

# Stanisław. Fijałkowski

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

Wystawa prezentuje obrazy i grafiki Stanisława Fijałkowskiego z kolekcji Anny i Jerzego Staraków, kolekcji artysty oraz z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Wystawa zorganizowana w ramach obchodów jubileuszu „100-lecia Awangardy w Polsce”.

Exhibition presents paintings and graphics by Stanisław Fijałkowski from Anna and Jerzy Starak collection, artist's collection and Muzeum Sztuki in Łódź collection. Exhibition organised for the celebrations of “100 years of Avant-garde in Poland”.





Obrazy Stanisława Fijałkowskiego, które starannie wybieraliśmy do naszej kolekcji, reprezentują kolejne dekady z bogatej, a przede wszystkim owocnie i pomyślnie trwającej do dziś twórczości Mistrza. Należą do nich między innymi: *Kompozycja z chmurami* z 1958 roku – obraz z pogranicza surrealizmu i abstrakcji, medytacyjne obrazy dzienne z lat 60-tych i symboliczne kompozycje o poetyckich tytułach, a także ikoniczne *Autostrady* i wysoko cenione przez samego artystę *Studia talmudyczne*. W nich wszystkich szczególnie ujmuje mnie prostota. Umiejętność zamknięcia treści i formy obrazu czasem w zaledwie jednym elemencie kompozycji, jednym kolorze, jednym znaku. Kontemplacyjny charakter tych obrazów sprzyja zadumie nad nadrzędnymi wartościami, przybliża nam tajemnicę potrzeb duchowych człowieka, kieruje w stronę ważnych pytań i pozwala bez pośpiechu szukać odpowiedzi. Skupienie, namysł, istota, powaga, odpowiedzialność za każdy wybór – to pierwsze skojarzenia

z malarstwem artysty. Wystawę składamy wyrazy szacunku dla myśli i sztuki Stanisława Fijałkowskiego – niezastąpionego świadka historii polskiej awangardy, ucznia Władysława Strzemińskiego, cenionego i wieloletniego pedagoga oraz autora polskich przekładów pism Wasylega Kandyńskiego i Kazimierza Malewicza.

Dziękuję Muzeum Sztuki w Łodzi za udostępnienie bogatego zbioru obrazów artysty oraz za kolejną udaną współpracę. W sposób szczególny chciałbym podziękować Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu za osobisty wkład i zaangażowanie w przygotowanie wystawy. Pana życzliwość, uważność, erudycja oraz witalność twórcza budzą wielki szacunek i podziw.

Jerzy Starak

założyciel Fundacji Rodziny Staraków

Stanisław Fijałkowski's paintings, which we have carefully selected for our collection, represent successive decades of the Master's abundant creative work. These are among others: *Composition with the Clouds* of 1958 – a painting on the border of surrealism and abstraction, the meditation day paintings of the 1960s, and symbolic compositions with poetic titles, as well as the iconic *Highways* and *Talmud Studies* – highly esteemed by the artist himself. What particularly captivates me in all of them is simplicity. The ability to encompass the content and form of a painting merely one element of the composition, one colour, one sign. The contemplative nature of these paintings fosters reflection on the supreme values, brings the mystery of human spiritual needs closer, guides towards significant questions, and permits searching for answers without hurry. Concentration, consideration, essence, solemnity, responsibility for each and every choice – these are the immediate associations with the artist's paintings.

The exhibition is an expression of our respect for the thought and art of Stanisław Fijałkowski – an irreplaceable witness of the history of the Polish avant-garde, a student of Władysław Strzemiński, a renowned and experienced teacher and author of Polish translations of writings by Wassily Kandinsky and Kazimierz Malewicz.

I would like to thank the Muzeum Sztuki in Łódź for sharing its rich collection of the artist's paintings and for another successful cooperation. I am particularly grateful to Professor Stanisław Fijałkowski for his personal contribution and engagement in the preparation of the exhibition. Your kindness, consideration, erudition and creative vitality are highly respectable and awe-inspiring.

founder of the Starak Family Foundation

Osamotnieni i nienasytzeni są w pogardzie – za nienormalnych uważani wieszczce. Pojedyncze dusze, co nie dają się uspić, odczuwają głuchą tęsknotę za życiem wewnętrznym, wiedzą i kroczeniem naprzód, kwilą żałością i beznadziejnie w tym materialistycznie i prostacko rządzonego chórze. Zapada coraz głębsza i ciemniejsza noc duchowa. (...) W takich czasach sztuka wegetuje na niższym poziomie, jest wykorzystywana wyłącznie do celów przyziemnych. Poszukuje dla siebie treści w twardej materii, ponieważ subtelniejszej nie zna. Za jedyny swój cel uważa odmalowywanie przedmiotów, które pozostają nieodmiennie tym, czym są. Pytanie „co” *eo ipso* odpada. Pozostaje tylko pytanie, „jak” ów materialny przedmiot może być przez artystę odmalowany. Ono tedy urasta do rangi „credo”. Sztuka została pozbawiona duszy.

(...) Ponieważ przeciętny artysta w takich czasach nie musi zbyt wiele mówić i da się zauważyć już dzięki nieznacznemu wyróżnieniu się przez swe „trochę inaczej”, które w oczach nielicznej grupy mecenasów i znawców sztuki staje się miarą oryginalności (i ewentualnie przysporzy dóbr materialnych!), nieprzebrany tłum zręcznych i obrotowych artystów rzuca się do sztuki, na pozór tak łatwej do zrobienia. W każdym „centrum artystycznym” żyją ich tysiące i tysiące, z których większość poszukuje tylko nowej manieri oraz bez zapału, z zimnym sercem i uśpioną duszą, produkuje taśmowo dzieła sztuki. (...)

Jednakże na przekór całemu zaślepieniu, chaosowi i wścieklej gonitwie, owa duchowa piramida z przemożną siłą wolno, lecz przecie nieustannie porusza się naprzód i wwyż. Choć go nie widzimy, Mojżesz schodzi z góry i nie bacząc na taniec wokół złotego cielca, niesie ludzkości nową mądrość. Jego przesłania nie są w stanie zrozumieć szerokie masy i najpierw wysłuchują go artyści. (...)

W momencie, gdy owo „jak” obejmuje emocje artysty i jest również w stanie wyrażać subtelniejsze przeżycia, jego sztuka staje u początku drogi, na której niechybnie odnajdzie z czasem zgubione „co” – to „co”, które będzie duchowym pokarmem świtającego wewnętrznego przebudzenia. Owo „co” nie będzie już materialne i przedmiotowe, jak w epoce pozostawionej za nami, lecz stanie się treścią artystyczną, duszą sztuki, bez której jej ciało („jak”) nigdy nie będzie mogło żyć pełnym i zdrowym życiem – podobnie jak ani jednostka, ani żaden naród.

To „co” jest treścią, którą może w sobie zawrzeć tylko dzieło sztuki i tylko sztuka może ją jasno wyrazić w jej właściwej formie.

The solitary visionaries are despised or regarded as abnormal and eccentric. Those who are not wrapped in lethargy and who feel vague longings for spiritual life and knowledge and progress, cry in harsh chorus, without any to comfort them. The night of the spirit falls more and more darkly. ... At such a time art ministers to lower needs, and is used for material ends. She seeks her substance in hard realities because she knows of nothing nobler. Objects, the reproduction of which is considered her sole aim, remain monotonously the same. The question “what?” disappears from art; only the question “how?” remains. By what method are these material objects to be reproduced? The word becomes a creed.

Art has lost her soul.  
(...) For since the artist in such times has no need to say much, but only to be notorious for some small originality and consequently lauded by a small group of patrons and connoisseurs (which incidentally is also a very profitable business for him), there arise a crowd of gifted and skilful painters, so easy does the conquest of art appear. In each artistic circle are thousands of such artists, of whom the majority seek only for some new technical manner, and who produce millions of works of art without enthusiasm, with cold hearts and souls asleep. (...)

But despite all this confusion, this chaos, this wild hunt for notoriety, the spiritual triangle, slowly but surely, with irresistible strength, moves onwards and upwards.

The invisible Moses descends from the mountain and sees the dance round the golden calf. But he brings with him fresh stores of wisdom to man.

First by the artist is heard his voice, the voice that is inaudible to the crowd. (...)

If the emotional power of the artist can overwhelm the “how?” and can give free scope to his finer feelings, then art is on the crest of the road by which she will not fail later on to find the “what” she has lost, the “what” which will show the way to the spiritual food of the newly awakened spiritual life. This “what?” will no longer be the material, objective “what” of the former period, but the internal truth of art, the soul without which the body (i.e. the “how”) can never be healthy, whether in an individual or in a whole people.

This “what” is the internal truth which only art can divine, which only art can express by those means of expression which are hers alone.

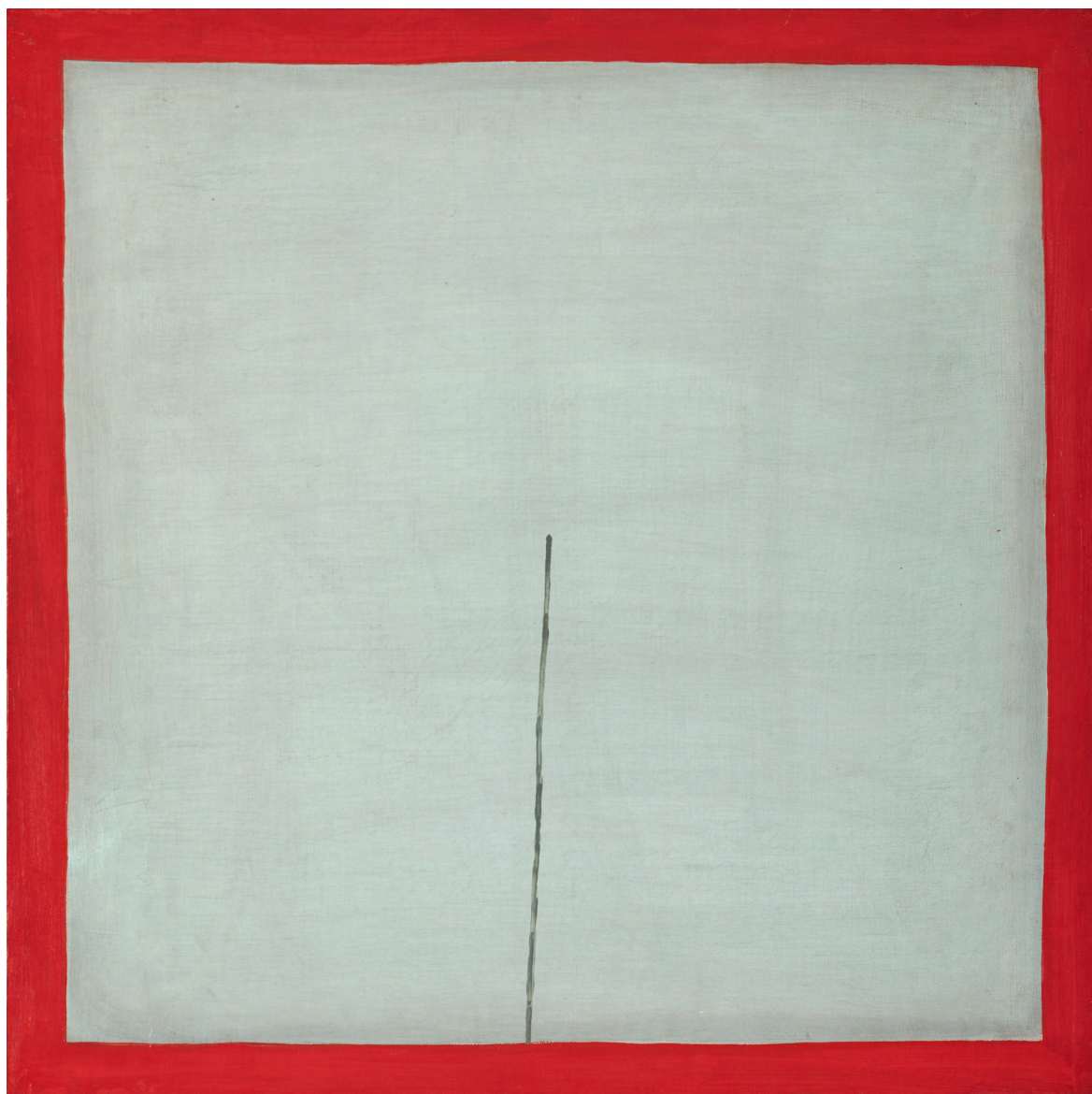


Kompozycja z chmurami | Composition with Clouds | 1958  
olej, płótno | oil, canvas, 74x60 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection

Trzymając w ręku zaprawione na biało płótno, myślę o kromce chleba, którą oburącz przełamuję na dwie części wzdłuż pionowej linii łączącej niebo i ziemię. Najczęściej prostokątne, będące zarazem odmianą kwadratu, zawsze jest otoczone prostopadłym do niego kolistym horyzontem i tworzy archetypiczną mandalę: kwadrat wpisany w koło, zwrócony na cztery strony świata. Widać to wyraźnie, gdy płótno powieszę na ścianie i ukazę górę i dół oraz lewą i prawą stronę, co odpowiada mojej własnej pionowej postawie w środku otaczającego mnie horyzontu. Od tych pierwotnych znaczeń nie można uciec, jeżeli chce się być uczciwym nie można ich zlekceważyć, są bowiem wyrazem mojej identyfikacji z wiszącym płótnem i przyszłym obrazem. Można oczywiście pogwałcić prawdy stąd płynące, zapomnieć o naturalnej sytuacji, ale wtedy malowanie prawie niczym się nie różni od pisania brzydkich wyrazów po ścianach i płotach.

When holding a white primed canvas in my hand, I am thinking of a slice of bread which I break with my both hands into two parts along a vertical line linking the sky and the earth. Usually rectangular, being at the same time a variant of the square, it is always surrounded with a perpendicular circular horizon and forms an archetypical mandala: a square inscribed in a circle, facing four corners of the world. It can be clearly seen when I hang the canvas on the wall and show its top and bottom as well as its left and right sides, which corresponds to my own vertical posture in the middle of the surrounding horizon. These original meanings cannot be escaped, if you want to be honest, you cannot disregard them as they are an expression of my own identification with the hanging canvas and the future painting. Certainly, the truths coming from here can be violated, the natural situation can be forgotten, but then painting is almost the same as writing inappropriate words on walls and fences.



