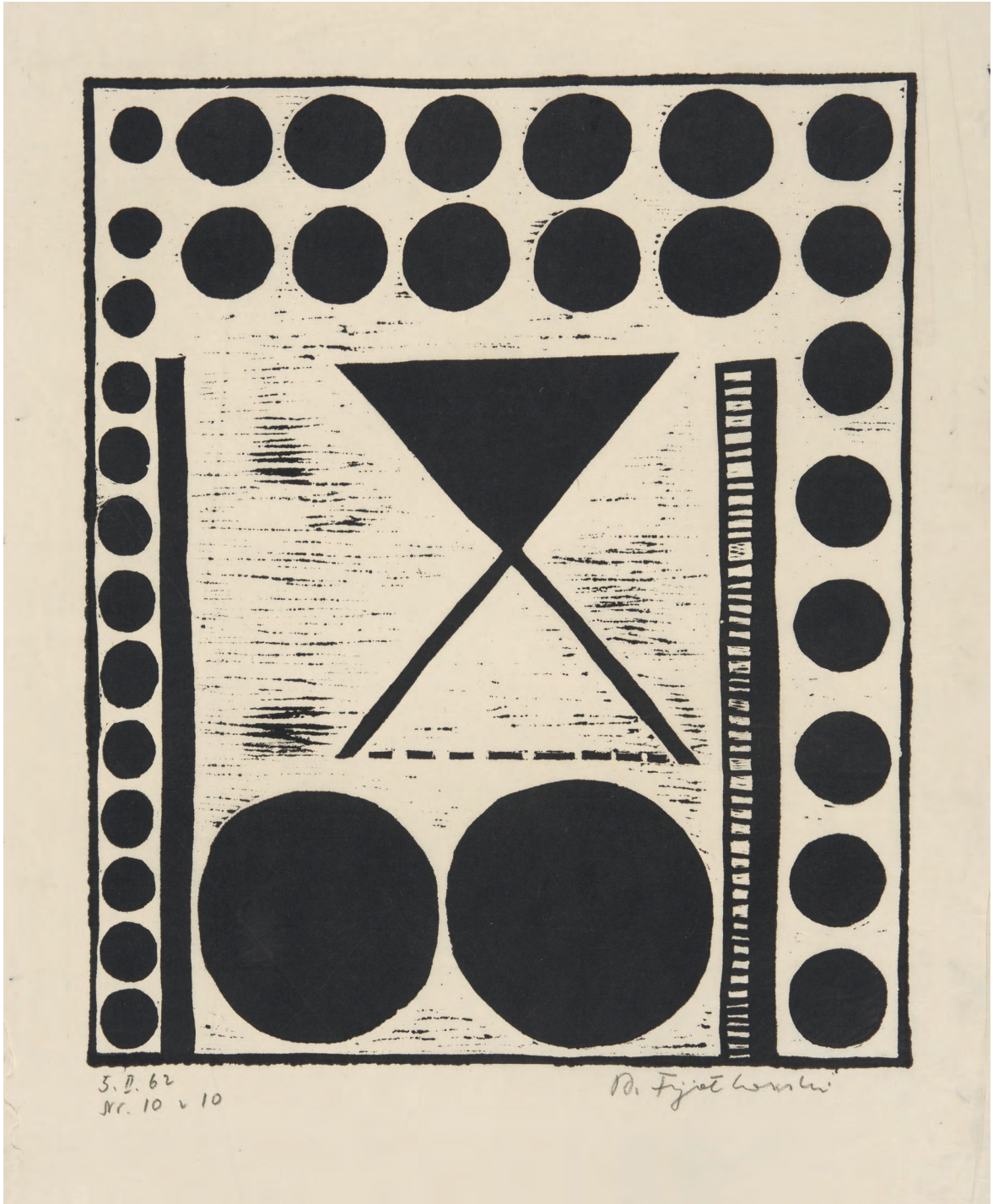


Stanisław. Fijałkowski

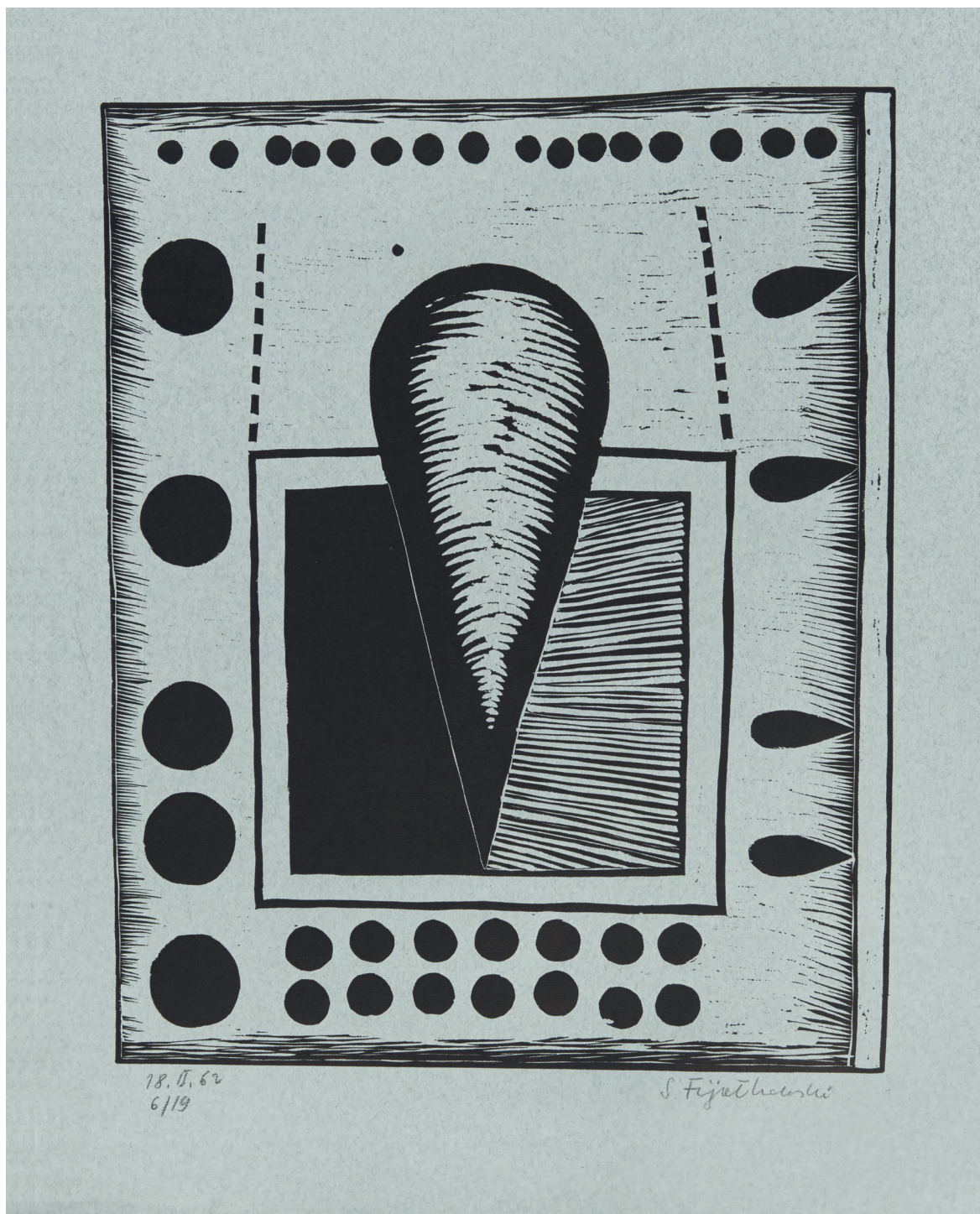
S P E C T R A A R T S P A C E M A S T E R S

Wybór grafik z kolekcji | Selection of graphics from the collection
prof. Stanisława Fijałkowskiego | of Professor Stanisław Fijałkowski

Fundacja Rodziny Staraków | Spectra Art Space | **2018**
Bobrowiecka 6 Warszawa | www.starakfoundation.org



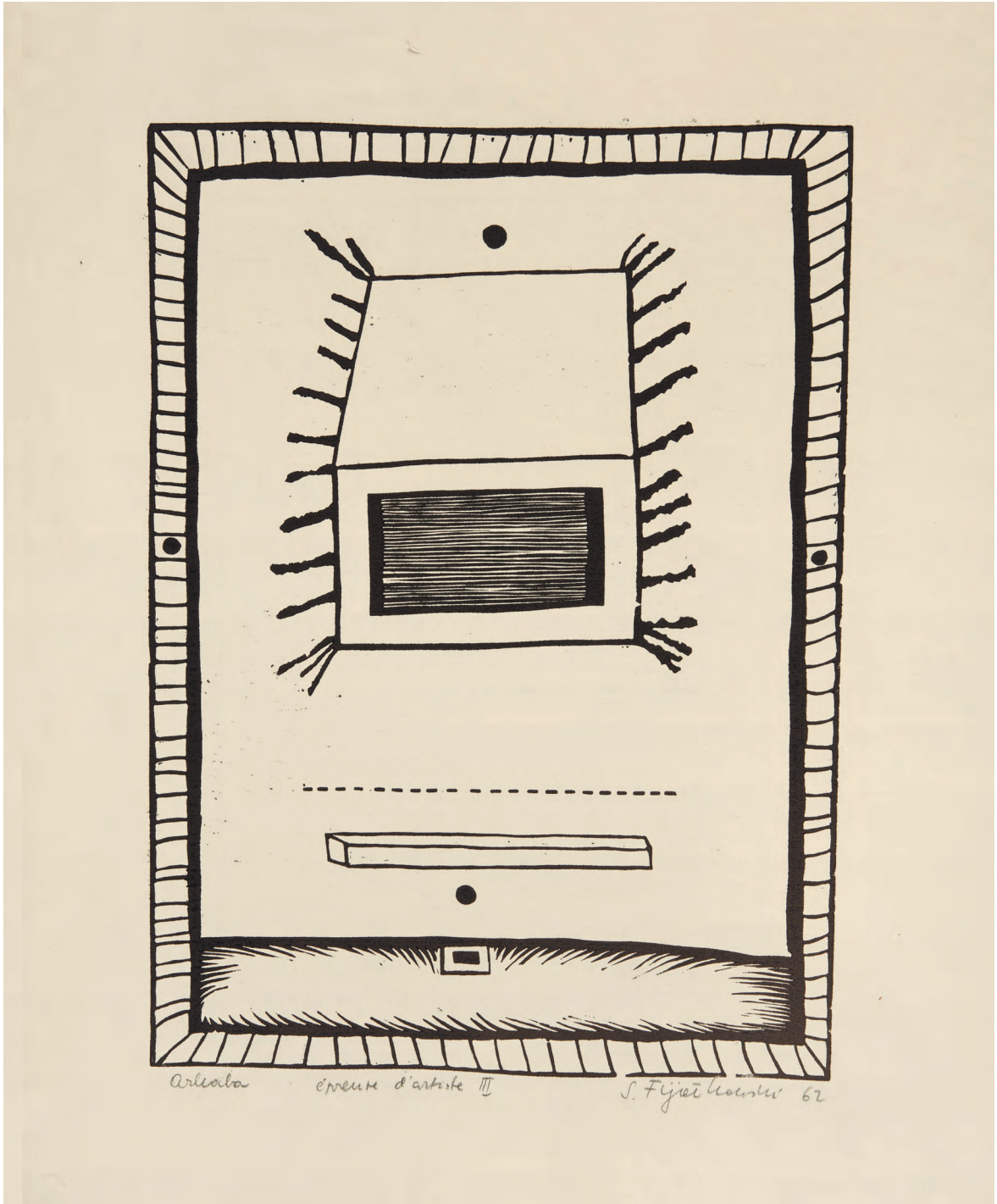
5. II. 62 | 1962
33,5x28 cm | 10/10
linoryt, papier | linoleum cut, paper



