

Włodzimierz Jan Zakrzewski

Olszewski Gallery

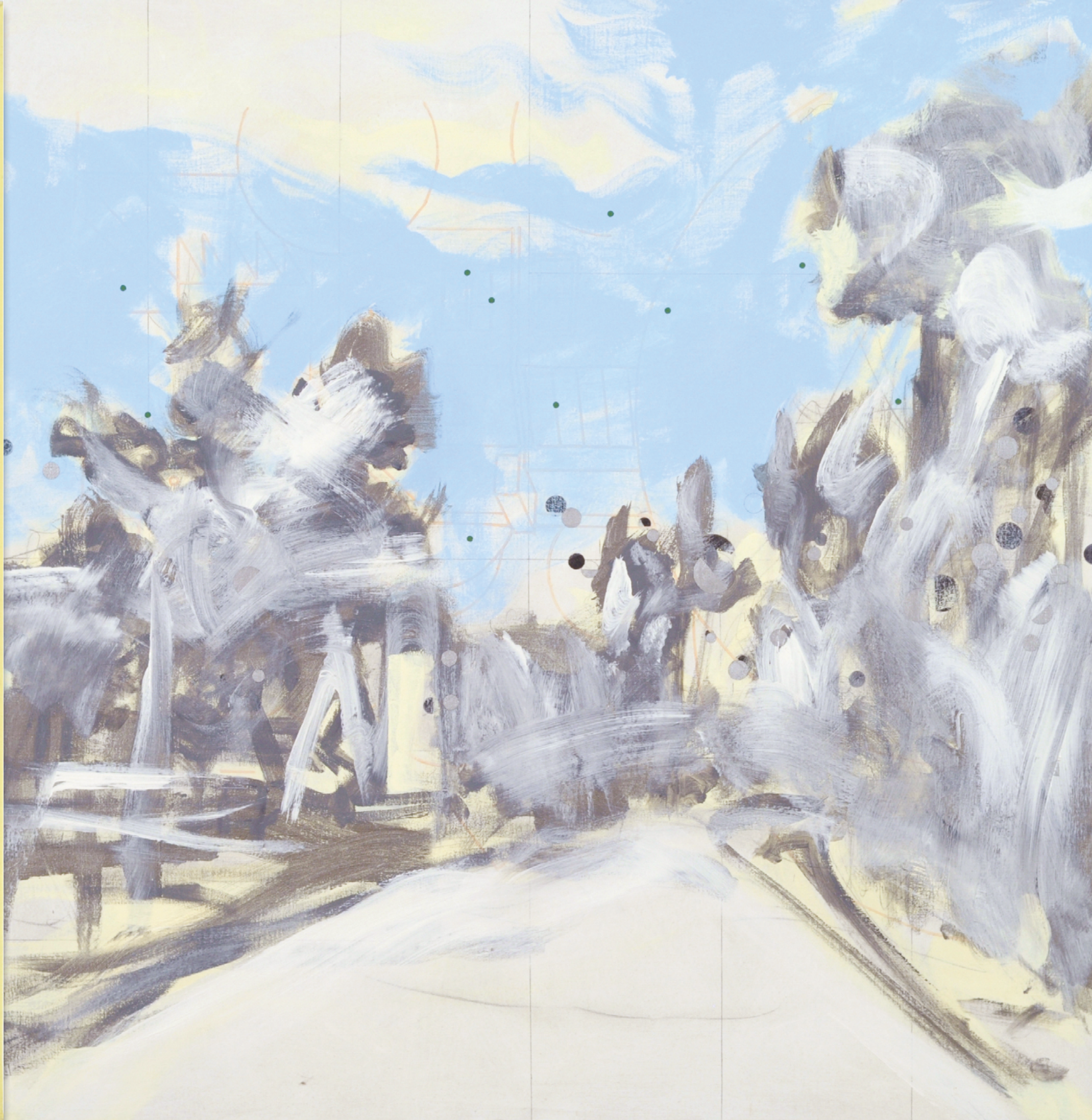
An abstract painting with a light blue and white background, featuring dark, expressive brushstrokes and some faint geometric lines. The overall style is gestural and expressive.

Co
powiedział
artysta?

What did
the artist
say?

Olszewski Gallery

Włodzimierz Jan Zakrzewski



Co powiedział artysta?
What did the artist say?

Włodzimierz Jan Zakrzewski

Olszewski Gallery
Warszawa 2021

Co powiedział artysta?

Parafrazuję tutaj pytanie: *Co powiedział świerszcz na plaży w Chalupach* stanowiące tytuł jednej z kompozycji Włodzimierza Jana Zakrzewskiego. Bo od lat zastanawiam się, co on nam mówi swoją twórczością: obrazami, rysunkami, kompozycjami dźwiękowymi, neonami, przestrzennymi aranżacjami. Także tą, której nadał wspomniany wyżej tytuł. W roku 2020 upłynęło pięćdziesiąt lat, odkąd skończył studia. Pół wieku zmagañ ze sztuką należało uczcić poważną retrospektywą w jakimś szacownym miejscu. Złote gody jednak się nie odbyły. Zamiast nich, z „pandemicznym” poślizgiem, następuje krótkie, kilkunastopunktowe podsumowanie minionych „lat walki”, jakby je nazwał Karl Ove Krausgård, analizujący każdy dzień swojego życia (i pisania).

Zakrzewski również dokonuje analiz, lecz nie jest tak gadatliwy jak głośny norweski pisarz. Każdy jego obraz wystarczyłby za spore opowiadanie, lecz artysta zwykle kondensuje swoje wypowiedzi do jednego zdania-obrazu. A przy dłuższych, wieloskładnikowych formach, posługuje się nawet ich równoważnikami. Mimo wielkiego dorobku ta jego skłonność do przetwarzania wyjściowych danych, kumulowania ich, ściskania i wlewania w ciasne formy poszczególnych dzieł wydaje się coraz bardziej znamienna; im więcej ma do powiedzenia, tym mniej pokazuje.

Nigdy nie był zbyt wylewny. Owszem, w pierwszym okresie twórczości ujawniał okrucy dylematów związanych z sensem uprawiania malarstwa wobec panującego wówczas konceptualizmu. Jego ówczesne obrazy stanowią ich zapis, pokazują, jak z płótna

na płótno roztrząsał możliwości uprawiania tego gatunku sztuki po wszystkim, co już przeszedł. Nie on, artysta, lecz malarstwo, zmęczone przez tysiąclecia swego istnienia. On – artysta próbował tylko zostawiać ślady na drodze docierania do własnych malarskich konkluzji, mierząc się z klasyką, czyli martwą naturą, potem z reduktywistycznym konstruktywizmem. Wyboru tego ostatniego punktu odniesienia mógł dokonać pod wpływem znajomości z Henrykiem Stażewskim i trzymiesięcznego pobytu studyjnego w pełnym obrazów Kazimierza Malewicza Stedelijk Museum w Amsterdamie, na przełomie lat 1978/1979.

Do swojej mini retrospektywy Zakrzewski wybrał dwie prace z okresu „tuż po”. Jedna, z roku 1982, to malutki, ołówkowy, niemal monochromatyczny, z niewielkimi geometrycznymi interwencjami rysunek. Druga, to właściwie spory obraz, 100×100 cm, niemal olejny, pierwotnie stworzony w roku 1980 i „poprawiony” w roku 2020. Powtarzają się w nim elementy wzięte z tamtego małego, choć jeśli się weźmie pod uwagę daty powstania, przynajmniej tę pierwszą, 1980, jest to raczej jego trochę bardziej barwny i kontrastowy pierwowzór; z późniejszymi interwencjami, rozwijającymi wcześniejszy wątek. Jak w koncercie, w którym najpierw brzmi właściwy temat, a potem następują jego wariacje. Tak właśnie wyglądał duży, ośmioczęściowy obraz pokazany w galerii Marian Goodman w roku 1981. Ciekawe jest to, że sposób powstawania tego poliptyku jest z gruntu konceptualny. Na przykład biały kwadrat, zamieszczony w lewym górnym rogu, powstał w wyniku użycia wszystkich dostępnych

What did the artist say?

TRANSLATED BY

Jerzy Juruś

I have paraphrased here the question *What Did the Cricket Say at the Chalupy Beach*, the title of one of Włodzimierz Jan Zakrzewski’s pieces. I did this for years I have been wondering what he is telling us through his work: paintings, drawings, sound installations, neon lights, and three-dimensional creations. Including the one that he titled as cited above. In 2020, fifty years had passed since his art school graduation. Half a century of grappling with art called for a celebration with a retrospective at some highly reputable venue. But the golden anniversary fete never took place. Instead, with a “pandemic delay,” we get a short recapitulation in a dozen or so items of those “years of struggle”, as they would be called by Karl Ove Krausgård, who tends to analyze each and every day of his own life (and writing).

Zakrzewski gets involved in analyses, too, but he is not nearly as talkative as the celebrated Norwegian writer. Each of his paintings would be sufficient for a novella but the artist usually condenses his statements in a single pictorial sentence. And in his longer forms, which combine multiple components, he confines himself to reduced sentence equivalents. Despite his huge body of work, his inclination to process the input data, to accumulate, compress and force it into tight forms, seems increasingly characteristic; the more he has to say, the less he shows.

He has never been particularly effusive. True, in the earliest period of his work, he showed glimpses of his dilemmas questioning the purposefulness of practicing painting given the

prevalence of conceptualism at the time. His works from that period record those dilemmas, show how, from one canvas to another, he debated the possibilities of holding on to this art form after all that it had been through, when painting was a medium fatigued and worn by millennia of existence. He—the artist—was merely trying to leave traces on his way to his own pictorial conclusions, initially grappling with classics, such as still life, and then with reductivist constructivism. His choice of the latter point of reference may have been influenced by his acquaintance with Henryk Stażewski and his own three-month study residency at the Stedelijk Museum in Amsterdam, full of paintings by Kazimir Malevich, in late 1978 and early 1979.

