznaniu, obok Akademii Muzycznej. Fundatorzy: Zacheła Wielkopolska i Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu.

**136 – OIKOS** – w 1atach 1994–2009 powstała płaska instalacja podłogowa ze szklanych płyt, wym. 420 x 400 cm. Eksponowana w Galerii BWA w Bielsku-Białej oraz w 2011 r. w Galerii Muzalewska w Poznaniu.

**137 – DRZWI PO DRODZE** – dwa drewniane, niepolichromowane obiekty instalowane – 225 x (120 x 2) x 28 cm i 60 x 125 x 28 cm.

2010 – Galeria Przychodnia, Poznań; Muzeum Architektury i Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław
2011 – Muzeum Miasta Katowice

**138 – DOUBLE IN/OUT** – obiekt-przejsicie utworzony z metalowych futryn drzwiowych, a po obydwu stronach tunelu lustra na przeciwległych rozwartych płycinach drzwiowych, wewnątrz obiektu dudniąca drewniana podłoga dla przejścia – 209 x 578 x 115 cm.

2010 – Outside In / Inside Out, Orońsko

**139 – WEJŚCIE NA GÓRĘ** – instalacja podłogowa, 20 form szklanych, grubych na 12 mm, całość – 430 x minimum 480 cm.

2011 – eksp. w Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku

J. Berdyszak, *Dysbarwność*, [w:] *Kat. „5” International Graphic Triennial Colour In Graphic Art Now*, Toruń 2006.
J. Berdyszak, [wypowiedź w:] J. Jagielski, G. Gajewska (red.), *Osiemdziesiąt lat później, Modernizm w lustrze współczesności*, Gniezno 2006.
J. Berdyszak, *Wobec Grzegorza Sztabińskiego (notatki)*, *szkicownik 116 z lat 1978-79*, [w:] *Grzegorz Sztabiński, Retrospekcja, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 7.12.2006-14.01.2007*, Łódź 2006, s. 95-98.

**2007**

J. Berdyszak, *Okruc*h o *Wojciechu Wieczorkiewiczu / A Recollection about Wojciech Wieczorkiewicz*, „Teatr Lalek”, nr 4(91)/2007, s. 8-10.
J. Berdyszak, *O miejscu tekstu Jerzego Olka*, [w:] J. Olek, *Umożliwianie Niemożliwemu*, Wrocław 2007, s. 4-5.

**2008**

J. Berdyszak, *Bezwłaściwość*, [w:] G. Gajewska, J. Jagielski (red.), *Klan Cyborgów mariaż człowieka z technologią*, Gniezno 2008, s. 81.

J. Berdyszak, [wypowiedź w:] *Artyści o sztuce... sztuka*, „Gazeta Antykwaryczna”, nr 9/2008, s. 16.

**2009**

J. Berdyszak, *Niewyraźność*, [w:] E. Winiecka, M. Larek (red.), „*Kres Logocentryzmu” i jego kulturowe konsekwencje*, Poznań 2009, s. 79-85.

J. Berdyszak, *Notatki ze szkicowników*, [w:] *Jan Berdyszak i Ewa Zawadzka, Ewa Zawadzka i Jan Berdyszak, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance*, Sosnowiec 2009, s. 10, 14.

J. Berdyszak, *Szanowne Panie, Szanowni Panowie, Drodzy Kole-dzy i Przyjaciele*, [w:] M. Juda (red.), *Akademia 2007+*, Katowice 2009, s. 127-134.

### PUBLIKACJE O JANIE BERDYSZAKU

**DRUKI ZWARTE**

**Publikacje książkowe**

**2005**

W. Andzelm, *Berdyszak, Skupienie, Kolekcja Andzelm Gallery 2*, Ząbki 2005, s. 5-6, 7-11.

E. Dzikowska, *Polscy artyści w sztuce świata. Rozmowy Elżbiety Dzikowskiej*, Warszawa 2005, s. 22-29.

**2006**

M. Smolińska-Byczuk [et al.], *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006*, Poznań 2006.

H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku*, Łódź 2006, s. 25, 185-188, 190, 195-203, 207, 208, 210, 212, 216, 225-226.

**2007**

M. Smolińska-Byczuk, M. Pawłowski, *Jan Berdyszak, SŁUPY i RESZTY*, Toruń 2007.

P. Leszkowicz, *Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk*, Poznań 2007, s. 40-41.

**2008**

J. Kmita [et al.], *O twórczości Jana Berdyszaka*, [w:] *Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów „szkoły poznańskiej” publikowanych w latach 1965–1978 w czasopismach „Nurt” i „Sztuka”*, T. Kostyrko, J. Grad (red.), Poznań 2008, s. 143-157.

M. Smolińska-Byczuk, *Stany Nierozstrzygalności. „Etyka Ewolucyjna” Jana Berdyszaka*, [w:] P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Artium Quaestiones XIX*, Poznań 2008, s. 127-182.

**2009**

R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009, s. 329-342.
E. Jarosz, *Od Cibulki do Kosałki*, [w:] *6.5 Szyperskiej. Od Cibulki do Kosałki*, Poznań 2009, s. 8-9, 45, 50, 51, 54, 56-58, 60.

M. Smolińska-Byczuk, M. Pawłowski, *Jan Berdyszak, Reszty Reszt – Rest OF REST*, Katowice 2009.

**2010**

H. Sych, *Tajemnice Teatru Lalek*, Łódź 2010, s. 86-98.

B. Kowalska, *Fragmenty życia, pamiętnik artystyczny 1967–1973. Moja kolekcja – dary przyjaciół*, Radom 2010, s. 252-255.

**2010**

J. Berdyszak, *(Cahier de croquis 52, 1973) (Notatki ze szkicownika oraz tekst z marca 2006 r.)*, [w:] *Couleur et Géométrie. Actualité de l’Art Construit Européen*, Sens 2010, s. 120, 121.

J. Berdyszak, *O Akademii Sztuk Pięknych*, „Zeszyty Artystyczne”, nr 19/2010, s. 42.

J. Berdyszak, *Myśli o RESZTACH w postaciach istnienia reszt*, [w:] J. Grad, J. Sójka, A. Zaporowski (red.), *Nauka, Kultura, Społeczeństwo, Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Krystynie Zamiarze*, Poznań 2010, s. 407-410.

J. Berdyszak, *Passe-partout i passe-par-tout podłoga i podłoga, notatka ze Szkicownika nr 149, 1993 r.*, [w:] *Labirynt, Festiwal Nowej Sztuki, Festival der Neuen Kunst, Słubice – Frankfurt nad Odrą 22–24.10.2010*, s. 44, 45.

J. Berdyszak, *Notatki ze szkicownika 155, 23.04.1995*, [w:] J. Wallis (red.), *Artoteka Grafiki Biblioteki Sztuki, Zielona Góra 2010*, s. 36-39.

M. Smolińska-Byczuk, *Obraz a przestrzeń jako byt pierwszy*, [w:] W. Andzelm, *Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, Waldemar Andzelm Collection*, Ząbki 2010, s. 27-33 oraz il. 1-22.
P. Sztabińska, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010, s. 76-89.
J. Zagrodzki, *Andrzej Mroczek w labiryncie sztuki – z przeszłości do nieskończoności, Labirynt, Wystawy w Galeriach BWA Lublin 2009/2010*, Lublin, il. 39, 159.

**2011**

J. Berdyszak, *Puste jest pełne*, [w:] E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Izabelin-Warszawa 2011, s. 16-27.
M. Smolińska, *Jan Berdyszak*, [w:] *Visual Interview. Dictionary of Artists 01*, s. 6-11.

**Katalogi wystaw z tekstami dotyczącymi twórczości J. Berdyszaka**

**2005**

*Art Poznań 2005 Targi Sztuki. Art Fair Poznań 2005*, s. 83, 102, 103, 249, 300.

K. Moraczewski, *Teatr Potencjalny*, [w:] *Jan Berdyszak. Symptomy z Powłok*, Poznań 2005.

R. K. Przybylski, *Jan Berdyszak*, [w:] *Magia Animacji. 60 lat Teatru Animacji w Poznaniu*, Poznań 2005.

**2006**

J. Pamuła, *Z prawdziwą radością...*, [w:] *Jan Berdyszak. Après Passe-par-tout*, Kraków 2006, s. 2.
M. Smolińska-Byczuk, *Perypetie passe-partout*, [w:] *Jan Berdyszak. Après Passe-par-tout*, Kraków 2006, s. 5-7.
*Poznań w Gdańsku – Gdańsk w Poznaniu, Wystawa Grafiki i Malarstwa Profesorów i Wykładowców ASP w Gdańsku i ASP w Poznaniu, Gdańsk/Poznań 2006*.
R. Lewandowski, *Ewokacja grafiki*, [w:] *6. Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2006, s. 14, 15.
*Jan Berdyszak*, [w:] *Bliżniemu swemu...*, Rzeszów 2006, s. 8.

*Jan Berdyszak*, [w:] OBRAZOWANIA, Radom 2006, s. 104.  
6. Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2006, s. 15, 36.  
L. Gluchowska, *Jan Berdyszak*, [w:] *Zielona Grafika*, Zielona Góra 2006.  
W. Trojańska, *Jan Berdyszak. Pozytyw – Negatyw*, [w:] *Katalog 2005–2007*, Poznań 2007, s. 106-107.

**2007**

*Jan Berdyszak*, [w:] *Nowe tendencje w malarstwie polskim*, Bydgoszcz 2007, s. 101.

*Jan Berdyszak*, [w:], *Jan Berdyszak. Passe-par-tout grafiki warstwowe*, Radom 2007.

M. Smolińska-Byczuk, *Stany Nierozstrzygalności. Etyka Ewolucyjna Jana Berdyszaka (fragment)*, [w:] *Jan Berdyszak. Popowłocza*, Mosina 2007.

*Jan Berdyszak*, [w:] *Medium... Post... Mortem... (12 artistes polonais) du 5 mai au 3 juin 2007*, Flemmalle 2007.

*Jan Berdyszak*, [w:] *Kolekcja Sztuki Współczesnej. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, Katowice 2007, s. 22-23.

**2008**

*Jan Berdyszak*, [w:] *Bliźniemu swemu... 2008*, Rzeszów 2008, s. 10.  
R. Rogozińska, *Jan Berdyszak. Belki Krzyża*, [w:] *Jan Berdyszak, Galeria Sztuki Plastycznej KUL*, Lublin 2008.

*Jan Berdyszak*, [w:] *Medium... Post.. Mortem...*, Słupsk/Ustka/Katowice/Zielona Góra 2008.

K. Siatka, N. Żak, *Jan Berdyszak*, [w:] *TERAZ! Artyści Galerii Foto-Medium-Art*, Radom 2008, s. 33, 53-55.

**2009**

D. Folga-Januszewska, *Jan Berdyszak i Ewa Zawadzka. Ewa Zawadzka i Jan Berdyszak*, Sosnowiec 2009, s.2.

L. Hanak, *Retrospektywa 2000–2009. Ekspozycja od Jana Matejki, do Otto Freundlicha*, Słupsk 2009, s. 6, 16, 24.

J. Wallis, *Biblioteka Sztuki – Artoteka Grafiki: Galeria Grafiki Biblioteka Sztuki*, [w:] *Kolekcja Artoteki Grafiki ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Wystawa Towarzysząca Międzynarodowemu Triennale Grafiki*, Kraków 2009, s. 9, 22.

**2010**

M. Knorowski, *Miejsce zapamiętane / Pamięć miejsca*, [w:] *Outside In / Inside Out, Międzynarodowy Plener Polsko-Norweski*, s. 16, 22.

*Jan Berdyszak*, [w:] *Bliźniemu swemu... 2010*, Rzeszów 2010.

**2011**

*Z Janem Berdyszakiem rozmawia Jaromir Jedliński*, [w:] *Jan Berdyszak. Reszty Reszt*, Poznań 2011, s. 16-29.

A. Schalhorn, *Neue Realitäten. Fotografische Bilder Im Medium Der Druckgrafik*, [w:] *Neue Realitäten. Fotografik von Warhol bis Havekost*, Berlin 2011, s. 11, 93, il. 38-39.

## WYDAWNICTWA CIĄGLE

**2005**

O. Błazewicz, *Wizualna integracja*, „Głos Wielkopolski”, 26 sierpnia 2005, s. 10.

M. Smolińska-Byczuk, *Samoświadomy Obraz*, „Arteon”, nr 11/2005, s. 30, 31.

K. Kostyrko, *Nurt analizy języka sztuki*, „Sztuka”, R. XXV (2005), s. 30-32.

**2006**

B. Błazewicz, *Obrazy o sobie*, „EXIT”, nr 1(65)/2006, s. 4000.

S. Wilczak, *Poznań. Sztuka wychodzi w miasto. Nie kupują do magazynów*, „Gazeta Wyborcza”, 26 stycznia 2006.

IWA (I. Torbicka), *Berdyszak i Szajna w galerii Szyperska*, „Gazeta Wyborcza”, 9 lutego 2006, s. 7.

(AN), *Doświadczenie obrazu*, „Dziennik Polski”, 21.04.2006.

M. Mencfel, *Narcyzm Obrazu*, „Arteon”, nr 1(69)/2006, s. 32, 33.

Z. Stankiewicz, *Pole DoświadczaIne*, „Arteon”, nr 1(69)/2006, s. 34.

W. Kanicki, *Negatyw wobec poznania rzeczywistości, o istocie obrazu odwróconego na podstawie twórczości Jana Berdyszaka*, „Fotografia”, nr 20/2006, s. 83-88.

W. Kanicki, *Taflę obrazów efemerycznych*, „Artluk”, nr 2(2)/2006, s. 24-37.

*Berdyszak w Poznaniu*, „Stary Browar. Magazyn Centrum Handlu, Sztuki i Biznesu”, nr 1/2006, s. 10-11.

*Abstrakcja, Style w sztuce*, „Stary Browar. Magazyn Centrum Handlu, Sztuki i Biznesu”, nr 1/2006, s. 48-49.

O. Błazewicz, *Cały Berdyszak, retrospektywa poznańskiego profesora*, „Głos Wielkopolski”, 24 listopada 2006, s. 3.

O. Błazewicz, *Rozmach godny mistrza. Wystawy. Prace Jana Berdyszaka w sześciu poznańskich galeriach*, „Głos Wielkopolski”, 27 listopada 2006, s. 16.

IWA (I. Torbicka), *Modele Jana Berdyszaka*, „Gazeta Wyborcza”, 8–14 grudnia 2006, s. 21.

*Jan Berdyszak wystawia*, „Retrospektywa”, nr 48/231, s.14.

M. Małkowska, *Berdyszak pokazuje wszystko*, „Rzeczpospolita”, 27 listopada 2006, s. 13.

I. Torbicka, *Festiwal Jana Berdyszaka. Wystawa w pięciu galeriach. Artysta w pięciu odsłonach*, „Gazeta Wyborcza”, „Sztuka”, 24-30 listopada 2006, s. 19.

*Dziesięciu najlepszych malarzy w 2006 roku, subiektywny ranking Moniki Małkowskiej*, „Rzeczpospolita”, 17 grudnia 2006.

M. Smolińska-Byczuk, *Trwanie przemijaniem, przemijanie trwaniem. „Inne życie” Jana Berdyszaka*, „Arteon”, nr 12/2006, s. 34-36.

K. Grabowska, *Festiwal Jana Berdyszaka*, „Art&Business”, nr 12/2006, s. 10-13.

I. Torbicka, *Fenomen Berdyszaka*, „Gazeta Wyborcza”, 2 grudnia 2006, s. 6.

T. Książek, *Potencjalizm księgi*, „EXIT”, nr 4(68)/2006, s. 4274-4277.

J. Berdyszak, rozm. Z. Stankiewicz, *Dotknięcie istnienia, rozmowa z Janem Berdyszakiem, profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, „IKS. Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny”, listopad 2006, s. 24-25.