18. II. 62
6/19

J. Fijałkowski

18. II. 62 | 1962
46x36,5 cm | 6/19
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Arkaba | 1962
45,5x33 cm | e.a. III
linoryt, papier | linoleum cut, paper

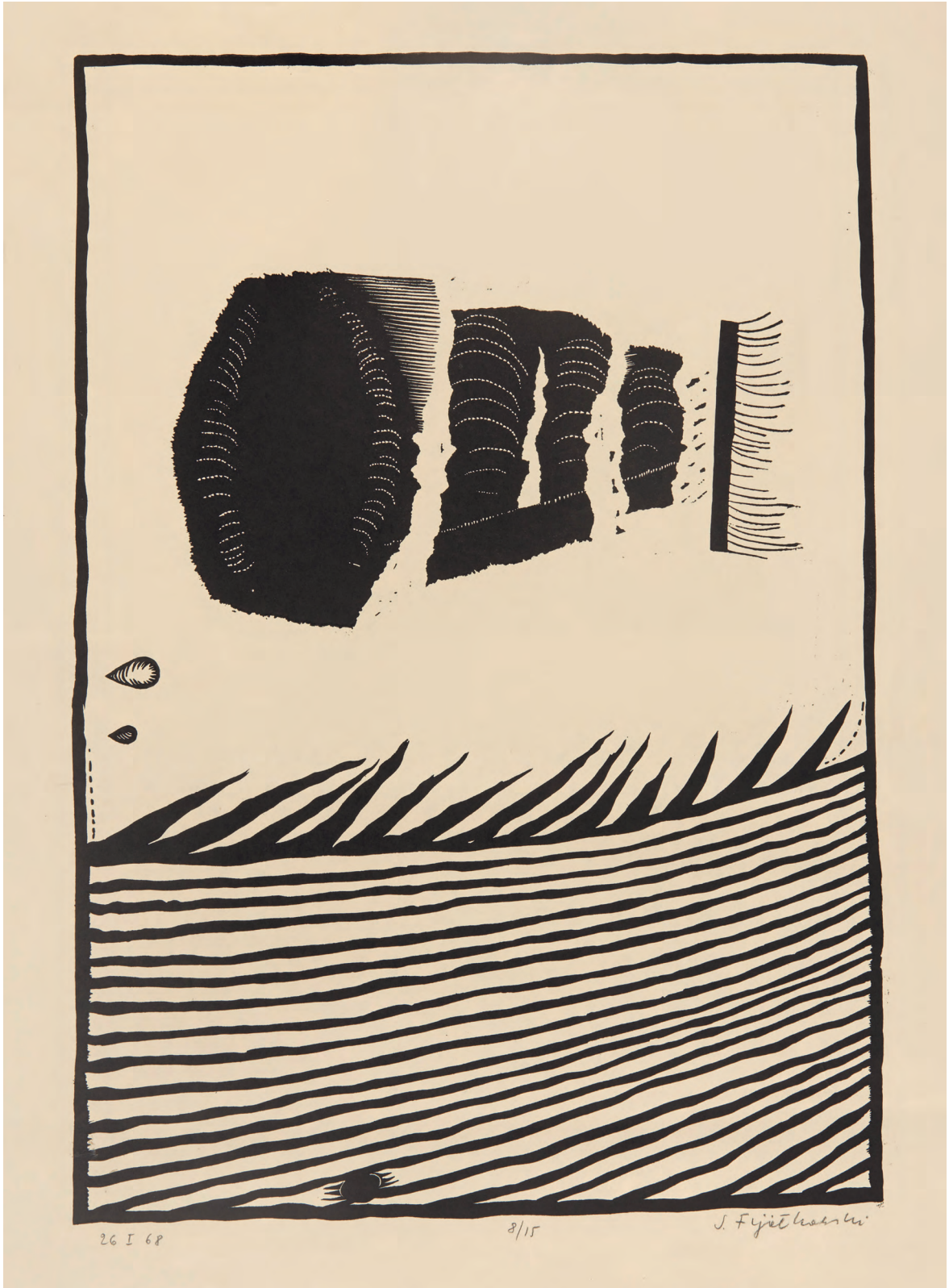


29. IX. 67

e.a.