Zakrzewski has chosen two pieces from the period “right after” for his mini retrospective. One, dated 1982, is a tiny drawing in pencil, almost monochromatic, with minor geometric interventions. The other is quite a sizable painting, 100×100 cm, almost entirely in oils, originally made in 1980 and “improved” in 2020. It repeats some elements from the small one although, if you consider its date, at least the first one, 1980, it is a somewhat more colorful and contrasted precursor of the pencil drawing, with subsequent interventions, elaborating on an earlier theme. Much like in a concerto, where we hear the theme proper first and then its variations. This is exactly what the large eight-part painting shown in the Marian Goodman Gallery in 1981 looked like. Interestingly, the manner in which this polyptych was created was essentially conceptual. For example, the white square in the top left corner resulted from the use of all the

wówczas białych farb olejnych (polskich, radzieckich, holenderskich) połączonych z akrylem. Natomiast zielononiebieski układ kompozycyjny, który ostatecznie trafił w dolny prawy narożnik, powstał na drodze losowania barwnych pól. A szary, pastelowy, jest w znacznej mierze rysunkiem kredkami na płótnie... Jakby chciał zobiiektywizować i zanotować proces malowania, wycofując zeń nie tylko swoje emocje, ale i osobowość.

Po latach powie w wywiadzie: „Wystawa, którą zrobiłem u Marian Goodman, była świetnym podsumowaniem tego, kim jestem i co zrobiłem przyjeżdżając prosto z Polski. Ten rodzaj geometrii abstrakcyjnej – pokazanej w seriach obrazów i rysunków – był udanym kompendium.”¹. Tego zestawu na obecnej wystawie nie ma, lecz obie „retrospektywne” kompozycje są oparte na tej samej, co on, linii melodycznej. Oraz wizualnej. W sumie namalował kilkanaście obrazów z tego cyklu. Osiem pojechało na wystawę do Amsterdamu, dwa wróciły, by współtworzyć budulec nowego układu. Wspomniany wyżej większy obraz z roku 1980, podobnie jak dwa, które powróciły do Warszawy z Amsterdamu, oraz dwa inne, również z roku 1980, które nigdy nie opuściły pracowni, mogą wejść wraz ze świeżo namalowanymi elementami w skład nowej, wieloczęściowej i nadal otwartej na rozmaite wariacje układanki pod tytułem *Luki w pamięci 1980 – 2021*.

Niegdyś podobne „luki” pomogły mu wrócić do starych obrazów po powrocie z USA.

Teraz, po upływie następnych dekad, kiedy izolacja na portugalskiej prowincji pomogła mu uzyskać dystans do wielu spraw i zacząć nowy cykl obrazów, znów spogląda świeżym okiem na własny dorobek. Tak twierdzi. Dodajmy jednak, że te ostatnie „luki w pamięci” były poprzedzone innymi. Sporo ich pokazał na wystawie retrospektywnej w Muzeum Górnośląskim (2006), a następnie w poznańskim Muzeum Narodowym (2011). Znaczący to więc, że luki nadal istnieją. Zarówno w pamięci artysty, jak w jego malarstwie. Można je wypełnić nowym amalgamatem wynikłym z łączenia aktualnego widzenia rzeczy i spraw ze wspomnieniami odległych w czasie doznań i decyzji. I skomponować całkiem nową melodię opartą na starych, lecz na nowo odkrytych samplach. Tak właśnie artysta postępował z całą swoją twórczością: szedł do przodu ze wzrokiem skierowanym wstecz, w przeszłość. Teraz to komentuje:

„Idę do przodu, patrzę na linie horyzontu, czasami / często? odwracając głowę, żeby rzucić okiem na przebytą drogę.

Wyciągając wnioski z tego, czego doświadczyłem. Badam obecną wrażliwość, aktualną kalibrację instrumentu – pomny tego, co czułem, myślałem jako 33 letni artysta, jako Włodek w Warwick gdy miałem 48 lat... Mając 8–11 lat mówiłem sobie: zapamiętaj to co teraz lubisz robić (gry i zabawy, układy z pudełek od zapalek – samochody, dworce kolejowe, systemy, bitwy z wyobraźni) – jakie to jest fajne! Zapamiętaj to na przyszłość, na zawsze. Chciałem zatrzymać ówczesny stan. Nie pojmowałem, skąd się bierze ten pęd do bycia dorosłym. Do dzisiaj nadal czuję się starym, równolegle Włodkiem w średnim wieku, równolegle młodym artystą. Dzieckiem już nie. W sztuce to nakręca do malowania – ja dzisiaj / ja kiedyś.”²

W pewnym momencie, w rezultacie przemyśleń związanych z emigracją, odwrócił uwagę od swego miejsca w sztuce na rzecz swego miejsca w świecie. Dostrzegł pejzaż, także swój osobisty, wewnętrzny, umieszczany często w podobnie osobistej geografii świata, a nawet wszechświata. Nakładał jeden na drugi, kodował na papierze i płótnie zatrzymane w pamięci lub zobaczone ze szczególną ostrością „swoje” miejsca.

Pejzażem, na który patrzył przez niemal dwadzieścia lat, były okolice Warwick w stanie Nowy Jork, gdzie zamieszkał z rodziną w roku 1981. Dość banalny, jeśli chodzi o krajobraz, lecz znaczący emocjonalnie. Wielokrotnie powtarzany w bardzo różnych układach, konfrontowany na tym samym płótnie z pejzażami „wewnętrznymi” oraz historycznymi. Na przykład z informacją, że 30 mil stamtąd zapalił się słynny sterowiec Hindenburg. Między innymi. Podsumował to dużą wystawą Żółty pejzaż w roku 1996. Obok „Hindenburga” znalazły się na niej trzy z siedmiu pejzaży z Warwick, każdy „podłożony” pod inne wspomnienie oraz jeden z wizerunkiem własnym w wieku trzech lat, przeniesionym z obrazu namalowanego przez jego ojca. I jeden z „rysunkiem dziecka”, czyli też własnym, pokazującym odległości między gwiazdami. A także pejzaże Manhattanu i Brooklynu, Berlina, Amsterdamu i Warszawy. Większość dodatkowo uzupełniona tajnymi znakami, które tylko on sam może odkodować.

„Żyłem w świecie map, znajdowałem na nich różne błędy” – mówi w wywiadzie dla Waldemara Baraniewskiego.³ I opowiada o miastach, które go zafascynowały, zanim do nich pojechał. Triest, Turku, Santa Fe, Macao. „I jak to się potoczyło w życiu? Miałem wystawę w Turku a potem w Santa Fe (...) W Trieście zrobiłem projekt ‘I słońce zaszło nad Adriatykiem’. Tylko w Macao jeszcze nie byłem!”

white oil paints that were available at the time (Polish, Soviet, and Dutch) combined with acrylic. And then the green-blue composition that eventually found its place in the bottom right corner was the outcome of drawing lots for areas of color. The gray pastel one is in large measure a drawing in crayons on canvas... As though the artist had wished to objectivize and record the painting process itself while withdrawing not only his own emotions but also his personality from it.

Years later, he said in an interview: “The exhibition that I had at Marian Goodman’s was an excellent recap of who I was and what I’d done, coming straight from Poland. This kind of geometric abstraction—shown in several series of paintings and drawings—was a successful compendium.”¹ None of that selection is included in this exhibition but the two “retrospective” compositions that are based on the same melodic (and visual) line. In total, he made more than a dozen paintings in the series; eight traveled to a show in Amsterdam, two came back to become part of the building material for a new configuration. The larger 1980 painting that has been mentioned above, and the two that returned to Warsaw from Amsterdam, as well as two other pieces, also dated 1980, which never left his studio, along with some newly painted elements, can form the multi-part and still open-ended jigsaw puzzle entitled *Memory Gaps 1980–2021*.

In the past, similar “gaps” helped him revisit his old paintings after his return from the USA.

Now, another couple of decades later and after his recent isolation in a Portuguese backwater has helped him gain some distance to things and start a new series of paintings, he is again taking a fresh look back at his own body of work. That’s what he says. Let us add here, however, that these recent “memory gaps” have been preceded by others. He showed quite a number of them in his retrospective show at the Upper Silesian Museum in Bytom (2006), and subsequently at the National Museum in Poznań (2011). This would mean, then, that there are still some gaps, both in the artist’s memory and in his painting. They can be filled with an amalgam combining a current perception of things and matters with memories of experiences, sensations, and decisions from a distant past. And an entirely new melody can be composed, based on old but rediscovered samples. This is how the artist has proceeded in all of his work; he has moved forward while looking back. Now he comments on it:

I go forward, look at the horizon line, sometimes/often? turning my head back to take a look at the road I’ve already covered. Drawing conclusions from what I’ve experienced. I examine the current sensitivity, the current calibration of the instrument—still remembering what I felt, what I thought as a 33-year-old artist, as Włodek in Warwick when I was 48... At ages 8–11 I would tell myself: remember what you enjoy doing now (games, using match boxes as building blocks—cars, railroad stations, systems, battles played out in your imagination)—how much fun this is! Remember this for the future, forever. I wanted to keep the state of things as it was then. I couldn’t understand the rush to grow up. To this day, I feel I’m the old me, the middle-aged Włodek, and the young artist at the same time. No longer a kid, though. In art, it gives me drive to paint—me today/me in the past.²

At some point, as a result of his reflections on emigration, he shifted his attention from his place in art to his place in the world. He noticed the landscape, including his personal, inner one, often placed in his equally personal geography of the world, or even the universe. He would superimpose one on the other, encode “his” places on paper and canvas, whether those kept in memory or those perceived with particularly vivid vision.