E. Adaszyńska, *Odkrywanie twórczości Jana Berdyszaka*, „Uniwersytet Zielonogórski. Miesięcznik Społeczności Akademickiej”, grdzień 2006/styczeń 2007, s. 19.

I. Torbicka, *Ciemność! Galeria Piekary, Jan Berdyszak „Passe-par-tout of darkness IV”*, „Gazeta Wyborcza”, 29 grudnia 2006–4 stycznia 2007, s. 11.

**2007**

I. Torbicka, *Ujrzeć ciemność, nie tracąc wzroku. Wystawa*, „Gazeta Wyborcza”, 6–7 stycznia 2007, s. 8.

K. Moraczewski, *Berdyszak Interpretowany Na Nowo. Jan Berdyszak. Prace 1960–2006*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 1(62)/2007, s. 34-35.

M. Smolińska-Byczuk, *Wchodząc w Światło. Orońsko*, „Kwartalnik Rzeźby”, nr 1(66)/2007, s. 15-17.

Z. Starikiewicz, *Bez łatwych odpowiedzi*, „EXIT”, nr 1(69)/2007, s. 4368-4371.

M. Smolińska-Byczuk, *Kurator wystawy: Jan Berdyszak. Prace 1960–2006*, 24.11.2006–31.01.2007, *Raport Roczny Kulczyk Foundation 2006*, Poznań 2007, s. 14-15.

T. Książek, *Passe-par-tout, przejście ku całości*, „Arteria”, nr 5/2007, s. 51-56.

R. Rogozińska, *Nic w mandorli*, „Konteksty”, nr 2(277)/2007, s. 169-174.

K. Staszak, *Autorefleksyjna retrospektywa*, „Arteon”, nr 3(83)/2007, s. 12-13.

I. Torbicka, *Żywe Lustra na Marcinie*, „Gazeta Wyborcza”, 18 kwietnia 2007, s. 3.

B. Kowalska, *Manfred Kluckert – ambasador sztuki polskiej w Niemczech*, „Sztuka”, nr 4/2007, s. 26-28.

G. Józefczuk, *Wiara w sztukę*, „Gazeta Wyborcza”, 2–3 czerwca 2007, s. 5.

A. Kwiecień, *Foto-Medium-Art. Reaktywacja*, „EXIT”, nr3(71)/2007, s. 4536, 4539.

J. Olek, *Tekstu zagubienie. O twórczości Jana Berdyszaka*, „Rita Baum”, nr 11/2007, s. 186-189.

(ŁUG), *Jana Berdyszaka gry z rzeczywistością*, „Dziennik Polski”, 26 listopada 2007.

J. Nowaczyk, *Instalacja w Galerii*, „Fakty mosińsko-puszczykowskie”, nr 13/2007, s. 12.

M. Smolińska-Byczuk, *Sztuka Polska w Niemczech*, „Artluk”, nr 2(4)/2007, s. 75.

*Warto zobaczyć, Jan Berdyszak, Generator fotografii efemerycznych (2007), Reinstalacje fotograficzne (1975/1993), Galeria Foto-Medium-Art – do 19.01.2008*, „Art&Business”, nr 12/2007, s. 18.

MH, *Generowanie obrazów efemerycznych*, „Fotograficzny biuletyn”, nr 6/2007, s. 68-69.

M. Małkowska, *Bóg się rodzi w wyobraźni*, „Rzeczpospolita”, nr 299(7896)/22–23 grudnia 2007, s. 22-23.

**2008**

*Jan Berdyszak, Generator fotografii efemerycznych (2007), Reinstalacje fotograficzne (1975/1993)*, „Foto”, nr 1/2008, s. 82-83.

## WYSTAWY INDYWIDUALNE

**2005** – Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak X 2 (*Powłoki, Reinstalacje, Après passe-par-tout*), Galeria Fotografii i Nowych Mediów, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wlkp., 17 grudnia 2004–23 stycznia 2005.

**2006** – Jan Berdyszak, *Symptomy z Powłok*, Wystawa z cyklu *Dialogi*, Dramaturgia Przestrzeni, Galeria Szyperska, Poznań, luty 2006.

Jan Berdyszak, *Après Passe-par-tout*, Galeria Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków, kwiecień–maj 2006.

Jan Berdyszak, *Prace 1960–2006*, Galeria Miejska Arsenal, *POPOWŁOCZA*, 24.11–28.12.2006; Galeria Szyperska, *NEGATYW POZYTYW*, 24.11.2006–14.01.2007; Galeria *ON, NEGATYW / POZYTYW*, 24.11–08.12.2006; Galeria Piekary, *KSIĄŻKI*, 24.11–8.12.2006; *MO-DELE*, 12.12–23.12.2006; *CIEMNOŚĆ* 04.01–13.01.2007; Galeria Stary Browar, *PRACE 1960–2006*, 24.11.2006–31.01.2007.

Jan Berdyszak, *SŁUPY I RESZTY*, 2006/2007, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, *SŁUPY I RESZTY I*, 14 grudnia 2006–16 stycznia 2007;

S. Marzec, *Symboliczność widzialności*, „Gazeta Wyborcza”, 26–27 kwietnia 2008.

K. Siatka, *Odbicia i Potencjalność Przestrzeni Jana Berdyszaka*, „Artpapier”, nr 4(1000)/2008.

T. Książek, *Niewyraźność*, „Rzeźba Polska”, t. XIII/2008, s. 219-222.

D. Folga-Januszewska, *Jak rozumiemy przestrzeń? O rzeźbie intelektualnej*, „Rzeźba Polska”, t. XIII/2008, s. 17-20, 25, 27.

**2009**

S. Dudzik, *Czas i Tożsamość Grafiki*, „Artluk”, nr 1(11)/2009, s. 19.  
*Ranking najciekawszych wystaw indywidualnych poznańskich twórców w galeriach Poznania i Polski w I. 2004–2008 (cz. II)*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 1/2009, s. 37.

IWA (I. Torbicka), *Efemeryczny Berdyszak*, „Gazeta Wyborcza”, 15 kwietnia 2009, s. 6.

M. Kostaszuk, *Zachęta się nie zniechęca*, „Głos Wielkopolski”, 15 kwietnia 2009, s. 17.

M. Panek, *Jan Berdyszak i Ewa Zawadzka. Ewa Zawadzka i Jan Berdyszak*, „SOSNart, Sosnowiecki Magazyn Kulturalny”, nr 5/16/2009, s. 2, 17, 18.

M. Smolińska-Byczuk, *„Obszar Obrazów Efemerycznych” Jana Berdyszaka*, „Uniwersytet Zielonogórski. Miesięcznik Społeczności Akademickiej”, nr 5(170)/2009, s. 17-19.

A. Grzegorzcyk, *Zmęczenie estetyki – powrót do źródłowości*, „Sztuka i filozofia”, nr 34/2009, s. 31-33.

**2010**

M. Smolińska-Byczuk, *Jana Berdyszaka reszty reszt*, [w:] „Sztuka.pl – Gazeta Antykwaryczna”, nr 1-3/(Ga 166-168)/2010, s. 23-27.

J. Berdyszak, rozm. J. Ryczek, *Z Uczelnią to właściwie jest tak jak z dobrą osobowością...*, „Zeszyty Artystyczne”, nr 19/2010, s. 43-56.

K. Gumienna, *Cokolwiek to nie byle co*, „Arteon”, nr 6(22)/2010, s. 32-33.

J. S. Wojciechowski, *Trzy Projekty, Dwa Konteksty*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, nr 4(81)/2010, s. 2, 6.

D. Grubba, *Wilka Widzę, Jak Leży u Źródeł Rzeki*, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, nr 4(81)/2010, s. 9, il. s. 26, 27 i okł.



*Manfred Kluckert – ambasador sztuki polskiej w Niemczech*, „Sztuka.pl – Gazeta Antykwaryczna”, nr 4/2007, s. 26-28.

**2008** – Jan Berdyszak, *BELKI KRZYŻA*, Galeria Sceny Plastycznej KUL, Lublin, kwiecień 2008.

**2009** – *Jan Berdyszak i Ewa Zawadzka. Ewa Zawadzka i Jan Berdyszak*, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec, 4.04.2009–7.06.2009.

## UDZIAŁ W WYSTAWACH ZBIOROWYCH

**2005** – *Doświadczenie materii*, wystawa w Galerii Piekary, Poznań, 1.02–28.02.2005.

*Źródła tożsamości*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, kwiecień 2005. Freiheit und Verantwortung, Ausstellung der Akademie der Künste Posen, Universität der Künste Berlin, Eingangshalle und Quer-galerie, Berlin – Charlottenburg, 13. bis 27. Mai 2005.

Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczki”, Kielce, maj 2005.

*Dary*, Kolekcja Galerii 261, Galeria ASP, Łódź, maj 2005.

*Art Poznań 2005*, Targi Sztuki, Stary Browar, Poznań, 5–9 maja 2005.

*Kolekcja ASP 3* – wystawa towarzysząca ART Poznań 2005, Stara Rzeźnia, Poznań, 5–9 maja 2005.

Atlas Sztuki, Argumenta z kolekcji Gerharda Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego, Museum Modern Art Hünfeld, wystawa towarzysząca IV Edycji Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, Łódź, 26.08–4.09.2005.

*20 plenerów spod znaku geometrii*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 26 sierpnia–2 października 2005.

*Wartości Poznania*, Galeria Szyperska, Poznań, sierpień

–wrzesień 2005.

*Triennale 1000 Miast*, Muzeum Zagłębia w Będzinie, 8 listopada–9 grudnia 2005.

*ASP Prints, IMPACT Exhibition*, Stary Browar Gallery, Poznań 2005.

*Azymut Rzeźby w zbiorach Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 18 listopada–31 grudnia 2005.

*Transgresje 2005, IMPACT IV*, Centrum Kultury Zamek, Poznań, 7–16 września 2005.

*2. Biennale „Srodowisko Sztuki”*, *Re-prezentacje*, Pałac Górków, Poznań 2005.

*Magia Animacji, Wystawa zorganizowana z okazji 60-lecia istnienia Teatru Animacji w Poznaniu 1945–2005*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2005.

*Samoświadomy Obraz*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2005.

*Arkana Sztuki, Polska Szkoła Grafiki, Ekspozycja od Janiny Kraupe do Andrzeja Kasprzaka*, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Zamek Książąt Pomorskich, Słupsk 2005.

*Ślady Pamięci, Hommage à Tomasz Struk*, wystawa w ramach XIV Górnos Śląskiego Festiwalu Sztuki Kameralnej, Galeria Sektor I, Katowice, 15.11.2005–15.01.2006.

**2006** – *Ślady przyjaźni*, wystawa poświęcona pamięci Tomasza Struka, Galeria Piętro Wyżej, Górnos Śląskie Centrum Kultury, Katowice, od 11.01.2006.

*Samoświadomy Obraz*, Galeria PIK, Ostrów Wielkopolski, 18 maja–16 czerwca 2006.

*Poznań w Gdańsku – Gdańsk w Poznaniu*, Wystawa Grafiki i Malarstwa Profesorów i Wykładowców ASP w Gdańsku i ASP w Po-

Jan Berdyszak, *Reszty Reszt Rest of Rest*, Galeria SEKTOR I, Katowice 2009.

**2010** – *Jana Berdyszaka Reszty reszt*, Galeria Art NEW media, Warszawa, 12 lutego–2 marca 2010.

**2011** – Jan Berdyszak, *Reszty Reszt*, Galeria Muzalewska, Poznań, maj–lipiec 2011.

znaniu, ASP Gdańsk, kwiecień 2006, Stary Browar, Poznań 2.10–2.11.2006.

*18. Międzynarodowe Triennale Grafiki*, Bunkier Sztuki, Kraków 2006. *Bliźniemu swemu...* 2006, Poznań. Galeria Miejska Arsenał 2–20 grudnia 2005; wcześniej w Zachęcie w Warszawie oraz dalsze jej pokazy w: Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice, 13–29 stycznia 2006; Pałac Sztuki, Kraków, 2–29 luty 2006; Muzeum Miejskie Wrocławia 2–19 marca 2006; BWA Rzeszów 3–22 kwietnia 2006. Wystawy zakończone aukcją 23 kwietnia 2006 w BWA w Rzeszowie.

*6. Triennale Grafiki Polskiej*, Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice 2006.

*Ewokacje Matrycy*, Mikołów Centrum Sztuk Młyn, 19.09–20.10.2006; wystawa zorganizowana w ramach Międzynarodowego Triennale Grafik Kraków 2006.

*Zielona Grafika*, Wydział Artystyczny, Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2006.

*POP RZEZ ŚWIATŁO*, Galeria Grodzka, Lublin, 23 listopada 2006 –7 stycznia 2007.

*Nowe tendencje w malarstwie polskim*, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, 25.11.06–28.02.07.

*Wystawa Jubileuszowa*, Galeria Hansgrohe – Aquademia, Tarnowo Podgórne, 15 listopada–4 grudnia 2006.

ABC Gallery, Poznań, od 31 maja 2006.

*5. Międzynarodowe Triennale Grafiki Kolor w Grafice Now*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, od 22 wrzenia 2006.

*OBRAZOWANIA, Rysunek, Malarstwo, Grafika, Fotografia Na Początek Nowego Wieku*, Mazowieckie Centrum Kultury Elektrownia w Radomiu, od 18 grudnia 2006.

**2007** – *Kolekcja Sztuki Współczesnej*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, 23 lutego–25 marca 2007.

*Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk*, Stary Browar, Poznań, od 17 marca–czerwca 2007.

*Karnawał Cyborgów*, Wystawa Wydziału Edukacji Artystycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Collegium Europaeum Gnesense, Gniezno, 22.03–11.04.2007; oraz Galeria Działań Warszawa. *Oldenburg’s 2<sup>nd</sup> International Triennale of Graphic Art*, Horst-Janssen-Museum, Am Stadtmuseum 4-8, Oldenburg, 25.03–6.05.2007. *30<sup>th</sup> Anniversary Show*, Galeria Foto-Medium-Art, Kraków, 20.02–7.07.2007.

*Medium... Post... Mortem... (12 artistes polonais)*, Centre Wallon d’Art Contemporain, La Châtaigneraie, Flemalle /Belg., du 5 mai au 3 juin 2007.

*Sztuka i Wiara*, wystawa z okazji 20. rocznicy pobytu w Lublinie Ojca Świętego Jana Pawła II, Galeria Grodzka, 31 maja–8 lipca 2007.

*Bliźniemu swemu...* 2008, Zachęta Warszawa 16–25 listopada 2007; Muzeum Miejskie Wrocław 30 listopada 2007–20 stycznia 2008; Pałac Sztuki, Kraków 7–24 luty 2008; BWA Rzeszów 6–29 marca 2008 / Zakończenie aukcją 30 marca 2008 w BWA w Rzeszowie / oraz Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 23 stycznia–03 lutego 2008.

*Swingujący Londyn – kolekcja Grabowskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 15.05–19.08.2007.

LABIRYNT 2007, BWA, Lublin 2007.

**2008** – *Medium... Post... Mortem...*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk – Ustka, marzec 2008; Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, czerwiec 2008; Galeria BWA, Zielona Góra, październik 2008.

*UT-21 – Norsk Kunstprosjekt*, Bruparken, Lillehammer, 30.08–30.09.2008.

*TERAZ! Artyści Galerii Foto-Medium-Art*, Elektrownia, Radom, 7 listopada 2008–21 grudnia 2008.

*Polska Sztuka Współczesna XX/XXI*, Galeria Zamek w Reszlu, Oddział Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Reszel, od 18 lipca 2008.

**2009** – *Arkana Sztuki, Retrospektywa 2000–2009, Ekspozycja od Jana Matejki do Otto Freundlicha*, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Zamek Książąt Pomorskich, Słupsk 2009.

*Kolekcja Artoteki Grafiki ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego*, Wystawa Towarzysząca Międzynarodowemu Triennale Grafiki, Kraków 2009.