S. Fijałkowski

29. IX. 67 | 1967
45,5×36 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper

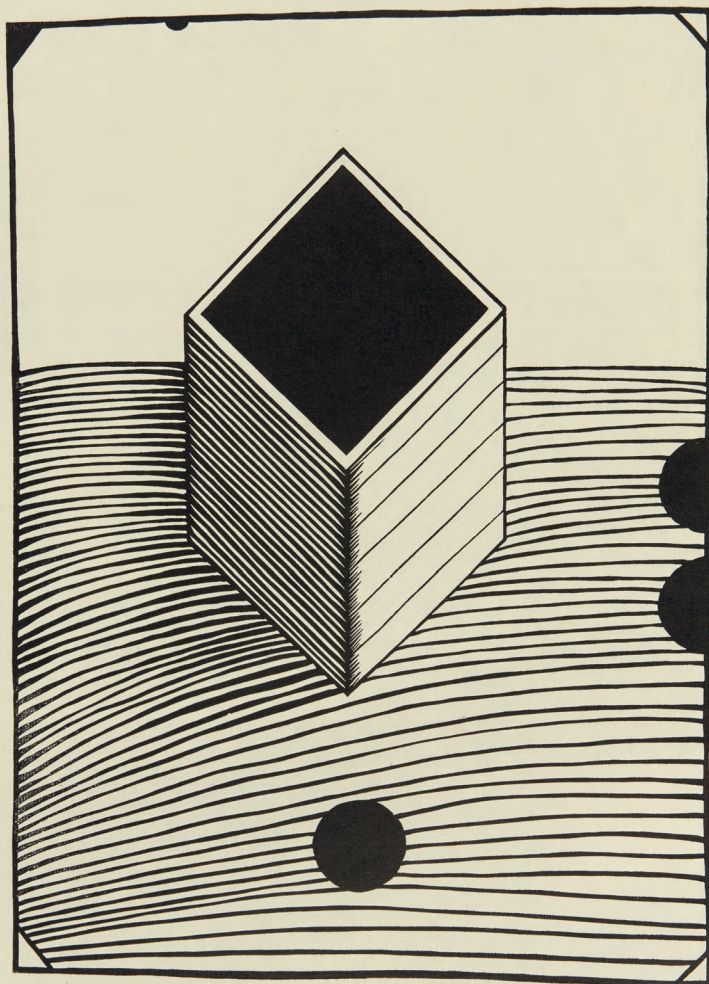


26 I 68

8/15

J. Fijetkowski

26. I. 68 | 1968
72x49,5 cm | 8/15
linoryt, papier | linoleum cut, paper

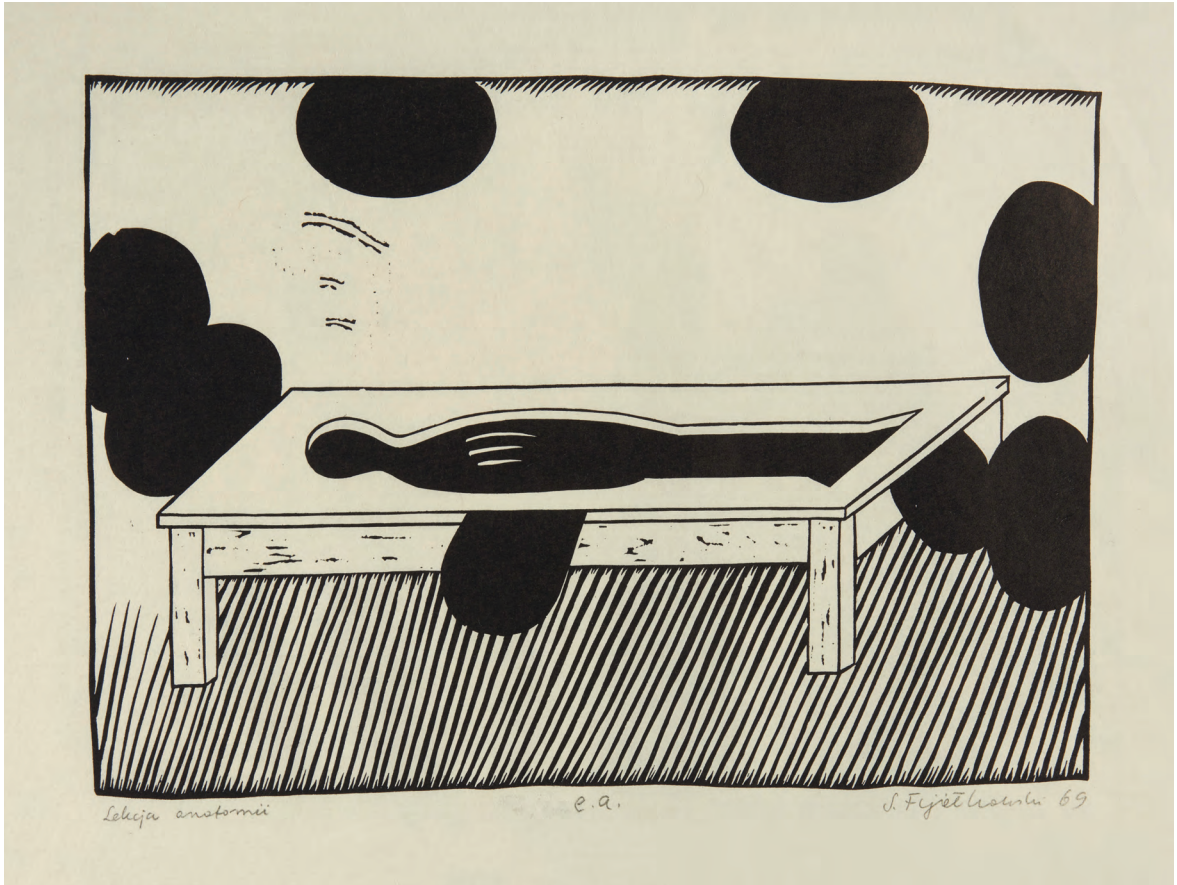


Orion

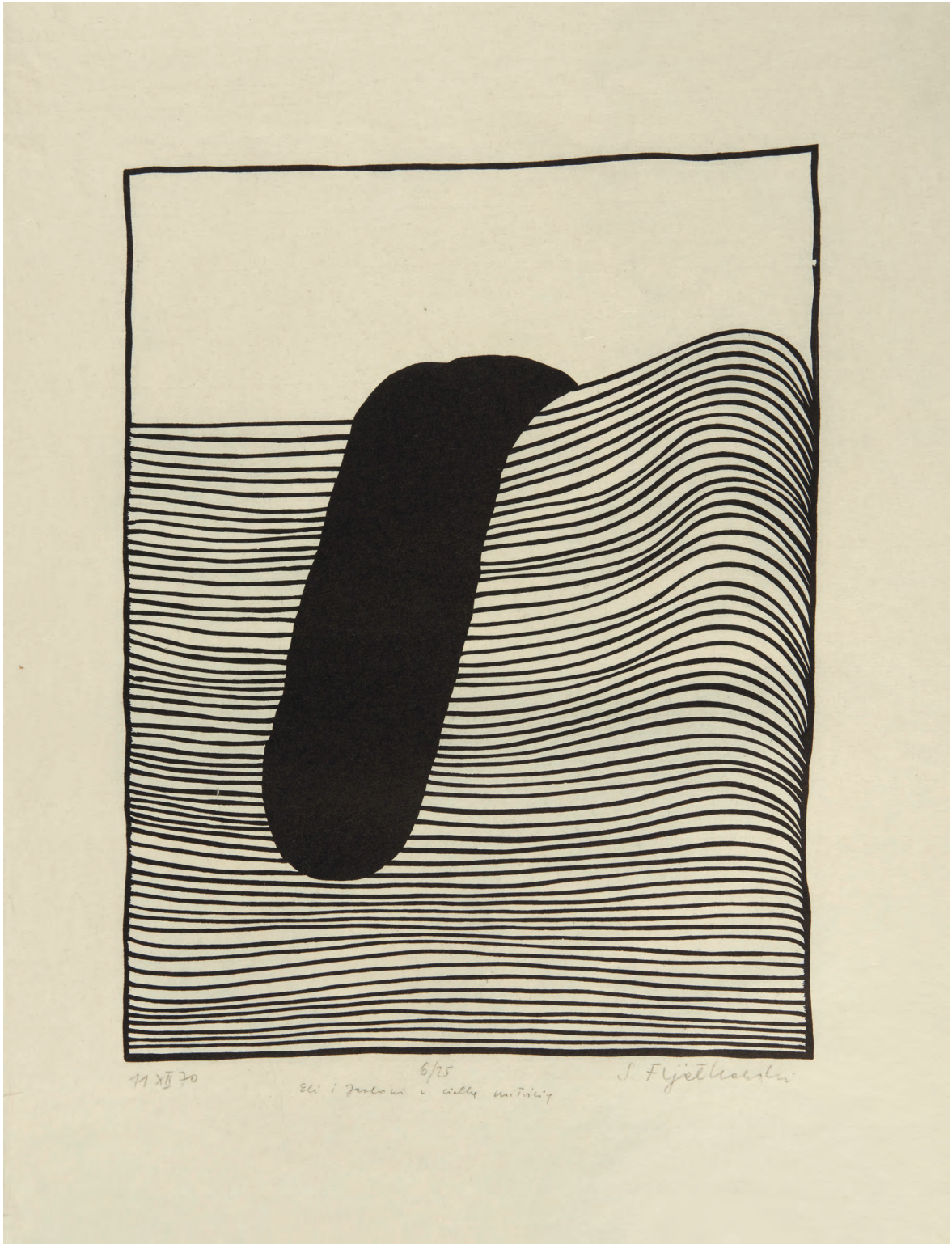
e.a.

J. Fjellhøi 69

Orion | 1969
40x28,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Lekcja anatomii | The Anatomy Lesson | 1969
32x46,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper

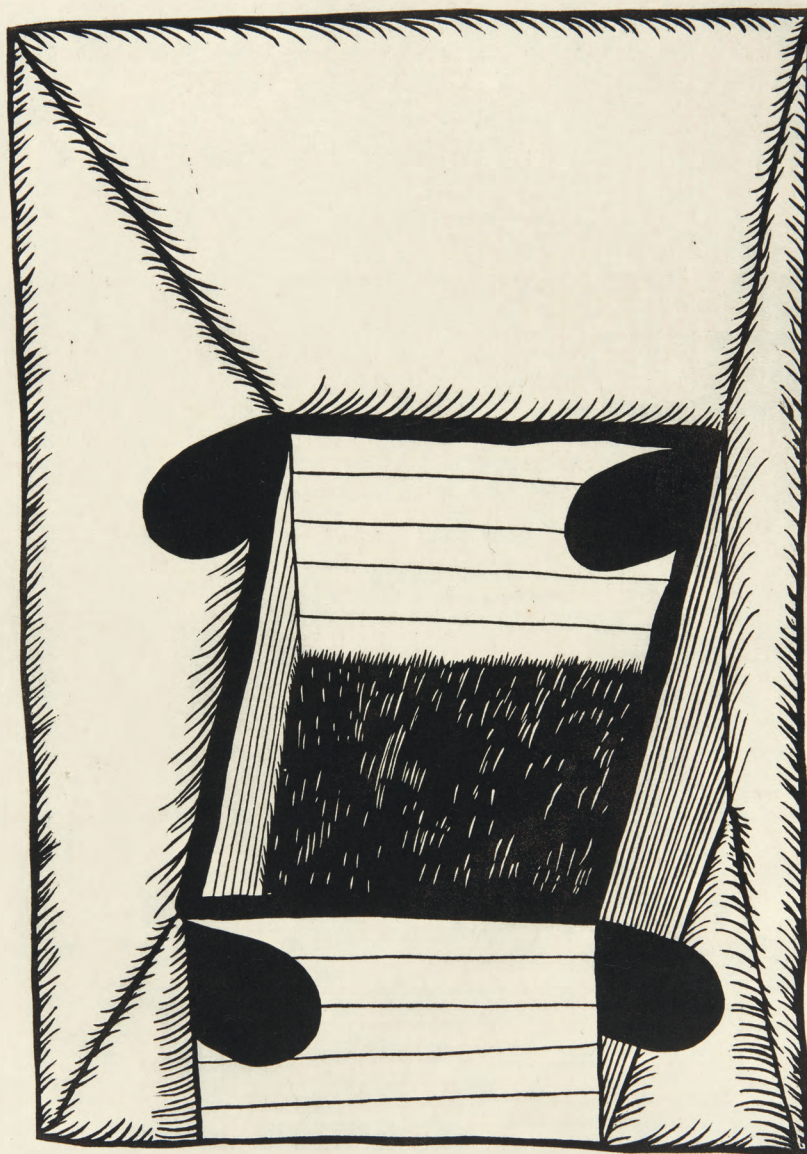


11.XII.70

6/25
Eli i Juncos i vidda mitalig

J. Fjellhaugen

11. XII. 70 | 1970
42,5x32,5 cm | 6/25
linoryt, papier | linoleum cut, paper

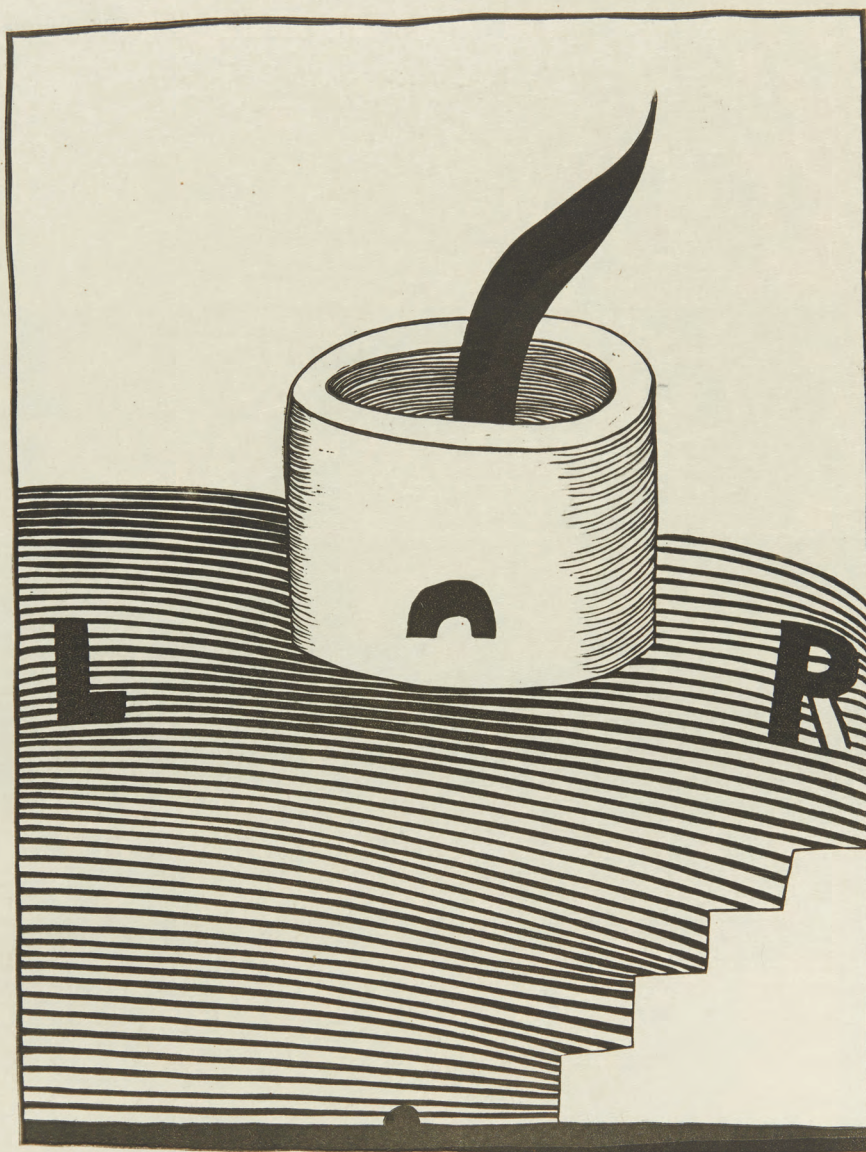


Skrzynia na trawę

e.a.

J. Fijałkowski 77

Skrzynia na trawę | Chest on Grass | 1971
47×32 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Studnia

ca.