The landscape that he gazed at for nearly twenty years was that of the areas around Warwick, New York, where he and his family lived from 1981. A rather banal landscape per se, but significant in emotional terms, repeated over and over again in very different alignments, confronted (on the same canvas) with “inner” and historical landscapes. For example, with the information that the famous Hindenburg dirigible went down in flames just 30 miles away. Among other things. He summarized it with a large exhibition, *Yellow Landscape*, in 1996. In addition to the “Hindenburg,” it included three out of the seven Warwick landscapes, each “matched” with a different memory, and one featuring his self-portrayal at the age of three, transferred from a painting made by his father, and another one with “a child’s drawing,” meaning his own, showing distances between stars. There were other landscapes, too: of Manhattan and Brooklyn, of Berlin, Amsterdam, and Warsaw. Most of them additionally marked with mysterious signs that only he himself can decode. “I lived in a world of maps; I used to nitpick them for errors,” he says in an interview given to Waldemar Baraniewski,³ and goes on to talk about the cities that fascinated him before he even got to visit them: Trieste, Turku, Santa Fe, Macao. “And

A już po powrocie do Polski, w roku 2001, wyświetlił mu się inny historyczny pejzaż, ten z okolic Jedwabnego. Poświęcił mu kilka rysunków, z których dwa postanowił teraz pokazać. Musiał je uznać za ważne, niekoniecznie z artystycznego punktu widzenia. „Praca na papierze 1939 – 2001 (*Jedwabne*), No 3, 2001 jest typowym rysunkiem z pierwszej dekady tego stulecia. Punkty, okręgi są odniesieniem do układu śladów po kulach na ścianach kamienic Warszawy i Berlina – pozostałość po wojnie, fotografowane 20 lat temu” – wyjaśnia.⁴

Nie zderzy ich z rysunkiem *We had only machetas* – mieliśmy tylko machety, nawiązującym do wojny domowej w Nikaragui, gdzie na chłopów z machetami (contras) najeżdżali zmotoryzowani, uzbrojeni w „kałasze” sandiniści. Oraz z rysunkami *Vacation in Point Pleasant* (1991/92) czy *This Year* (1991), gdzie są odniesienia do krwawej jatki pod Monrovią. Zamieści jednak inny, związany z interwencją ONZ w Kosowie, 1999.

W większości europejskich pejzaży nie widać śladów tragicznych zdarzeń i dokonanych zbrodni. Chyba że się zrobi zbliżenie na podziurawioną kulami fasadę budynku. Zdjęciami takich fasad, zamieszczonymi już w rysunkach z serii „Jedwabne”, Zakrzewski znakuje inne prace na papierze. Aż dochodzi do obszernego, podzielonego na kilka rozdziałów i zrealizowanego (w trzech odsłonach) przy pomocy bogatej palety środków (lustra, neony, dźwięk, aranżacja przestrzeni) traktatu wizualnego *Niebo nad Berlinem*. Wszystko poprzedzone starannymi studiami z dziedziny historii (dawnej i najnowszej), geografii, astronomii, lingwistyki i języka propagandy. Potem wyświetla na suficie konstelację gwiazd z konkretnego dnia, godziny i miejsca, a na podłogę nakłada wypukłą konstelację kul z podziurawionych budynków Warszawy i Berlina. Ustawia w wazonach „bukiety” neonowych rurek powtarzających linie kolejnych historycznych granic dzielących Polskę i Niemcy i wlicza interwały czasowe ich istnienia/świecenia; odwraca języki przyjętych w obu krajach inwektyw i zapisuje je „pod lusterko”, na rzeczywistym lustrze. Stwarza układ choreograficzny obiektów i reżyseruje sposób poruszania się widza, a nawet jego doznania. Lecz jądro jego wypowiedzi nadal jest trudne do odkodowania, studnia znaczeń jest bardzo głęboka.

Do pejzaży wraca, znów jak po kole, w ostatniej dekadzie, kiedy podejmie pracę nad dużym obrazem *Casa di Signorina Maestroni* (2013/2016). W wywiadzie dla „Szumu” powie: „...zaczęłam używać różnych języków, by wyrazić treści malarskie czy po prostu

namalować pejzaż. Fascynuje mnie używanie różnych kodów, zestawów znaków do odzwierciedlania rzeczywistości. W tym przypadku chciałem namalować pejzaż używając tylko symboli kartograficznych i meteorologicznych takich jak: szybkość wiatru, drzewo iglaste, kapliczka, rodzaj chmur. Praca nad obrazem trwała cztery lata. Spędziłem masę czasu ćwicząc, jak wyrazić dużo, mając do dyspozycji bardzo mało.”⁵

No właśnie. Tyle, że to „dużo”, które jest wyrażone w dziele, pozostaje dla widza zagadką. Wszędzie, zarówno w niewielkich rysunkach jak w obrazach i rozległych aranżacjach mamy do czynienia z rebusami, do których nie mamy klucza, jeśli autor nam go nie podpowie. Możemy je tylko czytać jako niepokojące, melodyczne atonalności. Bo właściwie nie wiadomo, dlaczego wśród pejzaży znajdują się *Psy gończe*, linearnie, „zdarkowo” naszkicowana scena z eleganckiego polowania, jak z obrazu Maksy Gierymskiego, w kilku wariantach, często na czarnym tle.

Jeszcze mniej realne, czy może bardziej hermetyczne, są jego obrazy „batalistyczne”, w których nakłada na siebie odległe w czasie układy i ruchy rozmaitych wojsk, prowadzone w rozmaitych miejscach. Na przykład łączy bitwę pod Olszynką Grochowską 1831, Solferino 1859, Sadową 1866 i nad Bzurą 1939. Największe nawarstwienie znalazło się na obrazie *Osiemnaście Bitew*, 2010, namalowanym na podstawie publikacji Viscounta D’Abernona *The Eighteenth Decisive Battle of the World* (Przełomowe bitwy w historii świata) z roku 1920. Podobno zaważyły na losie ludzkości. Gdyby przebiegły inaczej, również w inny sposób potoczyłyby się dzieje świata. Jest się nad czym zastanawiać, przynajmniej zdaniem Zakrzewskiego. Przebieg tych bitew pokazany jest na jego „batalistycznych” obrazach w formie schematycznych prostokątów, rąbów, kwadratów, strzałek i przerywanych linii, jakimi posługują się sztabowcy, lecz bez kolorystycznego podziału na my – oni. Nałożone na siebie nie mają sensu, jak każda wojna. „Całkowita abstrakcja, a za nią tyle ludzkich losów, krwi, historycznych zmian” – powie w wywiadzie dla Waldemara Baraniewskiego.⁶ Wydaje się, że od dawna wszyscy to wiedzą, lecz wojny nadal się toczą i artysta systematycznie, a może nawet obsesyjnie powraca do tego wątku. Podobnie jak powraca do swoich „notatek”, czyli zadań czysto malarskich, i znów, jak niegdyś, testuje odcienie czerni i bieli uzyskiwane z rozmaitych gatunków farb i bada sąsiedztwo barw, sprowadzając bogatą paletę do cienkich, rygorystycznych pasków. Jedno i drugie wygląda jak popularne dziś i stosowane do znakowania produktów kody kreskowe. A jednocześnie

look how things turned out in my life. I had an exhibition in Turku, and then in Santa Fe. (...) In Trieste, I completed the project ‘And the Sun Set Over the Adriatic.’ It’s just Macao that I’ve never been to!”

Later, once he had returned to Poland, in 2001 another historical landscape revealed itself to him, the one in the Jedwabne area. He dedicated several drawings to it, two of which he has decided to exhibit now. He must consider them important, and not necessarily from an artistic point of view. “My work on paper 1939–2001 (*Jedwabne*), No. 3, 2001, is a typical drawing from the first decade of this century. The points and the circles are references to the alignment of bullet holes in the walls of houses in Warsaw and Berlin—remnants of the war, photographed 20 years ago,” he explains.⁴

He has not juxtaposed them with his drawing *We Had Only Machetes*, a reference to the civil war in Nicaragua, where peasants with machetes (Contras) were raided by motorized Sandinista troops armed with Kalashnikovs. Or with the drawings *Vacation in Point Pleasant* (1991/92) and *This Year* (1991), with references to the blood bath near Monrovia. He has, however, included another one, relating to the UN intervention in Kosovo, 1999.

Most European landscapes show no traces of tragic events or crimes, unless, that is, the camera closes in on the bullet-holed facade of a building. Photographs of such facades, which were included in his drawings as early as the Jedwabne series, Zakrzewski has used to mark other works on paper as well, culminating in his major visual treatise *Sky over Berlin*, divided into several chapters and completed (in three presentations) using a wide range of means of expression (mirrors, neon lights, sound, arrangement of space), all of it preceded by thorough studies of history, geography, astronomy, linguistics, and the language of propaganda. As its centerpiece, he shows a ceiling projection of the constellation of stars seen on a specific day, at a specific place and time, and on the floor: a convex constellation of spheres made of bullet-holed buildings in Warsaw and Berlin. He sets “bouquets” of neon tubes in vases, reproducing the successive historical borderlines dividing Poland and Germany, and calculates the time intervals of their existence/illumination; he reverts to the mutual invective vocabularies developed in the two countries and spells them out in a mirror-like fashion on an actual mirror; he creates a choreography of objects and stage-directs the viewers’ movements, and even their sensations.

But the core of his statement is still hard to decode; the well of meanings is very deep.