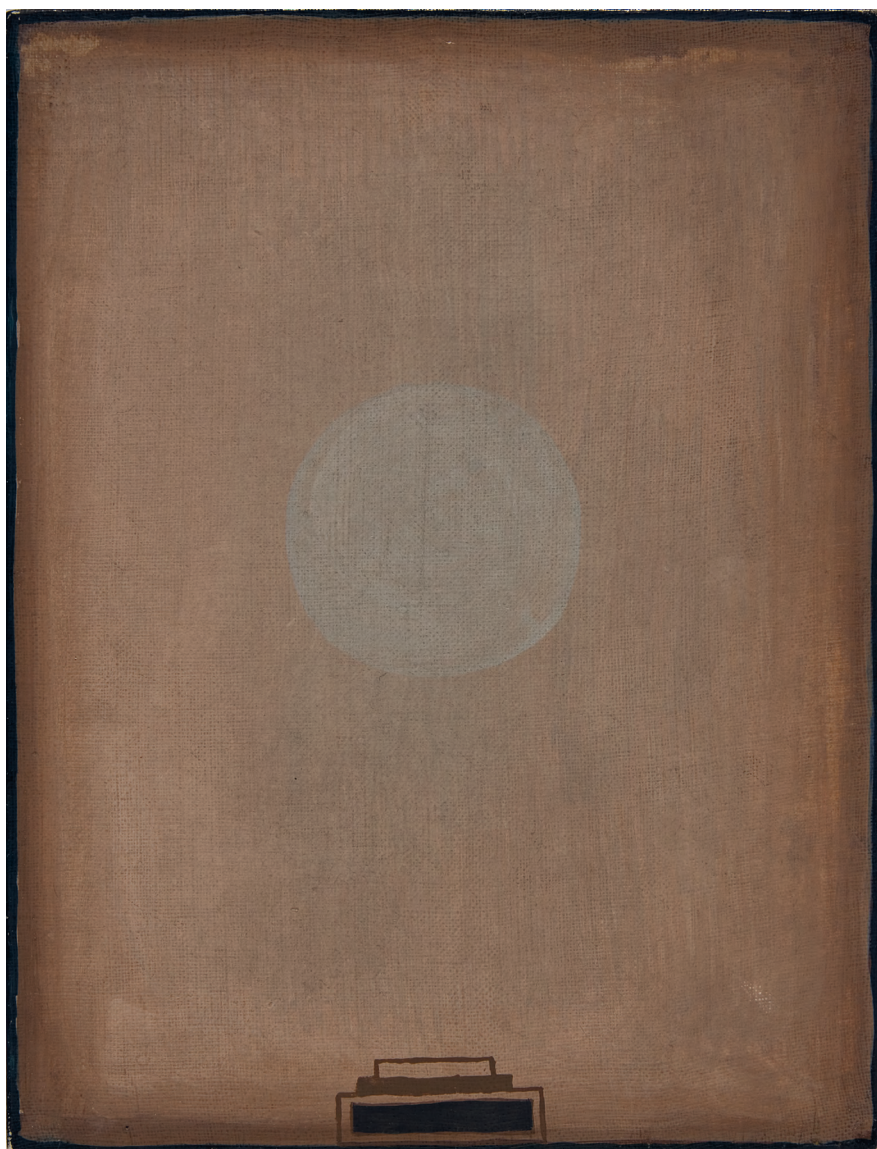


Mandala, 14. IX. 61 | 1961  
olej, płótno | oil, canvas, 46x46 cm  
Kolekcja Stanisława Fijałkowskiego | Stanisław Fijałkowski Collection

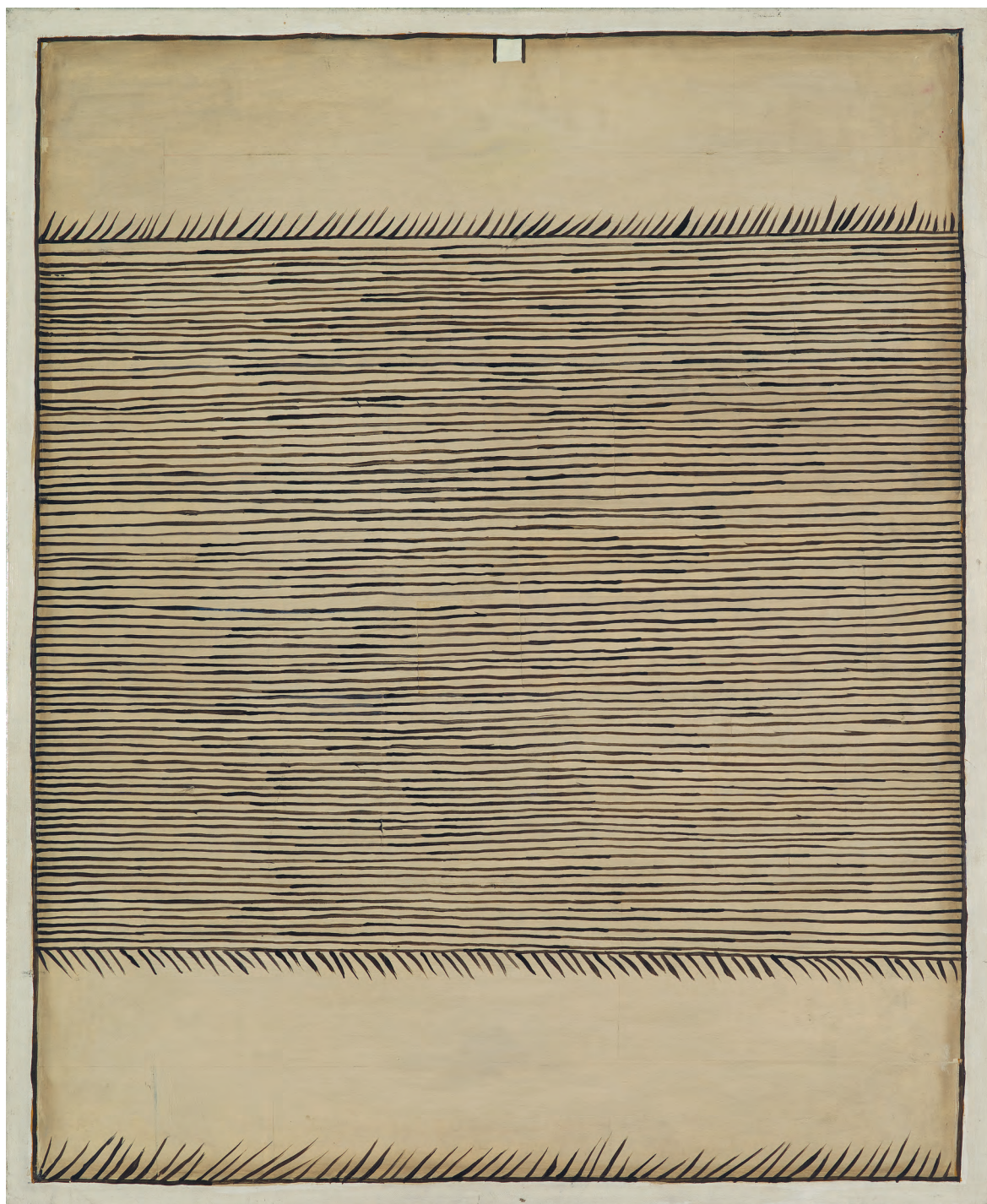


11. I. 63 | 1963  
olej, płótno | oil, canvas, 60,5x50 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection



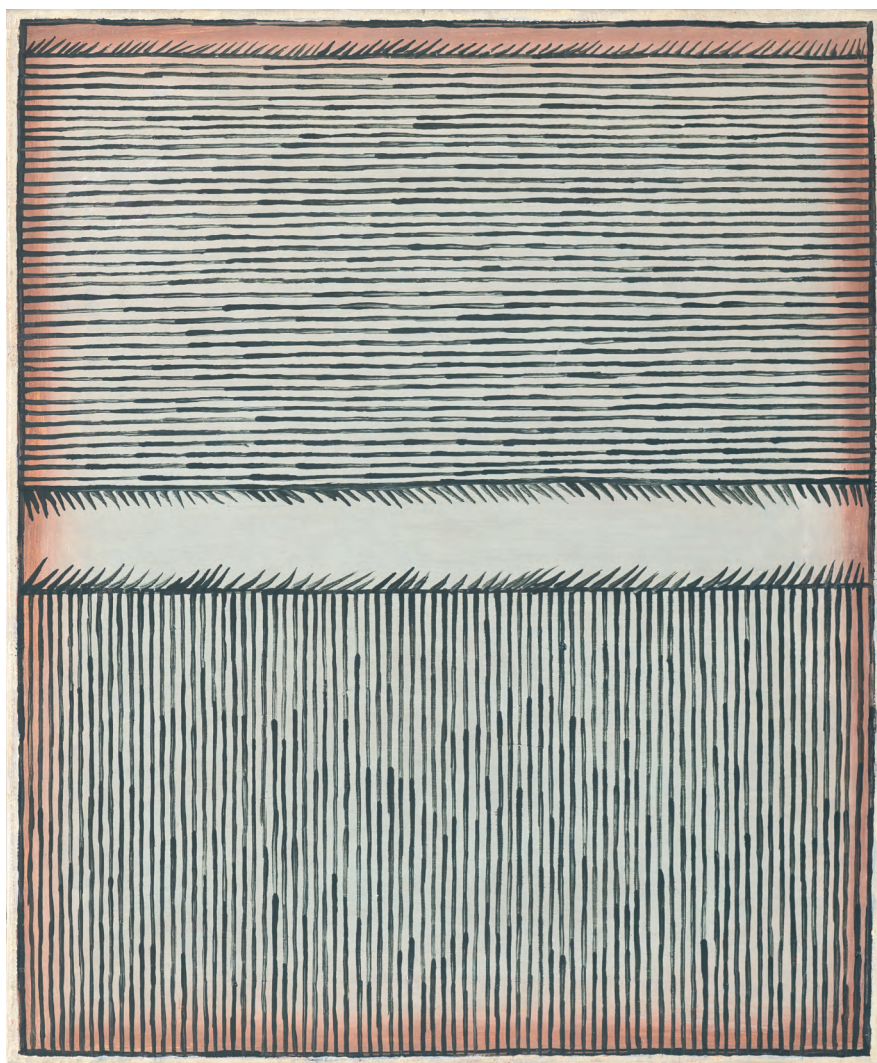


1. VII. 62 | 1962  
tempera, płótno | tempera, canvas, 29x19 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź

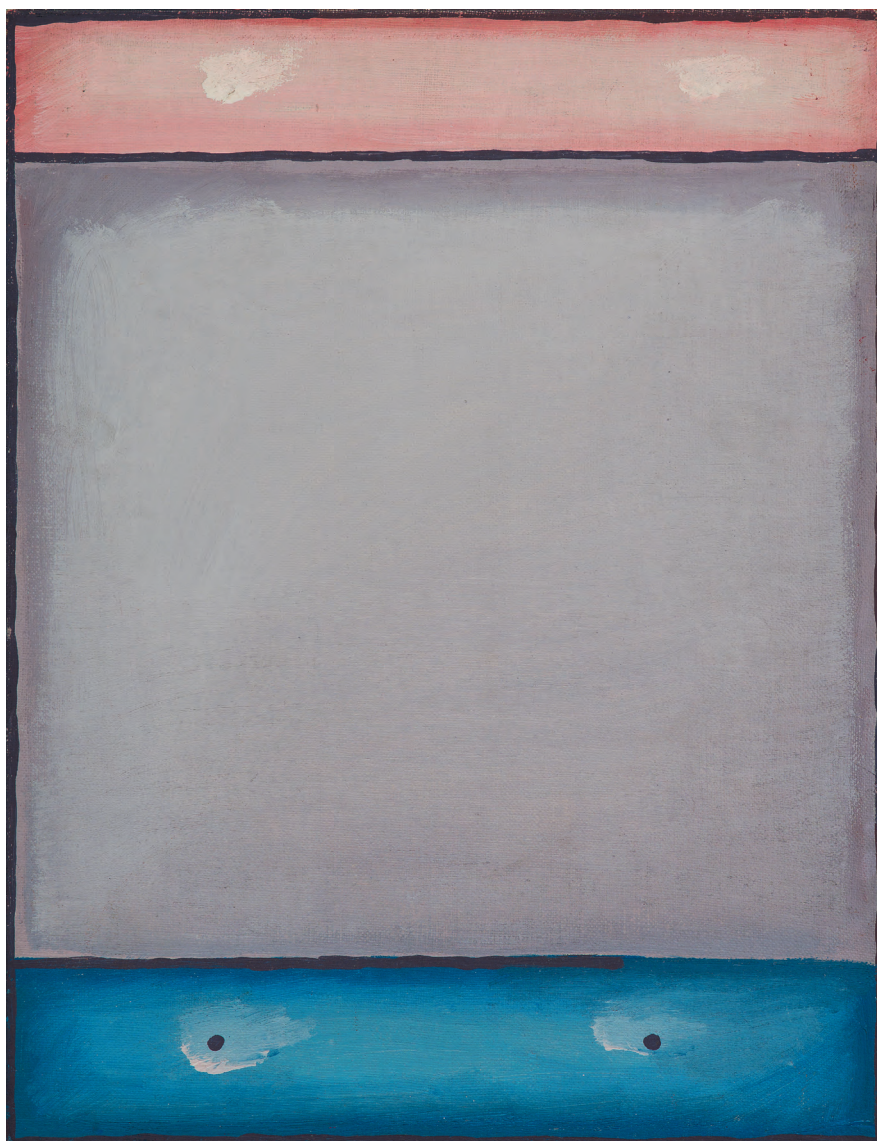


1. I. 64 | 1964  
olej, płótno | oil, canvas, 73×60 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź



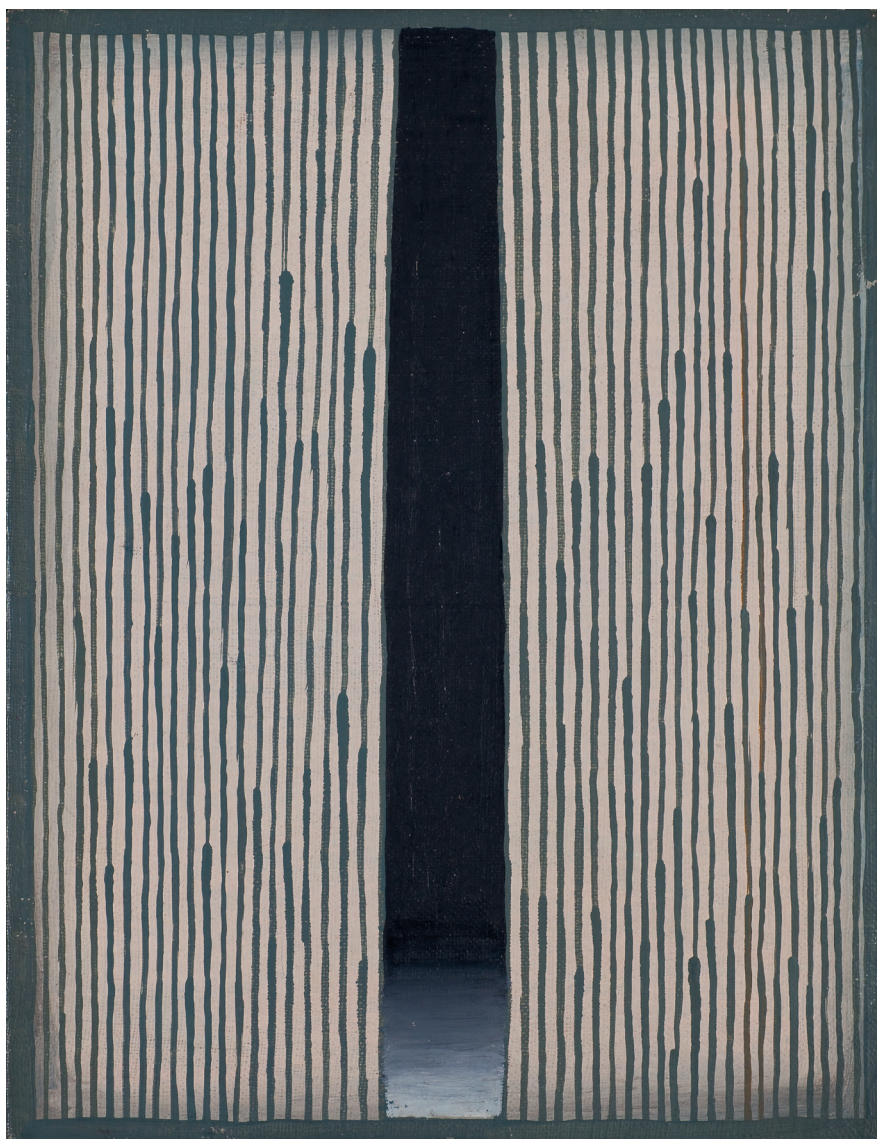


2.XII.64 | 1964  
olej, płótno | oil, canvas, 34 × 42 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection



29. VIII. 64 | 1964  
olej, płótno | oil, canvas, 30x23 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź





Forma pytania | Form of a Question, 15. X. 65 | 1965  
olej, płótno | oil, canvas, 25x19 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź



23. I. 67 | 1967  
olej, płótno | oil, canvas, 73x60 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź





10. IX. 66 | 1966  
olej, płótno | oil, canvas, 27×20 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź



6.VII.70 | 1970  
olej, płótno | oil, canvas, 60x73 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection





18. X. 70 | 1970  
olej, płótno | oil, canvas, 74,5×100 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź

W chwilach rzadkiej ciszy sumienie mówi nam, że popełniamy grzech na ludzkiej naturze, gdy tracimy z oczu ideały Prawdy i Piękna i przestajemy rozszerzać ich królestwo. Dlatego my, i wielu innych, zajmujemy się sztuką, która tam ma swoje źródła. Chcemy zbudować świat prawdziwy. Nie chcemy, by pochłonęła nas otchłań. W otaczających nas wątpleniach szukamy światła i cieszymy się, gdy znajdujemy je w dobrze wykonanej pracy twórczej przywracającej życiu jego głęboki sens. To budowanie, a nie niszczenie jest zajęciem szlachetnym i godnym człowieka.