S. Fijałkowski

Studnia | The Well | 1972
41,5×31 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Piękny Prawdomówny

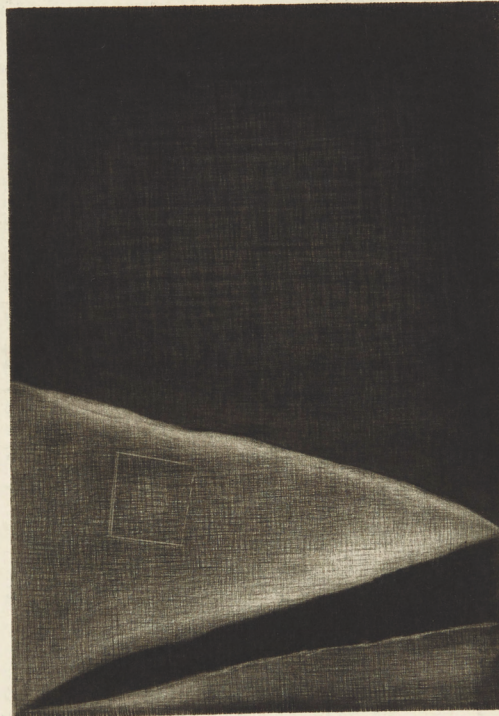
ea

S. Frejlichowski

Piękny Prawdomówny | A Beautiful Truthful | 1973
36x27,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Strasna cisza | A Frightful Silence | 1973
47x34 cm | 21/38
linoryt, papier | linoleum cut, paper

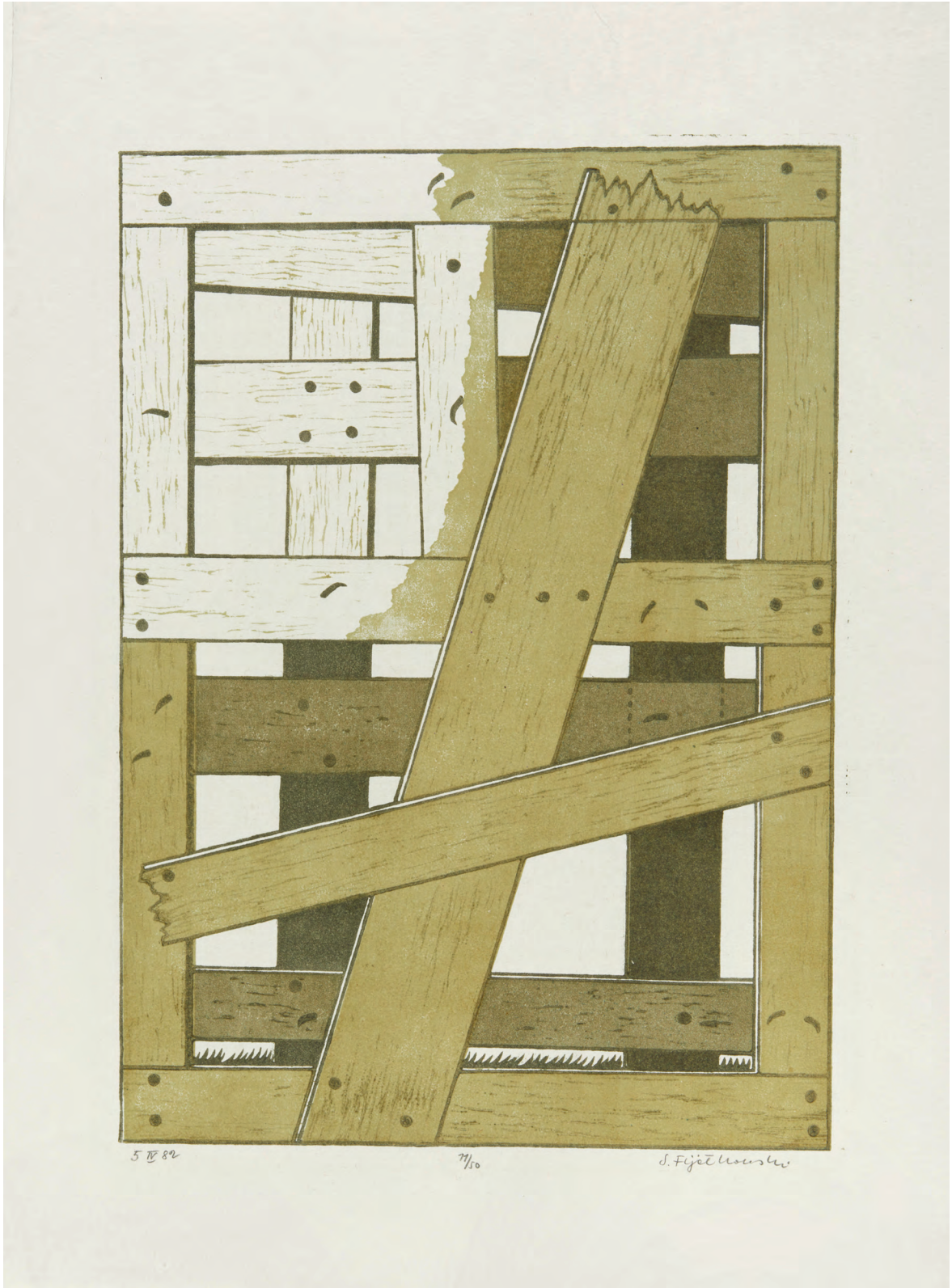


15 x 11 82

7/30

S. Fijicwashi

28. XII. 82 | 1982
15,5×11 cm | 7/30
mezzotinta, papier | mezzotint, paper



5. IV. 82 | 1982
47x34 cm | 11/50
linoryt, papier | linoleum cut, paper

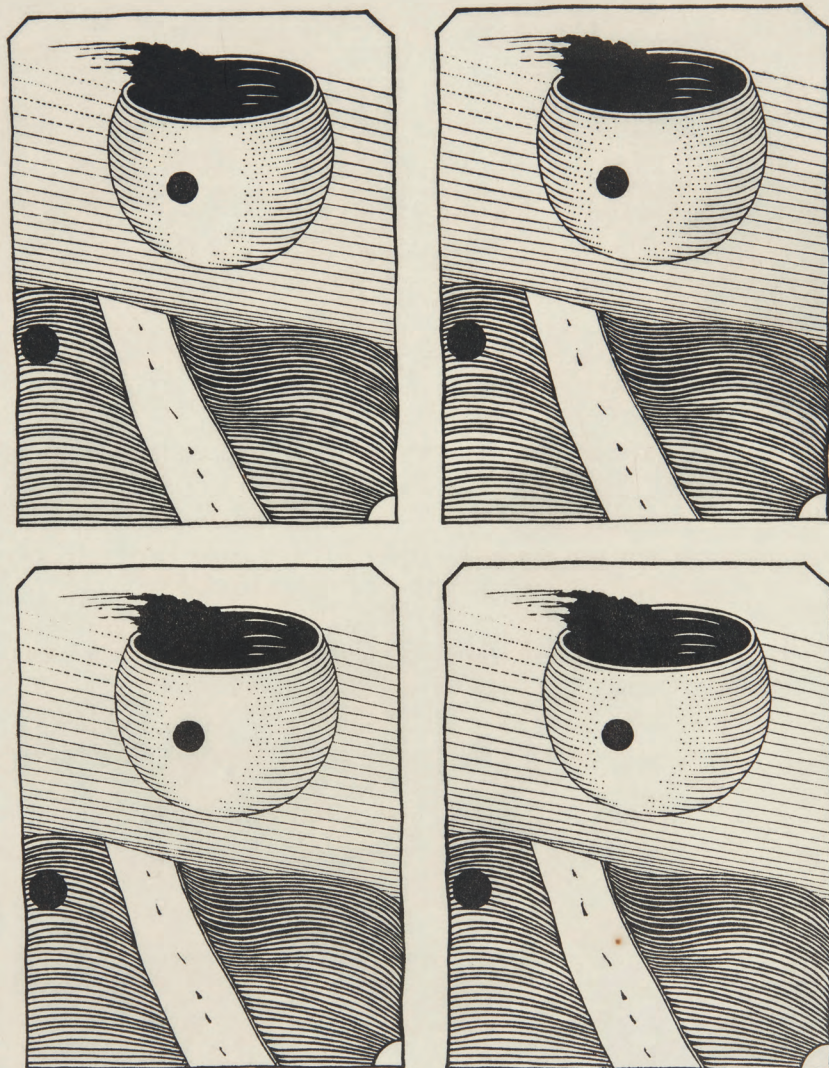


20. IV. 89

ea.

S. Fjätthouster

20. IV. 89 | 1989
41,5×29,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Poczwórna autostrada
w żeńskim pejzażu

ea

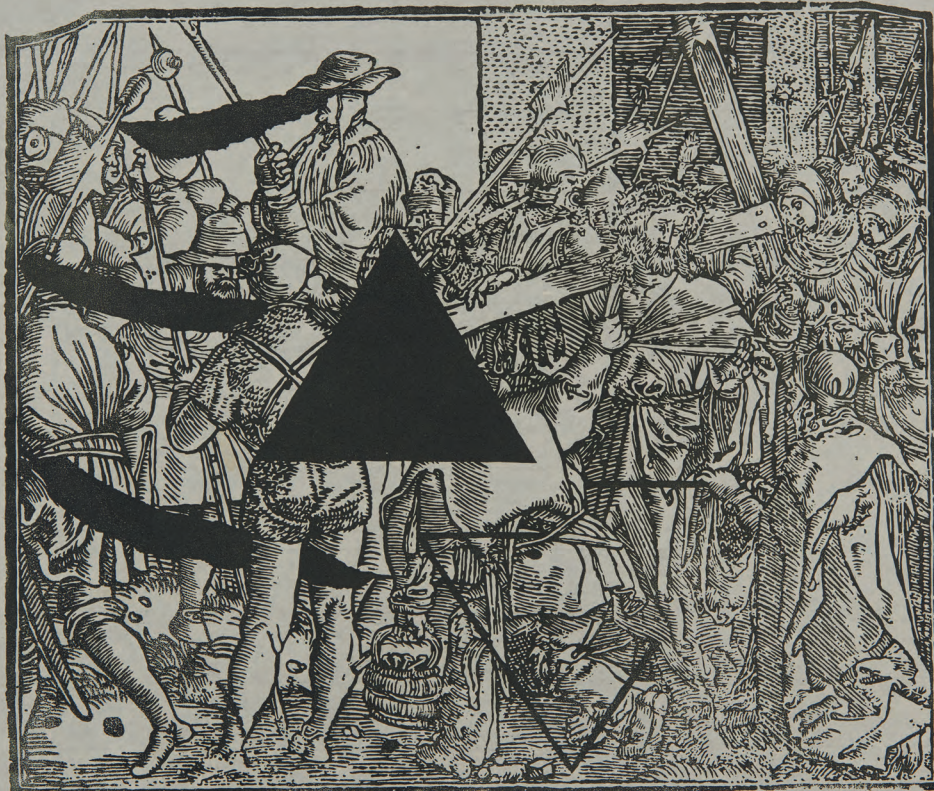
S. Fijałkowski

Poczwórna autostrada w żeńskim pejzażu | The Quadruple High-way in a Female Landscape | 1974
43,5×33,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper



LVI Autostrada 6/50 J. Fijałkowski 81

LVI Autostrada | LVI Highway | 1981
14,5×10 cm | 6/50
mezzotinta, papier | mezzotint, paper