He went back to landscape—coming full circle again—in the last decade, when he started work on the large painting *Casa di Signorina Maestroni* (2013/2016). He said in an interview to Szum magazine: ...I began to use a variety of languages to express pictorial content, or simply to paint a landscape. I am fascinated by the use of various codes, sets of signs to reflect reality. In this case I wanted to paint a landscape using only cartographic and meteorological symbols, such as wind velocity, coniferous tree, shrine, type of clouds. The work on the painting took four years. I spent a lot of time practicing with a view to expressing very much while having very little at my disposal.⁵

Exactly. Except the “very much” that is expressed in the work remains a puzzle to the viewer. Everywhere, both in his small drawings and his vast installations, we are dealing with charades to which we have no key unless the artist chooses to suggest one. We can only read them as disconcerting melodic atonalities. There is indeed no way of knowing why his landscapes include *Hunting Dogs*, an elegant hunting scene like something from a painting by Maks Gierymski, sketched scantily in a linear manner, in several variants, often against a black background.

Even less real, or perhaps more hermetic, are his “military” paintings, in which he superimposes the positions and movements of various armies, distant from one another in time and place. For example, he combines the battles at Olszynka Grochowska (1831), Solferino (1859), Sadowa (1866) and the Bzura River (1939). The largest accumulation of layers takes place in *Eighteen Battles* (2010), a reference to Viscount Edgar Vincent D’Abernon’s book *The Eighteenth Decisive Battle of the World* (1931). Apparently, those eighteen battles determined the fate of humanity. If they had gone differently, so would have the history of the world. Now that is something to think about, at least according to Zakrzewski. How these battles unfolded is shown in his “military” paintings in the form of schematic rectangles, rhombuses, squares, arrows, and dotted lines used by staff officers, but without the differentiation of colors to mark “us” versus “them.” Superimposed on one another, they make no sense, as does any war. “Total abstraction, and it entails so many individual fates, so much blood, historical changes,” he says in the interview he gave to Waldemar Baraniewski. It would appear that everyone has known it for a long time, but wars

przypomina o kategoriach estetycznych, do których nas przyzwyczaił modernizm.

Przywołane wyżej konotacje muzyczne w odniesieniu do twórczości Zakrzewskiego nie są bezpodstawne. Jego obrazy „brzmia” nie tylko muzyką umowną, coraz częściej stanowi ona również aktywne tworzywo jego dzieł, a nawet staje się powodem ich powstawania. Do tych nowych zadań artysta również podchodzi metodycznie. Nie tylko sam słucha muzyki i nieźle się na niej zna, wie również, czego słuchają inni i kto co śpiewa.

W cyklu rysunków rozpoczętych w roku 2003 zamieścił słowa utworów *I Like Dem Girlz* oraz *Nod Ya Damn Head*, wziętych z murzyńskiego rapu Gangsta (podkreślającego kwestie przemocy, przestępstw i maczyzmu) i przeniesionych na wojnę w Afganistanie. A potem przeszedł do rosyjskich „Żurawiejek” i polskich piosenek ułańskich. Kontekst tych ostatnich, budowany z sielskich ilustracji sanacyjnego dobrobytu i punktowany kombinatoryką złowrogich dzisiaj symboli, jest zatrważająco celny. Uderza w sedno dzisiejszych resentmentów i wskazuje na powtarzalność historii. Zapewne dlatego te rysunki również znajdują się na obecnej wystawie.

Będzie im towarzyszyć jedna z pierwszych kompozycji dźwiękowych *Co powiedział świerszcz na plaży w Chałupach* (2016). „Inspiracją był dźwięk świerszcza, dla mnie sygnał z innej planety. – napisał mi w mailu – Zobaczyłem że tereny występowania świerszczy (na mapach), które chciałem przenieść na okręg, są podejrzanie podobne do powidoków Strzemińskiego. Postanowiłem pójść na całość i zacytować Strzemińskiego. Integralną częścią tej malej instalacji jest również zdjęcie K. i S. z Chałup, które idealnie się wpisało w projekt. Zdjęcie jest manipulowane przez pointylistyczna rastrową mgłę – tak jak ich widział w 1928 roku świerszcz...”⁷

Czyli powstał ciąg kojarzeniowo-myślowy: dźwięk świerszcza – mapa jego występowania – „powidoki” – Strzemiński – Kobro – plaża w Chałupach. Wszystko razem, rozpisane na elementy, pokazane w muzeum Iwaszkiewicza w Stawisku. Można na ten temat napisać spory esej, punktujący rozmaite obszary zainteresowań artysty. Zakrzewski określa taki proces dochodzenia do ostatecznej wersji obrazu jako „logikę przypadku”, za którym zapewne ukryte są długie sekwencje skojarzeń. Ta logika jednak nie zawsze kierowała jego wyborami w innych muzycznych dziełach. W jednym brzmi *Król Roger* Szymanowskiego

w wersji czterokanałowej. Każdy kanał prezentuje inne wykonanie dokładnie tego samego fragmentu opery, a sekwencja dźwięku „rozjeżdża” się do 10 sekund. „Tutaj raczej pochylam się również nad ‘losem’, ciągiem przyczynowo skutkowym + nieodłączny przypadek. Cztery wykonania w różnych krajach, różne tenory, dyrygenci, narodowości, na przestrzeni 19 lat – tego samego zapisu partytury” – wyjaśnia. W innej kompozycji mamy inny koncert, na cztery fortepiany amerykańskiego minimalisty Juliusa Eastmana puszczany jednocześnie „do przodu” i „do tyłu”. W kolejnej, zatytułowanej *Biało-czerwoni*, polonez Ogińskiego z pozytywki zestawiony jest ze stadionowym rykiem kibiców: Polska! Biało-czerwooniii, granym wstecz. Kolory kompozycji to pozytyw i negatyw polskiej flagi.

Nic nie jest proste i artysta daje nam to odczuć przez sposób komponowania swoich dzieł. Podsuwa nam słowa do czytania pod lusterko, muzykę puszczaną „od tyłu”, narusza integralność starych obrazów, własnych i cudzych, także tych, które znajduje na pchlich targach, interweniując w ich dotychczasowy stan. Po parę razy wraca do własnych, jak to się działo z *Obrazem z błędem* (1973), który próbował odtworzyć z pamięci. A wreszcie gra z samym sobą, stawia sobie rozmaite, nieoczywiste zadania. „Szansa na wdarcie się do obrazu niespodzianki, żywiołu, prawdy. Może jakimś cudem udaje się skoczyć nad samego siebie. Oczywiście się nie udaje. Przekroczenie ograniczeń – losowanie kolorów. Narysowanie widoku ulicy w czasie 60 sekund. Badanie pamięci – odtworzenie rysunku po pół roku tak, jak go sobie wyobrażam – jako integralna część serii rysunków.”⁸ – Tak to widzi dzisiaj.

Ale jeszcze pięć lat temu mówił: „Kiedy myślę o malarstwie i o sobie, to widzę, że są dwa etapy w moim życiu. Pierwszy etap jest bardziej romantyczny czy też symboliczny, w sensie ja-artysta. Natomiast ten drugi etap jest taki, że pozwala mi robić wiele różnych rzeczy równolegle. Malarstwo jest bardzo ważne, ale jest jednym z elementów, a nie całym moim życiem i wszystkim.”⁹

Teraz znów mieszka z dala od Polski. Odzyskał radość malowania, przekłada swoje wrażenia i nastroje na paski dźwięcznych kolorów we wszystkich odcieniach palety. A jednak wie, że robi to poniekąd na przekór temu, co się dzieje ze światem i co nigdy nie było mu obojętne.

I przyznaje, że znów robi szpagat, o którym pisałam dziesięć lat temu we wstępie do katalogu jego wystawy w poznańskim Muzeum Narodowym.

still go on and the artist regularly, or perhaps even obsessively, revisits this theme. He does the same with his “notes,” i.e., purely pictorial projects in painting, and again, as in the past, he tests the shades of black and white obtained from different kinds of paints and examines juxtapositions of colors, reducing a wide range of them to thin bands in rigorous arrays. In both cases it resembles barcodes used for product marking, so popular today. And at the same time, it is reminiscent of the aesthetic categories that modernism has accustomed us to.

The musical connotations invoked above in reference to Zakrzewski’s work are not groundless. His paintings “resound” with music, and not only in a metaphorical sense; more and more often, it is also an active component of his works, and even becomes the reason for creating them. The artist approaches these new projects methodically, too. Not only does he listen to music himself, and is quite knowledgeable about it, but he also knows what others listen to and who sings what.

In his series of drawings initiated in 2003, he included the lyrics of *I Like Dem Girlz* and *Nod Ya Damn Head*, both black gangsta raps (where the emphasis is on violence, crime, and machismo), and transferred them onto the subject of the war in Afghanistan. And then he moved on to Russian *zhuravel* military songs and Polish cavalry ditties. The context of the latter, composed of bucolic illustrations of blissful life in the Second Republic and punctuated with combinations of what today are menacing symbols, is terrifyingly apt. It strikes home into the essence of today’s resentments and points to the repetitive nature of history. This may be why these drawings are included in this exhibition as well.

They are going to be accompanied by one of the artist’s earliest sound installations, *What Did the Cricket Say at the Chałupy Beach* (2016). “The inspiration came from the sound of a cricket, to me a signal from another planet,” he wrote in an email message to me. “I saw that the areas where crickets lived (on maps), which I intended to transfer onto a circle, looked suspiciously like Strzemiński’s afterimages. I decided to go all the way and quote Strzemiński. An integral part of this small installation is also a photograph of K.[obro] and S.[trzemiński] in Chałupy, which fitted perfectly into this project. The photo is manipulated, shown through a pointillistic raster haze—just the way the cricket saw it back in 1928...”⁷

So a string of thoughts and associations was triggered: sound of a cricket—cricket distribution map—“afterimages”—Strzemiński—Kobro—beach in Chałupy. All of it orchestrated into an arrangement of elements to be shown at the Iwaszkiewicz Museum in Stawisko. A sizable essay could be written on the subject, cataloging the artist’s various areas of interest. Zakrzewski describes such a process of approaching the final version of a painting as the “logic of chance,” which probably has long sequences of associations underlying it. This logic, however, has not always directed his choices in his other musical works. In one, Szymanowski’s *King Roger* can be heard in a four-channel recording. Each loudspeaker emits a different performance of exactly the same passage of the opera and the soundtracks can be asynchronous by as much as 10 seconds. “Here, I am rather taking a look at ‘fate,’ the cause-and-effect sequence + unavoidable chance. Four performances in four different countries—different tenors, conductors, nationalities, over a span of 19 years—of the same score,” he explains. In another installation, we have another musical performance, a concerto for four pianos by the American minimalist Julius Eastman, replayed simultaneously “forward” and “backward.” In still another, entitled *Biało-czerwoni* (“the white-and-red ones”), a music box rendition of Ogiński’s popular polonaise is juxtaposed with the stadium roar of soccer fans, “*Polska! Biało-czerwooniii*,” played backward. The colors of the piece are those of the positive and the negative of the Polish flag.