*Difference Beyond Difference*, Stary Browar, Słodownia +1, +2, Poznań, 3–15.11.2009.

*Obecność i Głębia*, Kolekcja Galerii BWA w Lublinie, Biuro Wystaw Artystycznych w Lublinie, Galeria Grodzka, Lublin, 27.02–22.03.2009 (wg plakatu).

**2010** – wystawa *COKOLWIEK* z okazji pierwszych urodzin Galerii PRZYCHODNIA, Galeria Przychodnia, Klub Eskulap ul. Przybylszewskiego 9, Poznań, 23.03–6.04.2010.

*Couleur et Géometrie, Actualité de l’Art Construit Européen*, Edition Musée de Sens; Sens, Orangerie des Musée et Bibliothèque Municipale (14 mars–13 juin 2010); Halle, Kunstverein Talstrasse e.V. (3 septembre–10 octobre 2010); Nürnberg, Kunsthaus (28 octobre–5 décembre 2010); Kielce, National Museum (14 janvier–27 février 2011); Marcigny, Centre d’Art Contemporain Frank Popper (été 2011).

*POSTAWY, Rzeźba Pedagogów Katedry Rzeźby i Katedry Działań Przewstrzennych Wydziału Rzeźby i Działań Przewstrzennych Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Galeria Profil, Poznań, 26 marca–16 kwietnia 2010.

*Bliźniemu swemu...* 2010, Wystawy Przedaukcyjne: Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1–11 grudnia 2009; Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław, 16 grudnia 2009–10 stycznia 2010; Pałac Sztuki, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 12–24 stycznia 2010; BWA Katowice, 29 stycznia–14 lutego 2010; BWA Rzeszów 25 lutego–19 marca 2010; zakończenie aukcją 21 marca w BWA w Rzeszowie.

*preMedytacje*, „Przeplot”, Katedra Działań Przewstrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2010.

*BERDYSZAK GIEROWSKI KAŁUCKI KAMOJI*, Waldemar Andzelm Collection, 20-lecie Galerii, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Lublin, 6–31 sierpnia 2010.

*art show*, Galeria Słodownia, Stary Browar i Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, wystawa towarzysząca Biennale Mediation 2010, Poznań 2010.

*preMedytacje*, „Gest”, Katedra Działań Przewstrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2010.

*DIAGRAM Jerzemu Ludwińskiemu*, Galeria Działań, Warszawa, od 21.12.2010.

*Sztuka miary i harmonii*, Biuro Wystaw Artystycznych w Lublinie, Galeria Grodzka, Lublin, 29.04.2010–20.05.2010.

*Outside In / Inside Out*, Międzynarodowy Plener Polsko-Norweski: Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku, wystawa poplenerowa, 18 września–31 października 2010.

*Labirynt*, Festiwal Nowej Sztuki Festival Der Neuen Kunst, Słubice Frankfurt nad Odrą, 22–24.10.2010.

*POZ – WRO, ROZ-POZNANIE MIEJSKA*, Muzeum Architektury we Wrocławiu oraz ASP we Wrocławiu, Wrocław, 18 grudnia 2010 –5 lutego 2011.

**2011** – *Kryterium Koloru, Abstrakcja Geometryczna z Kolekcji Galerii 72*, Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie, 3.06–3.07.2011.

*Neue Realitäten FotoGrafik von Warhol bis Havekost*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museum zu Berlin, 10. Juni bis 9. October 2011; Galerie Stihl Waiblingen, 18. Februar bis 27. Mai 2012.

*BERDYSZAK GIEROWSKI KAŁUCKI KAMOJI*, kolekcja Waldemara Andzelma, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2011.

*Malarze mówią*, Galeria Art New media, Warszawa, 7–13 kwietnia 2011.

*DIAGRAM Jerzemu Ludwińskiemu*, Galeria Wozownia, Toruń, 12–24 kwietnia 2011; oraz Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „ELEKTROWNIA” w Radomiu.

*preMedytacje*, „Pamięć”, Katedra Działań Przewstrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Muzeum Miasta Katowic, Katowice, 8 kwietnia–14 maja 2011.

*Polska Sztuka Współczesna*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław, od 10 września 2011.

*Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim*, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, 19.11.2011–26.02.2012.

*preMedytacje*, „Symulacje”, Katedra Działań Przewstrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku, listopad 2011–styczeń 2012.

## CHRONOLOGY 2006–2011

Working on the *PASSE-PAR-TOUIT* cycle (began in 1990, the cycle comprises painting objects, installations and layered prints), the artist dealt with such problems as limitation, complexity, incoherence as natural necessity as well as interactivity as the immediate origin of sense. This experience moved him to create a number of works under the title *APRÈS PASSE-PAR-TOUIT* in the years 2003–07. They were made up of various components which shared no common features and were not connected with one another. The works encouraged reflection about the complex nature of perception of different aspects of the whole. In the years 2004–07, a cycle of fourteen works titled *FLOOR APRÈS PASSE-PAR-TOUIT* was created, including sets of painting forms conditioned by circumstances.

Both cycles were accompanied by comments in the artist's sketchbooks referring to conglomerate, featurelessness, uncertainty as potentiality, entropy, rest and other problems that interested him as well as questions which surfaced while he was working on *FILMS* (he had been exploring the concept of *FILMS* since 1993 – *Sketchbook 150: 21 October 1993–3 September 2003*). The subject of his work are two manifestations of films, house as film and tricot as film. *FILMS* were first presented in the Galeria Sztuki Współczesnej under the title *Stage Designer Suggests* in 1997 as part of the Polish Puppet Theatre Festival in Opole. The following year, they were displayed under the title *Imagination Liberated* at the 18<sup>th</sup> edition of the International Festival of Puppetry Art in Bielsko-Biała.

### 2006

The artist makes a sketch of four glass and steel forms to be situated on Aleje Marcinkowskiego, opposite the National Museum, for the Wielkopolskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (a project never carried out). He formulates the concept for *AREAS OF EPHEMERAL IMAGES* (steel and glass) located next to the Music School by the roundabout. Painting objects *APRÈS PASSE-PAR-TOUIT* from the years 2003–05 (selection) are exhibited at the Galeria Malarstwa at the Academy of Fine Arts in Kraków.

On 24 November, the most comprehensive exhibition of his artistic output was opened in Poznań. Because of the variety of problems addressed by the works and their number, they were displayed in five different galleries in Poznań, opened subsequently on the same day:

1. Galeria Miejska Arsenal, *AFTER-FILMS*, curated by Wojciech Makowiecki.
2. Galeria Szyperska, *NEGATIVE / POSITIVE*, curated by Witold Kanicki.
3. Galeria ON, *NEGATIV / POSITIVE*, curated by Witold Kanicki.

4. Galeria Piekary:

- a) *BOOKS*, 24.11–8.12.2006
- b) *MODELS*, 12.12–23.12.2006
- c) *DARKNESS*, 04.01–13.01.2007

5. Galeria Stary Browar, *WORKS 1960–2006*, 24.11.2006–31.01.2007, curated by Marta Smolińska-Byczuk.

The exhibitions presented a range of problems and articulations.

The group of exhibitions also included the following:

Galeria Sztuki Wozownia, Toruń:

- a) *BEAMS*, 14.12.2006–16.01.2007
- b) *POLES AND REST*, 19.12.2006–16.01.2007

curated by Marta Smolińska-Byczuk.

The artist is awarded the Special Prize (awarded by Mayor of the City of Mikołów and Art Critics) at the 6<sup>th</sup> *Triennial of Polish Print* in Katowice.

### 2007

At the opening of the Haus der Modernen Kunst in Staufen / Breisgau founded by Manfred Kluckert, a retrospective selection of his works created since 1962 was shown, including the installation *AFTER-FILMS*.

Galeria Miejska in Mosina exhibits *AFTER-FILMS* in form of an interactive installation affecting several senses simultaneously, with a thicket of transparent, incomplete after-films through which we wandered while the floor was covered with soft and rustling stuff.

At the Galeria Foto-Medium-Art in Kraków the artist shows his model of *GENERATOR OF EPHEMERAL PHOTOGRAPHS*, an object made of light blue mirrors, both concave and convex, reflecting ephemeral images of its surroundings. Heliographic engravings from 1975 and photographic installations from the 1990s are also displayed.

He finishes the cycle *APRÈS PASSE-PAR-TOUIT* in which he addresses the question of the meaning as a whole and what is above it.

He continues to work on the problem of *REST OF REST*, which was begun in 2000 and first presented at Galeria Wozownia under the title *POLES AND REST* in Toruń, in December 2006. He explores the question of *REST OF REST* to find conditions justifying the use of rest, the meaning of which is different than that of fragments. To further facilitate the experience of rest, the artist created the *GENERATOR OF EPHEMERAL PHOTOGRAPHS* displayed in Kraków. Appearance of rest in projection spaces was observed during the *SHOWS OF ANIMATED SPACE* in the years 1966–70 as well as

in films projected to the audience of an amphitheatre in model cropping of the *REVEALING SCREEN* from the years 1972–73 (first displayed at the artist's individual exhibition at the Muzeum Narodowe in Poznań in 1974) or in many other forms such as, for instance, transparent layered prints giving blurred reflections of colours, discolours and shapes of surroundings.

As a consequence, other ways of the appearance of rest are developed in his layered prints.

### 2008

2008 – This year is dedicated to the cycle *REST OF REST*, related issues and conditions necessary for their materialization. Numerous premises obviously emerged to reinforce the meaning of rest within the broader context of *APRÈS PASSE-PAR-TOUIT*. Especially in many acrylic works, on paper, missing parts (cut-outs) frequently seem to be placed where “some” rest used to be, or they seem to be caused by rest.

The artist writes down his observations on conglomerate, entropy, featurelessness, vagueness and questions about the potentiality of rest.

An installation constructed with restraint of commonly used natural and artificial materials is included in the Polish and Norwegian project *UT-21*. In the exposition room, he removes internal window panes from the large frame, leaving the external

ones undisturbed. The removed panes are propped against the wall, behind them the artist places equally large mirrors which reflect the viewers. He hangs three containers on the opposite wall: a string bag filled with birch firewood, a transparent foil bag with pieces of rotten wood found in the woods and an empty transparent container. In this work the artist focuses on three values: culture, nature and the nature of art.

Sketchbook drawings for *APRÈS PASSE-PAR-TOUIT* are used as illustration for Krystyna Miłobędzka's poetry book titled *gubione (lost)*.

The Minister of Culture and National Heritage, Bogdan Zdrojewski, awards the artist the Medal for Merit to Culture Gloria Artis.

### 2009

2009 – In April, works titled *REST OF REST*, created in 2008, are first presented at the SEKTOR I gallery in Katowice. At the exposition they take the form of painted wooden planks and transparent plexiglass sheets of various shapes.

Exhibited works included a diversity of separate elements, including objects, “waste and islets”, placed randomly on the walls.

The energy of empty walls manifested itself as much as the energy of the object (transparent plexiglass and painted planks) did.

An association between distant primordially and appearing contexts of the transitory meanings of painted surfaces is discernible. Two layers of plexiglass emphasize the role of lighting and the transient nature of mirror-like reflection of images, or rest of surroundings. Surroundings that have been featured as ephemeral photographs in various projects of installations, objects or photographic re-installations since 1985. The artist examines conditions favourable for the forming of rest and how they affect their potential.

Works titled *REST OF REST* (2009–10) were created by placing layers of matrices cut out by the artist on one another. In the case of the double scores of *ALPHABET FOR TWO DUETS*, their arrangement depends on singers.

This is how acrylic works on paper, titled *REST OF REST*, were created, as well as the scores for *ALPHABET FOR TWO DUETS* in 2009.

These works are continuation of the exploration of problems that have already been addressed in *FILMS* and transparent layered prints, i.e. diverse nature of matrices, mirror-like phenomena, discolourfulness, symptoms of potential and changeable impressions and meanings in accordance with contexts.

Persistently expanding the concept of rest, the artist decides to resume work on the floor installation *OIKOS* from 1994 which was meant as a method of visualization of the potential of an apartment by means of sheet glass and empty spaces where furniture used to be.

Thanks to the Wielkopolskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych and Galeria Miejska Arsenal, the *AREA OF EPHEMERAL IMAGES* is established next to the Academy of Music in Poznań, on ul. Świętego Marcina. The project was conceived in 2006 and drew upon experience with different forms of images in ephemeral photographs.

On the initiative of the Graphic Department of the Academy of Fine Arts in Poznań, a conference devoted to Polish graphic art was held in March 2009, at which Jan Berdyszak discussed the subject of “Situation-bound Nature of Ephemeral Graphic Art Today”.

## 2010

2010 – In February, the artist exhibits his works from the cycle *REST OF REST* from 2008 at the Galeria Art NEW media in Warsaw. The exposition includes forms-rest painted on wooden planks as well as froms cut out of transparent plexiglass titled *ISLANDS OF ABSENCE* and *REST OF ABSENCE*. Painted rest of various shapes and rest of glistening and disappearing plexiglass are irregularly “scattered” all over the walls, thus releasing the energy of the walls. A debate on the concepts of whole and fragment-rest, as well as on the idea of painting as an image and painting as an activity, is initiated with the models of exposition, the energy of the background and the painted object. Along with the energy of the walls, the “installation” of *REST* becomes a kind of environment. Questions are posed: about the causative character of rest, about

## 2011

2011 – Since 2010, works *REST OF REST* have been utilized and painted mostly on the back of wooden planks, where shapes and gaps of canvases result from covered shapes of the planks, provoking other possibilities and behaviour. The wall, rest and some absences in the form of transparent plexiglass constitute the centre of the experience of painting surfaces as painting environment. In June, the artist writes down in his sketchbook: “...I’m asking... with painting environment about more and other conditions of painting...”. In May, Galeria Muzalewska in Poznań presents *REST OF REST* and *REST FROM REST*, created in 2009, and the floor installation *OIKOS*, also created in 2009, for the first time. *REST* existed in relation to elements of the interior and the

## CYCLES OF WORKS

*GENERAL FORMS*, 1959–1962, alabaster engravings and paintings  
*DOUBLE CIRCLES*, 1962–1964, paintings  
*DRAWING*, 1962–1968, sculptures  
*MODELS*, 1962–1980  
*COMPOSITIONS OF CIRCLES*, 1963–1967, paintings  
*SCULPTURES*, 1963–1971  
*REQUIEM*, 1965–1970, painting  
*PAINTINGS*, 1965–1970  
*SHOWS OF ANIMATED SPACE*, 1966–1970, multimedia ephemeral activities  
*COMPOSITIONS OF CIRCLES*, 1966–1971, wood engraving, paintings  
*DOUBLE CIRCLES*, 1967–1971, paintings  
*BOOKS*, 1968, sketchbooks as books, objects – continued  
*QUESTIONS ABOUT THEATRE WITH PROJECTS AND SITUATIONS*, 1970–2006  
*PROGRAM PAINTINGS*, 1970–1984  
*TRANSPARENT*, 1970–1979, sculptures  
*INTEGRAL DRAWINGS*, 1970–1974  
*PROJECTS OF REPRESENTATIONS*, 1970, drawings and prints – continued  
*PHOTOGRAPHIC REINSTALLATIONS*, 1970, photographs, installed objects – continued

the image and about the signification of such environment. The artist constructed a version of *DOOR ON THE WAY* for Galeria Przychodnia in Poznań as part of the exhibition *CO KOLWIEK (WHAT EVER)*. At the Polish-Norwegian meeting at the Centrum Rzeźby Polskiej in Orońsko *OUTSIDE IN / INSIDE OUT* the artist produced an object made of metal doorcases with mirrors in door panels, with resounding floor in the passage and ephemeral images in the mirrors by entrances and exits – images of the real word which does not exist. The title of the work: *DOUBLE IN/OUT 209 x +/- 578 x +/- 115 cm*. The concept of the project *ENTRANCES TO THE TOP* is developed. The search for the capability of rest of bringing up questions is continued.

glass floor installation *OIKOS* provided space for changeable, mirror-like ephemeral photography of the surroundings in which it was displayed. The exposition became painting environment together with the place. Two projects for two versions of *ENTRANCE TO THE TOP* are prepared. The first is a floor installation made of glass, the second – for Waldemar Andzelm Collection – a steel object consisting of two elements to be placed in open space. Both works were completed. He continues work on the problem of *REST OF REST* and notes in his sketchbooks as well as makes concepts for floor installations.