Postylla - Droga Krzyżowa

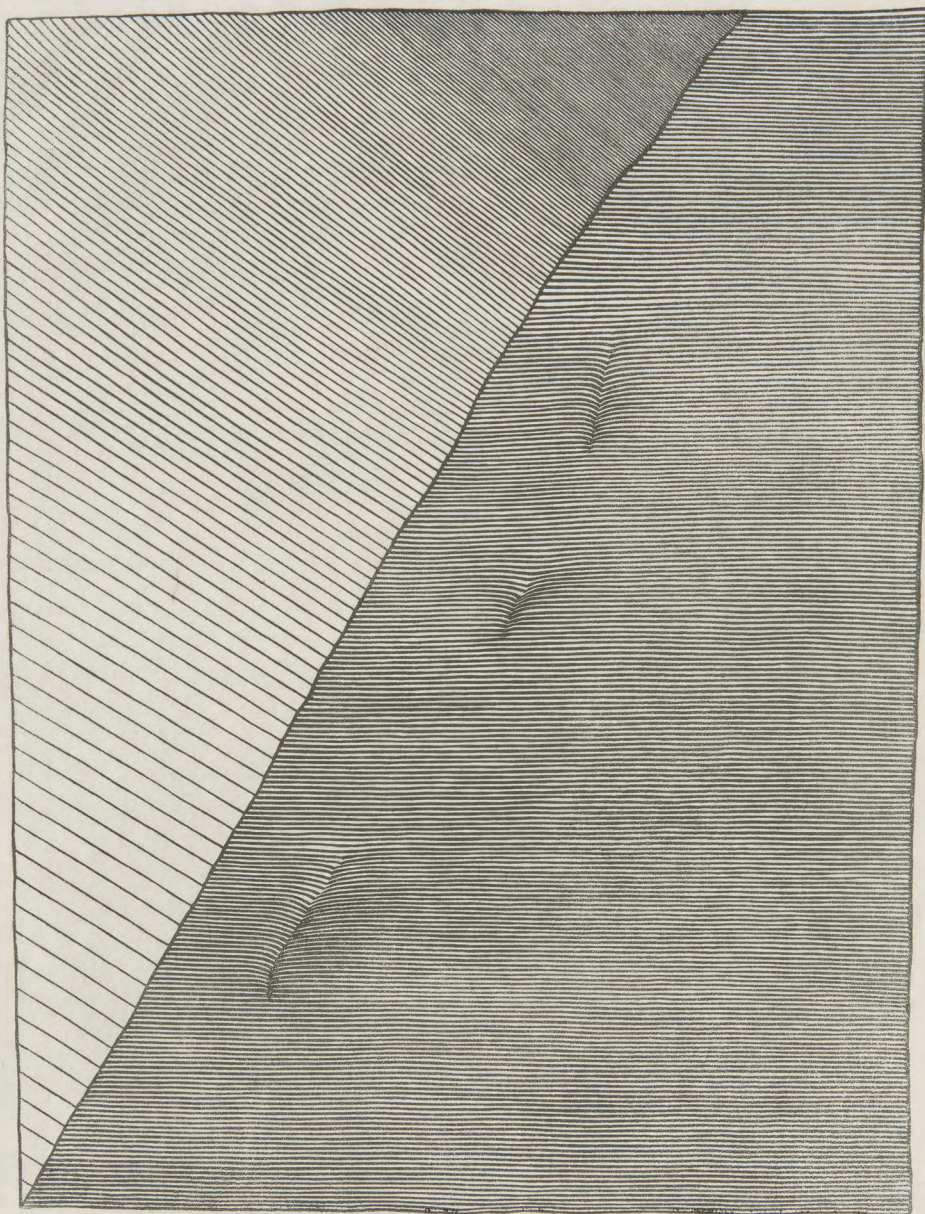
26/50

S. Fijałkowski

Postylla – Droga Krzyżowa | The Postil – Way of the Cross | 1977
35×41 cm | 26/50
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Ostatnia wieczerza wg Dürera | The Last Supper after Dürer | 1978
50,5×36,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper

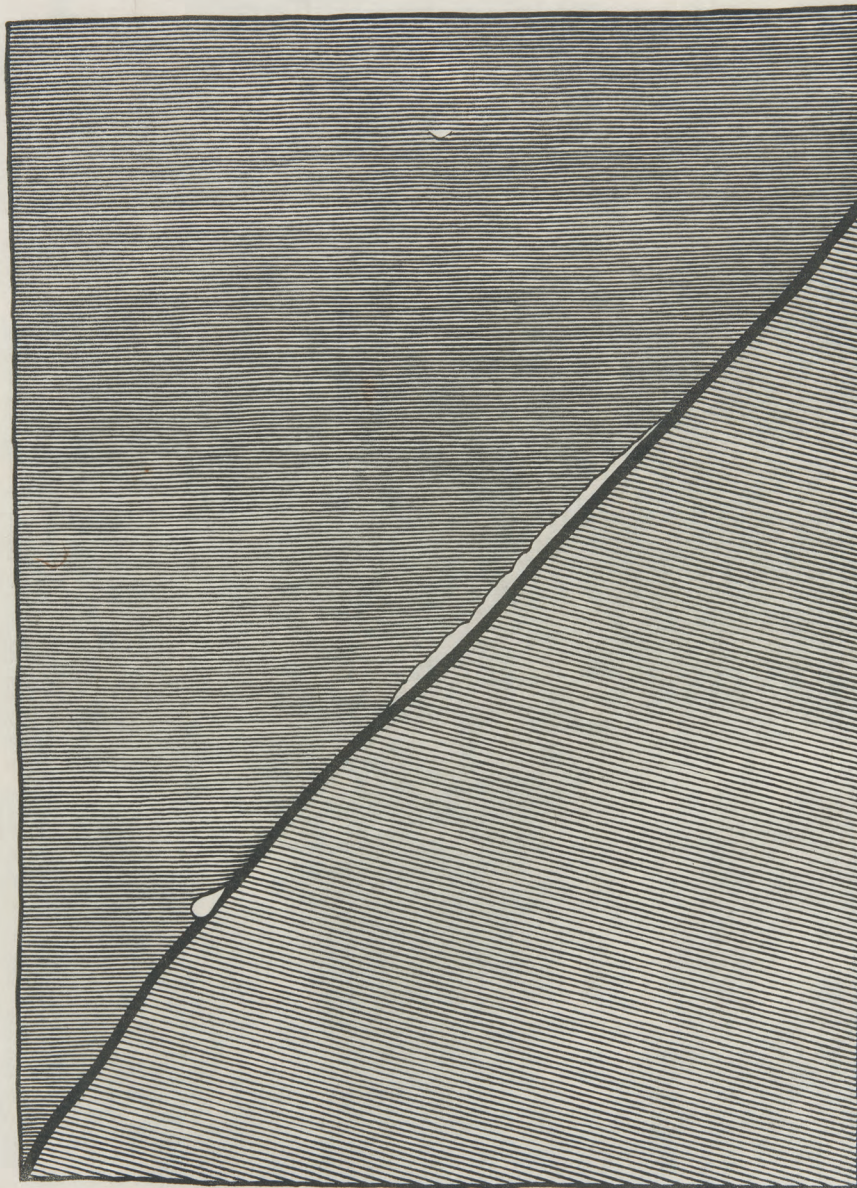


Hommage à Joan Miró II

e.a.

S. Fijéllöoslu 78

Hommage à Joan Miró II | 1978
44,5x33,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper

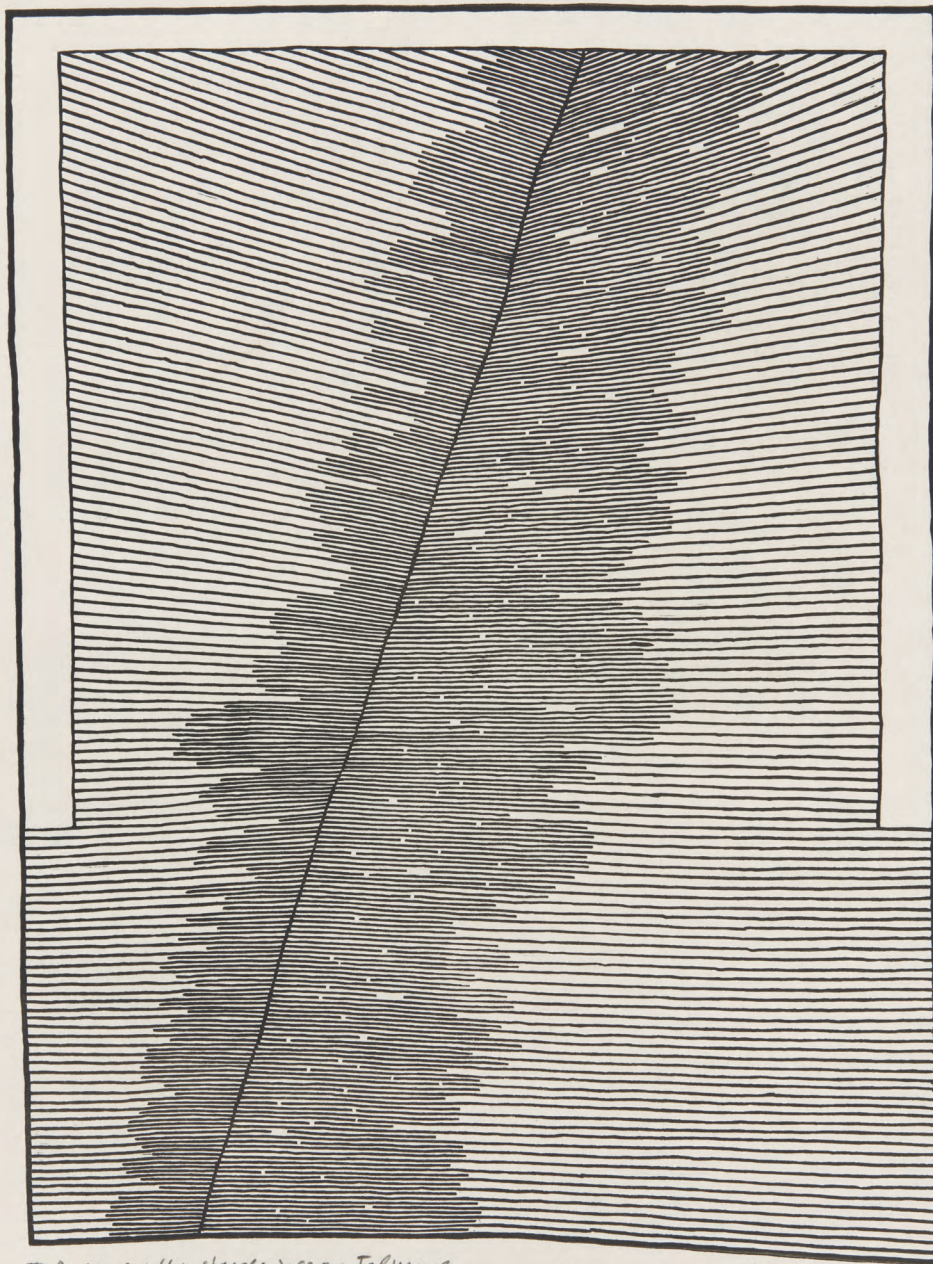


VII Studia talmudyczne

e.a.