Nothing is simple and the artist makes sure that we are aware of it by the way in which he composes his works. He places words in our view to be read in a mirror, plays music “backward,” violates the integrity of old paintings, both his own and those by other artists, including those found in flea markets, and intervenes into their current state. He revisits his own works again and again, as was the case with *Painting with an Error* (1973), which he tried to reproduce from memory. And finally, he plays a game with himself, sets himself various highly contrived tasks. “An opportunity for surprise, wild element, the truth to invade the painting. Perhaps, by some miracle, you get to jump higher than yourself. Of course you don’t. Cross the limitations—draw lots to choose colors. Draw a street view in 60 seconds. Examine your memory—reproduce a drawing six months later as you imagine it, as an integral part of a series of drawings.”⁸ This is how he sees it today.

Wygląda więc na to, że czas, który spędza w kolejnym pejzażu, jest bardzo migotliwy. Warto jednak przy tym dodać, że tak to wygląda dla mnie, ponieważ śledzę twórczość Zakrzewskiego od bardzo dawna i nie dziwią mnie notatki w formie rygorystycznych (i trudnych technicznie) pasków koloru. Pierwszy raz wypowiedziałam się na temat jego twórczości w programie telewizyjnym w roku 1979. Piszę o niej od roku 1996, czyli od ćwierćwiecza, co kilka lat. Najbardziej obszerny tekst, napisany w roku 1995, zakończyłam konkluzją: „Świat jest złożony. Człowiek jest złożony. Sztuka jest złożona. Żadne dzieło odnoszące się do świata, człowieka i sztuki nie zawrze w sobie całej wiedzy, jaką posiadamy. Ale czasem warto podejmować to wyzwanie.” Zakrzewski je podejmuje ustawicznie, lecz za każdym razem zmienia orkiestracje swoich kompozycji, rozpisując je na nowe instrumenty, dodaje nowe tematy i wariacje. A ja w każdym kolejnym „przybliżeniu” staram się łapać te nowe melodie. Potem, po latach, odkrywam, że z tych bardzo złożonych utworów udało mi się wyodrębnić tylko pojedyncze nuty. Może za mało widzę. Albo jestem za mało dociekliwa. A może jego twórczość nie jest do końca poznawalna i przy kolejnym jubileuszu nadal będzie intrygować swoimi tajemnicami. Oby tak było, bo co jest warta sztuka bez tajemnic?

Warszawa, kwiecień – maj 2021

¹ <http://magazynszum.pl/rozmowy/punkt-zwrotny>

² Wymiana maili 2 autorką, 10 kwietnia 2021

³ Katalog wystawy *Włodzimierz Jan Zakrzewski, 2008–2011*, Muzeum Narodowe, Poznań, 2011

⁴ Wymiana maili, j.w.

⁵ <http://magazynszum.pl/rozmowy/punkt-zwrotny>

⁶ Katalog wystawy *Włodzimierz Jan Zakrzewski, 2008–2011*, Muzeum Narodowe, Poznań, 2011

⁷ J.w.

⁸ Wymiana maili, j.w.

⁹ Rozmowa z Adamem Mazurem, 2016

But not longer than five years ago he said: “When I think about painting and about myself, I can see two stages in my life. The first stage is more romantic, or perhaps symbolic, meaning ‘me—the artist.’ And the second stage is such that it enables me to do many different things in parallel. Painting is very important but it’s just one of the elements, and not my whole life and everything.”⁹

Now he lives far away from Poland again. He has recovered the joy of painting, translating his impressions and moods into bands of resounding colors in all the shades of the palette. And yet he is aware that he is doing it to some extent in spite of what is going on in the world and what he has never been indifferent to.

He admits that he is again sitting on the fence, just as I wrote ten years ago for the catalog of his exhibition at the National Museum in Poznań.

And so it would appear that the time he is spending inside yet another landscape is very flickery. It is, however, worth adding that this is what it looks like from *my* perspective as I have been following Zakrzewski’s work for a very long time and am not surprised by his notes in the form of rigorously arrayed (and technically difficult) bands of color. The first time I made a statement about his work was on television, back in 1979. I have been writing about it since 1995, i.e. for a quarter of a century, every couple of years. The very first text was the longest and concluded as follows: “The world is complex. Man is complex. Art is complex. No work referring to the world, man, and art will ever encompass all the knowledge that we have. But sometimes the challenge is worth taking up.” Zakrzewski does take it up over and over again, but on each occasion he changes the orchestration of his compositions, arranging them for new instruments, adding new themes and variations. And every time I come closer, I try to grasp these new melodies. Years later I discover that I have only managed to extricate single notes from these extremely complex pieces. Perhaps I don’t see enough. Or I’m not inquisitive enough. Or perhaps his work is not ultimately knowable, and it will continue to intrigue me with its mysteries on another round anniversary. Let us hope so, because what would art be without mystery?

Warsaw, April–May 2021

¹ Conversation with Adam Mazur, 2016, <http://magazynszum.pl/rozmowy/punkt-zwrotny>.

² Emails exchanged with the author, April 10, 2021.

³ *Włodzimierz Jan Zakrzewski, 2008–2011*, exh. cat., Poznań, Muzeum Narodowe, 2011.

⁴ Emails exchanged with the author, April 10, 2021.

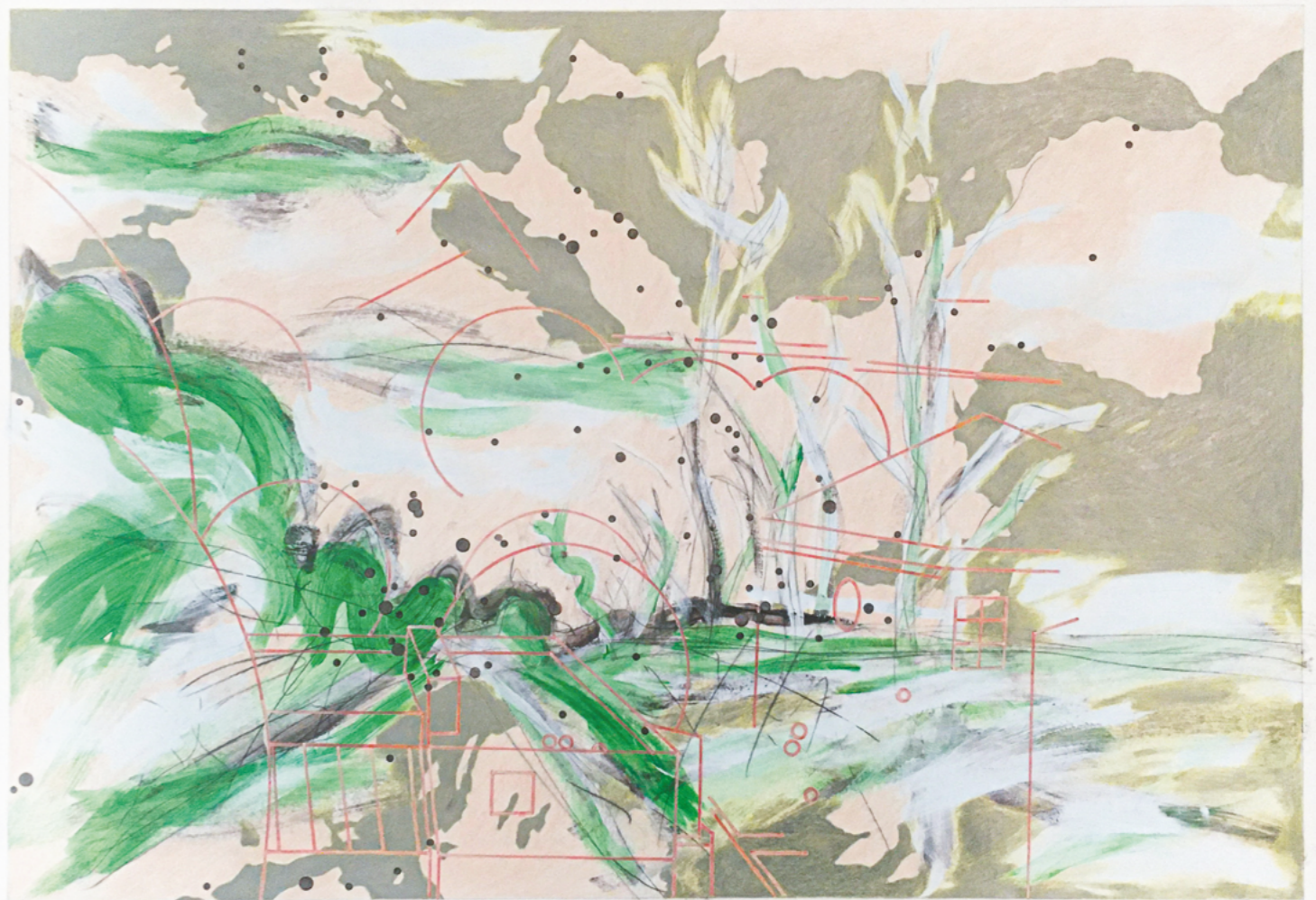
⁵ Conversation with Adam Mazur, 2016.