Cokolwiek robię lub nad czymkolwiek zamyślam się, pochylam się nad Nieznanym. Wierzę głęboko, że źródłem sztuki jest praca wykonywana z oddaniem i w gruncie rzeczy bezinteresowna. Żywię przy tym nadzieję i pragnę najmocniej dostąpienia swego rodzaju iluminacji przez oddanie się bez reszty samemu malowaniu i niczemu więcej – spełnieniem zaś tej ufności jest wydobycie wewnętrznego światła obrazu promieniującego nad ogromem rzeczy i pytań. Technicznie rzecz biorąc, kładę na powierzchni płótna barwę obok barwy lub nawet maluję ją jednym kolorem w taki sposób, żeby w absolutnej ciszy obraz rozpoczął swoje niesłychanie dyskretne jarzenie się widoczne wewnętrznym okiem. Barwy doprowadzone do świecenia mają swoją przestrzeń, nie są już tylko pomalowaniem powierzchni. Posiadają też określoną dynamikę, są w potencjalnym ruchu, porwywiają nas. Czym jest owo wewnętrzne światło? Jest doskonałym symbolem całości, czyli świata, objawieniem, epifanią tajemnicy wszelkiego bytu. Wewnętrzne promieniowanie obrazu jest owocem działań na wskroś sakralnych, które umożliwiają transformację materialnej struktury w żywą formę duchową. Świecący takim światłem obraz ujawnia swoje prawdziwe życie i zniewalające piękno. Jest spełnieniem świadomych i nieświadomych dążeń, zaspokojeniem naszych jawnych i ukrytych pragnień – może nawet w większym stopniu niż jakiegokolwiek inne dzieło sztuki, ponieważ obraz jest głębiej zakorzeniony w podstawach naszej psychiki, bliższy nieświadomości indywidualnej i zbiorowej, mitowi i kulturze. (...)

Jestem skłonny wierzyć, że dzieła nie tyle wyrażają nas, ile są raczej świadectwem rozumienia stojących przed nami trudności, próbą formułowania przez nas zaangażowanej postawy wobec sztuki, wymagań etyki i szukania wartości jako zadań przed nami postawionych. Malowanie jest przede wszystkim formą aktywnego życia, wypełnianiem kiedyś przyjętych obowiązków. Oto cała metafizyka artystyczna i nagroda za starania, by żyć w artystycznej czystości.

At seldom moments of silence, the conscience tells you that you sin against the human nature when you lose sight of the ideals of the Truth and Beauty and stop expanding their realm. Therefore, we, and many others, deal with the art that has its sources there. We wish to build a real world. We do not want us to be engulfed by an abyss. We seek light in the surrounding doubts and we rejoice when we find it in a well performed creative work, which restores a deep sense of life. It is building rather than destroying that is a noble task worthy of a human being.

Whatever I do or whatever I ponder on, I reach out to the Unknown. I deeply believe that the source of art is work that is performed with commitment and, in fact, selfless. I also hope and I heartily wish to experience a certain illumination through devoting myself thoroughly to painting alone and nothing else – this faith is fulfilled by extracting the internal light of a painting illuminating over the multitude of things and questions. In technical terms, I place a colour beside a colour on the surface of a canvas or even paint it with one colour such that the painting begins to glow extremely discretely in absolute silence, which can be seen with the internal eye. Colours made to shine have their space, they are no longer a mere painting of a surface. They also have certain dynamics, are in potential motion, rouse us. What is the internal light? It is a perfect symbol of a whole, that is the world, a revelation, an epiphany of the mystery of all being. The internal illumination of the painting is a result of utterly sacral actions, which enable the transformation of the material structure into a living spiritual form. A painting glowing with such a light reveals its true life and captivating beauty. It is a fulfilment of conscious and unconscious aspirations, a satisfaction of our explicit and implicit desires – perhaps to an even greater extent than any other work of art as the painting is more deeply rooted in the fundamentals of our psyche, closer to individual and collective unconsciousness, the myth and culture. (...)

I am prone to believe that works of art are not so much expressions of ourselves as evidence of understanding the difficulties we face, our attempt to formulate an engaged attitude towards art, ethical requirements, and to seek values as tasks imposed on us. Hence, painting is a form of active life, a fulfilment of the once assumed responsibilities. This is the whole artistic metaphysics and the prize for the endeavours to live in artistic purity.

Stanisław Fijałkowski 2002

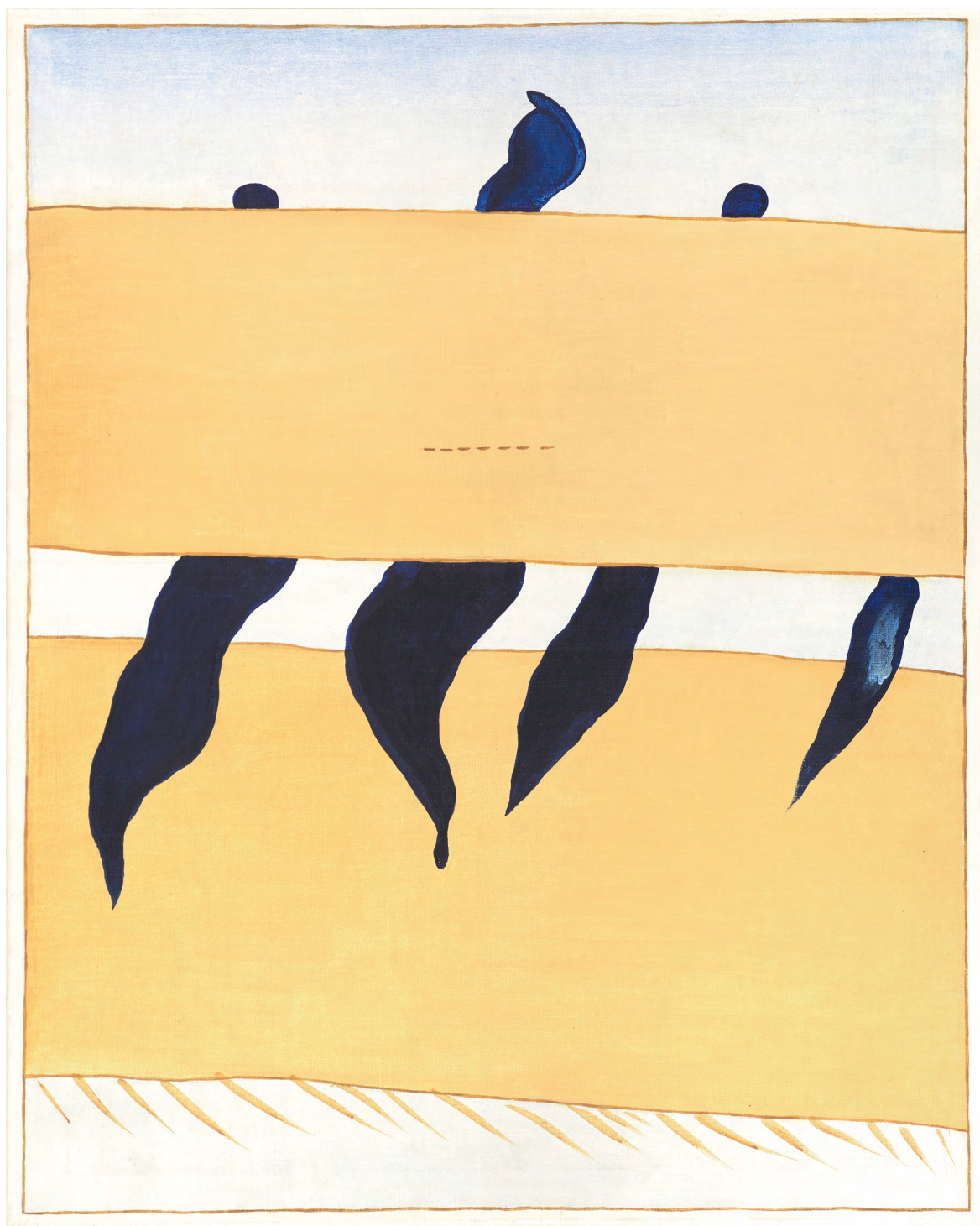
Fragment przemówienia wygłoszonego z okazji otrzymania doktoratu honoris causa Akademii Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi | A fragment of a speech delivered on the occasion of being granted the Doctor honoris causa degree at the Strzemiński Academy of Art in Łódź





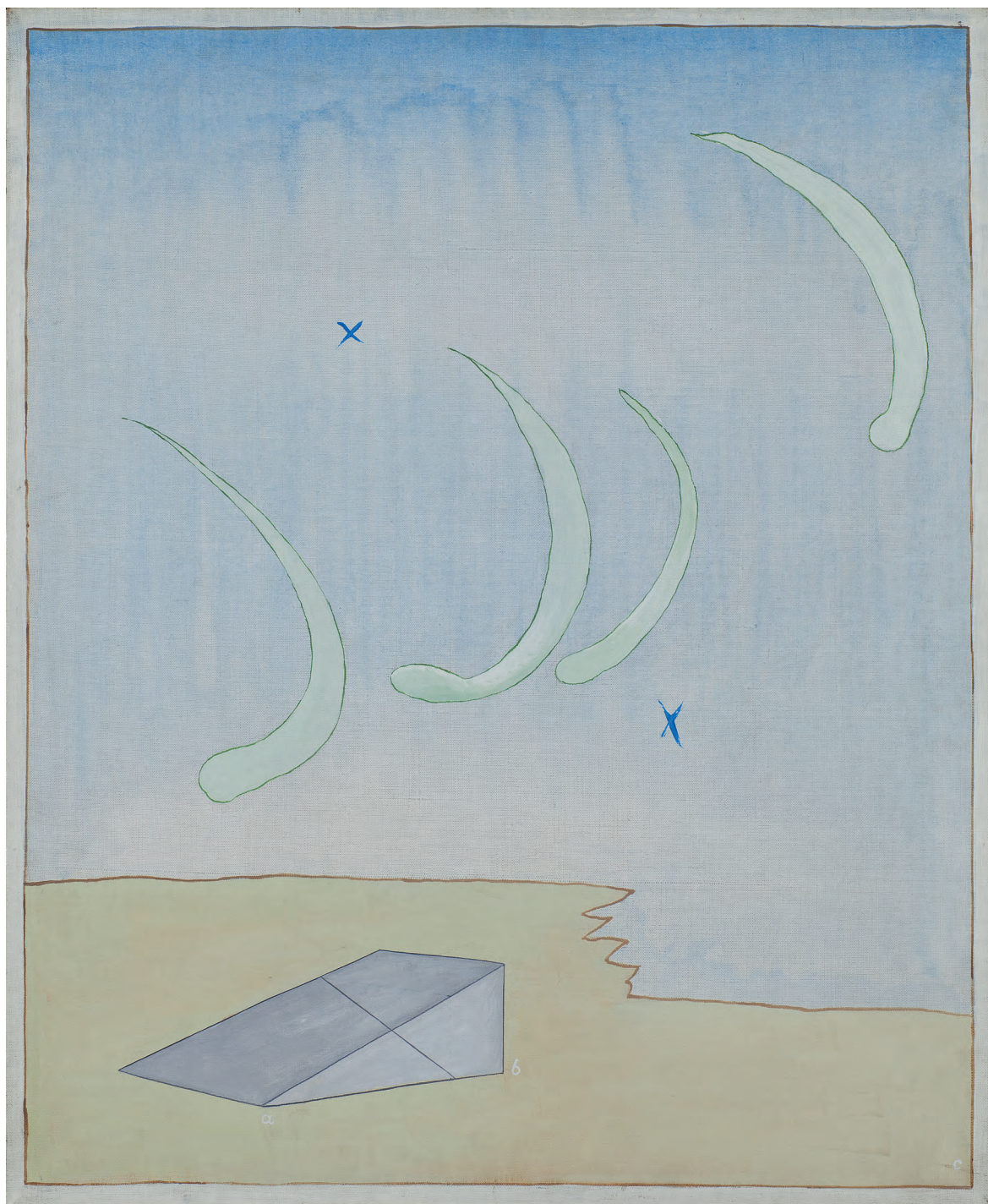
26. III. 72 | 1972  
akryl, płótno | acrylic, canvas, 99,5×80,5 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź





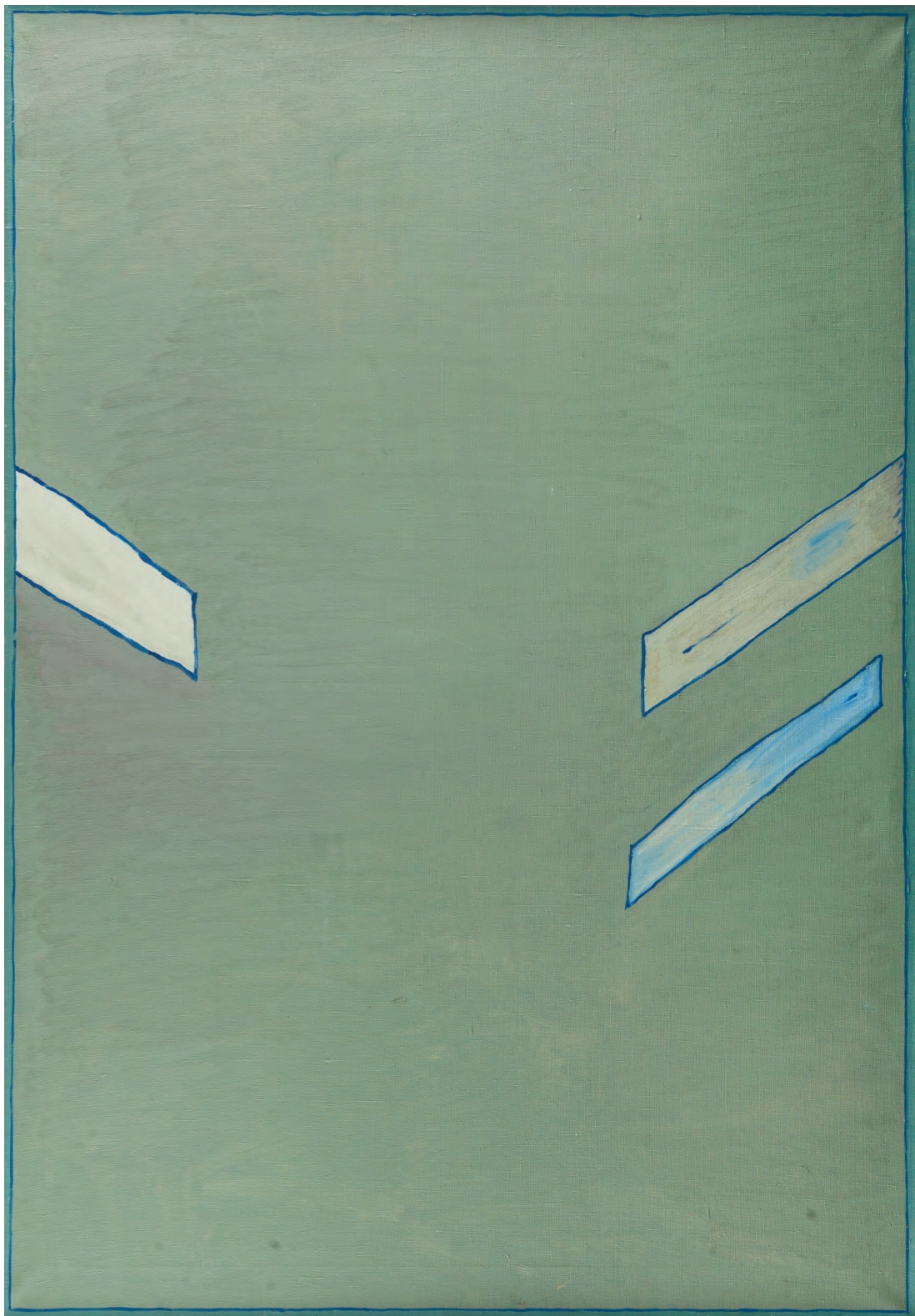
25.XII.73 | 1973  
olej, płótno | oil, canvas, 100×81 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection





10.V.74 | 1974  
akryl, płótno | acrylic, canvas, 74x69 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź





3. XI. 93 | 1993

akryl, płótno | acrylic, canvas, 117×82 cm

Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection





5. VI. 95 | 1995  
olej, płótno | oil, canvas, 116x89 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection

Na zakres treści ma duży wpływ kontekst, w jakim formy są użyte. Poza tym nawet niewielka ilość elementów może tworzyć bogate kombinacje. Interesuje mnie, ile możemy wyrazić ograniczonymi środkami i od czego zależy znaczenie, jakie przydajemy formie. Forma musi być precyzyjnie zorganizowana, tak aby drzemiące w człowieku treści duchowe mogły być w odpowiedniej chwili pobudzone przez działanie barwnych plam, ich rytmów, pozycji zajmowanych na płaszczyźnie, a przede wszystkim przez nadawanie związkom pomiędzy użytymi elementami funkcji semantycznej. Aby jednak nastąpiło uruchomienie wyobraźni widza, musi powstać jego silne zaangażowanie emocjonalne. Praca wyobraźni poruszonej emocjami rozjaśnia światło świadomości i jednocześnie uwalnia energię duchową drzemącą w głębokościach życia nieświadomego, w poważnej swej części zorganizowaną w postaci przedstawień archetypowych. Bogate i głębokie treści duchowe powstają przez zaangażowanie emocjonalne i intelektualne oraz uwolnienie stłumionego lub nieświadomego życia psychicznego, przez uruchomienie wszystkich władz i pokładów pojmowania.

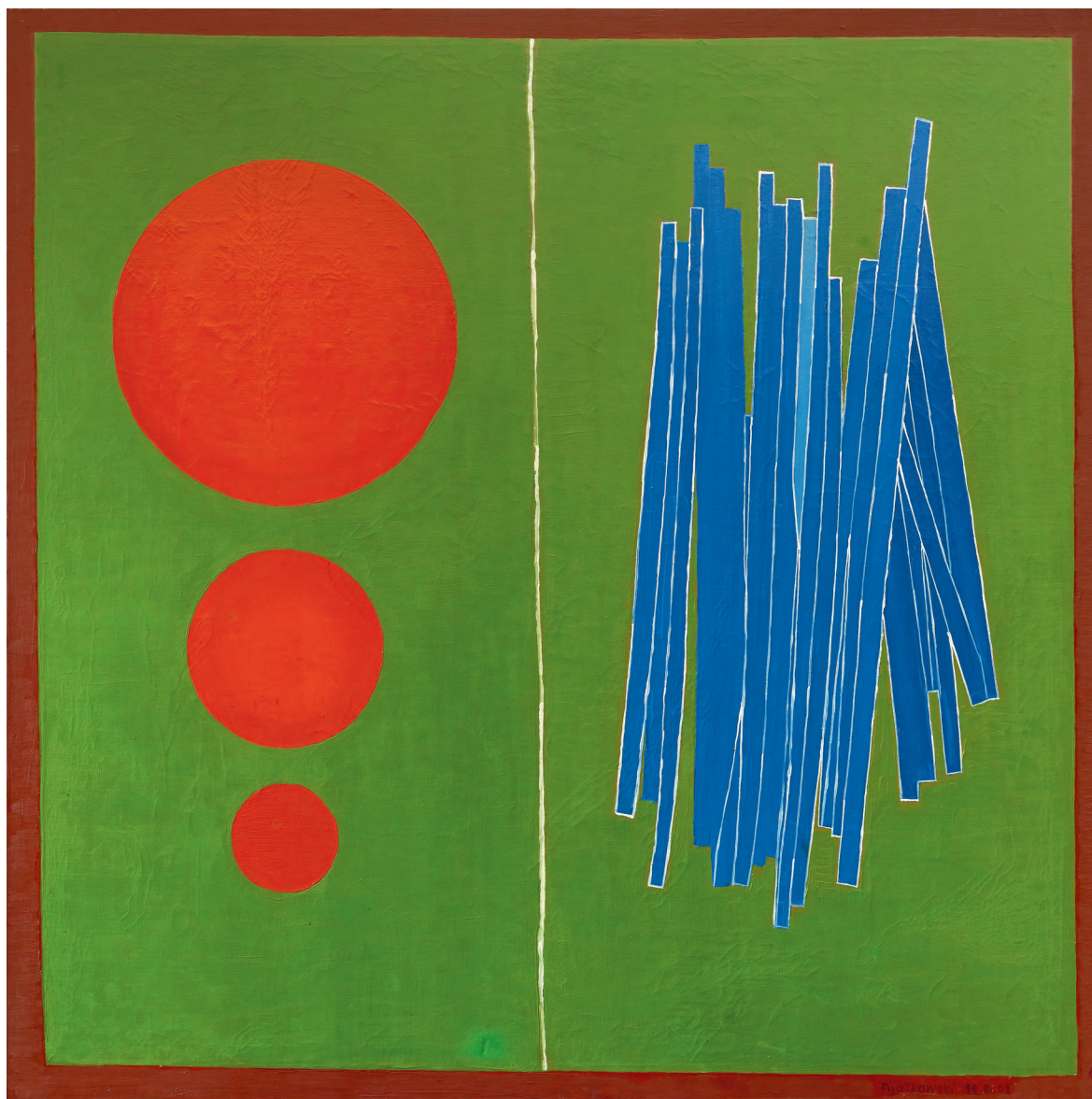
The scope of the content is largely influenced by the context in which forms are used. Moreover, even a small number of elements can create rich combinations. I am interested in how much can be expressed with limited resources and what determines the meaning we assign to a form. The form must be precisely organised such that the spiritual contents lying dormant in a human being could be activated at an appropriate moment through colourful stains, their rhythms, positions on a plane, and primarily through attributing a semantic function to the relations between the used elements. For a viewer's imagination to be activated, his strong emotional engagement must occur. The work of the imagination inspired by emotions brightens the light of consciousness and simultaneously releases the spiritual energy lying dormant in the depths of the unconscious life, organised to a major extent in the form of archetypal representations. Rich and deep spiritual contents are created through emotional and intellectual engagement and through release of the subdued or unconscious mental life, through activation of all powers and capacities of cognition.





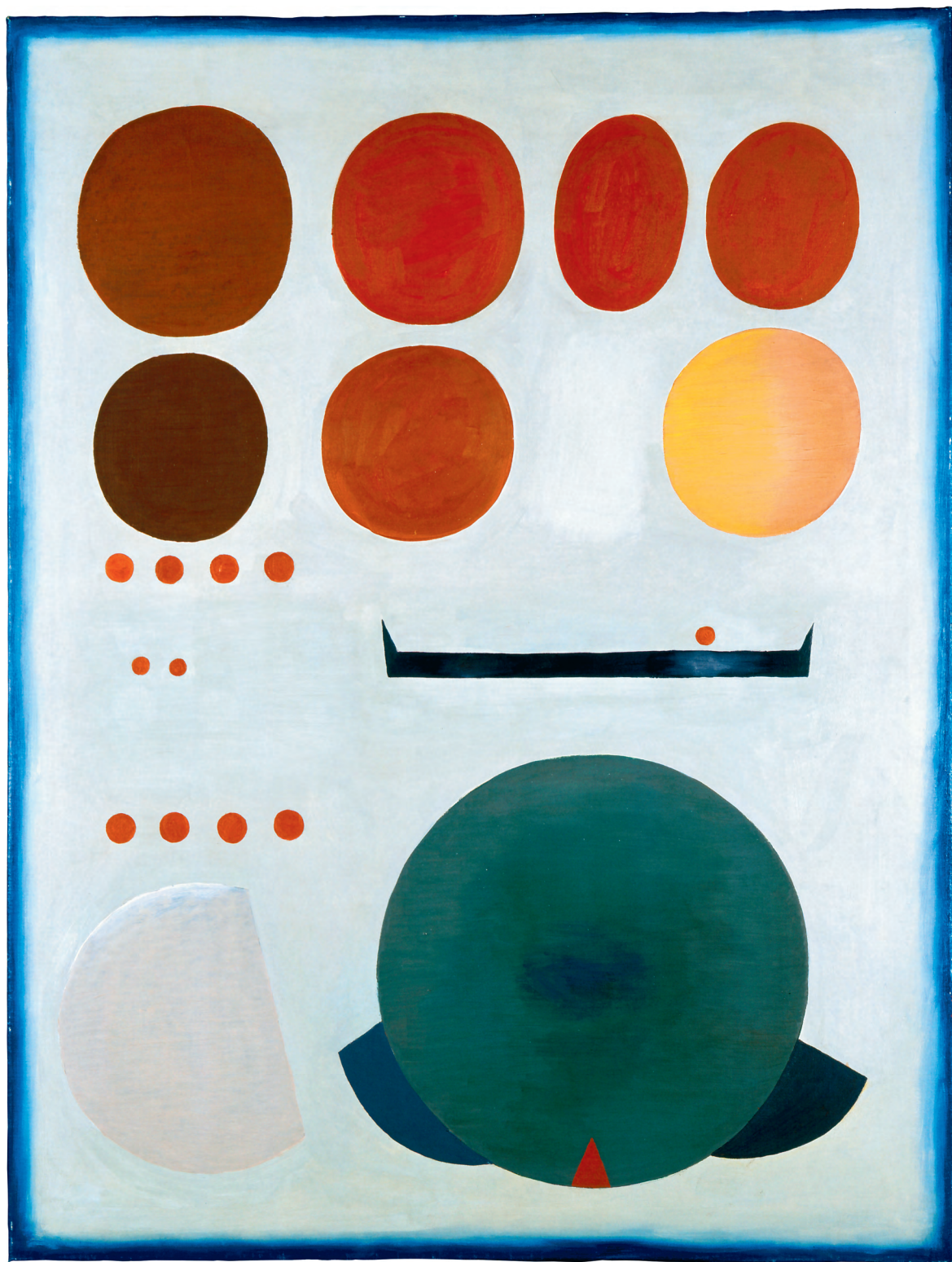
Nowa chusta św. Weroniki | New Veil of Veronica | 1960  
olej, płótno | oil, canvas, 80,8x60 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection





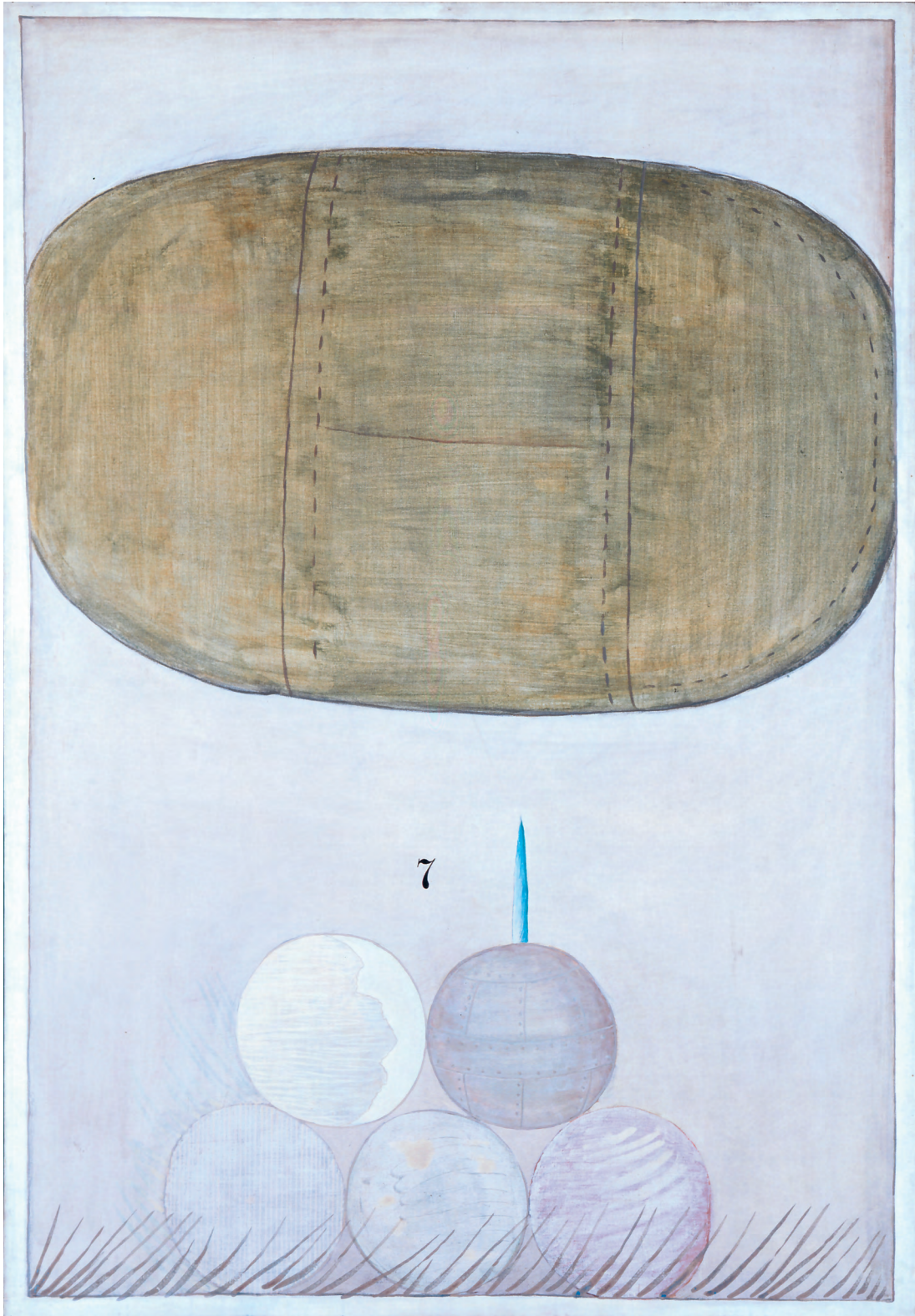
Z nieba ogień i woda | Fire and Water from Heaven 12. III. 61. | 1961  
olej, płótno | oil, canvas, 80×80 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection



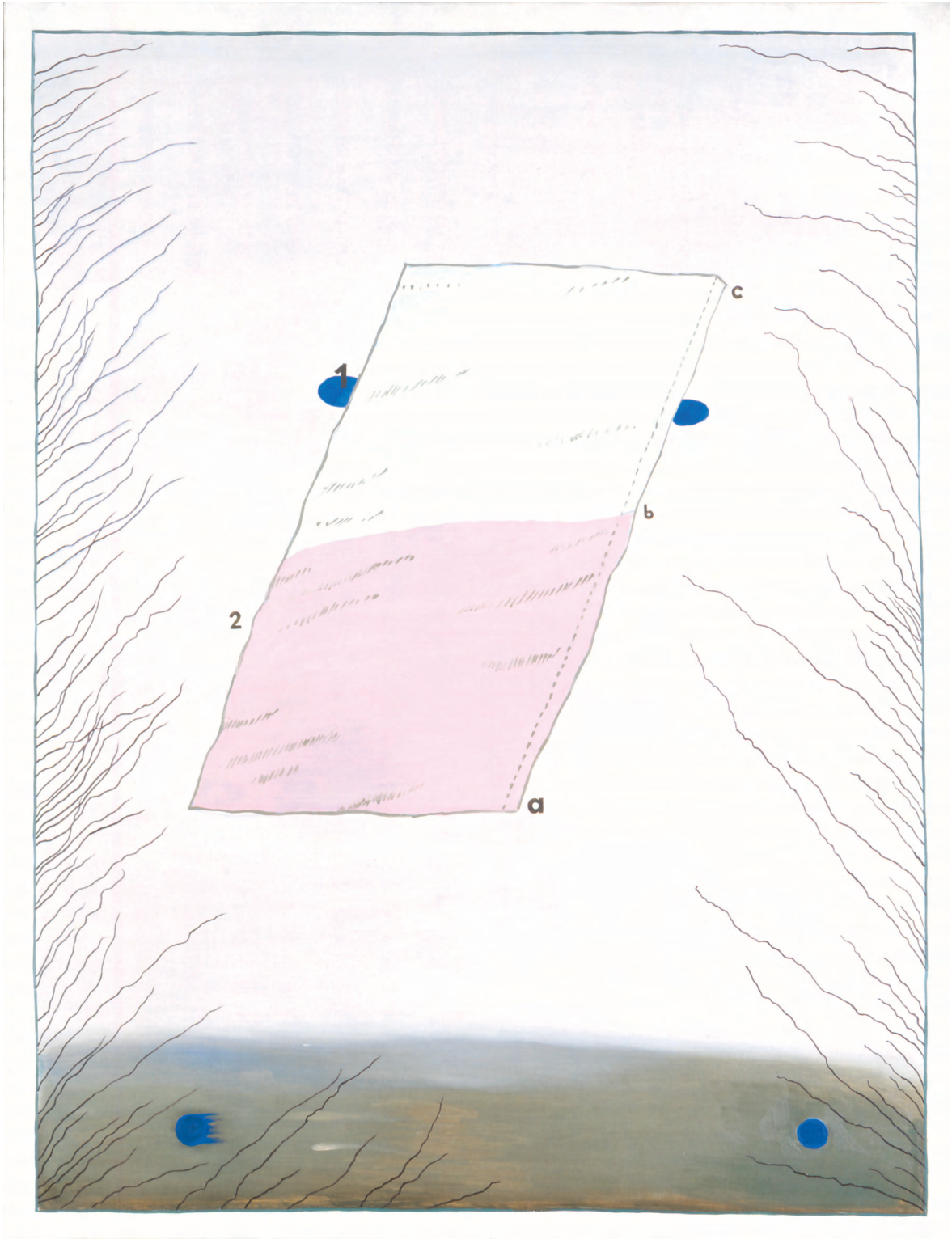


Modlitwa do anioła | Prayer to an Angel, 29. XII. 64 | 1964  
olej, płótno | oil, canvas, 115x89 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź





Siedem zapomnianych dobrych uczynków w doskonałej formie geometrycznej  
Seven Forgotten Good Deeds in a Perfect Geometric Shape | 1969  
tempera, płótno | tempera, canvas, 130x88 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź



Manipulacje | Manipulations | 1981–1984  
olej, płótno | oil, canvas, 116×89 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź





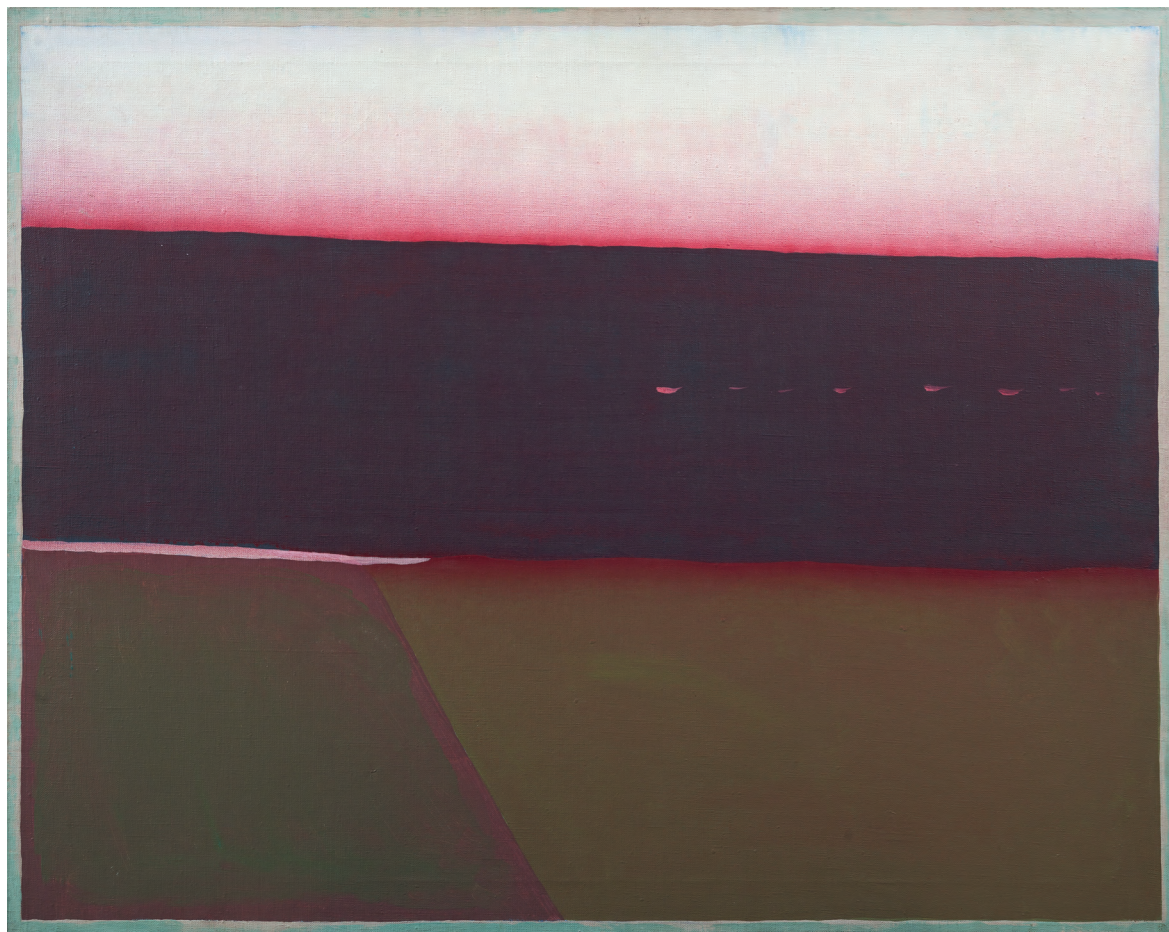
Autostrada XXIII – wytyczanie sznurkiem | Highway XXIII – staking out with the cord, 8. VI. 74 | 1974  
akryl, płótno | acrylic, canvas, 92x73 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź



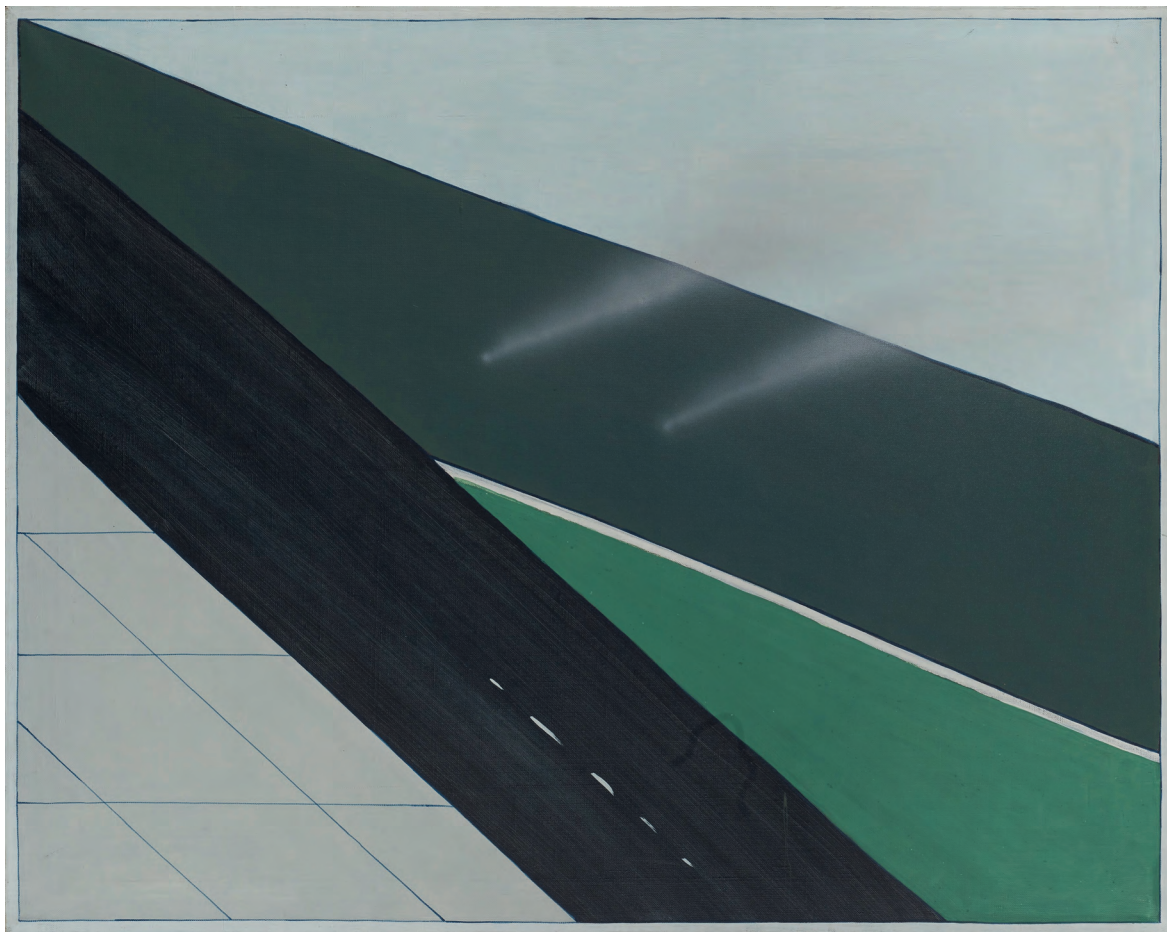


Autostrada XX (Zbrodnia) | Highway XX (Crime), 3. II. 74 | 1974  
akryl, płótno | acrylic, canvas, 82x65 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź





Autostrada XXXIV | Highway XXXIV | 1976  
olej, płótno | oil, canvas, 73×92 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection

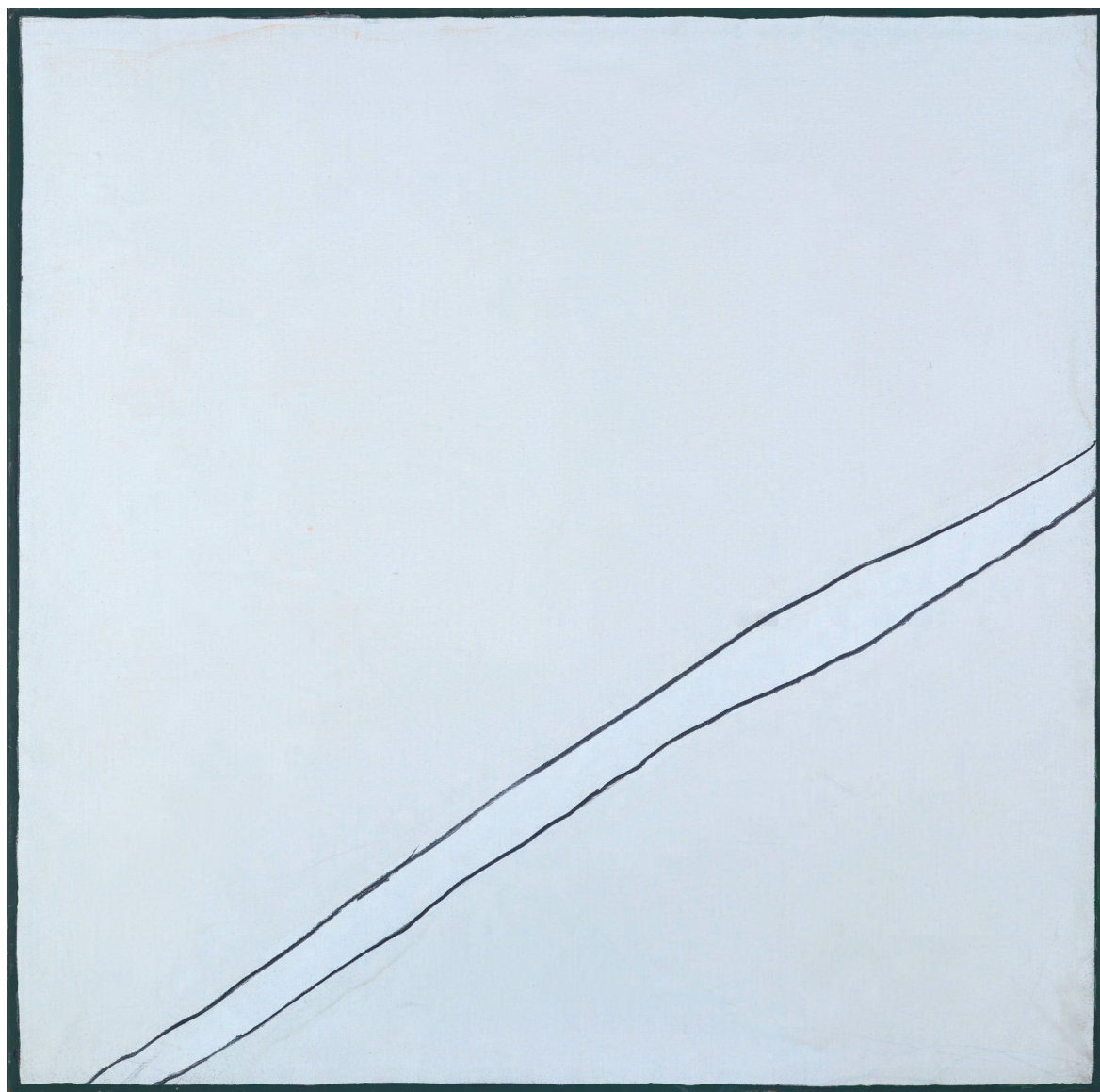


Autostrada XXXVI | Highway XXXVI | 1976  
olej, płótno | oil, canvas, 73,5x92 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection

Na początku lat siedemdziesiątych namalowałem pierwszy obraz, który zapoczątkował najdłuższy ze wszystkich cykl *Autostrad*. Zaczął się jako cykl malarski lecz wkrótce włączyłem doń także grafiki i rysunki. W komputerze zapisałem 77 obrazów, 7 rysunków i 24 grafiki – razem 108 prac mających w tytule słowo „Autostrada”. W latach dziewięćdziesiątych kontynuowałem go jako *Nowe autostrady*. Większość z nich należy do cyklu numerowanego kolejnymi rzymskimi liczbami, reszta przynależy doń luźniej. Łączy je ze sobą pojmowanie autostrady jako drogi ku górze, przede wszystkim wznoszenia się w duchu. Żeby nikt nie miał najmniejszych wątpliwości, że nie należy w obrazie doszukiwać się zwyczajnej autostrady, nie namalowałem na żadnej z nich samochodu. Autostrada jest w tym ujęciu nowoczesnym symbolem Drabiny Jakubowej po której, jak wiemy, wstępowali w niebo i zstępowali na ziemię Aniołowie. (...) Formalnie cykl ten charakteryzuje się zbudowaniem obrazu na przekątnej, dynamicznym ruchem ku górze. Schemat czarnej wstęgi biegnącej po przekątnej okazał się najbardziej nośnym tematem. Powtarza się w licznych szkicach i w grafikach komputerowych nie włączonych do cyklu.