*FRAMES OF THE EAST*, 1972, autochemigraphs  
*SILENCE*, 1972–1975, paintings and autochemigraphs  
*RESERVED SEATS*, 1973–1976, paintings  
*CONCENTRATING AREAS*, 1973–1980, painting  
*ANTI NOMOS*, 1975–1976, paintings  
*INFINITY*, 1975–1977, drawings and installed painting objects  
*CIRCLE OF INFINITY*, 1975–1976, installed painting objects  
*BEAMS OF THE CROSS*, 1977–1988, painting  
*STUDIES AFTER...*, 1979–1983, heliographic engravings, auto-offsets  
*COMPLEMENTARY REFLECTIONS*, 1979–1981, paintings  
*FRAGMENTS AS RADICAL WHOLES*, 1982–1984, painting  
*OTHERS TO BASES*, 1982–1984, installed sculptures, drawings  
*AROUND THE PAINTING*, 1983–1989, paintings  
*SITUATIONS*, 1985–1986, drawings  
*STATES OF MORALITY*, 1985–1987, drawings, installed objects  
*AT THE STONE*, 1986–1988, installed objects, installations, drawings  
*NEITHER NECESSITY NOR POSSIBILITY*, 1987–1995, installed objects, installations  
*BEAMS*, 1988–2001, installed objects, installations, prints and drawings  
*PASSE-PAR-TOUIT*, 1990, paintings, objects, layered prints and installations

*FILMS*, 1993, projects, photographs, photographic reinstallations, objects, installations – continued  
*APRÉS PASSE-PAR-TOUIT*, 2000, painting, installed painting objects, installations, layered prints  
*AFTER-FILMS*, 2006, installations, photographic reinstallations – continued

## INSTALLATIONS

**130 – *FILM SYMPTOMS***  
2006 – Jan Berdyszak, Józef Szajna, exhibition from the cycle *DIALOGUES, DRAMATIC TENSION OF SPACE*, Galeria Szyperska, Poznań  
*FILM SYMPTOMS* – red tricots hung on brick walls of the gallery, the floor covered with two layers of bituminous tar paper (rustling under the feet).  
*FILM SYMPTOMS* – 9 object situations in another room.  
**131 – *INSTALLATIONS*** as part of the exhibition *Jan Berdyszak, Prace 1960–2006 [Jan Berdyszak, Works 1960–2006]*  
*AFTER-FILMS* – viewers walk among after-films made of transparent foil, densely hung in gallery space, brushing against them  
2006 – Galeria Miejska Arsenał, Poznań  
*AFTER-FILMS* – in another room of the same gallery, they were exhibited with sheet glass  
*PROJECTION OF STOOL WITH STOOL* – projection with an object (1994–2006)  
2006 Galeria ON, Poznań  
*ENTER THE LIGHT* – dark tower (drying room) in which ultramarine, vertical fluorescent lights were installed, viewers walked among them feeling like they were in the matter of light  
2006 – Stary Browar, Poznań  
*GALLERY* – walls completely covered by sheet glass, the ones below were propped up against the wall.  
2006 – Stary Browar, Poznań  
*PASSE-PAR-TOUIT OF DARKNESS* – the floor of the dark interior of the gallery was rising and undulating; walking upon it viewers could experience the condition of their senses and their reaction to blindness caused by lack of light.  
2006 – Galeria Piekary, Poznań  
*POLISH TABLE* – a table, more than ten metres long, was covered by a white tablecloth which also blanketed chairs. On one end of the table there was a glass of coca cola, on the other a candlestick with a lighted candle.  
2006 – Stary Browar, Poznań  
*POLES AND REST* – nine installations situated against wooden poles that were part of the exhibition space. Installations were

## JAN BERDYSZAK’S PUBLICATIONS

**2005**  
J. Berdyszak, *Jakie może być miejsce sprzyjające kształtowaniu różnic osobowości (What a Place Facilitating Development of Personal Differences Can Be Like)*, [in:] *Nowe Wymiary Edukacji Kulturalnej. Edukacja kulturalna wobec Przemian Społeczno-Kulturalnych, Przemian w Kulturze Artystycznej oraz Wobec Aktualnych Poszukiwań*, Wrocław 2005, pp. 21-28.

*REST OF REST*, 2006, cut out objects and remnants painted on wooden planks and cut out from plexiglass, attached to walls form constantly changing and open environment of paintings

constructed of found objects and “waste-rest”.  
2006/2007 – Galeria Wozownia, Toruń  
**132 – *AFTER-FILMS*** – vertically, densely hanging after-films of dark foil filled up the space, the floor was covered by two layers of bituminous tar paper, cold light coming from underneath.  
2007 – Galeria Miejska in Mosina  
**133 – *GENERATOR OF EPHEMERAL PHOTOGRAPHS*** – a spatial floor object made of light, blue and greenish mirros reflecting the interior of the gallery.  
2007 – Galeria Foto-Medium-Art, Kraków  
**134 – *CULTURE – NATURE – NATURE OF ART*** – window panes removed from the frames were propped against the wall, behind them the artist placed equally large mirrors which reflected the viewers. Three containers, made of transparent foil and string, were hung on the opposite wall: the first was filled with pieces of rotten wood found in the woods, the second bag, made of string, contained birch firewood and the last one was empty.  
2008 – *UT-21 Polish Norwegian Art Project*, Lillehammer  
**135 – *AREA OF EPHEMERAL PAINTINGS***  
2009 – project created in 2006, staged on św. Marcin Street in Poznań, next to the Academy of Music. Sponsors: Zachęta Wielkopolska and Galeria Miejska Arsenał in Poznań.  
**136 – *OIKOS*** – in the years 1994–2009 a flat floor installation was constructed of glass panels, 420 x 400 cm. Exhibited at Galeria BWA in Bielsko-Biała and in Galeria Muzalewska in Poznań in 2011.  
**137 – *DOOR ON THE WAY*** – two wooden, not polichrome installed objects – 225 x (120 x 2) x 28 cm i 60 x 125 x 28 cm.  
2010 – Galeria Przychodnia, Poznań; Muzeum Architektury and Academy of Fine Arts, Wrocław  
2011 – Muzeum Miasta Katowice  
**138 – *DOUBLE IN/OUT*** – an object-passage made of metal doorcases. Mirros were installed in door planes at both ends of the tunnel; wooden resounding floor inside – 209 x 578 x 115 cm.  
2010 – *Outside In / Inside Out*, Orońsko  
**139 – *ENTRANCE TO THE TOP*** – floor installation, 20 glass forms, 12 mm thick, entire installation – 430 x minimum 480 cm.  
2011 – exposition in the Muzeum Rzeźby Współczesnej in Orońsko

(*Ephemeral Paintings Permeated – Matrices of Unclear Moments Incapable of Overcoming Themselves*), Katowice 2006, pp. 104-105. J. Berdyszak, *Dysbarwność (Discolourness)*, [in:] Kat. “5” *International Graphic Triennial Colour In Graphic Art Now*, Toruń 2006.

J. Berdyszak, *statement* [in:] J. Jagielski, G. Gajewska (ed.), *Osiemdziesiąt lat później, Modernizm w lustrze współczesności*, Gniezno 2006.

J. Berdyszak, *Wobec Grzegorza Sztabińskiego (notatki), szkicownik 116 z lat 1978-79 (To Grzegorz Sztabiński (notes), Sketchbook 116 from the years 1978–79)*, [in:] Grzegorz Sztabiński, *Retrospekcja*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 7.12.2006–14.01.2007, Łódź 2006, pp. 95-98.

**2007**

J. Berdyszak, *Okruch o Wojciechu Wieczorkiewiczu / A Recollection about Wojciech Wieczorkiewicz*, “Teatr Lalek”, no. 4(91)/2007, pp. 8-10.

J. Berdyszak, *O miejscu tekstu Jerzego Olka (About the Position of Jerzy Olek’s Essay)*, [in:] J. Olek, *Umożliwianie Niemożliwemu*, Wrocław 2007, pp. 4-5.

**2008**

J. Berdyszak, *Bezwłaściwość (Featurelessness)*, [in:] G. Gajewska, J. Jagielski (ed.), *Klan Cyborgów mariaż człowieka z technologią*, Gniezno 2008, p. 81.

J. Berdyszak, *statement* [in:] *Artyści o sztuce... sztuka*, “Gazeta Antykwaryczna”, no. 9/2008 p.16.

**2009**

J. Berdyszak, *Niewyraźność (Vagueness)*, [in:] E. Winiicka,

## PUBLICATIONS ABOUT JAN BERDYSZAK

**BOUND PUBLICATIONS**

**Books**

**2005**

W. Andzelm, *Berdyszak, Skupienie, Kolekcja Andzelm Gallery 2 (Berdyszak, Concentration, Andzelm Gallery Collection 2)*, Ząbki 2005, pp. 5-6, 7-11.

E. Dzikowska, *Polscy artyści w sztuce świata. Rozmowy Elżbiety Dzikowskiej (Polish Artists in World Art. Elżbieta Dzikowska’s Conversations)*, Warsaw 2005, pp. 22-29.

**2006**

M. Smolińska-Byczuk [et al.], *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006 (Jan Berdyszak. Works 1960–2006)*, Poznań 2006.

H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku (My Generation. Polish Puppet Artists in the Second Half of the 20th Century)*, Łódź 2006, pp. 25, 185-188, 190, 195-203, 207, 208, 210, 212, 216, 225-226.

**2007**

M. Smolińska-Byczuk, M. Pawłowski, *Jan Berdyszak, SŁUPY i RESZTY (Jan Berdyszak, POLES AND REST)*, Toruń 2007.

P. Leszkowicz, *Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk (Grażyna Kulczyk’s Art Collection)*, Poznań 2007, pp. 40-41.

**2008**

J. Kmita [et al.], *O twórczości Jana Berdyszaka (On Jan Berdyszak’s Creative Output)*, [in:] *Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów „szkoły poznańskiej” publikowanych w latach 1965–1978*

M. Larek (ed.), “Kres Logocentryzmu” i jego kulturowe konsekwencje, Poznań 2009, pp. 79-85.

J. Berdyszak, *Notatki ze szkicowników (Notes from Sketchbooks)*, [in:] *Jan Berdyszak i Ewa Zawadzka, Ewa Zawadzka i Jan Berdyszak, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance*, Sosnowiec 2009, pp. 10, 14.

J. Berdyszak, *Szanowne Panie, Szanowni Panowie, Drodzy Koledzy i Przyjaciele (Ladies and Gentlemen, Dear Colleagues and Friends)*, [in:] M. Juda (ed.), *Akademia 2007+*, Katowice 2009, pp. 127-134.

**2010**

J. Berdyszak, (*Cahier de croquis 52, 1973*) (Notes from sketchbook and an essay written in March 2006.), [in:] *Couleur et Géométrie. Actualité de l’Art Construit Européen*, Sens 2010, pp. 120, 121. J. Berdyszak, *O Akademii Sztuk Pięknych (About the Academy of Fine Arts)*, “Zeszyty Artystyczne”, no. 19/2010, p. 42.

J. Berdyszak, *Mysli o RESZTACH w postaciach istnienia reszt (Thoughts about REST in Forms of the Existence of Rest)*, [in:] J. Grad, J. Sójka, A. Zaporowski (ed.), *Nauka, Kultura, Społeczeństwo, Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Krystynie Zamiarze*, Poznań 2010, pp. 407-410.

J. Berdyszak, *Passe-partout i passe-par-tout podłoga i podłoga*, notatka ze *Szkicownika nr 149*, 1993 r. (*Passe-partout and Passe-par-tout Floor and Floor*, a note from *Sketchbook no. 149*, 1993), [in:] *Labirynt, Festiwal Nowej Sztuki, Festival der Neuen Kunst*, Ślubice – Frankfurt upon Oder 22–24.10.2010, pp. 44, 45.

J. Berdyszak, *Notatki ze szkicownika 155, 23.04.1995 (Notes from Sketchbook no. 155, 23 April 1995)*, [in:] J. Wallis (ed.), *Artoteka Grafiki Biblioteki Sztuki*, Zielona Góra 2010, pp. 36-39.

w *czasopiśmie*ch „Nurt” i „Sztuka”, T. Kostyrko, J. Grad (ed.), Poznań 2008, pp. 143-157.

M. Smolińska-Byczuk, *Stany Nierozstrzygalności. „Etyka Ewolucyjna” Jana Berdyszaka (States of Insolvability. Jan Berdyszak’s “Evolutionary Ethics”)*, [in:] P. Piotrowski, W. Suchocki (ed.), *Artium Quaestiones XIX*, Poznań 2008, pp. 127-182.

**2009**

R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku (Icon in 20th-century Art)*, Kraków 2009, pp. 329-342.

E. Jarosz, *Od Cibulki do Kosałki (From Cibulka to Kosałka)*, [in:] 6.5 *Szyperskiej. Od Cibulki do Kosałki*, Poznań 2009, pp. 8-9, 45, 50, 51, 54, 56-58, 60.

M. Smolińska-Byczuk, M. Pawłowski, *Jan Berdyszak, Reszty Reszt – Rest OF REST*, Katowice 2009.

**2010**

H. Sych, *Tajemnice Teatru Lalek (Mysteries of Puppet Theatre)*, Łódź 2010, pp. 86-98.

B. Kowalska, *Fragmenty życia, pamiętnik artystyczny 1967-1973. Moja kolekcja – dary przyjaciół (Fragments of Life, An Artistic Diary 1967–1973. My Collection – Gift from Friends)*, Radom 2010, pp. 252-255.

M. Smolińska-Byczuk, *Obraz a przestrzeń jako byt pierwszy (Image and Space as Primeval Being*, [in:] W. Andzelm, *Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, Waldemar Andzelm Collection*, Ząbki 2010, pp. 27-33 and ill. 1-22.

P. Sztabińska, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku (Geometry and Nature. Polish Abstract Art in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century)*, Warsaw 2010, pp. 76-89. J. Zagrodzki, *Andrzej Mroczek w labiryncie sztuki – z przeszłości do nieskończoności, Labirynt*, Wystawy w Galeriach BWA Lublin *2009/2010 (Andrzej Mroczek in the Labyrinth of Art – from Past to Infity, Labyrinth, Exhibitions in the galleries of the BWA Lublin 2009/2010)*, Lublin, ill. 39, 159.

**2011**

J. Berdyszak, *Puste jest pełne (Empty is Full)*, [in:] E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Izabelin-Warsaw 2011, pp. 16-27.

M. Smolińska, Jan Berdyszak, [in:] *Visual Interview. Dictionary of Artists 01*, pp. 6-11.

**Exhibition catalogues including essays on J. Berdyszak’s creative output**

**2005**

*Art Poznań 2005 Targi Sztuki (Art Fair Poznań 2005)*, pp. 83, 102, 103, 249, 300.

K. Moraczewski, *Teatr Potencjalny (Potential Theatre)*, [in:] *Jan Berdyszak. Symptomy z Powłok*, Poznań 2005.

R. K. Przybylski, *Jan Berdyszak*, [in:] *Magia Animacji. 60 lat Teatru Animacji w Poznaniu*, Poznań 2005.

**2006**

J. Pamuła, *Z prawdziwą radością... (It is with Great Pleasure...)*, [in:] *Jan Berdyszak. Après Passe-par-tout*, Kraków 2006, p. 2. M. Smolińska-Byczuk, *Perypetie passe-partout (Adventures of passe-partout)*, [in:] *Jan Berdyszak. Après Passe-par-tout*, Kraków 2006, pp. 5-7.