⁶ *Włodzimierz Jan Zakrzewski, 2008–2011*.

⁷ Ibid.

⁸ Emails exchanged with the author, April 10, 2021.

⁹ Conversation with Adam Mazur, 2016.



Mój pejzaż (Europa) Nr 2
1998
technika mieszana na papierze
51.1 × 74.5 cm

My Landscape (Europe) No. 2
1998
mixed media on paper
51.1 × 74.5 cm



Luki w pamięci
1980–2021
technika mieszana
200 × 300 cm

Memory Gaps
1980–2021
mixed media
200 × 300 cm



Luki w pamięci
1980–2021
technika mieszana
200 × 300 cm

Memory Gaps
1980–2021
mixed media
200 × 300 cm



Luki w pamięci
1980–2021
technika mieszana
200 × 300 cm

Memory Gaps
1980–2021
mixed media
200 × 300 cm



Luki w pamięci
1980–2021
technika mieszana
200 × 300 cm

Memory Gaps
1980–2021
mixed media
200 × 300 cm



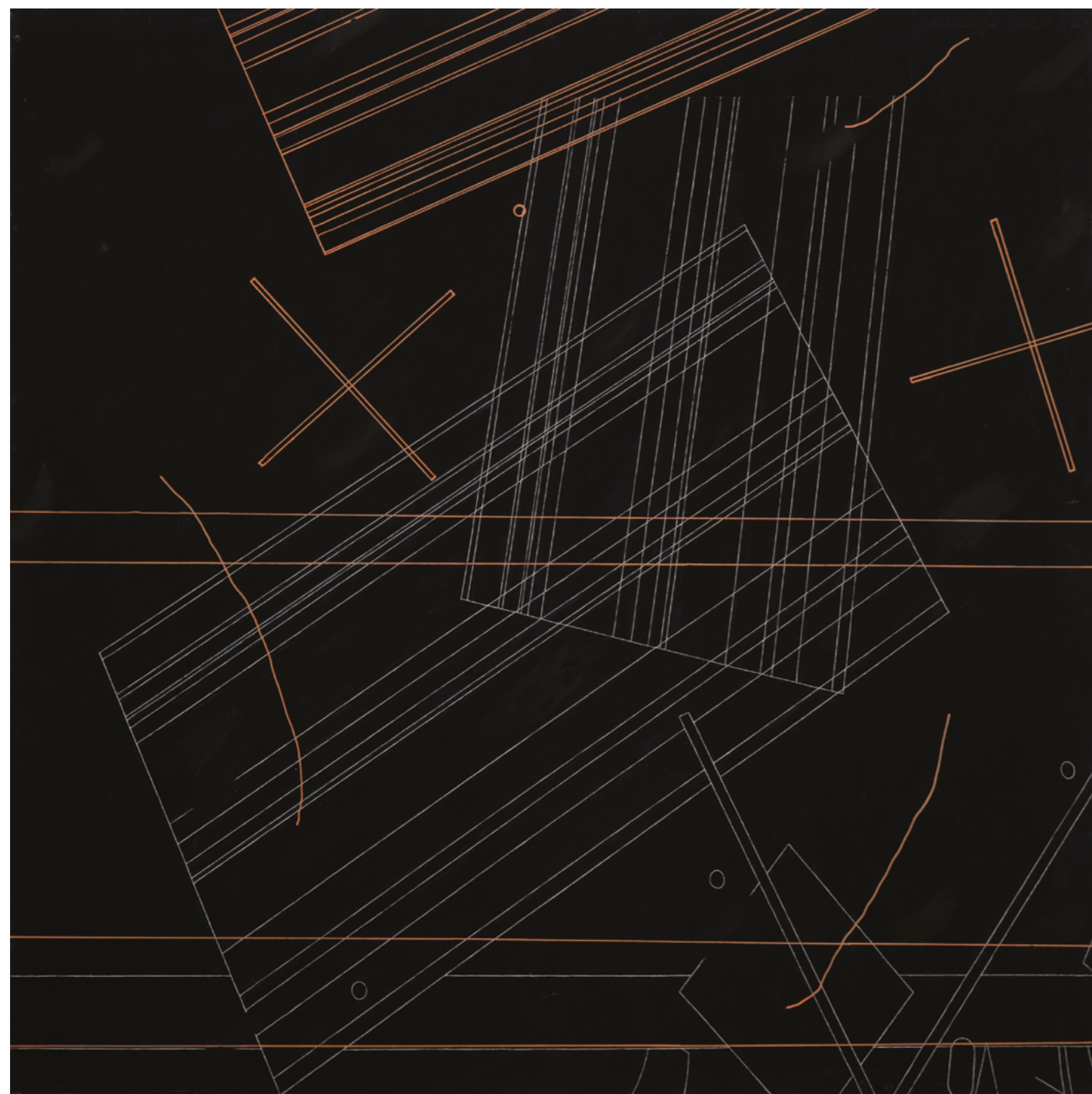
Luki w pamięci
1980–2021
technika mieszana
200 × 300 cm

Memory Gaps
1980–2021
mixed media
200 × 300 cm



Luki w pamięci
1980–2021
technika mieszana
200 × 300 cm

Memory Gaps
1980–2021
mixed media
200 × 300 cm



Rysunek/Obraz
1980–2019
olej, flamaster olejowy
100 × 100 cm

Drawing/Painting
1980–2019
oil, oil base ink
100 × 100 cm



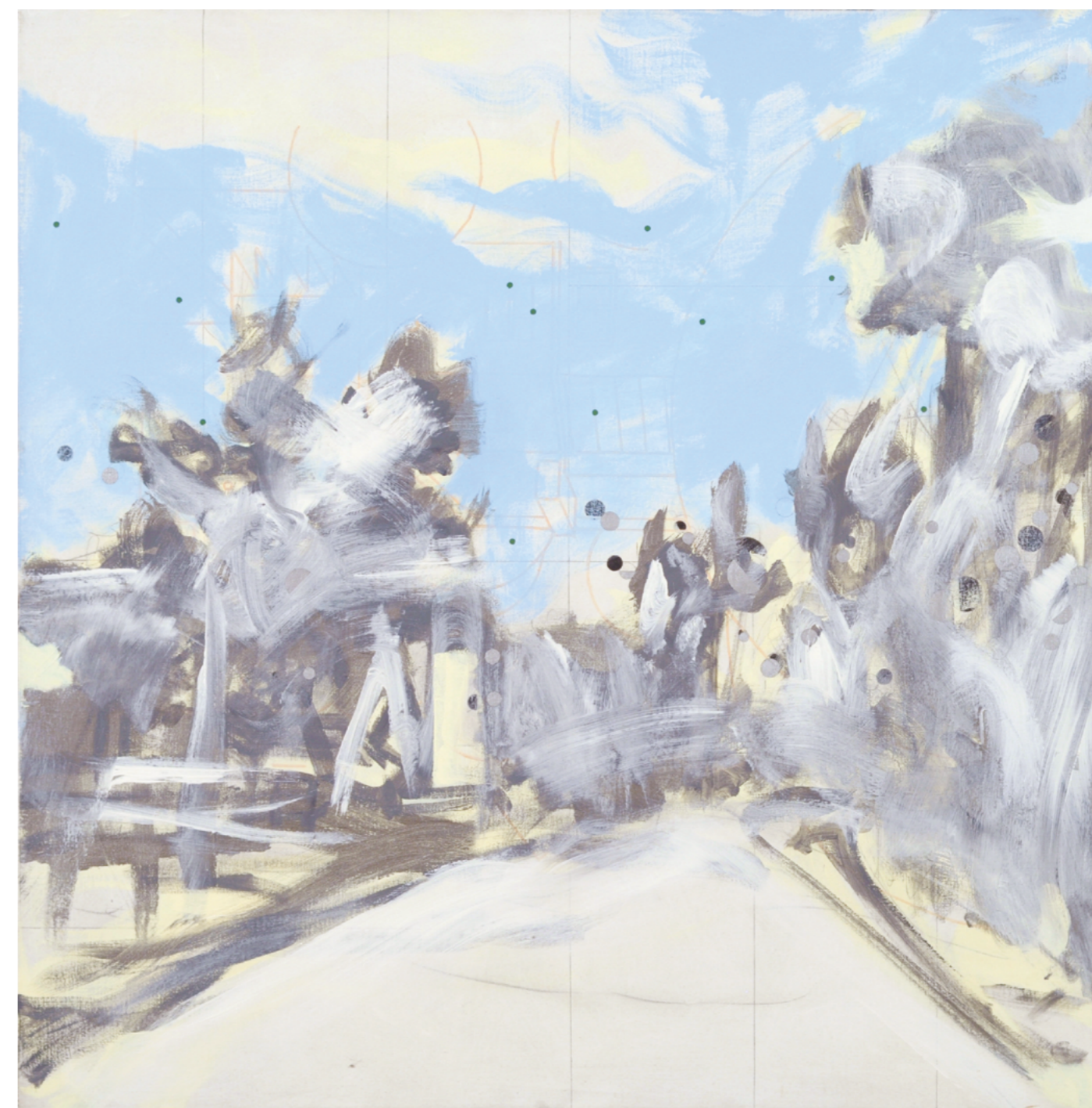
Rysunek datowany na 9 maja, 1984
1984
technika mieszana na papierze
20,5 × 21,5 cm