In the early 1970<sup>s</sup>, I painted my first painting, which gave rise to the longest cycle of all – *Highways*. It was initiated as a painting cycle but I soon included graphics and drawings there. I saved 77 paintings, 7 drawings and 24 graphics – 108 works in total with the word “Highway” in the title – on my computer. In the 1990<sup>s</sup>, I continued it as *New Highways*. Most of them belong to the cycle numbered with consecutive Roman numerals, other are more loosely connected. They are associated with each other by the comprehension of a highway as a road upwards, first of all as spiritual rising. To avoid any doubt that an ordinary highway is not to be sought in the painting, I did not paint a car on any of them. In this approach, a highway is a modern symbol of the Jacob’s Ladder, which – as we know – Angels ascended and descended. (...) Formally, the cycle is characterised by building a painting on a diagonal with a dynamic upward movement. The pattern of a black ribbon running along the diagonal turned out to be the most popular theme. It recurs in numerous sketches and computer graphics which were not included in the cycle.

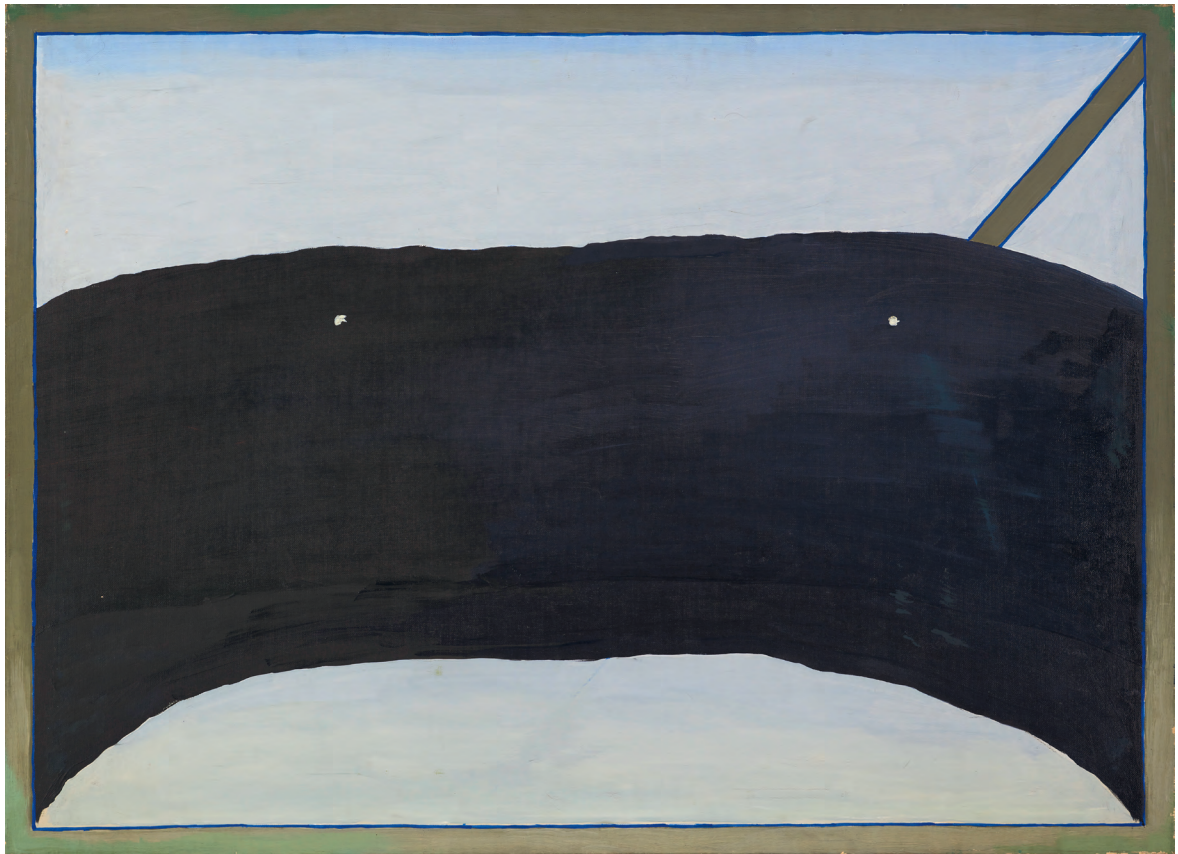




Zupełnie nowa autostrada II | Completely New Highway II | 2007  
węgiel, płótno | charcoal, canvas, 100×100 cm  
Kolekcja Stanisława Fijałkowskiego | Stanisław Fijałkowski Collection

W twórczości niczego się nie da przemyśleć do końca przed namalowaniem. Moim ideałem jest połączenie intuicji ze świadomością, uaktywnienie obu płaszczyzn naszego życia duchowego. Zwykle zaczyna się tak, że intryguje mnie jakiś problem z poprzedniego obrazu i chciałbym go jeszcze raz rozwiązać. Ale nie wiem jak. Albo mam małe szkice – ot, trzy kreski – i chciałbym rozwinąć ten temat. To jak w muzyce: szczęśliwie zaprojektowany temat może pobudzić wyobraźnię i doprowadzić do powstania znakomitego dzieła. Tak samo w plastyce: pewien ogólny zarys tematu, częściowo świadomy, częściowo intuicyjny, jest początkiem gry wariacyjnej, w której biorą udział zarówno świadomość, jak i nieświadomość; uświadomienie sobie tego, co się maluje, rodzi się wraz z postępem kształtowania formy. Trzeci element – poza świadomością i nieświadomością – to sama materia malarska, która też wnosi formę i treść. Kształtują się one również w miarę postępowania procesu malowania. Połączenie tych trzech elementów – materii i życia duchowego malarza (świadomość i nieświadomość) – powoduje, że w trakcie malowania zostaje znaleziona treść oraz właściwa organizacja czasu, w którym się ona rozwija.

In art, nothing can be fully thought over before being painted. My ideal is a combination of intuition and consciousness, activation of both planes of our spiritual lives. It usually begins with a problem from a previous painting which intrigues me so much that I would like to solve it anew. But I don't know how to do it. Or I have a tiny sketch – merely three lines – and wish to develop the theme. It is like in music: a well-designed theme might stimulate imagination and result in creating a brilliant work. The case is the same with visual arts: a certain general outline of the theme, partly conscious and partly intuitive, is the beginning of a variation game played by both consciousness and unconsciousness; realisation what is being painted, comes into being as the form develops. The third element – apart from consciousness and unconsciousness – is the painting matter itself, which also contributes form and content. They are also shaped as the painting process progresses. The combination of these three elements – the matter and spiritual life of the painter (consciousness and unconsciousness) – makes you find, while painting, the content and proper organisation of the time in which it develops.

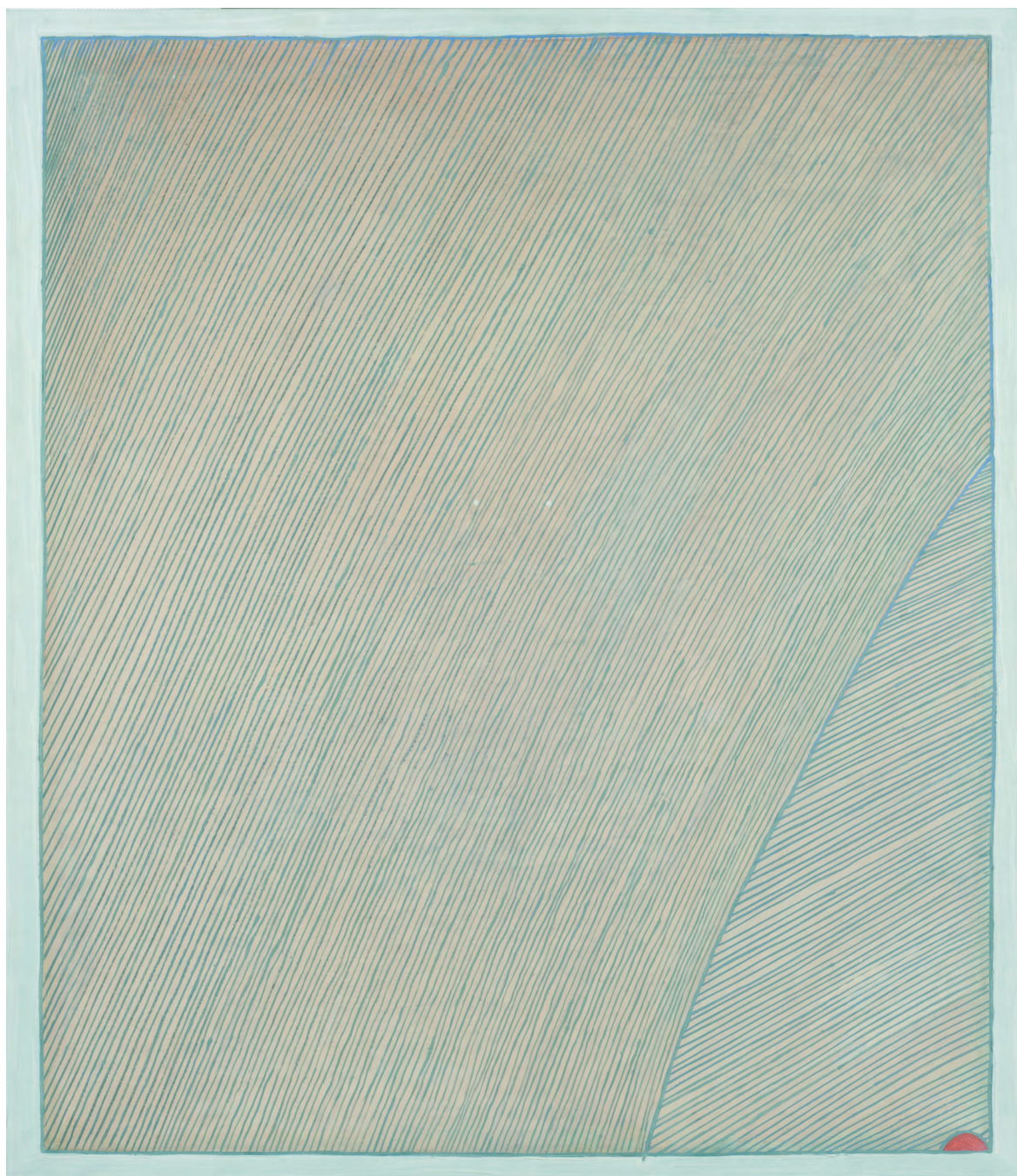


Druga czarna szarfa | Second Black Sash | 1984  
olej, płótno | oil, canvas, 73x99,5 cm  
Kolekcja Stanisława Fijałkowskiego | Stanisław Fijałkowski Collection



Rzeczywiście, w jednym obrazie trudno przebadać wszystkie możliwości pojawiającego się w malarstwie tematu – i nie każde jego rozwinięcie jest zadawalające. Więc maluje się parę obrazów jako badanie jego możliwości wariacyjnych. To jeden z powodów, dla których powstają cykle. Są też cykle, które są przeznaczone dla jakiejś osoby, na przykład trzynaście *Obrazów dla Walerii*, namalowanych dla mojej żony, jako dowód miłości, wdzięczności i tego wszystkiego, co wiąże się ze zobowiązaniem moralnym... Istnieją też cykle, które powstały dlatego, że się coś chce publicznie powiedzieć. Takim cyklem są *Studia talmudyczne* będące reakcją na działania polskiego rządu po 1968 roku, złożone z grafik i obrazów, których nie można było inaczej zrobić, jeżeli się nie chciało uprawiać publicystyki.

Indeed, it is difficult to examine in a single painting all options of the theme occurring in the art of painting – and not every elaboration is satisfying. Therefore, a couple of paintings are created for the sake of examining its variation possibilities. It is one of the reasons for painting cycles. There are also cycles dedicated to a given person, for example thirteen *Paintings for Valerie*, painted for my wife as evidence of my love, gratitude and all that is involved in a moral commitment... There are yet other cycles which were created to say something in public. One of them is *Talmud Studies*, which are a response to the actions by the Polish government after 1968, composed of graphics and paintings which could not be made in any other way if you did not want to deal with political commentary.



XVIII Studia talmudyczne | Talmudic Studies XVIII | 1988–89  
olej, płótno | oil, canvas, 75×65 cm  
Kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak Collection





Obraz dla mojej żony | Painting for my Wife | 1969  
olej, płótno | oil, canvas, 100×74,5 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi | Muzeum Sztuki in Łódź



V Obraz dla Walerii | Painting for Waleria V | 1992  
olej, płótno | oil, canvas, 116x89 cm  
Kolekcja Stanisława Fijałkowskiego | Stanisław Fijałkowski Collection





VII Obraz dla Walerii | Painting for Waleria VII | 1992  
olej, płótno | oil, canvas, 116×85 cm  
Kolekcja Stanisława Fijałkowskiego | Stanisław Fijałkowski Collection





Rozikrzenie | Spawning | 2002  
olej, płótno | oil, canvas, 162×114 cm  
Kolekcja Stanisława Fijałkowskiego | Stanisław Fijałkowski Collection





STANISŁAW FIJAŁKOWSKI  
CZTERY NIEŚMIAŁE UWAGI MALARZA | FOUR TENTATIVE REMARKS OF A PAINTER  
O TRANSCENDENCJI | ABOUT TRANSCENDENCE.

Nie będą to sformułowania teoretyka, lecz prezentacja intuicji praktyka. Mają one poza wszystkim charakter marginalny, ponieważ w działalności artystycznej decydujące jest postępowanie, a nie teoria. Zacząć wypada od użytego w tytule pojęcia transcendencji. Wielka Encyklopedia PWN tak je definiuje: „transcendencja (od łac. *transcēdens* – przekraczający), termin oznaczający istnienie na zewnątrz, poza [ponad] czymś, w szczególności istnienie przedmiotu poznania poza umysłem poznającym, bądź bytu absolutnego poza rzeczywistością”. Transcendentny zatem to przekraczający, otwierający się na inny wymiar bytu, transcendować znaczy przekraczać. Mały słownik teologiczny Rahnera i Vorgrimlera zauważa: „(...) każde poznanie opiera się na wiedzy o bycie absolutnym, w którym jest już zawarta (...) wiedza o Bogu, o duchu i o wolności, a więc i o tajemnicy, która jest ponad nami i w nas. Dlatego też transcendentalność ludzkiego ducha jest istotną podstawą osoby, odpowiedzialności, doświadczenia religijnego”.