*Poznań w Gdańsku – Gdańsk w Poznaniu, Wystawa Grafiki i Malarstwa Profesorów i Wykładowców ASP w Gdańsku i ASP w Poznaniu (Poznań in Gdańsk – Gdańsk in Poznań, Exhibition of Prints and Paintings by Professors and Tutors of the Academies of Fine Arts in Gdańsk and Poznań)*, Gdańsk/Poznań 2006. R. Lewandowski, *Ewokacja grafiki (Evocation of Graphic)*, [in:] 6. *Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2006, pp. 14, 15. *Jan Berdyszak*, [in:] *Bliźniemu swemu...*, Rzeszów 2006, p. 8. *Jan Berdyszak*, [in:] *OBRAZOWANIA*, Radom 2006, p. 104. 6. *Triennale Grafiki Polskiej (6<sup>th</sup> Triennial of Polish Graphic Art)*, Katowice 2006, pp. 15, 36.

L. Głuchowska, *Jan Berdyszak*, [in:] *Zielona Grafika*, Zielona Góra 2006.

W. Trojańska, *Jan Berdyszak. Pozytyw – Negatyw (Jan Berdyszak. Positive – Negative)*, [in:] *Katalog 2005–2007*, Poznań 2007, pp. 106-107.

**2007**

Jan Berdyszak, [in:] *Nowe tendencje w malarstwie polskim*, Bydgoszcz 2007, p. 101.

Jan Berdyszak, [in:], *Jan Berdyszak. Passe-par-tout grafiki warstwowe*, Radom 2007.

M. Smolińska-Byczuk, *Stany Nierozstrzygalności. Etyka Ewolucyjna Jana Berdyszaka (fragment) (States of Insolvability. Jan Berdyszak’s Evolutionary Ethics (fragment))*, [in:] *Jan Berdyszak. Popowłocza*, Mosina 2007.

Jan Berdyszak, [in:] *Medium... Post... Mortem... (12 artistes polonais)* du 5 mai au 3 juin 2007, Flemmalle 2007.

*Jan Berdyszak*, [in:] *Kolekcja Sztuki Współczesnej. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, Katowice 2007, pp. 22-23.

**2008**

*Jan Berdyszak*, [in:] *Bliźniemu swemu... 2008*, Rzeszów 2008, p. 10. R. Rogozińska, *Jan Berdyszak. Belki Krzyża (Jan Berdyszak. Beams of the Cross)*, [in:] *Jan Berdyszak, Galeria Sztuki Plastycznej KUL*, Lublin 2008.

*Jan Berdyszak*, [in:] *Medium... Post.. Mortem...*, Słupsk/Ustka/ Katowice/Zielona Góra 2008.

K. Siatka, N. Żak, *Jan Berdyszak*, [in:] *TERAZ! Artyści Galerii Foto-Medium-Art*, Radom 2008, pp. 33, 53-55.

**2009**

D. Folga-Januszewska, *Jan Berdyszak i Ewa Zawadzka. Ewa Zawadzka i Jan Berdyszak*, Sosnowiec 2009, p. 2.

L. Hanak, *Retrospektywa 2000–2009. Ekspozycja od Jana Matejki, do Otto Freundlicha (Retrospective 2000-2009. Exposition from Jan Matejko to Otto Freundlich)*, Słupsk 2009, pp. 6, 16, 24.

J. Wallis, *Biblioteka Sztuki – Artoteka Grafiki: Galeria Grafiki Biblioteka Sztuki (Library of Art – Artrary of Graphic: Graphic Gallery Art Library)*, [in:] *Kolekcja Artoteki Grafiki ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Wystawa Towarzysząca Międzynarodowemu Triennale Grafiki*, Kraków 2009, pp. 9, 22.

**2010**

M. Knorowski, *Miejsce zapamiętane / Pamięć miejsca (Remembered Place / Memory of Place)*, [in:] *Outside In / Inside Out*, Międzynarodowy Plener Polsko-Norweski, pp. 16, 22. *Jan Berdyszak*, [in:] *Bliźniemu swemu... 2010*, Rzeszów 2010.

**2011**

*Z Janem Berdyszakiem rozmawia Jaromir Jedliński (Jaromir Jedliński talks to Jan Bedryszak)*, [in:] *Jan Berdyszak. Reszty Reszt*, Poznań 2011, pp. 16-29.

A. Schalhorn, *Neue Realitäten. Fotografische Bilder Im Medium Der Druckgrafik*, [in:] *Neue Realitäten. Fotografik von Warhol bis Havekost*, Berlin 2011, pp. 11, 93, il. 38-39.

**Periodicals**

**2005**

O. Błażewicz, *Wizualna integracja (Visual Integration)*, “Głos Wielkopolski”, 26 August 2005, p. 10.

M. Smolińska-Byczuk, *Samoświadomy Obraz (Self-Aware Image)*, “Arteon”, no. 11/2005, pp. 30, 31.

K. Kostyrko, *Nurt analizy języka sztuki (Trend of Analysing the Language of Art)*, “Sztuka”, R. XXV (2005), pp. 30-32.

**2006**

B. Błażewicz, *Obrazy o sobie (Paintings on Themselves)*, “EXIT”, no. 1(65)/2006, p. 4000.

S. Wilczak, *Poznań. Sztuka wychodzi w miasto. Nie kupują do magazynów (Poznań. Art Goes Out on the Town. They Don’t Purchase to Store)*, “Gazeta Wyborcza”, 26 January 2006.

IWA (I. Torbicka), *Berdyszak i Szajna w galerii Szyperska (Berdyszak and Szajna in the Szyperska gallery)*, “Gazeta Wyborcza”, 9 February 2006, p. 7.

(AN), *Doświadczenie obrazu (Experience of a Painting)*, “Dziennik Polski”, 21.04.2006.

M. Mencfel, *Narcyzm Obrazu (Narcissism of an Image)*, “Arteon”, no. 1(69)/2006, pp. 32, 33.

Z. Stankiewicz, *Pole Doświadczalne (Testing Gound)*, “Arteon”, no. 1(69)/2006, p. 34.

W. Kanicki, *Negatyw wobec poznania rzeczywistości, o istocie obrazu odwróconego na podstawie twórczości Jana Berdyszaka (Negative and Against of Reality, about the Essence of Inverted Image on the Basis of Jan Berdyszak’s Creative Output)*, “Fotografia”, no. 20/2006, pp. 83-88.

W. Kanicki, *Taflę obrazów efemerycznych (Surfaces of Ephemeral Images)*, “Artluk”, no. 2(2)/2006, pp. 24-37.

Berdyszak w Poznaniu (*Berdyszak in Poznań*), “Stary Browar. Magazyn Centrum Handlu, Sztuki i Biznesu”, no. 1/2006, pp. 10-11.

*Abstrakcja, Style w sztuce (Abstraction, Art Styles)*, “Stary Browar. Magazyn Centrum Handlu, Sztuki i Biznesu”, no. 1/2006, pp. 48-49.

O. Błażewicz, *Cały Berdyszak, retrospektywa poznańskiego profesora (Complete Works by Jan Berdyszak, Retrospective of Works by Professor from Poznań)*, “Głos Wielkopolski”, 24 November 2006, p. 3.

O. Błażewicz, *Rozmach godny mistrza. Wystawy. Prace Jana Berdyszaka w sześciu poznańskich galeriach (Masterly Panache. Exhibitions. Jan Berdyszak’s Works in Six Poznań Galleries)*, “Głos Wielkopolski”, 27 November 2006, p. 16.

IWA (I. Torbicka), *Modele Jana Berdyszaka (Jan Berdyszak’s Models)*, “Gazeta Wyborcza”, 8–14 December 2006, p. 21.

*Jan Berdyszak wystawia (Jan Berdyszak Exhibits)*, “Retrospektywa”, no. 48/231, p. 14.

M. Małkowska, *Berdyszak pokazuje wszystko (Berdyszak Shows It All)*, “Rzeczpospolita”, 27 November 2006, p. 13.

I. Torbicka, *Festiwal Jana Berdyszaka. Wystawa w pięciu galeriach. Artysta w pięciu odsłonach (Jan Berdyszak’s Festival. Exhibition in Five Galleries. Artist on Five Scenes)*, “Gazeta Wyborcza”, “Sztuka”, 24–30 November 2006, p. 19.

*Dziesięciu najlepszych malarzy w 2006 roku, subiektywny ranking Moniki Małkowskiej (Ten Top Painters in 2006, Subjective Ranking by Monika Małkowska)*, “Rzeczpospolita”, 17 December 2006.

M. Smolińska-Byczuk, *Trwanie przemijaniem, przemijanie trwaniem. „Inne życie” Jana Berdyszaka (Lasting by Means of Passing, Passing by Means of Lasting. “Another” Life of Jan Berdyszak)*, “Arteon”, no. 12/2006, pp. 34-36.

K. Grabowska, *Festiwal Jana Berdyszaka (Jan Berdyszak’s Festival)*, “Art&Business”, no. 12/2006, pp. 10-13.

I. Torbicka, *Fenomen Berdyszaka (Phenomenon of Berdyszak)*, “Gazeta Wyborcza”, 2 December 2006, p. 6.

T. Książek, *Potencjalizm księgi (Book Potentiality)*, “EXIT”, no. 4(68)/2006, pp. 4274-4277.

J. Berdyszak, rozm. Z. Stankiewicz, *Dotknięcie istnienia, rozmowa z Janem Berdyszakiem, profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (Touching Existence, interview with Jan Berdyszak, Professor at the Academy of Fine Arts in Poznań)*, “IKS. Poznański Informator Kulturalny, Sportowy i Turystyczny”, November 2006, pp. 24-25.

E. Adaszyńska, *Odkrywanie twórczości Jana Berdyszaka (Discovering Jan Berdyszak’s Creative Output)*, “Uniwersytet Zielonogórski. Miesięcznik Społeczności Akademickiej”,

December 2006/January 2007, p. 19.

I. Torbicka, *Ciemność! Galeria Piekary, Jan Berdyszak „Passe-par-tout of darkness IV” (Darkness! Galeria Piekary, Jan Berdyszak „Passe-par-tout of darkness IV)*, “Gazeta Wyborcza”, 29 December 2006–4 January 2007, p. 11.

**2007**

I. Torbicka, *Ujrzeć ciemność, nie tracąc wzroku. Wystawa (To See Darkness without Losing Sight)*, “Gazeta Wyborcza”, 6–7 January 2007, p. 8.

K. Moraczewski, *Berdyszak Interpretowany Na Nowo. Jan Berdyszak. Prace 1960–2006 (Berdyszak Reinterpreted. Jan Berdyszak. Works 1960–2006)*, “Gazeta Malarzy i Poetów”, no. 1(62)/2007, pp. 34-35.

M. Smolińska-Byczuk, *Wchodząc w Światło. Orońsko (Entering the Light. Orońsko)*, “Kwartalnik Rzeźby”, no. 1(66)/2007, pp. 15-17.
Z. Starikiewicz, *Bez łatwych odpowiedzi (No Easy Answers)*, “EXIT”, no. 1(69)/2007, pp. 4368-4371.

M. Smolińska-Byczuk, Kurator wystawy: *Jan Berdyszak. Prace 1960–2006, 24.11.2006–31.01.2007, Raport Roczny Kulczyk Foundation 2006 (Exhibition Curator: Jan Berdyszak. Works 1960–2006, 24.112006–31.01.2007, Kulczyk Foundation Annual Report 2006)*, Poznań 2007, pp. 14-15.

T. Książek, *Passe-par-tout, przejście ku całości (Passe-par-tout, Passage to the Whole)*, “Arteria”, no. 5/2007, pp. 51-56.

R. Rogozińska, *Nic w mandorli (Nothing in Mandorla)*, “Konteksty”, no. 2(277)/2007, pp. 169-174.

K. Staszak, *Autorefleksyjna retrospektywa (Self-Reflective Retrospective)*, “Arteon”, no. 3(83)/2007, pp. 12-13.

I. Torbicka, *Żywe Lustra na Marcinie (Live Mirrors on Martin)*, “Gazeta Wyborcza”, 18 April 2007, p. 3.

B. Kowalska, *Manfred Kluckert – ambasador sztuki polskiej w Niemczech (Manfred Kluckert – the Ambassador of Polish Art in Germany)*, “Sztuka”, no. 4/2007, pp. 26-28.

G. Józefczuk, *Wiara w sztukę (Faith in Art)*, “Gazeta Wyborcza”, 2–3 June 2007, p. 5.

A. Kwiecień, *Foto-Medium-Art. Reaktywacja*, “EXIT”, no. 3(71)/2007, pp. 4536, 4539.

J. Olek, *Tekstu zagubienie. O twórczości Jana Berdyszaka (Loosing of the text. About Jan Berdyszak’s Creative Output)*, “Rita Baum”, no. 11/2007, pp. 186-189.

(ŁUG), *Jana Berdyszaka gry z rzeczywistością (Jan Berdyszak’s Games with Reality)*, “Dziennik Polski”, 26 November 2007.

J. Nowaczyk, *Instalacja w Galerii (Installation in the Gallery)*, “Fakty mosińsko-puszczykowskie”, no. 13/2007, p. 12.

M. Smolińska-Byczuk, *Sztuka Polska w Niemczech (Polish Art in Germany)*, “Artluk”, no. 2(4)/2007, p. 75.

*Warto zobaczyć, Jan Berdyszak, Generator fotografii efemerycznych (2007), Reinstalacje fotograficzne (1975/1993), Galeria Foto-Medium-Art – do 19.01.2008 (Worth Seeing, Jan Berdyszak, Generator of Ephemeral Photographs (2007), Photographic Reinstallations (1975/1993), Galeria Foto-Medium-Art – until 19.01.2008)*, “Art&Business”, no. 12/2007, p. 18.

MH, *Generowanie obrazów efemerycznych (Generating Ephemeral Images)*, “Fotograficzny biuletyn”, no. 6/2007, pp. 68-69.

M. Małkowska, *Bóg się rodzi w wyobraźni (God is Born in the Imagination)*, “Rzeczpospolita”, no. 299(7896)/22-23 December 2007, pp. 22-23.

**2008**

Jan Berdyszak, *Generator fotografii efemerycznych (2007), Reinstalacje fotograficzne (1975/1993) (Jan Berdyszak, Generator of Ephemeral Photographs (2007), Photographic Reinstallations (1975/1993))*, “Foto”, no. 1/2008, pp. 82-83.

S. Marzec, *Symboliczność widzialności (Symbolic Nature of Visibility)*, “Gazeta Wyborcza”, 26-27 April 2008.

K. Siatka, *Odbicia i Potencjalność Przestrzeni Jana Berdyszaka (Reflections and Potentiality of Space)*, “Artpapier”, no. 4(1000)/2008.

T. Książek, *Niewyraźność (Vagueness)*, “Rzeźba Polska”, vol. XIII/2008, pp. 219-222.

D. Folga-Januszewska, *Jak rozumiemy przestrzeń? O rzeźbie intelektualnej (How Do We Understand Space? On Intellectual Sculpture)*, “Rzeźba Polska”, vol. XIII/2008, pp. 17-20, 25, 27.

**2009**

S. Dudzik, *Czas i Tożsamość Grafiki (Time and Identity of Graphic Art)*, “Artluk”, no. 1(11)/2009, p. 19.

*Ranking najciekawszych wystaw indywidualnych poznańskich twórców w galeriach Poznania i Polski w l. 2004–2008 (cz. II) (Ranking of the Most Interesting Solo Exhibitions of Poznań-based Artists in Poznań and Polish Galleries in the Years 2004-08 (part II))*, “Gazeta Malarzy i Poetów”, no. 1/2009, p. 37.

IWA (I. Torbicka), *Efemeryczny Berdyszak (Ephemeral Berdyszak)*, “Gazeta Wyborcza”, 15 April 2009, p. 6.