Drawing dated May 9, 1984, No. 2
1984
mixed media on paper
20,5 × 21,5 cm



Hindenburg
1994
technika mieszana
110 × 195 cm

Hindenburg
1994
mixed media
110 × 195 cm



Warwick
1996
technika mieszana
137 × 137 cm

Warwick
1996
mixed media
137 × 137 cm



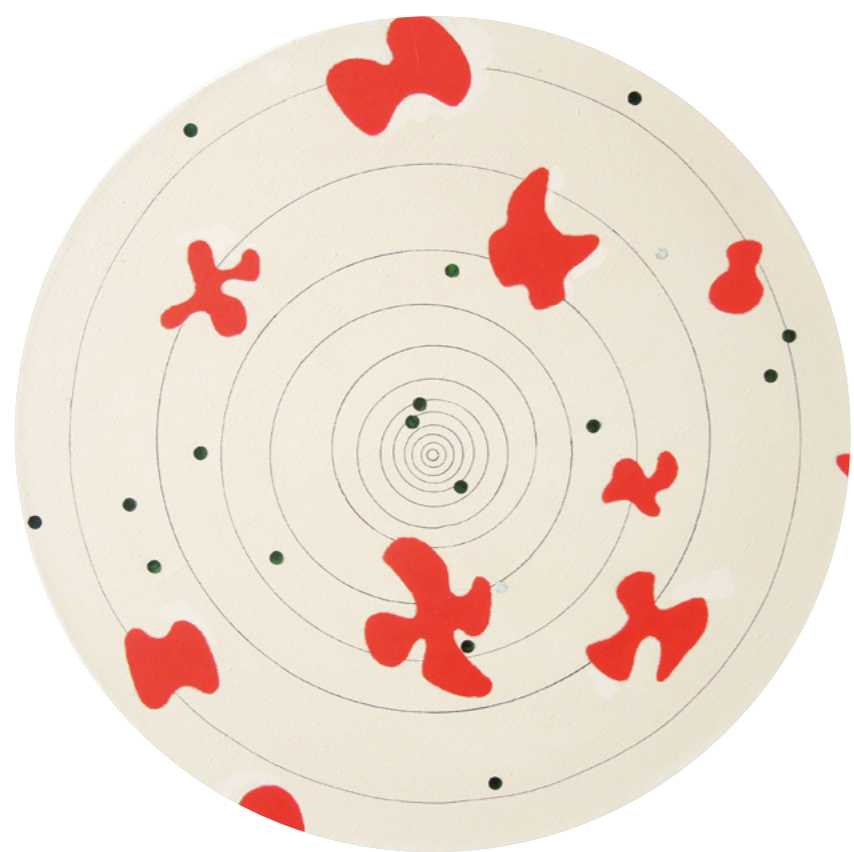
Santa Catarina Notes No.2
2020
technika mieszana
100 × 140 cm

Santa Catarina Notes No.2
2020
mixed media
100 × 140 cm



Santa Catarina Notes
2021
technika mieszana
100 × 140 cm

Santa Catarina Notes
2021
mixed media
100 × 140 cm



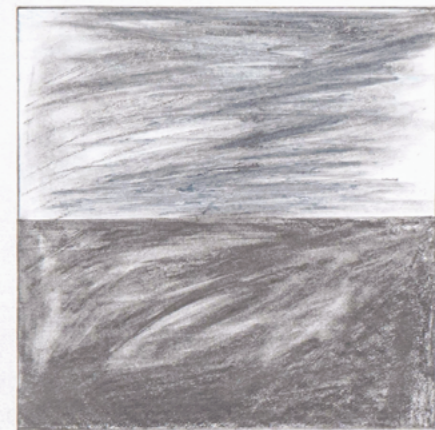
Co powiedział świerszcz na plaży w Chałupach
2016
akryl, tusz na płótnie, drewno, mp3 player z głośnikami
śr. 50 × 6 cm

What Did the Cricket Say at the Chałupy Beach
2016
acrylic, ink on canvas, wood, mp3 player with speakers
diam. 50 × 6 cm

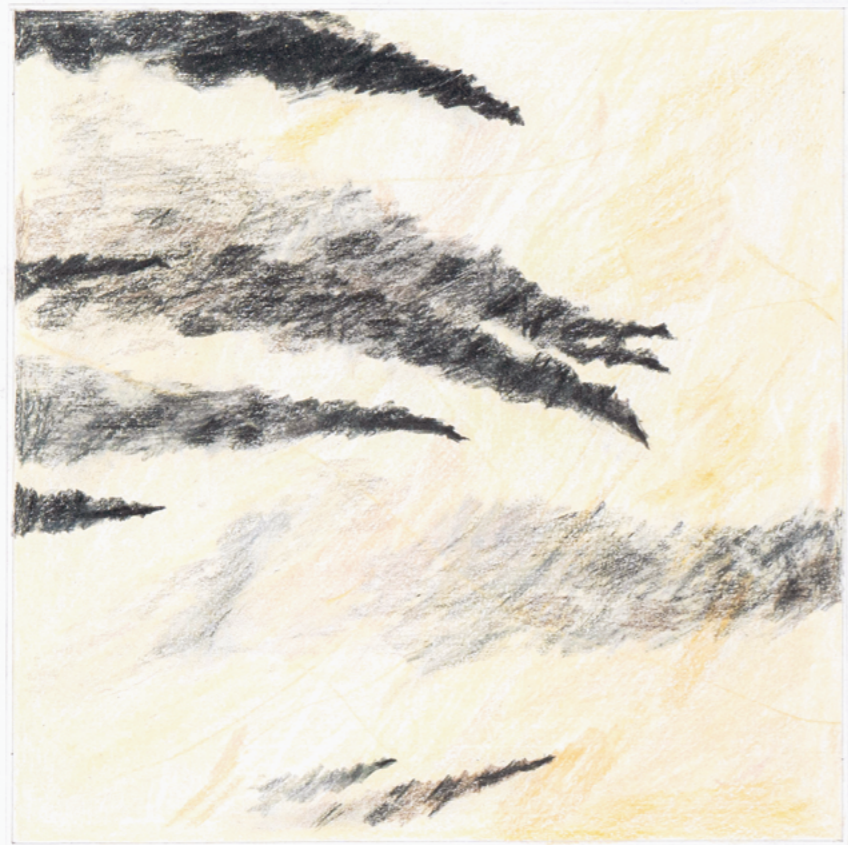


Osiemnaście bitew
2010
akryl, olej, ołówek na płótnie
150 × 200 cm

Eighteen Battles
2010
acrylic, oil and pencil on canvas
150 × 200 cm



Two Landscapes (Kuwait), 1991/94



20 x 31

Two Landscapes (Kuwait)
1991
ołówek, kredka na papierze
20 x 31 cm

Two Landscapes (Kuwait)
1991
pencil, crayon on paper
20 x 31 cm



Nod Ya Head, 2004

19 x 28 cm

W. Zaleski

Nod Ya Head
2004
technika mieszana
19 x 28 cm

Nod Ya Head
2004
mixed media
19 x 28 cm

LANCE DO BOJU, SZABIE W DŁOŃ, BOLSZEWIKA
GON, GON, GON. 1 PULK STRZELCÓW KONNYCH
GDZIE TY MIESZKASZ W GARWOLINIE, STRZEL
CEM JESTES SUKINSYNI, 3 PULK ULANÓW ŚLAS
KICH: NA PRZESZKODZIE DUPA W CHMURACH,
TO JEST PULK W TARNOWSKICH GÓRACH, 10 PU
LK ULANÓW LITEWSKICH: JEDZIE ULAN Z DZIESI
ATEGO, WYJĄ PSY NA WIDOK JEGO. 15 PULK UŁA
NÓW POZNAŃSKICH: BOLSZEWIKÓW KRWIĄ ZBR
OCZONY, TO PIĘTNASTY PULK CZERWONY, O PIE
CHOCIE NIE SPIEWAMY BO JĄ WSZYSCY W DUPIE
MAMY, BO PIECHOTA TO HOŁOTA CO NA KONIA
WSIADA Z PŁOTA. PEDERAŚCI, ONANIŚCI, KURWA

Lance do boju... #2 18 x 27
Wojciech Jankowski 2003

Lance do boju No. 2
2003
technika mieszana
18 x 27 cm

Lances for the battle No. 2
2003
mixed media
18 x 27 cm

LANCE DO BOJU, SZABIE W DŁOŃ, BOLSZEWIKA
GON, GON, GON. 1 PULK STRZELCÓW KONNYCH
GDZIE TY MIESZKASZ W GARWOLINIE, STRZEL
CEM JESTES SUKINSYNI, 3 PULK ULANÓW ŚLAS
KICH: NA PRZESZKODZIE DUPA W CHMURACH,
TO JEST PULK W TARNOWSKICH GÓRACH, 10 PU
LK ULANÓW LITEWSKICH: JEDZIE ULAN Z DZIESI
ATEGO, WYJĄ PSY NA WIDOK JEGO. 15 PULK UŁA
NÓW POZNAŃSKICH: BOLSZEWIKÓW KRWIĄ ZBR
OCZONY, TO PIĘTNASTY PULK CZERWONY, O PIE
CHOCIE NIE SPIEWAMY BO JĄ WSZYSCY W DUPIE
MAMY, BO PIECHOTA TO HOŁOTA CO NA KONIA
WSIADA Z PŁOTA. PEDERAŚCI, ONANIŚCI, KURWA

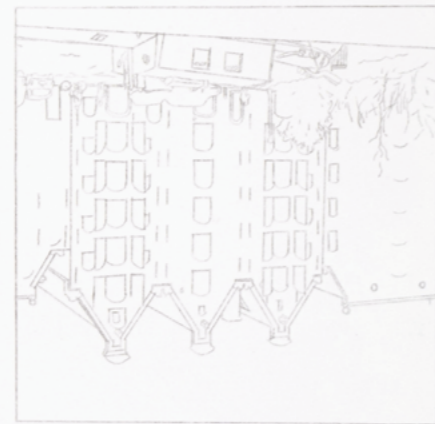
Lance do boju... #3 18 x 25,5
Wojciech Jankowski 2003