J. Fijałkowski 78

VII Studia talmudyczne | Talmudic Studies VII | 1978
48x35 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper

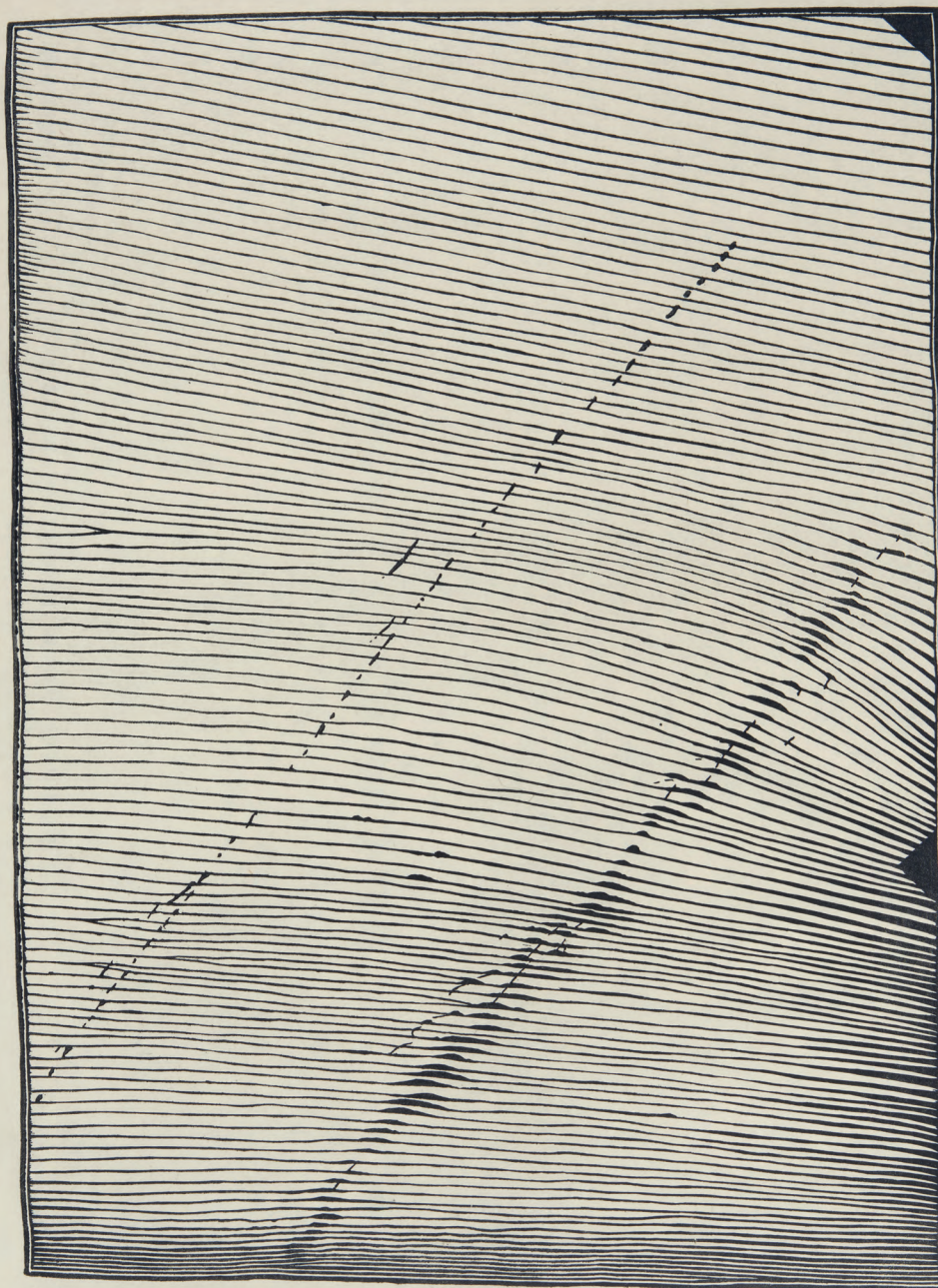


II Brama dla studiującego Talmud

ea.

J. Fijałkowski
81

II Brama dla studiującego Talmud | The II Gate for someone who studies Talmud | 1981
47,5×35,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Talmudyczne autostrada
na śmierć Tadeusza Brzozowskiego

ea.

S. Fijałkowski

Talmudyczna autostrada na śmierć Tadeusza Brzozowskiego
Talmudic Highway to the Death of Tadeusz Brzozowski | 1987

49x36 cm | e.a.

linoryt, papier | linoleum cut, paper



Talmud polski

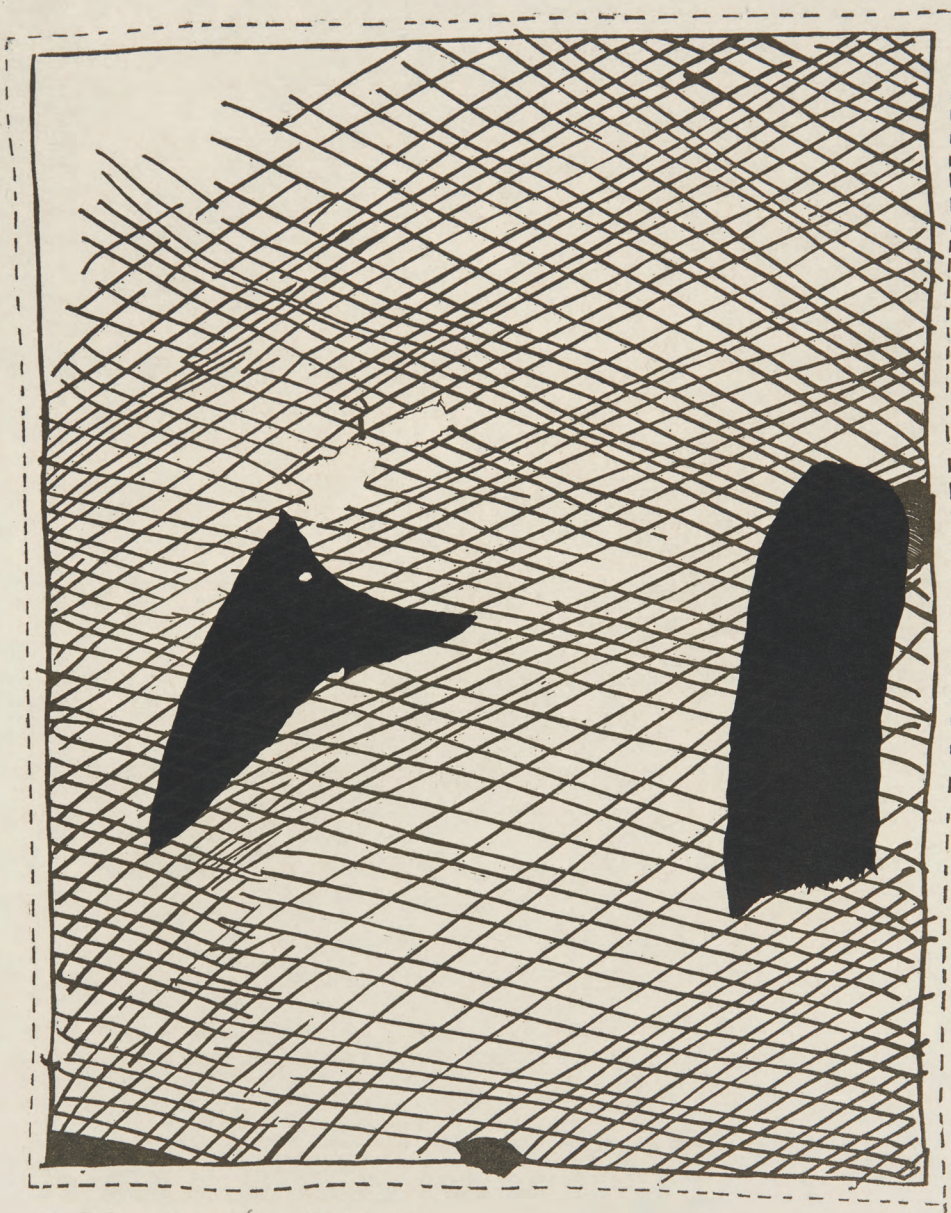
26/50

S. Fijałkowski 88

Talmud polski | The Polish Talmud | 1988
51x38 cm | 26/50
linoryt, papier | linoleum cut, paper



Talmud polski IV | The Polish Talmud IV | 1988
46,5×31 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper



XII Talmud polski - II wersja

e.a.

J. Fijałkowski '92

XII Talmud polski - II wersja | The Polish Talmud XII - version II | 1992
50,5x39,5 cm | e.a.
linoryt, papier | linoleum cut, paper

Każde zetknięcie z malarstwem Stanisława Fijałkowskiego obieram jako wtajemniczenie i stopniowe wdrożenie w pewien rodzaj porozumienia międzyludzkiego, porozumienia oczyszczającego, wyzwalającego. Siłą jego dzieła jest bogactwo i zarazem prostota, współzależność między dwuwymiarowością obrazu a pewną, doraźnie stosowaną, iluzją przestrzeni, proporcje i spięcia między formami o wyraźnie rozgraniczonych zarysach, aluzje przedstawieniowe wolne od zobowiązań prawdopodobieństwa, obecność motywów, które – jak domyślić się można – mają treść wyrażnie osobistą i które są znane z innych niż malarstwo gatunków ludzkiej wypowiedzi. Ta sztuka przyciąga ponadto dowolnością, sugestią tego, co „niewyraźalne”.

Wszystko to jednak – to punkty odniesienia cząstkowe, nie stanowiące jeszcze odpowiedzi na pytanie, na czym polega całościowy walor poetycki twórczości Fijałkowskiego.

Programy artystyczne XX wieku stworzyły nowe, wciąż dotąd nie rozpowszechnione wyobrażenie o tym, co należy nazwać poezją; Fijałkowski, wszechstronnie obeznany z owymi programami, ma o nich wyrobiony sąd, który jest jednym z czynników jego oryginalnej i niezależnej koncepcji własnej. Co więcej, jest wrażliwym sędzią tak różnych programów artystycznych i metodologicznych, jak doktryna estetyczna Kandinsky'ego, nazbyt może normatywna, ale swego czasu rewolucyjna, bo ujawniająca emocjonalną symbolikę form abstrakcyjnych i barw na obrazie, jak teoria sztuki stworzona przez psychoanalizę lub magiczna wykładnia twórczości artystycznej, wreszcie takie systemy badawcze jak strukturalizm czy też matematyczna interpretacja sztuki, powstała w ostatnich dziesięcioleciach w uniwersyteckich ośrodkach niemieckich. Fijałkowski dokonał ponadto rozrachunku z unizmem, znanym mu bezpośrednio z obcowania ze Strzemińskim, i ocenił na swój sposób historyczne, zamknięte już podstawy tego systemu, tak logicznego i spójnego. Co więcej, artysta potrafił wszystkie te teorie rozpatrywać, ze znaczną dozą obiektywizmu, a zarazem tak, że nie naruszają one jasności własnych zapatrywań. Spośród wypowiedzi Fijałkowskiego, które słyszałam, najgłębiej zapadła mi w pamięć osobista i przenikliwa analiza nadrealizmu – głos w pewnej dyskusji o sztuce na „Plenerze” w Opolnie w 1971 roku. Wypowiedź ta była nie tylko świadectwem wysokiej kompetencji, ale również wyjątkowego wyczulenia artysty na problematykę postawioną przez Bretona. (Malarzy surrealistów wyłączam tutaj, gdyż z nimi Fijałkowski nie ma nic wspólnego).