M. Kostaszuk, *Zachęta się nie zniechęca (Zachęta is not Discouraged)*, “Głos Wielkopolski”, 15 April 2009, p. 17.

## INDIVIDUAL EXHIBITIONS

**2005**

*Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak X 2 (After-films, Reinstallations, Après Passe-par-tout)*, Galeria Fotografii i Nowych Mediów, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wlkp., 17 December 2004–23 January 2005.

**2006**

*Jan Berdyszak, Symptomy z Powłok*, Wystawa z cyklu *Dialogi, Dramaturgia Przestrzeni (Film Symptoms, Exhibition from the cycle Dialogues, Dramatic Tension of Space)*, Galeria Szyperska, Poznań, February 2006.

*Jan Berdyszak, Après Passe-par-tout*, Galeria Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków, April–May 2006.

*Jan Berdyszak, Prace 1960–2006 (Works 1960–2006)*, Galeria Miejska Arsenał, *AFTER-FILMS*, 24.11–28.12.2006; Galeria Szyperska, *NEGATIVE / POSITIVE*, 24.11.2006–14.01.2007; Galeria ON, *NEGATIVE / POSITIVE*, 24.11–08.12.2006; Galeria Piekary, *BOOKS*, 24.11–8.12.2006; *MODELS*, 12.12–23.12.2006; *DARKNESS* 04.01–13.01.2007; Galeria Stary Browar, *WORKS 1960–2006*, 24.11.2006–31.01.2007.

Jan Berdyszak, *POLES AND REST* 2006/2007, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, *POLES AND REST I*, 14 December 2006–16 January 2007; *POLES AND REST II*, 19 December 2006–16 January 2007; Exhibition was part of: *Jan Berdyszak, Prace 1960–2006 (Jan Berdyszak, Works 1960–2006)*, Poznań, Arsenał, Stary Browar, Galeria ON, Galeria Szyperska, Galeria Piekary.

**2007** – *Jan Berdyszak, Passe-par-tout grafiki warstwowe (Passe-par-tout Layered Prints)*, Galeria Rogatka Politechniki Radomskiej

M. Panek, *Jan Berdyszak i Ewa Zawadzka. Ewa Zawadzka i Jan Berdyszak*, “SOSnart, Sosnowiecki Magazyn Kulturalny”, no. 5/16/2009, pp. 2, 17, 18.

M. Smolińska-Byczuk, „*Obszar Obrazów Efemerycznych” Jana Berdyszaka (Jan Berdyszak’s “Area of Ephemeral Images”), “Uniwersytet Zielonogórski. Miesięcznik Społeczności Akademickiej”, no. 5(170)/2009, pp. 17-19.*

A. Grzegorzcyk, *Zmęczenie estetyki – powrót do źródłowości (Aesthetics Fatigue – Return to Source)*, “Sztuka i filozofia”, no. 34/2009, pp. 31-33.

**2010**

M. Smolińska-Byczuk, *Jana Berdyszaka reszty reszt (Jan Berdyszak’s Rest of Rest)*, [in:] “Sztuka.pl – Gazeta Antykwaryczna”, no. 1-3/(Ga 166-168)/2010, pp. 23-27.

J. Berdyszak, interviewed by J. Ryczek, *Z Uczelnią to właściwie jest tak jak z dobrą osobowością... (Academy is like a Good Personality, actually ...)*, “Zeszyty Artystyczne”, no. 19/2010, pp. 43-56.

K. Gumienna, *Cokolwiek to nie byle co (Whatever is not Anything)*, “Arteon”, no. 6(22)/2010, pp. 32-33.

J. S. Wojciechowski, *Trzy Projekty, Dwa Konteksty (Three Projects, Two Contexts)*, “Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, no. 4(81)/2010, pp. 2, 6.

D. Grubba, *Wilka Widzę, Jak Leży u Źródła Rzeki (I See a Wolf, Lying by the River Source)*, “Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, no. 4(81)/2010, p. 9, ill. on p. 26, 27 and cover.

im. Kazimierza Pułaskiego, Radom, June 2007.

*Jan Berdyszak, AFTER-FILMS*, Galeria Miejska w Mosinie, Mosina, 12.10–04.11.2007.

*Jan Berdyszak, Generator of Ephemeral Photographs 2007, Photographic Reinstallations 1975/1993*, Galeria Foto-Medium-Art, Kraków, 21.11–19.01.2008.

Jan Berdyszak, *Przegląd retrospektywny oraz instalacje RAND ALS PASSE-PAR-TOUT – 2000 i NACH-HÜLLEN – 2006 (Retrospective review and installations RAND ALS PASSE-PAR-TOUT – 2000 and NACH-HÜLLEN)*, Haus der Modernen Kunst, Staufen, from 10 March 2007; The exhibition was organized by art collector Manfred Kluckert for the occasion of the opening of the Haus der Modernen Kunst, see: M. Smolińska-Byczuk, *Sztuka Polska w Niemczech*, “Artluk”, no. 2(4)/2007, p. 75 and B. Kowalska, *Manfred Kluckert – ambasador sztuki polskiej w Niemczech*, “Sztuka.pl – Gazeta Antykwaryczna”, no. 4/2007, pp. 26-28.

**2008** – *Jan Berdyszak, BEAMS OF THE CROSS*, Galeria Sceny Plastycznej KUL, Lublin, April 2008.

**2009** – *Jan Berdyszak i Ewa Zawadzka. Ewa Zawadzka i Jan Berdyszak*, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki, Galeria Extravagance, Sosnowiec, 4.04.2009–7.06.2009.

*Jan Berdyszak, Reszty Reszt Rest of Rest*, Galeria SEKTOR I, Katowice 2009.

**2010** – *Jana Berdyszaka Reszty reszt (Rest of Rest)*, Galeria Art NEW media, Warsaw, 12 February–2 March 2010.

**2011** – *Jan Berdyszak, Reszty Reszt (Rest of Rest)*, Galeria Muzalewska, Poznań, May–July 2011.

## PARTICIPATION IN GROUP EXHIBITIONS

**2005** – *Doświadczenie materii (Experience of Matter)*, exhibition at the Galeria Piekary, Poznań, 1.02–28.02.2005.  
*Źródła tożsamości (Sources of Identity)*, Miejska Galeria Sztuki in Łódź, April 2005.  
*Freiheit und Verantwortung (Freedom and Responsibility)*, Exhibition at the Academy of Fine Arts in Poznań, Universität der Künste Berlin, Eingangshalle und Quergalerie, Berlin – Charlottenburg, 13–27 May 2005.  
 Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej “Dom Praczki” (Gallery of Contemporary Sacred Art “Washerwoman’s House”), Kielce 2005.  
*Dary, Kolekcja Galerii 261 (Gifts, Collection of Galeria 261)*, Galeria ASP, Łódź, May 2005.  
*Art Poznań 2005, Targi Sztuki (Art Fair)*, Stary Browar, Poznań, 5–9 May 2005.  
*Kolekcja ASP 3 – wystawa towarzysząca ART Poznań 2005 (Collection ASO 3 – an exhibition accompanying ART Poznań 2005)*, Stara Rzeźnia, Poznań, 5–9 May 2005.  
*Atlas Sztuki, Argumenta z kolekcji Gerharda Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego (Atlas of Art, Argumenta from Gerhard Jürgen Blum-Kwiatkowski’s Collection)*, Museum of Modern Art Hünfeld, exhibition accompanying the 4<sup>th</sup> edition of the *Festiwal Dialogu Czterech Kultur*, Łódź, 26.08–4.09.2005.  
*20 plenerów spod znaku geometrii (20 Plain Air Sessions about Geometry)*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 26.08–2.10.2005.  
*Wartości Poznania (Values of Cognition)*, Galeria Szyperska, Poznań, August–September 2005.  
*Triennale 1000 Miast (1000 Cities Triennial)*, Muzeum Zagłębia w Będzinie, 8 November–9 December 2005.  
*ASP Prints, IMPACT Exhibition*, Stary Browar Gallery, Poznań 2005.  
*Azymut Rzeźby w zbiorach Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (Azimuth of Sculpture in the Collection of the Centre for Polish Sculpture in Orońsko)*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 18 November–31 December 2005.  
*Transgresje 2005, IMPACT IV (Transgressions 2005)*, Centrum Kultury Zamek, Poznań, 7–16 September 2005.  
*2. Biennale „Środowisko Sztuki”*, Re-prezentacje (2<sup>nd</sup> Biennial “Environment of Art”, Re-presentations), Pałac Górków, Poznań 2005.  
*Magia Animacji (Magic of Animation)*, Exhibition organized on the occasion of the 60<sup>th</sup> anniversary of the Teatr Animacji in Poznań 1945–2005, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2005.  
*Samoświadomy Obraz (Self-Aware Painting)*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2005.  
*Arkana Sztuki, Polska Szkoła Grafiki, Ekspozycja od Janiny Kraupe do Andrzeja Kasprzaka (Secrets of Art, Polish Graphic School, Exposition from Janina Kraupe to Andrzej Kasprzak)*, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Zamek Książąt Pomorskich, Słupsk 2005.  
*Ślady Pamięci, Hommage à Tomasz Struk (Traces of Memory, Hommage à Tomasz Struk)*, exhibition was part of the festival *XIV Górnśląski Festiwal Sztuki Kameralnej*, Galeria Sektor I, Katowice, 15.11.2005–15.01.2006.  
**2006** – *Ślady przyjaźni (Traces of Friendship)*, exhibition in memory of Tomasz Struk, Galeria Piętro Wyżej, Górnśląskie Centrum Kultury, Katowice, from 11.01.2006.

*Samoświadomy Obraz (Self-Aware Painting)*, Galeria PIK, Ostrów Wielkopolski, 18 May–16 June 2006.  
*Poznań w Gdańsku – Gdańsk w Poznaniu, Wystawa Grafiki i Malarstwa Profesorów i Wykładowców ASP w Gdańsku i ASP w Poznaniu (Poznań in Gdańsk – Gdańsk in Poznań, Exhibition of Prints and Paintings by Professors and Tutors of the Academies of Fine Arts in Gdańsk and Poznań)*, ASP Gdańsk, April 2006, Stary Browar, Poznań 2.10–2.11.2006.  
*18<sup>th</sup> International Triennial of Graphic Art*, Bunkier Sztuki, Kraków 2006.  
*Bliźniemu swemu... 2006 (To Thy Neighbour...2006)*, Poznań. Galeria Miejska Arsenał 2–20.12.2005; exhibition previously staged at the Zachęta in Warsaw and subsequently in Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice, 13–29 January 2006; Pałac Sztuki, Kraków, 2–29 February 2006; Muzeum Miejskie Wrocławia 2–19 March 2006; BWA Rzeszów 3–22 April 2006. Auction was held at the BWA in Rzeszów on 23 April 2006.  
*6. Triennale Grafiki Polskiej (6<sup>th</sup> Triennial of Polish Graphic Art)*, Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice 2006.  
*Ewokacje Matrycy (Evocations of Matrix)*, Mikołów Centrum Sztuk Młyn, 19.09–20.10.2006; exhibition organized as part of the *International Triennial of Graphic Art Kraków 2006*.  
*Zielona Grafika (Green Graphic Art)*, Wydział Artystyczny, Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2006.  
*POP RZEZ ŚWIATŁO (THROUGH LIGHT)*, Galeria Grodzka, Lublin, 23 November 2006–7 January 2007.  
*Nowe tendencje w malarstwie polskim (New Trends in Polish Painting)*, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, 25.11.06–28.02.07.  
*Wystawa Jubileuszowa (Jubilee Exhibition)*, Galeria Hansgrohe – Aquademia, Tarnowo Podgórne, 15 November–4 December 2006.  
 ABC Gallery, Poznań, from 31 May 2006.  
*5<sup>th</sup> International Triennial Colour in Graphic Art Now*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, from 22 September 2006.  
 OBRAZOWANIA, *Rysunek, Malarstwo, Grafika, Fotografia Na Początek Nowego Wieku (IMAGINING, Drawing, Painting, Prints, Photography for the Beginning of New Century)*, Mazowieckie Centrum Kultury Elektrownia w Radomiu, from 18 December 2006.  
**2007** – *Kolekcja Sztuki Współczesnej (Contemporary Art Collection)*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, 23 February–25 March 2007.  
*Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk (Grażyna Kulczyk’s Art Collection)*, Stary Browar, Poznań, 17 March–June 2007.  
*Karnawał Cyborgów (Carnival of Cyborgs)*, Exhibition at the Wydział Edukacji Artystycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Collegium Europaeum Gnesnense, Gniezno, 22.03–11.04.2007; and Galeria Działań Warszawa.  
*Oldenburg’s 2<sup>nd</sup> International Triennale of Graphic Art*, Horst-Janssen-Museum, Am Stadtmuseum 4-8, Oldenburg, 25.03–6.05.2007.  
*30<sup>th</sup> Anniversary Show*, Galeria Foto-Medium-Art, Kraków, 20.02–7.07.2007.  
*Medium... Post... Mortem... (12 Polish artists)*, Centre Wallon d’Art Contemporain, La Châtaigneraie, Flemalle/Belg., 5 May–3 June 2007.  
*Sztuka i Wiara (Art and Faith)*, an exhibition commemorating 20<sup>th</sup> anniversary of Pope John Paul II’s vitis to Lublin, Galeria Grodzka, 31 May–8 July 2007.

*Bliźniemu swemu... 2008 (To Thy Neighbour... 2008)*, Zachęta Warszawa 16–25 November 2007; Muzeum Miejskie Wrocław 30 November 2007–20 January 2008; Pałac Sztuki, Kraków 7–24 February 2008; BWA Rzeszów 6–29 March 2008 / Auction held on 30 March 2008 at the BWA in Rzeszów / and Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 23.01–3.02.2008.  
*Swingujący Londyn – kolekcja Grabowskiego (Swinging London – Grabowski’s Collection)*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 15.05–19.08.2007.  
*LABIRYNT 2007*, BWA, Lublin 2007.  
**2008** – *Medium... Post... Mortem...*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk – Ustka, March 2008; Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, June 2008; Galeria BWA, Zielona Góra, October 2008.  
*UT-21 – Norsk Kunstprosjekt*, Bruparken, Lillehammer, 30.08–30.09.2008.  
*TERAZ! Artyści Galerii Foto-Medium-Art (NOW! Artists from Gallery Foto-Medium Art)*, Elektrownia, Radom, 7 November 2008–21 December 2008.  
*Polska Sztuka Współczesna XX/XXI (Polish Contemporary Art of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries)*, Galeria Zamek w Reszlu, Oddział Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Reszel, from 18 July 2008.  
**2009** – *Arkana Sztuki, Retrospektywa 2000–2009, Ekspozycja od Jana Matejki do Otto Freundlicha (Secrets of Art, Retrospective 2000–2009, Exposition from Jan Matejko to Otto Freundlich)*, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Zamek Książąt Pomorskich, Słupsk 2009.  
*Kolekcja Artoteki Grafiki ze zbiorów Biblioteki Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego (Collection of Artoteka Grafiki from the collection of the Art Library at the Uniwersytet Zielonogórski)*, exhibition accompanying the *International Triennial of Graphic Art*, Kraków 2009.  
*Difference Beyond Difference*, Stary Browar, Słodownia +1, +2, Poznań, 3–15.11.2009.  
*Obecność i Głębia, Kolekcja Galerii BWA w Lublinie (Presence and Depth, Collection of Galeria BWA in Lublin)*, Biuro Wystaw Artystycznych w Lublinie, Galeria Grodzka, Lublin, 27.02–22.03.2009 (according to poster).  
**2010** – wystawa *COKOLWIEK* z okazji pierwszych urodzin Galerii PRZYCHODNIA (exhibition *WHATEVER* on the occasion of the first anniversary of Galeria PRZYCHODNIA), Galeria Przychodnia, Klub Eskulap ul. Przybyszewskiego 9, Poznań, 23.03–6.04.2010.  
*Couleur et Géometrie, Actualité de l’Art Construit Européen*, Edition Musée de Sens, Sens, Orangerie des Musée et Bibliothèque Municipale (14 March–13 June 2010); Halle, Kunstverein Talstrasse e.V. (3 September–10 October 2010); Nuremberg, Kunsthaus (28 October–5 December 2010); Kielce, National Museum (14 January–27 February 2011); Marcigny, Centre d’Art Contemporain Frank Popper (Summer 2011).  
*POSTAWY, Rzeźba Pedagogów Katedry Rzeźby i Katedry Działań Przestrzennych Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (STANCES, Sculpture of Tutors at the Department of Sculpture and the Department of Space Activities at the Academy of Fine Arts in Poznań)*, Galeria Profil, Poznań, 26 March–16 April 2010.  
*Bliźniemu swemu... 2010 (To Thy Neighbour... 2010)*, Exhibitions preceding an auction: Zachęta National Gallery of Art, Warsaw,