Lance do boju (Ostatnia gonitwa) No. 3
2003
technika mieszana
18 x 25,5 cm

Lances for the battle (Last Run) No. 3
2003
mixed media
18 x 25,5 cm



Two Landscapes (Upstate New York/Amsterdam) 1996 12x24 + 12,5x12,5cm Wł



*Two Landscapes (Upstate New York/Amsterdam)
1996
mixed media,
12 x 24 cm and 12,5 x 12,5 cm*



(Jedwabne) 1939-2001, 2001 27x35 Wł Jan

*Jedwabne 1939-2001
2001
technika mieszana
27 x 35 cm*

*Jedwabne 1939-2001
2001
mixed media
27 x 35 cm*

*Two Landscapes (Upstate New York/Amsterdam)
1996
technika mieszana
12 x 24 cm i 12,5 x 12,5 cm*



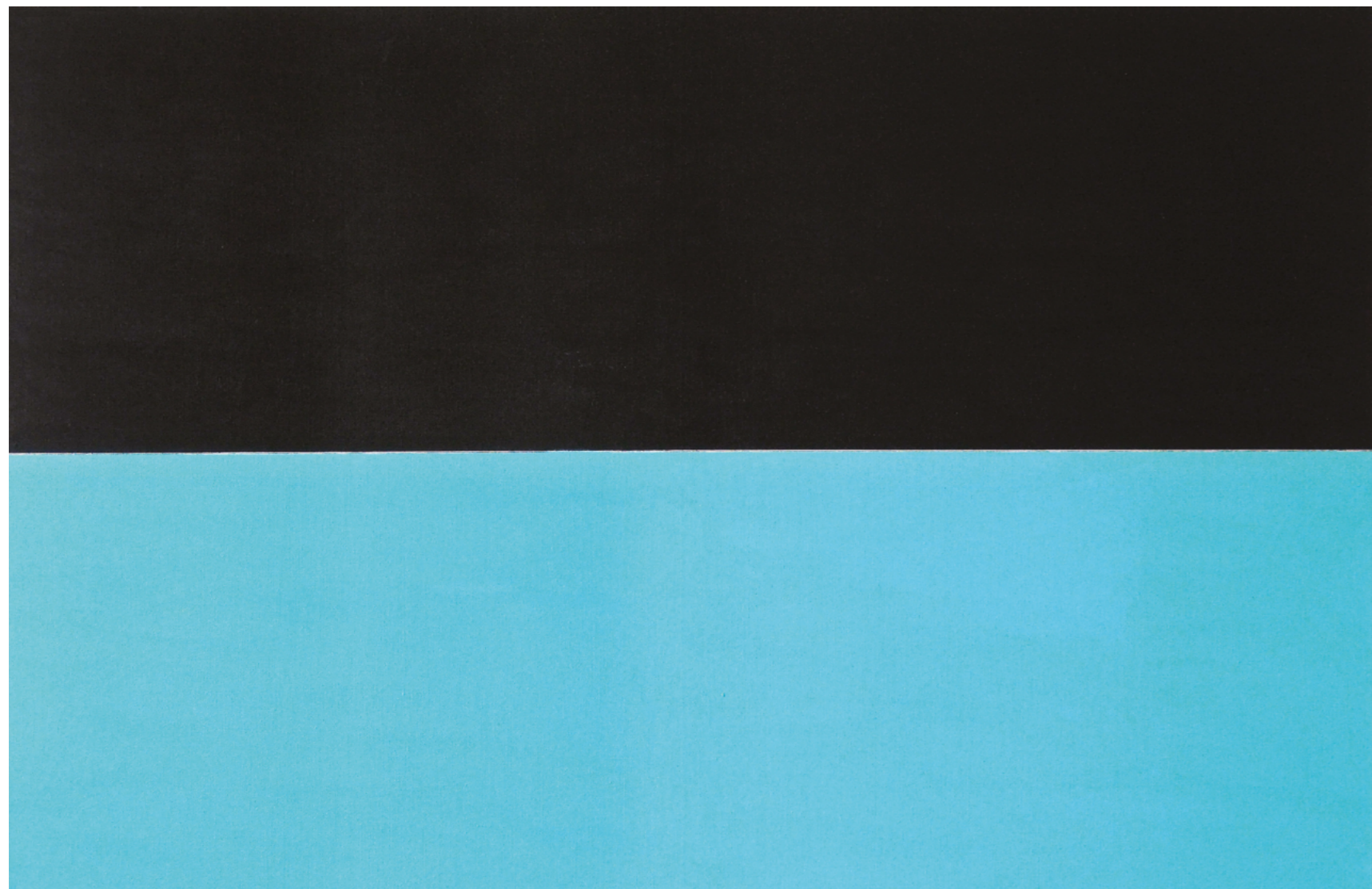
Rysunek z dnia 22 marca
1983
technika mieszana
18,5 × 21,5 cm

Drawing dated March 22
1983
mixed media
18,5 × 21,5 cm



Rysunek datowany na 26 czerwca, 1989, No. 7
1989
ołówek, tusz, kredka
20,5 × 20,5 cm

Drawing dated June 26, 1989, No. 7
1989
pencil, ink, crayon
20,5 × 20,5 cm



Akslop (Dnalop)
2021
akryl i tusz
100 × 154 cm

Akslop (Dnalop)
2021
acrylic, ink
100 × 154 cm

Tekst / Text: Anda Rottenberg
Tłumaczenie / Translation: Jerzy Juruś
Kurator / Curator: Małgorzata Ciacek
Projekt graficzny / Graphic design: Jakub de Barbaro

© W.J. Zakrzewski & Olszewski Gallery 2021

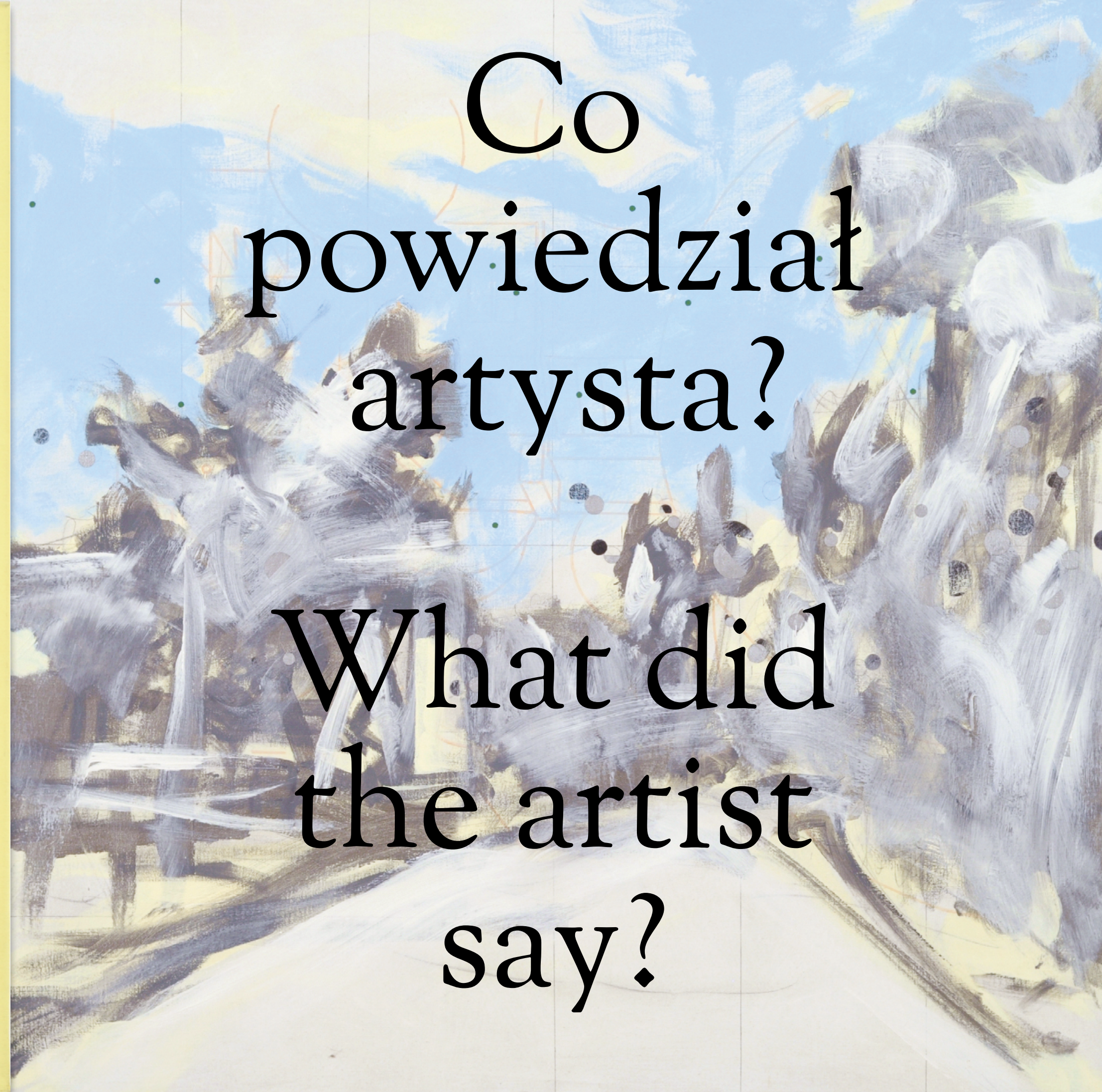


Włodzimierz
Jan
Zakrzewski

Olszewski
Gallery

Włodzimierz Jan Zakrzewski

Olszewski Gallery



Co
powiedział
artysta?

What did
the artist
say?