1. Jakie doświadczenie transcendencji może mieć malarz albo miłośnik sztuk pięknych? Najprostsze dotyczy samego obrazu. Malując, artysta tworzy dwa przedmioty, wzajemnie od siebie zależne, ale różne. Kształtując pierwszy – malarz pokrywa rozpięte na krośnie płótno farbami, w odpowiednim porządku i w określonym celu. Najstuszniej byłoby nazwać ten przedmiot malunkiem, dla odróżnienia od właściwego obrazu. Właściwym obrazem jest drugi przedmiot – to, co zostaje wyobrażone, przez ten malunek przedstawił, czyli zobrazowane. Są to przeważnie rzeczy, osoby, sceny, wydarzenia prawdziwe i fantastyczne, które sobie wyobrażamy, oglądając malunek. Są to także nasze myśli i emocje z oglądaniem malunku związane i przezeń spowodowane. Wszystkie te przedstawione osoby, przedmioty, wydarzenia, myśli i poruszenia uczuć stanowią, sprawę nieco upraszczając, treść obrazu. Mają one swój, jakby to powiedział Roman Ingarden, fundament bytowy w malunku. Pojawiają się wtedy, gdy ów malunek jest przez nas oglądany i rozumiany w procesie przeżycia estetycznego. Jeżeli proces kontemplacji estetycznej przebiega prawidłowo, to tak postrzegana i przeżywana treść jest właściwym dziełem sztuki. Czym innym jest zatem materialny malunek, a czym innym niematerialny obraz: nasze przeżycia, wyobrażenia i olśnienia, których doznajemy oglądając malunek i rozumiejąc jego formę. Dzieło sztuki to nie materialny przedmiot, jakim jest malunek. Dzieło sztuki jest przedmiotem intencjonalnym – jak to określa Ingarden – istnieje w naszej świadomości, jest przedmiotem duchowym. Jest ono budowane przez nas w każdorazowym przeżyciu estetycznym od nowa i w nieco odmienny sposób,

These will not be statements of a theoretician but a presentation of the intuition of a practitioner. Above all, they are merely marginal since in the artistic activity it is the conduct, not the theory, that is decisive. It is appropriate to begin with the notion of transcendence, which is used in the title. The Great PWN Encyclopaedia defines it as follows: ‘transcendence (Latin: *transcēdens* – going beyond), a term meaning the existence outside, beyond [above] something, in particular the existence of the object of cognition outside the cognising mind, or of an absolute being outside the reality’. Thus, transcendent means going beyond, opening to a different dimension of being, thus to transcend means to go beyond. The concise dictionary of theology by Rahner and Vorgrimler notes that: “... every cognition is based on the knowledge of the absolute being, wherein (...) the knowledge of God, of spirit and of freedom, thereby of the mystery that is above us and in us, is already included. Therefore, the transcendentality of the human spirit is a relevant basis for the person, the responsibility, the religious experience.”

1. What experience of transcendence can a painter or a fine arts enthusiast have? The simplest one concerns the painting itself. When painting, an artist creates two objects, which are mutually dependent yet different. While forming the first one – a painter covers the canvas, spread on the stretcher, with paints, in an appropriate order and for a specified purpose. It would be most reasonable to call this object a painting, to distinguish it from the ‘real’ painting, i.e. the picture. The ‘real’ painting is the second object – what is imagined, represented, i.e. pictured by the painting. This is most frequently things, people, scenes, true and fantastic events which we imagine while looking at the painting. This is also our thoughts and emotions related with looking at the painting and caused thereby. All the represented people, objects, events, thoughts and stirred emotions constitute the picture’s content, to simplify a bit. Their foundation of being, as Roman Ingarden would say, resides in the painting. They emerge when said painting is watched and comprehended by us in the process of aesthetic experience. If the aesthetic contemplation process occurs correctly, then thus perceived and experienced content is the ‘proper’ work of art. Hence, the material painting is something different than the non-material picture: our experiences, conceptions and insights we gain while watching the painting and comprehending its form. A work of art is not a material object, which is the painting. A work of art is an intentional object – as defined by Ingarden – it exists in our consciousness, is a spiritual object. It is built in us in each aesthetic experience anew and in a slightly different way, because



bo każdy z nas jest trochę inny. Raz stworzony malunek trwa nieprzerwanie niezależnie od nas, aż do jego fizycznego zniszczenia. Dzieło, jako przedmiot intencjonalny, pojawia się na krótko w świadomości poszczególnych osób w kolejnych jego konkretyzacjach. W innej jeszcze postaci jest zapisywane w naszej pamięci i odnawiane w akcie przypominania.

Podsumowując najkrócej to nasze pierwsze doświadczenie, możemy powiedzieć: obraz, jako dzieło sztuki, jest transcendentny w stosunku do materialnego przedmiotu, jakim jest malunek. I to jest pierwsza konstatacja malarza w tej sprawie.

2. Powiedziałem, że obraz, jako przedmiot intencjonalny, może być ilustracją rzeczywistości albo przedstawieniem fantastycznym. Teraz dodam, że dzieło sztuki może w ogóle nie zawierać żadnych przedstawień przedmiotów i zdarzeń – i wtedy mówimy o obrazie abstrakcyjnym. Wypada chyba zatem powiedzieć, jakie elementy tworzą obraz abstrakcyjny, czyli jaka jest treść takiego obrazu albo jeszcze innymi słowy: co przedstawia abstrakcyjny obraz, jeśli nie ma w nim ani wyglądu przedmiotu, ani opisu zdarzeń? Dla uproszczenia pomnę te wszystkie składniki treści każdego obrazu – zarówno przedstawiającego, jak i abstrakcyjnego – które nie będąc opisem przedmiotów, wywołują w nas określone reakcje i przeżycia; radość, smutek, wzniosłość, obrzydzenie, strach, spokój, podniecenie, nienawiść, miłość. Nierzadko silne reakcje mogą być wywołane przez sam kolor, kształt i układ form. Reagujemy na nie świadomie bądź intuicyjnie. Te elementy treści obrazu pomijam nie tylko dlatego, że są przez nas intuicyjnie dobrze rozumiane, ale także i dlatego, ponieważ pragnę powiedzieć o czymś, co jest fundamentem każdego obrazu i podstawą jego działania, mianowicie – o napięciach, siłach, jakie tkwią wewnątrz każdej malarskiej formy, analizowanej pojedynczo lub jako określone całości. Odwołam się do przykładów najprostszych.

Linia pionowa różni się od poziomej tym, że jest śladem inaczej poruszającego się punktu – w górę lub w dół, w prawo lub w lewo. W zależności od swego położenia, długości i grubości, posiada odpowiednio duże i różnie skierowane dynamiczne napięcia wzdłuż każdej z nich. Tym też między innymi różni się od punktu, posiadającego napięcia statyczne i koncentryczne. Różnice napięć, czyli różnice sił zawartych wewnątrz

każdej formy, są treścią ich działania, ich znaczeniem. Naturę działań malarskiego znali dobrze najwybitniejsi malarze naszego stulecia. Myślę o Kandyńskim, Klee i Malewiczu jako o tych, którzy dali temu wyraz w pozostawionych po sobie pismach. Przeanalizowawszy naturę punktu oraz napięcia wewnątrz tej najmniejszej i najprostszej formy malarskiej, Kandyński tak pisze o wzajemnych stosunkach i zależnościach pomiędzy formami: „Trudno jest ściśle ustalić granice pojęcia «najmniejsza forma» – punkt może rosnąć, stawać się płaszczyzną, niepostrzeżenie

everyone is slightly different. Once created, a painting persists uninterruptedly regardless of us until it is physically destroyed. The work of art, as an intentional object, emerges briefly in the consciousness of individual people in its successive concretisations. It is stored in our memory and recovered in the act of reminiscence in a still another form.

To sum up briefly, it is our first experience, we can say: a picture, as a work of art, is transcendent in relation to the material object, which is the painting. And this is the first statement of a painter in this regard.

2. I said that a picture, as an intentional object, can be an illustration of the reality or a fantastic representation. Now I'm going to add that a work of art can contain no representations of objects and events whatsoever – and then an abstract picture is the case. So perhaps it is appropriate to tell which elements compose an abstract picture, i.e. what the content of such an image is, or in other words: what an abstract picture represents if it contains no appearances of an object and no description of events. To simplify, I'm going to skip all those constituents of content of every picture – both a representing and an abstract one – which induce certain reactions and experiences in us, at the same time not being a description of objects; joy, sorrow, solemnity, disgust, fear, calmness, excitement, hate, love. Sometimes very strong reactions can be caused by the colour, shape and configuration of forms themselves. We react to them consciously or intuitively. I skip these elements of a picture content not because we understand them well intuitively but also because I'd like to talk about something that is a foundation of every picture and a basis for its impact, namely – about tensions, forces residing within every painting form, analysed individually or as certain wholes. I'll invoke simplest examples.

A vertical line differs from a horizontal one in that it is a trace of a point moving in a different direction – up or down, right or left. Depending on its position, length and thickness, it has appropriately big dynamic tensions along each of them and in different directions. This is, among others, in which it differs from the point, which is characterised by static and concentric tensions. Differences of tensions, i.e. differences of forces included within each form, are the content of their impact, are their meaning.

The nature of a painter work was known well by the most outstanding painters of our century. I regard Kandinsky, Klee and Malewicz as those who expressed that in the letters they left behind. Having analysed the nature of the point and the tensions within that smallest and simplest painting form, Kandinsky wrote as follows about the correlations and mutual dependencies of forms: “It is difficult to fix the exact limits of the concept ‘smallest form’. The point can grow and cover the entire ground plane unnoticed – then, where would the boundary between point and

zająć całą powierzchnię obrazu – gdzie byłaby wtedy granica pomiędzy punktem a płaszczyzną? Należy tu wziąć pod uwagę dwie okoliczności: 1. Stosunek wielkości punktu do płaszczyzny obrazu i 2. Stosunek wielkości punktu do pozostałych form na płaszczyźnie. To, co może jeszcze uchodzić za punkt na pustej poza tym płaszczyźnie obrazu, trzeba już uznać za płaszczyznę, jeżeli (...) umieścimy w sąsiedztwie np. bardzo cienką linię (...) Tylko na wyczucie potrafimy dziś uchwycić moment zbliżania się punktu do jego wielkości granicznej. Owo największe zbliżenie do granicy, a nawet jej przekraczanie, osiągnięcie momentu, w którym punkt jako taki poczyna znikać, a na jego miejsce pojawia się w stanie embrionalnego życia płaszczyzna, jest właśnie środkiem wiodącym do naszego celu. Celem zaś (...) podkreślenie momentu przejściowego, niejednoznaczność, ruchliwość, (...). Mígotanie, napięcie (...) komplikacja wyrazu «najmniejszej formy» – osiągnięta wszak niewielką zmianą wielkości (...) [Jest to] nawet dla niefachowca przekonywujący przykład siły i głębi wyrazu formy abstrakcyjnej.” (Kandyński, *Punkt linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, s.24–26, tłum. S.Fijłakowski)

Drugie przeto doświadczenie malarza mówi nam, że nie tylko obraz jako całość, ale także poszczególne formy tę całość składające mają podwójną naturę – zewnętrzny kształt i wewnętrzne napięcia. Są z jednej strony materialne i dosłowne, ale z drugiej strony posiadają wewnątrz niematerialne napięcia, które budują transcendentną treść stosunku do tego co widoczne na zewnątrz. Transcendencja jest tu objawieniem niematerialnego życia materialnych form malowidła.

3. Do tego dochodzą symboliczne znaczenia form i napięć. Żeby o tym można było mówić, trzeba najpierw wiedzieć, co to jest symbol i co to jest kultura. Symbol jest przedstawieniem innej rzeczywistości – materialnej, duchowej lub abstrakcyjnej – przywołującym ją na myśl i związane z tym relacje. Symbol ma swe źródło w tym, co symbolizowane, jest przedstawieniem przez niższy przedmiot rzeczywistości o wyższym poziomie bytowym. Należy starannie odróżnić symbol od znaku, metafory i alegorii, nad czym nie mogę się tu rozwódzić. Według *Leksykonu PWN*, kultura to „całościowy kształt materialnego i duchowego dorobku ludzkości, gromadzony, utrwalany i wzbogacany w ciągu jej dziejów, przekazywany z pokolenia na pokolenia: w skład tak pojętej kultury wchodzi nie tylko utwory materialne i instytucje społeczne, ale także zasady współżycia, sposoby postępowania, wzory, kryteria ocen estetycznych i moralnych przyjęte w danej zbiorowości, wyznaczające obowiązujące zachowanie”.

W naszej europejskiej kulturze pion symbolizuje aktywność, życie, niebo i jego połączenie z ziemią, światło, męczyznę, element dodatni – poziom zaś pasywność, śmierć, ziemię i horyzont ciemności, kobietę, element ujemny. A oto symboliczne znaczenie

plane be? There are two considerations to be borne in mind here: 1. the relation of the size of the point to the size of the plane, and 2. the relative sizes of the point and of the other forms on this plane. A form which, when on the otherwise empty basic plane, may still be considered to be a point, must be termed a plane when, for example, a very thin line appears with it upon the basic plane (...) Only by feeling, are we able to determine when the point is approaching its extreme limit and to evaluate this. This approach to the external boundary – indeed, the crossing of it somewhat, the attainment of that moment when the point, as such, begins to disappear and the plane in its stead embarks upon its embryonic existence – this instant of transition is a means to the end. In this case, the end is (...) the emphasis on its dissolution, the note of imprecision in it, the instability,.... the flickering, the tension (...) complexity in expression of the ‘smallest’ form attained, after all, by slight changes in its size, serve to the receptive mind as a plausible example of the power and depth of expression of abstract forms” (Kandinsky, *Point and line to plane*, 1947, translated by H. Dearstyne and H. Rebay)

Hence, the second experience of a painter says that not only the picture as a whole but also the individual forms composing that whole are of a dual nature – the external shape and the internal tensions. On the one hand, they are material and literal but on the other hand they conceal non-material tensions inside, which build a transcendent content of the relation to what is visible outside. Transcendence here is a manifestation of the non-material life of the material forms of a painting.

3. There are also symbolic meanings of forms and tensions. So that it is possible to talk about it, first we have to know what a symbol is and what a culture is. A symbol is a representation of a different reality – material, spiritual or abstract one – which brings it and the associated relations to mind. The source of a symbol lies in what is symbolised; a symbol is a representation by an inferior object of a reality of a superior existence level. The symbol must be carefully distinguished from the sign, the metaphor and the allegory, but I cannot elaborate thereon here. According to the *Lexicon of PWN*, culture is “the overall material and spiritual output of the humankind, accumulated, recorded and enriched over the course of its history, conveyed from generation to generation: thus understood culture comprises not only material works and social institutions but also rules of co-existence, modes of conduct, patterns, criteria of aesthetic and moral judgements accepted in a given community, setting the prevailing behaviour.”

In our European culture, the vertical symbolises activity, life, sky and its connection with the earth, light, man, a positive element, while the horizontal – passiveness, death, the earth and horizon of darkness, woman, a negative element. And these are the



najprostszych figur geometrycznych: kwadrat – cztery żywioły, świat materialny; koło – kosmos i wody płodowe; trójkąt – Trójca Święta, świat duchowy. To tylko parę najprostszych przykładów wielkiego świata symboli. Symboliczne znaczenia form są najczęściej oparte o wyraz ich wewnętrznych napięć i są rozbudowaniem ich najprostszego znaczenia.

Człowiek będąc istotą duchowo-cieleśną, przekracza swą przedmiotowość i przemijalność w kierunku podmiotowości i nieśmiertelności przez swe wrastanie w dziedzictwo kultury oraz wytwarzanie dzieł w tej kulturze go potwierdzający. Wniknięcie w świat symbolicznej tradycji i symbolicznych zachowań jest ogromną pracą, której natura za nas nie zrobi. Ona kształtuje nasze ciało, ale to kultura nadaje nam pełną duchowość. Musimy sami wytworzyć pokarm zaspakajający nasze wyższe potrzeby. Tym pożywieniem dla naszych myśli, tęsknot, pragnień, marzeń i całej wewnętrznej dynamiki naszego życia duchowego, tym mlekiem duchowej matki są wartości tworzące ludzką kulturę – niezniszczalny dorobek historyczny i przemijającego człowieka.