1–11 December 2009; Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław, 16 December 2009–10 January 2010; Pałac Sztuki, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 12–24 January 2010; BWA Katowice, 29 January–14 February 2010; BWA Rzeszów 25 February–19 March 2010; auction was held on 21 March at the BWA in Rzeszów.  
*preMedytacje, “Przeplot”, (preMeditation, “Intertwinement”)*, Department of Space Activity at the University of Arts in Poznań, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2010.  
*BERDYSZAK GIEROWSKI KAŁUCKI KAMOJL, Waldemar Andzelm Collection*, 20<sup>th</sup> anniversary of the gallery, Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Lublin, 6–31 August 2010.  
*art show*, Galeria Słodownia, Stary Browar and the University of Arts in Poznań, exhibition accompanying the *Mediation Biennial 2010*, Poznań 2010.  
*preMeditation, “Gesture”*, Department of Space Activity at the University of Arts in Poznań, Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2010.  
*DIAGRAM Jerzemu Ludwińskiemu (DIAGRAM for Jerzy Ludwiński)*, Galeria Działań, Warsaw, from 21.12.2010.  
*Sztuka miary i harmonii (The Art of Measure and Harmony)*, Biuro Wystaw Artystycznych in Lublin, Galeria Grodzka, Lublin, 29.04.2010–20.05.2010.  
*Outside In / Inside Out, International Polish-Norwegian Open Air Session: Centre of Polish Sculpture in Orońsko*, exhibition of works created during the session, 18 September–31 October 2010.  
*Labirynt, Festiwal Nowej Sztuki Festival Der Neuen Kunst (Labyrinth, New Art Festival)*, Ślubice Frankfurt upon Oder, 22–24.10.2010.  
 POZ – WRO, ROZ-POZNANIE MIEJSCA (POZ – WRO, RE-COGNITION OF PLACE), Muzeum Architektury we Wrocławiu and the Academy of Fine Arts in Wrocław, Wrocław, 18 December 2010–5 Febr. 2011.  
**2011** – *Kryterium Koloru, Abstrakcja Geometryczna z Kolekcji Galerii 72 (Criterion of Colour, Geometric Abstraction from the Galeria 72 Collection)*, Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie, 3.06–3.07.2011.  
*Neue Realitäten FotoGrafik von Warhol bis Havekost, Kupferstichkabinett, Staatliche Museum zu Berlin*, 10. June–9. October 2011; Galerie Stihl Waiblingen, 18. Februar–27. Mai 2012.  
*BERDYSZAK GIEROWSKI KAŁUCKI KAMOJL, Waldemar Andzelm Collection*, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2011.  
*Malarze mówią (Painters talk)*, Galeria Art New Media, Warsaw, 7–13 April 2011.  
*DIAGRAM Jerzemu Ludwińskiemu (DIAGRAM for Jerzy Ludwiński)*, Galeria Wozownia, Toruń, 12–24 April 2011; and Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej “ELEKTROWNIA” in Radom.  
*preMedytacje, “Pamięć” (preMeditations, “Memory”)*, Department of Space Activity at the University of Arts in Poznań, Muzeum Miasta Katowic, Katowice, 8 April–14 May 2011.  
*Polska Sztuka Współczesna (Contemporary Polish Art)*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, from 10 September 2011.  
*Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim (New Trends in Polish Painting)*, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, 19.11.2011–26.02.2012.  
*preMedytacje, “Symulacje” (preMeditations, “Simulations”)*, Department of Space Activity at the University of Arts in Poznań, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, November 2011–January 2012.

## lista fotografii / list of photos

s. / p. 7  
Portret Jana Berdyszaka / Jan Berdyszak's portrait, 2005  
Foto / Photo: Elżbieta Dzikowska

s. / p. 23  
PASSE-PAR-TOU ŚWIATŁA / PASSE-PAR-TOU OF LIGHT, 1995  
projekcja negatywu z autofokusem / negative projection with autofocus  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 24-25  
DWA REFLEKTORY NAPRZECIWKO, 1000W i 1000W / TWO SPOTLIGHTS EN FACE, 1000W and 1000W, 1983/1988.  
Siedem pytań o teatr Jana Berdyszaka, II Spotkania teatru, wizji i plastyki, BWA Katowice  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 26-27  
WEJDŹ W ŚWIATŁO / ENTER THE LIGHT, 2006  
instalacja świetlna / light installation  
Wieża Słodowni, Stary Browar, Poznań  
Foto / Photo: Zdzisław Orłowski

s. / p. 28-29  
Z NAROŻA / FROM THE CORNER, 2000  
obiekt instalowany, błękitne jarzeniówki i szyby/ installed object, light blue glow lamps and sheet glass  
Język geometrii, BWA Katowice  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 30  
PASSE-PAR-TOU MIEJSCA W GALERII / PASSE-PAR-TOU OF A GALLERY PLACE, 2003  
instalacja sytuacyjna / situational installation  
Galeria Miejska, Wrocław  
Foto / Photo: P. Koprowski

s. / p. 37  
CIEŃ PRZEZROCZYSTOŚCI C / SHADOW OF TRANSPARENCY C, 1981  
fotografia-autooffset / photography-autooffset, 62,5 x 60 cm (n/8)  
Foto / Photo: Zdzisław Orłowski

chrome steel, 55 x 34 x 55 cm.  
Foto / Photo: Brunon Cynalewski

s. / p. 45  
PRZEZROCZYSTA VC / TRANSPARENT ONE VC, 1972–1974  
szkło, stal chromowana / glass, chrome steel, 45 x 45 x 7 cm  
Wł. / Property of Muzeum Architektury, Wrocław  
Foto / Photo: Brunon Cynalewski

s. / p. 46  
STRUKTURA MUZYCZNA / MUSICAL STRUCTURE, 1962  
drut stalowy / steel wire rope, 66 x 63 x 54 cm  
Foto / Photo: Zbigniew Czarnecki

s. / p. 47  
STRUKTURA PERFOROWANA / PERFORATED STRUCTURE, 1963  
blacha stalowa / steel sheet, wys. / heigth 131 cm  
Foto / Photo: Brunon Cynalewski

s. / p. 48  
PRZEZROCZYSTA I NIEDOSTĘPNA / TRANSPARENT AND INACCESSIBLE, 1976–1978  
szkło z narożnikami piaskowanymi (22 płyty) / glass with sanded corners (22 sheets), 18 x 50 x 50 cm  
Foto / Photo: Jan Gaworski

POŁOWA PASSE-PAR-TOU DLA PÓŁCIENIA / HALF PASSE-PAR-TOU FOR HALF-LIGHT, 1995  
akryl, deska, pl. / acrylic, wooden plank, canvas 122 x 188 cm  
Foto / Photo: archiwum

s. / p. 49  
PASSE-PAR-TOU PRZEŁAMANE DLA PÓŁCIENIA / BROKEN PASSE-PAR-TOU FOR HALF-LIGHT, 1992  
płyta oklejona szarym papierem / board covered with grey paper, 68 x 120 x 30 cm  
Foto / Photo: archiwum

PASSE-PAR-TOU PRZEŁAMANE DLA PÓŁCIENIA / BROKEN PASSE-PAR-TOU FOR HALF-LIGHT, 1993  
szkło piaskowane / sanded glass  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 50  
CIEŃ / SHADOW, 1966  
Z pokazów przestrzeni animowanych 1966–1970 i rekonstrukcja działania / From the show of animated spaces 1966–1970 and action reconstruction  
Foto ze Sztandaru Młodych / Photo in Sztandar Młodych: Marek Glinkowski; Foto w gazecie / Newspaper photo: Aleksander Jałosiński

PASSE-PAR-TOU ŚWIATŁA Z TABORETEM / PASSE-PAR-TOU OF LIGHT WITH A STOOL, 1994  
instalacja 3 projektorów z ultramarynowanymi passe-

-partout i otwartym światłem na 3 taborety z trzema projekcjami na ścianach w Auli Domu Plenerowego U.A. w Skokach / installation made of three projectors with ultramarine framing and open light directed at three stools with three projections onto the walls of the lecture theatre at Dom Plenerowy U.A. in Skoki

s. / p. 51  
PASSE-PAR-TOU CIENIA / PASSE-PAR-TOU OF SHADOW, 1995  
akryl, deska / acrylic, wooden plank  
PASSE-PAR-TOU PODŁOGOWE / FLOOR PASSE-PAR-TOU, 1993  
stare deski podłogowe / old floorboards

PASSE-PAR-TOU PODŁOGI / PASSE-PAR-TOU OF THE FLOOR, 1992  
szkło / glass  
Ekspozycja 1996, BWA Katowice  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 52  
PASSE-PAR-TOU ŚWIATŁA Z TABORETEM / PASSE-PAR-TOU OF LIGHT WITH A STOOL, 1994  
instalacja 3 projektorów z ultramarynowanymi passe-partout i otwartym światłem na 3 taborety z trzema projekcjami na ścianach w Auli Domu Plenerowego U.A. w Skokach / installation made of three projectors with ultramarine

framing and open light directed at three stools with three projections onto the walls of the lecture theatre at Dom Plenerowy U.A. in Skoki

s. / p. 53  
PASSE-PAR-TOU ŚWIATŁA Z TABORETEM / PASSE-PAR-TOU OF LIGHT WITH A STOOL, 1994  
Projekcja jednego ujęcia w negatywie / Negative projection of a single take  
Foto / Photo: archiwum

s. / p. 54-56  
PRZEZROCZYSTA VIII B Z LINIĄ / TRANSPARENT ONE VIII B WITH A LINE, 1972–1974  
szkło, stal chromowana / glass, chrome steel, 40 x 92 x 40 cm  
Wł. / Property of Muzeum Górnośląskie, Bytom  
Foto / Photo: Brunon Cynalewski

s. / p. 57  
MARGINES PASSE-PAR-TOU / MARGIN OF PASSE-PAR-TOU, 2000  
reinstalacja fotograficzna / photographic reinstallation, 63,5 x 100 cm, (n/3)  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 58  
PRZEZROCZYSTE, KONIECZNE, ZBĘDNE I MOŻLIWE / TRANSPARENT, NECESSARY, UNNECESSARY AND POSSIBLE, 1980  
instalacja, jedna i dziesięć szyb zawieszonych / installation, one and ten hanging sheets of glass  
Studio 80, BWA Poznań  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 59-61  
OBIEKTYWNA NIEOBECNOŚĆ KRZESŁA / THE OBJECTIVE ABSENCE OF A CHAIR, 1998  
rzeczowy rysunek warstwowy pozytywowo-negatywowo i wydruk na folii / positive-negative layered drawing and foil print  
Frame Gallery, Pittsburgh

s. / p. 62-63  
DO I OD KAMIENIA / TOWARDS AND AWAY FROM THE STONE, 1987  
rysunki z instalacjami szklanymi i cieniami / drawings with glass installations and shadows  
Rysunek i obiekt szklany ze swoim cieniem / Drawing and a glass object with its shadow

BWA Lublin  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 64  
U KAMIENIA / AT THE STONE, 1987  
rysunek i instalacja ze swoimi cieniami / drawing and installation with their shadows  
1988  
Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra  
Foto / Photo: archiwum

s. / p. 65  
PORUSZONE PASSE-PAR-TOU I / MOVED PASSE-PAR-TOU I, 2003  
grafika warstwowa, transparentne folie / layered print, transparent foil, 70 x 97,8 cm, (n/5)  
Foto / Photo: Zdzisław Orłowski

s. / p. 66  
ROZPADŁE PASSE-PAR-TOU VIII / COLLAPSED PASSE-PAR-TOU VIII, 2003  
transparentna grafika warstwowa / transparent layered print, 70 x 95 cm, (n/6)  
Foto / Photo: Zdzisław Orłowski

s. / p. 67  
Szkic POPOWŁOKI / Draft of AFTER-FILM, 2006  
tusz, kredka, szkicownik / ink, crayon, sketchbook 182, 25,5 x 27,5 cm

s. / p. 68  
POPOWŁOZCA / AFTER-FILMS, 2006  
instalacja / installation  
Galeria Miejska Arsenał, Poznań  
Foto / Photo: Marcin Berdyszak

s. / p. 69  
POPOWŁOZCA / AFTER-FILMS, 2007  
instalacja / installation  
Galeria Miejska w Mosinie  
Foto / Photo: Zofia Strzelecka

s. / p. 70-71  
POPOWŁOZCA / AFTER-FILMS, 2006  
instalacja / installation  
Galeria Miejska Arsenał, Poznań  
Foto / Photo: Zdzisław Orłowski

s. / p. 72  
PASSE-PAR-TOU ŚWIATŁA / PASSE-PAR-TOU OF LIGHT, 1996  
Na architekturę galerii w świetle dziennym została nałożona projekcja negatywu fotografii, tegoż samego miejsca Rzeczywistość tego miejsca stała się pozorną. / A photographic

negative of the architecture of the gallery was projected onto the real structure in daylight. Reality of the place became ostensible.  
Inner Spaces. Galeria Miejska Arsenał, Białystok  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 78  
PRZEZROCZYSTA I NIEDOSTĘPNA C / TRANSPARENT AND INACCESSIBLE C, 1977–1978  
szkło piaskowane / sanded glass, 21 x 45 x 45 cm  
Wł. / Property of Muzeum Narodowe, Wrocław  
Foto / Photo: Brunon Cynalewski

s. / p. 79  
PASSE-PAR-TOU CIEMNOŚCI / PASSE-PAR-TOU OF DARKNESS, 1991  
drewno polichromowane / polychrome wood, 102 x 118 x 80 cm  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 80  
PASSE-PAR-TOU CIEMNOŚCI / PASSE-PAR-TOU OF DARKNESS, 1995  
projekcja przezrocza na czarnym ekranie / slide projection on a black screen  
Pola sztuki, Zielona Góra  
Foto / Photo: Leszek Krutulski

s. / p. 81  
PASSE-PAR-TOU CIENIA / PASSE-PAR-TOU OF SHADOW, 1995  
akryl, deska / acrylic, wooden plank, 122 x 170 cm  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 82  
PASSE-PAR-TOU CIEMNOŚCI III / PASSE-PAR-TOU OF DARKNESS III, 1998  
projekt instalacji dla Galerii Medium, Bratysława / installation project for Galéria Medium, Bratislava

s. / p. 83  
PASSE-PAR-TOU CIEMNOŚCI V / PASSE-PAR-TOU OF DARKNESS V, 2012  
projekt instalacji dla csww Toruniu / installation project for COCA in Toruń

s. / p. 84-85  
MODEL GŁĘBI „PUSTYCH” / MODEL OF “EMPTY” DEPTHS, 1974  
drewno polichromowane, 9 części

/ polychrome wood, 9 parts; każda / each 23 x 23 x 80 cm  
foto / photo: Zdzisław Orłowski

s. / p. 86-87  
POLE FOTOGRAFII EFEMERYCZNYCH / AREA OF EPHEMERAL IMAGES, 1996  
instalacja szyb od jednej do ośmiu warstw / installation of sheets of glass – from one to eight layers  
Bunkier Sztuki, Kraków  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

s. / p. 88  
CIEMNOŚĆ WYPEŁNIA I / DARKNESS PERVADES I, 2005  
Foto / Photo: Jan Berdyszak