I perceive every encounter with Stanisław Fijałkowski's painting as an initiation and a gradual introduction into a certain type of bond between people, which purifies and liberates. The power of his work lies in both richness and simplicity, the correlation between the two-dimensionality of a painting and a certain ad-hoc illusion of space, the proportions and clashes between forms with clear outlines, the representational allusions free from the constraints of probability, the presence of motifs which – as can be guessed – have an explicitly personal content and which are known from other genres of the human expression than painting. This art attracts also by its arbitrariness, the suggestion of what is “inexpressible”. However, these are merely partial reference points, which still do not answer the question: what determines the overall poetic value of Fijałkowski's work? The 20th-century artistic programmes created a new idea, which has not been popularised yet, of what should be called poetry; boasting extensive familiarity with these programmes, Fijałkowski has developed an opinion about them, which is one of the factors that underlie his own original and independent concept. Moreover, he is a sensitive judge of diverse artistic and methodological programmes, such as Kandinsky's aesthetic doctrine, which is perhaps too prescriptive but once revolutionary as it revealed the emotional symbolism of abstract forms and colours in the painting; such as the theory of art developed by psychoanalysis or the magical interpretation of the artistic work; finally, such research systems as structuralism or mathematical interpretation of art, which has been created in German universities in the past decades. Furthermore, Fijałkowski came to terms with unism, which was familiar to him directly from his personal contact with Strzemiński, and evaluated the historical, already closed, foundations of this both logical and consistent system in his own way. Moreover, the artist was able to consider all these theories in a manner that is both largely objective and does not violate the clarity of his own views. From among Fijałkowski's utterances I heard, I found his personal and profound analysis of surrealism – a voice in a certain debate on art in “Plener” in Opoczno in 1971 – most memorable. Not only did that utterance prove high competence but also an exceptional sensitivity of the artist to the issues addressed by Breton. (I exclude surrealist painters here as Fijałkowski has nothing in common with them). It is reasonable to remind at this point that surrealism's achievements include the concept of “poetic experience”, the extension of the notion of poetry to

Usprawiedliwione tu będzie przypomnienie, że dziełem nadrealizmu jest koncepcja „doświadczenia poetyckiego”, rozszerzenie pojęcia poezji na „obiór” – wtajemniczenie w „cudowność” ukrytą w potoczności, urzeczenie zagadkami pozornych zbiegów okoliczności, symboliczną treść przedmiotów i znaków wyrwanych z kontekstu. Nadrealiści określali poezję jako właściwość raczej niż twórczość, jako poznanie, zespolenie z „życiem”, jako zmysł dostrzegania świata i siebie samego we wzajemnych układach. Poezja uchwytywana była zatem nie wyłącznie w słowach wierszy, była wyczuwana raczej w chwilach wyostrowanego „widerzenia”, w zbitce oderwanych słów, w rysunku kreślonym poza kontrolą „stylu”, w nerwowym montażu pozornie niespójnych obrazów. Co więcej, prócz zapisu słownego, prócz malarstwa i specjalnie wynalezionych, np. przez Ernsta, półautomatycznych technik graficznych, prócz twórczości filmowej samych nadrealistów – gdzie celowo zacierano granice technik i specjalizacji – nadrealizm uznał za nośniki przeżycia poetyckiego różnorodne formy wypowiedzi, nie mające nic wspólnego ze sztuką: popisy cyrkowe, interpretacje snów dokonywane przez „wróżbitów”, szyldy i wulgarne anonimowe gryzmoły w zaułkach miast, fotografie dokumentalne wybrków natury. Poezja jest to jakosć pewnych rzeczy i funkcji, która występuje i tam, gdzie nie mamy do czynienia ze sztuką – pisał jeden z teoretyków, Czech, Karel Teige – Poza dziedziną twórczości estetycznej i artystycznej istnieją poetyckie przedmioty i zdarzenia, poetyckie życiorysy i istoty. Poezja to nie pisanie wierszy, ale iskrzenie elektryczne, w którym człowiek wyraża swoją uczuciowość.

Ta rozległość, pojemność wyrazu poetyckiego, którą proklamowali nadrealiści, to jeszcze nie wszystko, co usprawiedliwiałoby fakt, że skłonni jesteśmy patrzeć na obrazy Fijałkowskiego jak na „iskrzenie elektryczne”, jako na ładunek zintensyfikowanego przeżycia poetyckiego, które się wyraża w proporcjach malowanych form, aluzjach do kształtów organicznych, w przenośniach uwznioślających tytuły dzieł artysty (*Wejdz bez obawy, przyjacielu*, *7 zapomnianych drobnych uczynków w doskonałej formie geometrycznej*, *Lekcja anatomii*, *Jak mam cię nauczyć snu?*). Fijałkowskiego cechuje wyostrowane widzenie „międzysłowia”, które to określenie Przyboś odnosi do siły obrazoburczej zawartej w zestawieniach słów poezji; my odnieśmy je tu do przestrzeni, w której zawieszono są wyobrażenia form quasi-geometrycznych, quasi-organicznych, cyfry, konstelacje punktów i szeregi miękkich „rzęsek”. Na ładunku zawartym w międzysłowiu, na niedopowiedzeniu, na pobudzeniu wyobraźni widza polega też współistnienie obrazu z jego podpisem, które oczekuje od widza przeżycia całkowicie subiektywnego.

Wróćmy jeszcze na chwilę do nadrealistów. Ich zdobyczą jest pogląd, że doświadczenie poetyckie jest

“reception” – initiation into the “wonder” hidden in the commonness, enchantment with the riddles of seeming coincidences, the symbolic content of the objects and signs taken out of context. Surrealists defined poetry as a property rather than creativity, as cognition, unity with “life”, as the sense of perceiving the world and oneself in mutual relations. Hence, poetry was not only captured in the words of poems but also and foremost it was sensed in the moments of sharper “sight,” in a cluster of detached words, in a drawing created beyond the control of “style,” in a hectic assembly of seemingly inconsistent images. Moreover, apart from the verbal record, apart from painting and purposefully invented, e.g. by Ernst, semi-automatic graphic techniques, apart from the film works by surrealists themselves – where the boundaries of techniques and specialisations were blurred on purpose – surrealism considered various forms of expression which had nothing to do with art as carriers of the poetic experience: circus performances, dream interpretations made by “fortune tellers,” signboards and vulgar anonymous scribbles in backstreets, documentary photographs of freaks of nature. Poetry is the quality of certain objects and function, which occurs also where we do not deal with art – as written by Karel Teige, a Czech theoretician. Apart from the field of aesthetic and artistic work, there are poetic objects and events, poetic biographies and beings. Poetry is not writing poems but electric sparking wherein a human being expresses his or her emotionality.

This extent, capacity of poetic expression, which was proclaimed by surrealists, is still not all that would justify the fact that we are inclined to regard Fijałkowski's paintings as “electric sparking,” as a charge of an intensified poetic experience, which is expressed in the proportions of the forms painted, allusions to organic shapes, in metaphors that elevate the titles of the artist's pieces (*Wejdz bez obawy, przyjacielu* [Do not fear to come in, my friend], *7 zapomnianych drobnych uczynków w doskonałej formie geometrycznej* [7 forgotten good deeds in a perfect geometric shape], *Lekcja anatomii* [An anatomy lesson], *Jak mam cię nauczyć snu?* [How shall I teach you how to dream?]). Fijałkowski is characterised by a sharpened perception of an “inter-word”, the term which Przyboś referred to the iconoclastic force contained in juxtapositions of words of poetry; let us refer them here to the space where representations of quasi-geometric, quasi-organic shapes, numbers, constellations of points and rows of soft “flagella” are suspended. The charge of the inter-word, the understatement, the stimulation of the viewer's imagination – all underlie also the painting's coexistence with its signature, which expects a completely subjective experience from the viewer.

Let us return to surrealists for a moment. One of their accomplishments is the view that a poetic experience

bezpośrednim odczuciem prawa uniwersalnej analogii. Taka koncepcja twórczości dopuszcza próby ujawnienia niewyczerpanych analogii, zespała sferę duchową z materialną, pozwala przepoić codzienność cudownością, wskazuje na łączność natury i człowieka wewnątrz jej przejawów. Nadrealiści podjęli tu myśl rzuconą przez Baudelaire'a, który pisał między innymi w swej *Sztuce romantycznej*: Kimże jest poeta (przyjmując to słowo w najszerszym jego znaczeniu), jeśli nie tłumaczem, kimś, kto odczytuje szyfry? U lepszych poetów nie ma metafory czy porównania, które wynikałoby z matematycznie dokładnego przysposobienia aktualnej okoliczności, ponieważ owe metafory i porównania są zaczerpnięte skądinąd. (cytuję za *Reflexions su l'experience artistique* Roberta Amadou.)

Koncepcja ta zaciera w rozumowaniu nadrealistów nieprzekraczalną rzekomo – w oczach ludzi, z którymi polemizowali – przepaść między obcymi, izolowanymi światami na rzecz domyślnych, podskórnych, ustawicznie odkrywanych pokrewieństw, zbieżności. Eluard pisał: Żadnej gry słów. Wszystko jest porównywalne do wszystkiego, wszystko wszędzie znajduje swe echo, swoją rację, swoje podobieństwo, swoje przeciwieństwo, swoje stawanie się. I to stawanie się jest nieskończone. (Cytuję za książką Krystyny Janickiej *Światopogląd surrealizmu*.)

Myślenie „analogiczne”, wszechobjemujące pozornie zamknięte uniwersa, jest właśnie działalnością poetycką, jest wykrywaniem zgodności i elastyczności świata, rozsypywanego raz po raz na tysiączne przejawy, które wciąż na nowo poddawać można dowolnym, a zarazem uprawnionym zestawieniom, zabiegowi dopasowania, przenikania, „prześwietlania” jednych przez drugie. Wydaje się, że Stanisław Fijałkowski posiada w wysokim stopniu zdolność prześwieclania jednych form innymi, ujawniania interferencji między jednymi znakami i innymi. Takie prawo analogii zapewne rządzi kompozycją wielu jego obrazów, tych na przykład, w których równoległe linie sugerują zarazem horyzont i niewprawne kreślenie ręką nie nawykłą do trzymania pędzelka; to prawo sprawia czasem, że forma koła czy elipsy jest figurą geometryczną i jednocześnie śladem „załużka” w znaczeniu biologicznym. W obrazach tych delikatne rozbielenie abstrakcyjnie gładkiej płaszczyzny jest zarazem sugestią przestworzy, a jawnie nie wykończone muśnięcia farbą poddają myśl o podmuchu czy pulsowaniu, wreszcie pewne formy są jednocześnie i płomieniem, i skrzydłem, lub – kiedy indziej – dowolnym układem punktów i określoną konstelacją gwiazd. Każdy, kto zna dzieła Fijałkowskiego, może wyliczyć pewną grupę takich dwuznacznych zabiegów przeprowadzonych przez autora. Wśród nich taki „analogiczny” tok myślowy obserwujemy w ostatnich obrazach z motywem nałożonej na kompozycję

is a direct impression of the law of universal analogy. Such a concept of creative work permits attempts to reveal inexhaustible analogies, integrates the sphere of spirit with the sphere of matter, enables investing the every-day reality with wonder, points to the connection between the nature and the human being inside its manifestations. Surrealists took up the idea proposed by Baudelaire, who wrote in particular the following in his *Romantic Art*: Who else is a poet (I assume the broadest meaning of this word) if not a translator, someone who breaks ciphers? The better poets use no metaphors or similes which would arise from a mathematically accurate adoption of a current circumstance since the metaphors and similes are derived from elsewhere. (Quoted after *Reflexions su l'experience artistique* by Robert Amadou.)

According to surrealists, this concept fills in the allegedly unbridgeable – in the eyes of their opponents – gap between foreign, isolated worlds in favour of the default, inherent, continuously discovered relations, concurrences. Eluard wrote: No mere play on words. Everything is comparable to everything else. Everything finds its echo everywhere, its justification, its resemblance, its opposition, its becoming. And this becoming is infinite. (Quoted after the book *Światopogląd surrealizmu* by Krystyna Janicka.)