By narodzić się do duchowego człowieczeństwa, trzeba wyjść z ograniczeń własnego ciała w przestrzeń i czas kultury. Kultura jest zatem swoistą transcendencją człowieka, świadectwem jego dążeń do wolności, doskonałości i nieśmiertelności. Takie jest trzecie doświadczenie skromnego malarza.

4. Przekroczyć ograniczone ramy swojej fizyczności i czasowości to wyjść poza codzienność i trywialność, świeckość – to zbliżyć się do *sacrum*. Religia czyni to na swój sposób, sztuka rozwija odmienne możliwości. Charakterystyczną dla sztuki formą świadomości transcendentnej jest właśnie symbol. Prawdziwa sztuka jest mniej lub więcej otwarcie i świadomie działalnością symboliczną. Powiedzieliśmy już, że symbol nie odnosi się do rzeczywistości wulgarnej, lecz do realności wyższej – nie tej, która stanowi *profanum*, lecz tej, co jest określona przez pytania o rzeczy ostateczne. To są rzeczy ostateczne: życie i śmierć, przeznaczenie człowieka, wartość moralna jego czynów, sens ludzkiego cierpienia, a także cierpienia zwierząt. Symbol ujmuje te tajemnice bezpośrednio i ma z samej swej istoty religijny wymiar. Zakorzenie się w owej rzeczywistości Tajemnicy, znaczy zostać objętym światłem transcendencji i *sacrum*.

Akt twórczego widzenia – tego w sztuce, tego w nauce, tego w technice – jest duchowym wysiłkiem wyjścia świata naprzeciw, podejmowanym przez istotę rozumiejącą i czującą. Jest aktywnym spotkaniem zewnętrżności z wewnętrżnością, przekroczeniem granic fizyczności, czy cielesności, przez osobę działającą w polu znaczeń i wartości. Tworzony poprzez malarza obraz jest powtórzeniem stworzenia świata i duchowego człowieka w fizycznej materii, odpowiednio uporządkowanej i obdarzonej sensem. Obraz to sensowny kosmos w harmonii.

symbolic meanings of the simplest geometrical figures: square – four elements, the material world; circle – the universe and amniotic fluid; triangle – the Holy Trinity, the spiritual world. These are only a few simplest examples of the great world of symbols. The symbolic meanings of forms are most often based on the expression of their internal tensions and constitute an expansion of their simplest meaning.

As a spiritual and bodily creature, the human transcends his objectivity and transience in the direction of subjectivity and immortality by entrenching into the heritage of culture and producing works in that culture that confirm him. Infiltration into the world of symbolic tradition and symbolic behaviours is a huge work, which will not be done for us by the nature. It shapes our body but it is the culture that grants full spirituality to us. We ourselves have to create the food that satisfies our higher needs. This food for our thoughts, yearnings, desires, dreams and the whole internal dynamics of our spiritual life, this milk of the spiritual mother is the values forming the human culture – the indestructible output of the historic and transient human.

In order to be born to spiritual humanity, you have to go beyond the limitations of your own body into the space and time of culture. Therefore, culture is a specific transcendence of the human, the testimony to his attempts to attain freedom, perfection and immortality. This is the third experience of a humble painter.

4. To transcend the limited confines of your physicality and temporality means to go beyond the everyday life and triviality, secularism – means to approach the *sacrum*. Religion does this in its own way, art develops different possibilities. It is the symbol that is the form of transcendent consciousness characteristic of art. True art is a more or less openly and consciously symbolic activity. We have already mentioned that a symbol does not refer to a vulgar reality but to a higher reality – not that constituting the *profanum*, but that defined by questions about the ultimate matters. These are: life and death, human fate, moral value of his deeds, sense of human suffering and of animal suffering. A symbol approaches these mysteries directly and has a religious dimension in its own right. To entrench in that reality of Mystery means to become engulfed by the light of transcendence and *sacrum*.

The act of creative seeing – that in art, that in science, that in technology – is a spiritual effort to contend with the world made by a creature that understands and feels. It is an active meeting of the external with the internal, transcendence of the borders of physicality or corporeality, by a person acting in the field of meanings and values. The picture created by the painter is the repetition of the creation of the world and the spiritual human in the physical matter, which is appropriately ordered and invested with sense. A picture is a sensible universe in a harmony.

Dzieło sztuki przekracza swą fizyczność i dosłowność przez rodzenie znaczeń. Owa transcendencja ujawnia się w różnych warstwach obrazu. W ostateczności ufundowana na fakcie, że każdy, nawet najprostszy i najmniejszy element żywego dzieła składa się zawsze z materialnej formy i niematerialnych napięć, energii wewnętrznej, sił promieniujących z jej istoty, a wchodzących w dramatyczne związki i konflikty z resztą form stanowiących stworzoną całość.

Malarz buduje swoje dzieło, używając materialnych tworzyw i narzędzi oraz umiejętnie przygotowując, a następnie wykorzystując fizyczne i duchowe możliwości swej osoby. Przebiega to w konkretnej fizycznej przestrzeni i w realnym czasie. Jednocześnie jednak to, co jest znaczeniem dzieła, jego prawdziwym wymiarem, umieszcza się i kształtuje również, a może przede wszystkim, w innym czasie i w innej przestrzeni. Jest to czas i przestrzeń egzystencji intencjonalnego, duchowego dzieła. Roman Ingarden powiedziałby może, że w realnej przestrzeni trwa malunek, jako fundament bytowy dzieła sztuki, a samo ono jako twór intencjonalny istnieje w takiej samej intencjonalnej przestrzeni. Myślę, że ta przestrzeń pod niektórymi względami jest przestrzenią sakralną w szerszym sensie – oddzieloną i przeciwstawną profanum. To jest środek świata, miejsce przejawiania się kosmicznych energii i naszej z nimi identyfikacji, miejsce, w którym nasza osobowość jest bardziej intensywna. Ale i czas jest także chyba czasem sakralnym, dziejącym się teraz i zawsze a może przede wszystkim odwiecznym początkiem zdarzeń, czyli stwarzaniem świata *in illo tempore*.

Czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej rzeczywistości, w innym czasie i w innej przestrzeni – w rzeczywistości transcendentnej w stosunku do dzieła będącego symbolicznym znakiem.

Niech to czwarte doświadczenie malarskie zakończy niniejsze rozważania.

A work of art transcends its physicality and literalness by giving birth to meanings. Said transcendence becomes manifest in various layers of the picture. Ultimately established on the fact that each, even simplest and smallest, element of a living work is always composed of the material form and non-material tensions, inner energy, forces radiating from its essence and entering dramatic relationships and conflicts with the remaining forms composing the created whole.

A painter builds his work by using materials and tools and skilfully preparing and subsequently utilising his physical and spiritual capacities. This takes place in a specific physical space and at a real time. At the same time, what is the work's meaning, its true dimension, is placed and shaped also, or perhaps above all, at a different time and in a different space. This is the time and space of existence of an intentional spiritual work. Roman Ingarden would perhaps say that painting, as a foundation of being of a work of art, takes place in the real space and the work itself as an intentional creation exists in the same intentional space. I think that this space is a sacral space in a broader sense in certain aspects – separated from and opposed to the profanum. This is the centre of the world, a place where cosmic energies are manifested and we identify with them, a place where our personality is more intensive. But also the time is perhaps a sacral time, which happens now and always, or maybe above all the eternal beginning of events, that is the creation of the world *in illo tempore*.

A painter's activities have the ritual meaning and indicate a different reality, even take place in a different reality, at a different time and in a different space – in a transcendent reality in relation to the work being a symbolic sign.

Let the fourth painting experience conclude this discussion.

Odczyt wygłoszony 23 listopada 1991 roku w ramach XIII Tygodnia Kultury chrześcijańskiej w auli Jana Pawła II przy Kościele Najświętszej Marii Panny w Łodzi.

The speech was delivered on 23 November 1991 as part of the XIII Week of Christian Culture in "John Paul II" auditorium at the Church of the Assumption of Blessed Virgin Mary in Łódź.



Malarz, grafik i pedagog. Profesor oraz doctor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Urodził się 4 listopada 1922 roku w Zdołbunowie na Wołyniu. W latach 1946–1951 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi u Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera. Dyplom uzyskał w pracowni grafiki prof. Ludwika Tyrowicza. Od 1947 do 1993 roku był pedagogiem łódzkiej uczelni, a od 1983 roku profesorem. Pełnił funkcje prorektora i dziekana Wydziału Grafiki. W roku akademickim 1989/90 był przez dwa semestry gościnnym profesorem Uniwersytetu w Giessen. Prowadził krótkie seminaria w Mons (1978, 1982) i w Marburgu (1990). Wieloletni wiceprezydent Międzynarodowego Stowarzyszenia Drzeworytników XYŁON z siedzibą w Szwajcarii oraz przewodniczący Polskiej Sekcji XYŁONU. W latach 1974–79 był wiceprezesem Polskiego Komitetu AIAP (Association Internationale des Arts Plastiques). Jest członkiem Europejskiej Akademii Nauk i Sztuk w Salzburgu oraz Belgijskiej Królewskiej Akademii Nauki Literatury i Sztuk Pięknych w Brukseli. Odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski (2013) i Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2005). Laureat Nagrody Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1977), Nagrody im. Jana Cybisa (1989) oraz wielu nagród na krajowych i międzynarodowych wystawach. Przetłumaczył na język polski fundamentalne teksty Wasylego Kandyńskiego – „O duchowości w sztuce” oraz „Punkt i linia a płaszczyzna”, a także „Świat bezprzedmiotowy” Kazimierza Malewicza.

Prace Stanisława Fijałkowskiego były prezentowane na ponad 600 wystawach w Polsce i za granicą, w tym na Biennale Grafiki w Ljubljanie (1967, 1971, 1975–1979), Międzynarodowym Biennale Sztuki w São Paulo (1969), Biennale Sztuki w Wenecji (1972).

Prace Stanisława Fijałkowskiego znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Gdańsku, Poznaniu, Szczecinie i we Wrocławiu, Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” w Warszawie, Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowego w Chełmie, Koszalinie i Radomiu, Muzeum w Bochum, Muzeum Drzeworytu „Ugo da Carpi” w Carpi, Kupferstich-Kabinett w Dreźnie, Graphothek Erlangen, Kunsthalle Hamburg, Kunsthalle Hannover, Kolekcji Würth w Künzelsau, Centre de la Gravure et d’Image Imprimee w La Louviere, Tate Gallery w Londynie, St Annen-Museum w Lubece, Museo Civico di Belle Arti w Lugano, Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Mc Grew Hill Collection w Nowym Jorku, Landesmuseum Oldenburg, Muzeum Narodowego w Pradze, Galerie Vytvamego Umeni w Roudnice, Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje, Graphische Sammlung Albertina w Wiedniu, Muzeum xx wieku w Wiedniu, Gewerbemuseum Winterthur, Gabinetu Rycin Jugosłowiańskiej Akademii Nauk i Sztuk w Zagrzebiu oraz w wielu kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą.

Painter, graphic designer and teacher. Professor and honoris causa Doctor of the Strzemiński Academy of Art Łódź. He was born on 4 November 1922 in Zdołbunów in Volhynia. In the period 1946–1951, he studied at the State Łódź Art School (currently: Strzemiński Academy of Art Łódź) under the supervision of Władysław Strzemiński and Stefan Wegner. He was awarded his diploma in Prof. Ludwik Tyrowicz’s graphic studio. He was a teacher at that School from 1947 to 1993 and Professor from 1983. He held the functions of Vice-Rector and Dean of the Faculty of Graphics. In the academic year 1989/90, he was visiting professor at the University of Giessen for two semesters. He ran short seminars in Mons (1978, 1982) and Marburg (1990). Vice-President of XYŁON – International Society of Wood Engravers based in Switzerland and Chairman of the Polish Section of XYŁON for many years. Vice-President of the Polish AIAP (Association Internationale des Arts Plastiques) Committee in the period 1974–79. Member of the European Academy of Sciences and Arts in Salzburg and the Royal Academy of Science, Letters and Fine Arts of Belgium in Brussels. Distinguished with the Commander’s Cross with Star of the Order of Polonia Restituta (2013) and the Gold Medal for Merit to Culture Gloria Artis (2005). Winner of Cyprian Kamil Norwid Artistic Critique Award (1977), Jan Cybis Award (1989), and many other awards at Polish and international exhibitions. He translated the most fundamental texts by Wassily Kandinsky: “The Spiritual in Art” and “Point and Line to Plane”, as well as “The Non-Objective World” by Kazimir Malevich, into Polish.

Stanisław Fijałkowski’s pieces of art were presented at more than 600 exhibitions home and abroad, including the Ljubljana Biennial of Graphic Arts (1967, 1971, 1975–1979), the São Paulo International Biennial of Arts (1969), the Venice Biennial of Arts (1972).

Works by Stanisław Fijałkowski can be found in the collections of the Museum of Art in Łódź, National Museums in Warsaw, Kraków, Gdańsk, Poznań, Szczecin, and Wrocław, “Zachęta” National Gallery of Art in Warsaw, Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz, District Museums in Chełm, Koszalin and Radom, Museum in Bochum, “Ugo da Carpi” Museum of Wood Engraving in Carpi, Kupferstich-Kabinett in Dresden, Graphothek Erlangen, Kunsthalle Hamburg, Kunsthalle Hannover, Würth Collection in Künzelsau, Centre de la Gravure et de l’Image Imprimee in La Louviere, Tate Gallery in London, St Annen-Museum in Lübeck, Museo Civico di Belle Arti in Lugano, Tretyakov Gallery in Moscow, Museum of Modern Art in New York, Mc Grew Hill Collection in New York, Landesmuseum Oldenburg, National Museum in Prague, Roudnice Gallery of Modern Art, Contemporary Art Museum in Skopje, Graphische Sammlung Albertina in Vienna, the 20<sup>th</sup> Century Museum in Vienna, Gewerbemuseum Winterthur, Cabinet of Engravings at the Yugoslav Academy of Sciences and Arts in Zagreb, and in various private collections in Poland and abroad.





Fundacja Rodziny Staraków | The Starak Family Foundation  
dziękuje wszystkim osobom i instytucjom | would like to thank all individuals and institutions  
zaangażowanym w przygotowanie wystawy | involved in the preparation of the exhibition

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI | Spectra Art Space MASTERS.

Specjalne podziękowania zechcą przyjąć | Special thanks go to:  
prof. Stanisław Fijałkowski  
Jarosław Suchan | Dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi



Wydawca | Published by  
**Fundacja Rodziny Staraków**  
przy współpracy z | in cooperation with  
**Fundacja PSW Promocji Sztuki Współczesnej [www.fpsw.org](http://www.fpsw.org)**  
kurator | curator  
**Ania Muszyńska**

Wykaz źródeł i autorów reprodukcji | List of sources and authors of reproductions  
**Fundacja Rodziny Staraków** | Starak Family Foundation  
fot. Maciej Jędrzejewski str. 5, 8, 11, 16, 20, 25, 26, 32, 33, 39  
fot. Marcin Koniak (Desa Unicum) str. 22, 23  
**Kolekcja Stanisława Fijałkowskiego** | Stanisław Fijałkowski Collection  
fot. Maciej Jędrzejewski str. 7, 35, 37, 41-43  
**Muzeum Sztuki w Łodzi** | Muzeum Sztuki in Łódź  
str. 9, 10, 12-15, 17, 19, 21, 27-31, 40  
**Archiwum artysty** | Artist's archive  
str. 51

Tłumaczenia | Translated by  
**Wojciech Makowski**  
ISBN 978-83-64381-09-6  
© Fundacja Rodziny Staraków 2018