## lista prac na wystawie / list of works at the exhibition

<b>Publikacja / A Publication by the Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu / Centre of Contemporary Art Znaki Czasu</b>		
<b>Fotografie / Photographs</b>		
DWA REFLEKTORY NAPRZECIWKO, 1000W I 1000W / TWO SPOTLIGHTS EN FACE, 1000W AND 1000W, 1983/1988 fotografia na pcv / photograph on PCV, 91,5 x 130 cm,	PASSE-PAR-TOU <span> </span> PRZELAMANE DLA PÓŁCIENIA / BROKEN PASSE-PAR-TOU FOR HALF-LIGHT, 1992 płyta oklejona szarym papierem / board covered with grey paper, 62 x 30 x 120 cm	POPOWŁOCZA / AFTER-FILMS, 2006/2012 projekcja fotografii Z. Orłowskiego, przedstawiającej instalację „Popowłocza”, wykonanej w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu / projection of a “After-films” installation photograph taken by Z. Orłowski in Galeria Miejska Arsenał in Poznań
CIEMNOŚĆ WYPEŁNIA I / DARKNESS PERVADES I, 2005 fotografia / photograph, 120 x 80 cm	PASSE-PAR-TOU <span> </span> PRZELAMANE DLA PÓŁCIENIA / BROKEN PASSE-PAR-TOU FOR HALF-LIGHT, 1993 szkło piaskowane / sanded glass, 71 x 120 cm	ROZPADŁE PASSE-PAR-TOU III / COLLAPSED PASSE-PAR-TOU III, 1997 grafika warstwowa, transparentne folie, biały i czarny papier / layered print, transparent films, black and white paper, 71,5 x 87,5 cm
CIEMNOŚĆ WYPEŁNIA II / DARKNESS PERVADES II, 2005, fotografia / photograph, 120 x 80 cm	PASSE-PAR-TOU <span> </span> PODŁOGI / PASSE-PAR-TOU OF THE FLOOR, 1992 4 elementy szklane / 4 pieces of glass; całość / whole 80 x 140 cm	ROZPADŁE PASSE-PAR-TOU VI / COLLAPSED PASSE-PAR-TOU VI, 1999 grafika warstwowa, transparentne folie, czarny papier / layered print, transparent films, black paper, 71,5 x 100 cm
<b>Obiekty / Objects</b>		
STRUKTURA MUZYCZNA / MUSICAL STRUCTURE, 1962 drut stalowy / steel wire rope, 66 x 63 x 54 cm	PASSE-PAR-TOU <span> </span> CIENIA / PASSE-PAR-TOU OF SHADOW, 1995 akryl, deska, płótno / acrylic, wooden plank, canvas, 122 x 170 cm	ROZPADŁE PASSE-PAR-TOU VI / COLLAPSED PASSE-PAR-TOU VI, 1999 grafika warstwowa, transparentne folie, czarny papier / layered print, transparent films, black paper, 72 x 100 cm
STRUKTURA PERFOROWANA / PERFORATED STRUCTURE, 1963 blacha stalowa / steel sheet; wys. / heigth 131 cm	DWA REFLEKTORY NAPRZECIWKO, DWA REFLEKTORY TEATRALNE 1000W I 1000W / TWO SPOTLIGHTS EN FACE, TWO THEATRE SPOTLIGHTS 1000 W AND 1000 W, 1983/2012	PORUSZONE PASSE-PAR-TOU I / MOVED PASSE-PAR-TOU I, 2003 grafika warstwowa, transparentne folie / layered print, transparent films, 70 x 97,8 cm
GLĘBOKOŚCI PORÓWNANE / COMPARED DEPTHS, 1974–77 model, sklejka polichromowana / model, polychrome plywood, 62 x 47 x 160 cm	<b>Instalacje / Installations</b>	APRÈS PASSE-PAR-TOU STATYSTYCZNE / STATISTIC APRÈS PASSE-PAR-TOU, 2003–2006 grafika warstwowa, transparentne folie, karton czerwony / layered print, transparent films, red paperboard, 70 x 100 cm
MODEL GLĘBI „PUSTYCH” / MODEL OF “EMPTY” DEPTHS, 1974 drewno polichromowane, 9 części / polychrome wood, 9 parts; każda / each 23 x 23 x 80 cm	Z NAROŻA / FROM THE CORNER, 2000 obiekt instalowany, 3 błękitne świetlówki, 12 szyb / installed object, 3 light blue glow lamps and 12 sheets of glass, 70 x 100 cm	APRÈS PASSE-PAR-TOU V, 2005 grafika warstwowa, transparentne folie, czarny papier / layered print, transparent films, black paper, 70 x 100 cm
PRZEZROCZYSTA I NIEDOSTĘPNA III / TRANSPARENT AND INACCESSIBLE III, 1977 metaplex, 11,5 x 55 x 55 cm	WEJDŹ W ŚWIATŁO / ENTER THE LIGHT, 2006/2012 interaktywna instalacja świetlna / interactive light installation	PRZYGOTOWANIE ZDJĘĆ / PHOTOGRAPHS PREPARING <b>Jacek Skitek</b>
PRZEZROCZYSTA I NIEDOSTĘPNA IV / TRANSPARENT AND INACCESSIBLE IV, 1977 szkło / glass, 4 x 45 x 45 cm	PASSE-PAR-TOU <span> </span> CIEMNOŚCI V / PASSE-PAR-TOU OF DARKNESS V, 1995/2012 instalacja interaktywna / interactive installation	REALIZACJA WYSTAWY / EXHIBITION PRODUCTION <b>Wojciech Ruminski</b>
PRZEZROCZYSTA I NIEDOSTĘPNA / TRANSPARENT AND INACCESSIBLE, 1976–78 szkło z elementami płaskowanymi / glass with sanded elements, 18 x 50 x 50 cm	<b>Projekcje / Projections</b>	KOORDYNACJA PROJEKTU / PROJECT COORDINATION <b>Daria Pysiak</b>
	CIEŃ / SHADOW, 1966/2012 rekonstrukcja z pokazów przestrzeni animowanych 1966–70 / Reconstruction from the show of animated spaces 1966–70 Marek Glinkowski	PRZYGOTOWANIE INSTALACJI ŚWIETLNYCH / LIGHT INSTALLATION PREPARING <b>Karol Ciechanowski</b>
		PODZIĘKOWANIA ZA WSPARCIE ZEHCĄ, PRZYJĄC / ACKNOWLEDGMENTS <b>Art Station Foundation by Grażyna Kulczyk</b>
		SPECJALNE PODZIĘKOWANIA DLA / SPECIAL THANKS TO: <b>Dobriła Denegri Grażyna Kulczyk</b>
		OKŁADKA / COVER <b>Jan Berdyszak WEJDŹ W ŚWIATŁO / ENTER THE LIGHT</b> 2006 instalacja świetlna / light installation Wieża Słodowni, Stary Browar, Poznań Zdjęcie / Photo: Zdzisław Orłowski Dzięki uprzejmości artysty / Courtesy of Artist Wewnętrzna strona: <b>Jan Berdyszak</b> , kartka ze szkicownika 118, 1979
		WYDAWCA / PUBLISHER <b>Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu Centre of Contemporary Art Znaki Czasu Ul. Waly Gen. Sikorskiego 13, 87-100 Toruń Polska / Poland www.csw.torun.pl info@csw.torun.pl</b>
		© Autorzy tekstów / Authors of the texts © 2012 Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu / Centre of Contemporary Art Znaki Czasu Wszystkie prawa zastrzeżone / All rights reserved
		DRUK / PRINTED BY <b>ARTIS poligrafia s.c. ul. Granitowa 7/9 87-100 Toruń</b>
		ISBN: 978-83-62881-09-3
		<b>Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń / Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, Toruń</b>
		ORGANIZATORZY / INSTITUTIONAL FOUNDERS <b>Główny Organizator / Main Organiser – Gmina Miasta Torunia / City Office of Toruń Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage Województwo Kujawsko-Pomorskie / The Kujavian-Pomeranian Voivodeship</b>
		RADA PROGRAMOWA / ADVISORY BOARD <b>Marcin Berdyszak</b> , Jerzy Brzuskiwicz, Zbigniew Fiderewicz, Piotr Klugowski, Jarosław Modzelewski, Anda Rottenberg, Wiesław Smużny, Lech Wolski, Marek Żydowicz
		DYREKTOR / DIRECTOR <b>Paweł Łubowski</b>
		DYREKTOR PROGRAMOWY / ARTISTIC DIRECTOR <b>Dobriła Denegri</b>
		DZIAŁ KURATORSKI / CURATORIAL DEPARTMENT <b>Zdzisław Orłowicz Katarzyna Jaworska Piotr Lisowski</b>
		WYDAWNICTWO I KSIĘGARNIA / PUBLISHING & BOOKSTORE <b>Anna Kompanowska Katarzyna Radomska Kamila Gąska Maria Głowacka Ivona Jabłonskaja Agnieszka Man Lilia Pietraszewska</b>
		DZIAŁ EDUKACJI / EDUCATIONAL DEPARTMENT <b>Elżbieta Kopacz Matylda Hinc Marta Kołacz Dominika Lewandowicz Dorota Sobolewska</b>
		DZIAŁ PROMOCJI, PR-U I SPONSORINGU / PROMOTION, PR & SPONSORSHIP DEPARTMENT <b>Dominik Pokornowski Katarzyna Drewnowska-Toczko</b>
		Aleksandra Mosiołek Ewelina Czajkowska Katarzyna Ostrowska Natalia Drzewoszevska Piotr Zawalkiewicz
		DZIAŁ REALIZACJI WYSTAW / EXHIBITIONS DEPARTMENT <b>Wojciech Ruminski Tomasz Gnutek Zbigniew Karolewski Jacek Paszotta Piotr Sokół</b>
		KONSERWATOR DZIEŁ SZTUKI / ART CONSERVATOR <b>Mirosław Wachowiak</b>
		DZIAŁ ORGANIZACJI I ADMINISTRACJI / ADMINISTRATION & ORGANISATION DEPARTMENT <b>Kazimierz Kamiński Janusz Dahm Marian Glonek Agnieszka Megger Mariusz Meszek Wojciech Pętlicki Daria Pysiak Mariusz Zamorski</b>
		CZYTELNIA I ARCHIWUM / READING ROOM <b>Malina Barcikowska Anna Woźniczka</b>
		WSPÓLPRACA MIĘDZYNARODOWA I KOORDYNACJA PROJEKTÓW / INTERNATIONAL COOPERATION & PROJECTS COORDINATION <b>Anna Jankojć</b>
		KOORDYNATOR PROJEKTÓW, ASYSTENTKA DYREKTORA / PROJECTS MANAGER, DIRECTOR'S ASSISTANT <b>Alicja Hryckiewicz</b>
		ASYSTENTKA DYREKTOR PROGRAMOWEJ / ARTISTIC DIRECTOR'S ASSISTANT <b>Paulina Kuhn</b>
		RADCA PRAWNY / LEGAL ADVISER <b>Joanna Górska</b>
		DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI I KADR / ACCOUNT & HR OFFICE <b>Robert Małkiewicz Marta Bejger Ewa Hołod Katarzyna Borkowska Beata Lewandowska</b>
		RECEPCJA / RECEPTION <b>Małgorzata Kopczyńska Marcelina Mucharska Marta Pisarska Żaneta Sarnecka</b>
		KINOOPERATORZY / PROJECTIONISTS <b>Łukasz Bienkowski Adam Pietrulewicz</b>
		SEKRETARIAT / SECRETARIAT <b>Joanna Ratajczak</b>





ul. Wały gen. Sikorskiego 13  
87-100 Toruń  
Poland  
tel. 56 610 97 18  
info@csw.torun.pl  
www.csw.torun.pl

GLÓWNY ORGANIZATOR / MAIN ORGANISER



Urząd Miasta Torunia

PARTNERZY / PARTNERS



PARTNERZY MEDIALNI / MEDIA PARTNERS

CZWÓRKA

TVP  
KULTURA

NOWOŚCI

TVP  
BYDGOSZCZ

art  
bon  
magazyn o sztuce

artinfo.pl

artlink

COwToruniu.pl

EXIT

indexart

KULTURALNYTORUN.pl

TRU

OBIEG

Opł

orbitorun.pl



WSTĘP / INTRODUCTION BY

**Dobriła Denegri**

TEKSTY / TEXTS BY

**Maria Berdyszakowa**  
**Sebastian Dudzik**  
**Piotr Lisowski**  
**Marta Smolińska**

CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ  
ZNAKI CZASU /  
CENTRE OF CONTEMPORARY ART  
ZNAKI CZASU  
30.03.2012 – 13.05.2012

Bardzo rzadko zdarza się, że nie tylko tytuł jako całość, lecz również każde słowo wchodzące w jego skład są ważne i znaczące dla wystawy.

Zacznijmy od światła. Ile skojarzeń wywołuje słowo światło? Ile jego fizycznych i metaforycznych cech potrafimy wymienić?

Jak ogromny może być zbiór słów odnoszących się do światła lub do jego przeciwności – ciemności? Słowa takie jak: Widok. Wizja. Promieniowanie. Promień. Fala. Prędkość. Częstotliwość. Natężenie. Zakres. Tęcza. Zorza. Słońce. Błyskawica. Płomień. Neon. Żarówka. Oko. Optyka. Soczewka. Oświetlenie. Odbicie. Oświecenie. Wiedza. Prawda. Dobro. Czystość. Przejrzystość. Przewidywalność. Duch. Transcendencja...

A co z cieniem i z tym, co się na niego składa – umbrą, penumbrą i antumbrą? Ile skojarzeń budzi słowo cień?

Do głowy przychodzą mi: Sylwetka. Rzut. Zarys. Złudzenie. Widmo. Aureola. Miraż. Mrok. Opar. Nieostrość. Mgła. Szarość...

Lecz mimo tego, że pojęcia te mają charakter zdecydowanie skojarzeniowy, słowem, które być może zasługuje w kontekście twórczości Jana Berdyszaka na największą uwagę, jest *pomiędzy*. Nawiązuje ono do procesualności, dyskursywności i mediacji. Wskazuje na przestrzeń pytań i refleksji, stan ciągłych dociekań i przekształceń. Między jednoznacznymi kategoriami światła i ciemności, bieli i czerni, odkrywamy nieskończoną liczbę niuansów i wygląda na to, że w tym właśnie świecie możliwości i potencjalności artysta ma nam najwięcej do zaprezentowania.

---

On very few occasions not only the meaning of the title, but the meaning of each word of it, is important and indicative of an exhibition.

Let's start with light. How many associations the word light triggers in our mind? How many physical and metaphorical qualities can we name in relation to light?

How vast can be the web of words related to light, and to its opposite, the darkness? Words like: Sight. Vision. Radiation. Ray. Wave. Speed. Frequency. Intensity. Spectrum. Rainbow. Aurora. Sun. Lightning. Flame. Neon. Bulb. Eye. Optics. Lens. Illumination. Reflection. Enlightenment. Knowledge. Truth. Good. Clean. Clear. Transparent. Spirit. Transcendence...

And what about shadow and its parts: umbra, penumbra and antumbra? How many associations can the word shadow trigger?

Some that come to my mind are: Silhouette. Projection. Shade. Phantasm. Ghost. Halo. Mirage. Crepuscular. Haze. Blur. Fog. Grey...

But in spite of a strong associative character of these terms, the word that deserves perhaps the highest attention when it comes to work of Jan Berdyszak is *between*. It is the word that alludes to processuality, discursiveness and mediation. It alludes to the space of interrogation and reflection, a condition of permanent research and reframing. Within the frame of sharp-edged categories – light and dark / white and black – infinity of nuances may be found and it seems that it's this world of possibilities and potentials that the artist wishes to share with us the most.