“Analogous” thinking, which embraces seemingly closed universes, is the very poetic activity, is the detection of consistency and flexibility of the world, which falls apart over and over again into thousands of manifestations that can be continually subjected to arbitrary and at the same time legitimate juxtaposition, the operations of alignment, infiltration, “illumination” of some through others. Stanisław Fijałkowski seems to have the strong ability to illuminate some shapes through others, disclose the interference between some and other signs. Such a law of analogy probably governs the composition of many of his paintings, for instance the ones where parallel lines imply both the horizon and unskilful painting with a hand that is not used to the paintbrush; this law sometimes makes the shape of a circle or an ellipse a geometric shape and at the same time a trace of an “ovule” in the biological sense. In these paintings, the subtle whitening of an abstractly smooth plane is at the same time a suggestion of the sky and the explicitly unfinished strokes of paint invoke a thought about a blow or a pulsation, and finally some shapes are at the same time a flame and a wing or – another time – any system of points and a specific constellation of stars. Everyone who is familiar with Fijałkowski's pieces can enumerate a certain number of such ambiguous operations performed by the author. Among them, such an “analogous” line of thought can be noticed in the most recent paintings with the motif of a grid of numbers superimposed on a composition, which implies the presence

siatki cyfr, która sugeruje obecność porządków matematycznych w świecie rzeczywistym i w sferze wyobraźni wzrokowej. W innych jeszcze pracach pojawia się szeroka linia przekreślająca ukośnie jednolitą płaszczyznę, oznaczona kryptonimem „autostrada”. To nie autostrada, a właściwie nie tylko ona – to wszelka interwencja, przywołanie tego, co się unosi, co jest bez głębi i bez ciężaru, to jakby przestroga przed dosłownością, której autor sam sobie udziela.

Świat jest spójny jako całość i tak go zapewne odbiera wrażliwość malarza. Organiczność i geometria lub lot w przestrzeni i dwuwymiarowość – to po prostu aspekty tego samego, jedno jest uzupełnieniem drugiego. Jednocześnie artysta zdaje się rozpatrywać także i dychotomiczną strukturę zjawisk: fakt, że każde zjawisko ma negatyw, przeciwieństwo i lustrzane odbicie. Noc i dzień, owocowanie i śmierć, żywioł męski i żeński, ogień i woda – te podstawowe pojęcia zrodziły się u źródeł myślenia, a zarazem i kultury ludów prehistorycznych. Jak twierdzą antropologowie, takie rozumowanie oparte na parach przeciwieństw było rozumowaniem pierwotnym, zanim przemieniło się w dyskursywne. Fijałkowski podejmuje świadomie takie widzenie świata. Chce poprzez sztukę wypróbować aktywne i pasywne tego widzenia. Sztuka w naszej epoce – powiedzmy to na marginesie – wielokrotnie sprawdza na swoim terenie stosowalność różnych sposobów rozumowania. Właśnie między innymi system binarny par przeciwieństw jest często przez artystów rozpatrywany i to w różnych odmiennych (stylistycznie rzecz biorąc) nurtach twórczości. Skrajną formą takiego systemu był przecież unizm, oparty na przeciwieństwie baroku i własnej twórczości malarzkiej Strzemińskiego. Skądinąd alternatywa między przypomnieniem tezy o entropicznej budowie natury i porządkującą koncepcją niezawisłej od niczego kreacji – leży u podstaw niektórych kierunków sztuki ostatnich lat (minimal art).

Fijałkowski mówi o interesujących go dychotomiach ostentacyjnie – szczególnie w grafikach, które nie tylko rozegrane są w całości na kontraście znacznych plam intensywnej czerni i białej płaszczyzny, lecz także opierają się nieraz na zestawieniu pozytyw-negatyw, czyli powtórzeniu np. formy koła – w czerni i bieli, na dwudzielności kompozycji itp. Wycucie dla dwoistej, alternatywnej koncepcji zjawisk ujawnia się w sposób bardziej złożony także w obrazach artysty. Bywa, że jest to opozycja między partią górną i dolną obrazu, z których jedna jest wypełniona, a druga pusta, że jest to oś kompozycji, sugerująca symetrię, a czasem tylko łaknienie, niespełnienie się symetrii. O ile wolno widzowi interpretować obrazy – co w przypadku twórczości Fijałkowskiego musi być ryzykowne – zauważmy, że obecna jest tu sugestia niezgodności między tym, co parzyste, a tym co

of mathematical orders in the real world and the sphere of visual imagery. Yet other works feature a broad line crossing an obliquely uniform plane codenamed “highway.” It is not a highway or in fact not only it – it is any intervention, nailing of what floats, what has no depth and no weight, it is a warning against literalness that is given to the author by himself.

The world is consistent as a whole and this is probably how the painter’s sensitivity perceives it. Organicity and geometry or flight in space and two-dimensionality are simply aspects of the same, one complements the other. Simultaneously, the artist seems to consider also the dichotomous structure of phenomena: the fact that every phenomenon has a negative, an opposite and a mirror image. Night and day, bearing fruit and dying, male and female elements, fire and water – these basic notions were born at the roots of thinking and at the same time of the culture of prehistoric peoples. According to anthropologists, such reasoning based on pairs of opposites was the original reasoning, which then transformed into the discursive one. Fijałkowski consciously adopts such a perception of the world. He wants to test the assets and liabilities of such a perception through art. Incidentally, these days art checks the applicability of various ways of reasoning within its territory. It is, among others, the binary system of pairs of opposites that is often considered by artists in (stylistically) diverse streams of creative work. After all, an extreme form of such a system was unism, which was based on the opposition between baroque and Strzemiński’s own painting output. Moreover, the alternative between the reminder of the thesis of the entropic structure of nature and the ordering concept of a creation that is completely independent – underlies some streams of art of the recent years (minimal art).

Fijałkowski speaks of the dichotomies that he finds interesting in an ostentatious manner – in particular in graphics, which not only take place fully on a contrast of big spots of intense black and a white plane but also are at times based on the positive-negative juxtaposition, that is, a repetition of e.g. the shape of a circle – in black and white, on the composition duality, etc. The intuition for a dual, alternative concept of phenomena is manifested in a more complex manner also in the artist’s paintings. It can be an opposition between the upper and lower part of the painting, one being filled in and the other being empty; it can be the composition’s axis, which implies symmetry, or it can be a mere craving, unfulfilled symmetry. While the viewer is allowed to interpret paintings – which must be risky in the case of Fijałkowski’s works – it should be noted that what is implied here is disagreement between what is even and what is odd (the overtone being the thought about the duality of genders according to the old

nieparzyste (co w podtekście poddaje myśl o dwoistości płci, zgodnie ze starą symboliką magiczną), sugestia wciąż nie rozgranej walki między stanem logicznej organizacji a płynnością, będącą rezultatem dowolnych przeszczepień motywów, sugestia zmagania między precyzją a nieporadnością. W tym procesie owa przemyślana nieporadność – opaczna perspektywa skrzyni czy studni, nieskładny dukt linii itp. – spełnia ważną funkcję. Chroni przed perfekcjonizmem i zapewnia nastrój obcowania po prostu ludzkiego.

Konfiguracje prostych znaków, kręgów, kół, kwadratów i sześciątów, linii o różnym wzajemnym nachyleniu, rombów i elips, a także kropel, skrzydeł, schematycznych profilów ludzkich, traw – rozdysponowane przemyślnie na płaszczyźnie – odwołują się do wspólnej własności ludzi, do ludzkiej wyobraźni niejako w stanie surowym. Jeżeli mówiono, że jest to stan dzieciństwa, to trzeba sprostować, że chodzi tu o dzieciństwo „zbiorowe”, w którym wymienione znaki nie były jeszcze symbolami np. dla różnych religii i umownych systemów porozumienia, kiedy mówiły tylko o pewnej wzajemnej agresywności czy ustepliwości sił, o ciężeniu form zgodnie z prawem grawitacji, o dynamice skupisk, o różnym nastroju związanym z odmiennymi kierunkami położenia linii. Mówiły o tym właśnie, co Kandinsky chciał usystematyzować w traktacie o punkcie i linii na płaszczyźnie, lecz co zapewne nieuchronnie wymyka się systematyzacji i kodyfikacji.

Fijałkowski rozporządza całym tym repertuarem o różnym stopniu złożoności, od najprostszych aż po wyciętą jakby w blacie stołu sylwetkę człowieka w linorycie *Lekcja anatomii* – bez cienia scholastycznej arbitralności. Zależy tylko od siebie samego i nawet na własny użytek nie stworzył żadnej kodyfikacji. Co więcej, cała jego erudycja ma znaczenie dla niego tylko jako człowieka i zostaje, jeśli można powiedzieć, zawieszona, gdy tylko zaczyna malować obraz. Jest to rzadki i cenny objaw, że prostota użytych celowo form nie narzuca ubóstwa ekspresji dzieła, i że z drugiej strony, w tym samym człowieku, kompetencja w zakresie problematyki artystycznej przygotowała grunt pod twórczość tak oryginalną, najdalszą od eklektyzmu. Fijałkowski ocalił niezawisłość, która jest wartością bezcenną, niezbywalną, która jest w tym samym stopniu funkcją pracy nad sobą, jak i intuicji, zmysłu przekory, bogatej sfery emocjonalnej.

magical symbolism); is the still uncompleted fight between the state of logical organisation and fluidity resulting from any transplantations of motifs; is a struggle between precision and clumsiness. In this process, the well-thought clumsiness – an erroneous perspective of a box or a well, a clumsy duct of lines, etc. – fulfils an important function. It protects against perfectionism and ensures the mood of a simply human interaction.

Configurations of simple signs, circles, discs, squares and cubes, lines with different gradients, rhombuses and ellipses, as well as drops, wings, schematic human profiles, grasses – distributed across the plane in an ingenious way – refer to the common human property, to the human imagination in a, so to say, crude state. If it was said that it was the state of childhood, it needs to be corrected by clarifying that it is ‘collective’ childhood that is in question, that is one when the mentioned signs were not symbols yet e.g. for various religions and conventional communication systems, when they spoke only of a certain mutual aggressiveness or submissiveness of powers, of the gravity of forms in accordance with the law of gravitation, of cluster dynamics, of different moods related to different directions of lines. They spoke exactly of what Kandinsky wanted to systematise in the treaty on point and line to plane but what probably inevitably escapes systematisation and codification.

Fijałkowski governs this entire repertoire of a varied complexity level, from the simplest ones to a human silhouette cut as if in a table top in *The anatomy lesson* linocut – without a trace of the scholastic arbitrariness. He depends only on himself and has not created any codification even for his own use. Moreover, all his erudition is important to him only as a human being and becomes, so to say, suspended as soon as he begins painting. It is a rare and valuable symptom that the simplicity of the shapes used purposefully does not impose the poverty of the work’s expression and, on the other hand, the competency in the area of artistic issues in the very same man has prepared ground for such an original creative work, as far from eclecticism as possible. Fijałkowski has saved independence, which is a priceless, non-transferable value; which is a function of work on oneself as much as of intuition, the spirit of contrariness, a rich emotional sphere.

