





UWAGA!

CV w formie katalogu. Strony parzyste są zawsze po lewej stronie!

WARNING!

CV in a catalog. Even-numbered pages are always on the left!

MARIA LUIZA PYRLIK

maria luiza pyrlik

cv / nagrody / stypendia / wystawy indywidualne / wystawy zbiorowe / malarstwo / fotografia / instalacje / obiekty / wideo / projekty / teksty

cv / awards / scholarships / solo exhibitions / collective exhibitions / painting / photography / installations / photography objects / video / projects / texts

2 0 1 1

SPIS TREŚCI
CONTENTS

	12
CV, WYSTAWY INDYWIDUALNE, STYPENDIA - NAGRODY, PRACE W ZBIORACH, WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE CV...	

28
MALARSTWO
PAINTINGS

	30
<i>kompozycje miejskiego pejzażu</i> <i>city lanscape compositions</i>	

36
INSTALACJE
INSTALLATIONS

	38
<i>labirynt</i> <i>labyrinth</i>	

	42
<i>przemieszczenie</i> <i>dislocation</i>	

	46
<i>labirynt paryski</i> <i>parisian labyrinth</i>	

50
*rekonstrukcje światła na ścianach sali balowej przy ulicy
huskisson 8
reconstruction of light on the walls on the ballroom at 8
huskisson street*

64
OBIEKTY FOTOGRAFICZNE
PHOTOGRAPHY OBJECT

66
*opowieść o mojej pracowni - wstęga möbiusa
band of möbius - story about my studio*

70
*pamięć podróży
memory of a journey*

72
FOTOGRAFIE
PHOTOGRAPHY

74
*kolejne klatki
consecutive frames*

80
*stopklatki
still frames*

88
*źródła światła
sources of light*

94
*kolekcja światła
collection of lights*

110
*doświetlanie!
doświetlanie!*

120
VIDEO
VIDEO

112
*obrazy na ścianach
pictures on the walls*

120
*kilka słów o moich projek-
tach, w których światło jest
głównym tematem.
a few words about my
projects.*

134
DŹWIĘKI & VIDEO &
FOTOGRAFIA
AUDIO & VIDEO & PHO-
TOGRAPHY

126
*uszy do słuchania
oczy do patrzenia
usta do mówienia
ears to hear*

*eyes to see
lips to speak*

146
TEKSTY
TEXTS

148
Leszek Danilczyk

150
Jurek Hanusek

156
Michael Wittassek

164
Romek Lewandowski

172
Zbigniew Łagocki

178
Mariusz Salwiński

at the end: info

C V

C V

cv, nagrody, stypen-
dia, wystawy indy-
widualne, wystawy
zbiorowe

cv, awards, scho-
larships, solo exhi-
bitions, collective
exhibitions

CV

Urodziłam się w Krakowie, Polska.

Studiowałam malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Uzyskałam dyplom z malarstwa sztalugowego w 1993 roku, w pracowni prof. Zbigniewa Grzybowskiego oraz aneks z malarstwa ściennego i z fotografii w pracowni prof. Zbigniewa Łagockiego.

Zajmuję się: malarstwem, fotografią, filmem video i instalacją.

Tworzę prace podporządkowane ścisłym założeniom koncepcyjnym i kompozycyjnym.

Często w swoich fotografiach i wideo filmach odwołuje się do kryteriów malarskich, sprowadzając obraz do płaskiej, dwuwymiarowej formy.

Żyje i pracuje w Krakowie i Warszawie, Polska

1994 - członek ZPAP

1996 - członek Stowarzyszenia Otwarta Pracownia

1997 - członek ZPAF

2003 - członek Stowarzyszenia Fort Sztuki

2007 - członek Fundacji Emalia

W 2010 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii uzyskałam tytuł doktora.

CV

Born in Kraków, Poland

Studied painting at the Academy of Fine Arts in Kraków. Received MA in painting in 1993.

Also specialized in mural painting and photography.

Areas of interest: painting, photography, video and interventions in nature.

Lives and works in Kraków, Poland

1994 - member of the Union of Polish Artists & Designers

1996 - member of the Otwarta Pracownia Association

1997 - member of the Union of Polish Artists Photographers

2003 - member of the Fort Sztuki Association

2007 - member of the Emalia Fundation

In 2010 in the Academy of Fine Arts in Warsaw in Department of Media Art and Scenography I obtained the MA degree.

WYSTAWY INDYWIDUALNE / INSTALACJE

2011 - ***Doświatlanie!*** - projekt fotograficzny - Galeria Skład Solny, Kraków

2011 - ***Kolekcja Świąteł*** - fotografia - Galeria Camelot, Kraków

2010 - ***Obrazy na Ścianach c.d.*** - pokaz filmów wideo - Bałtycka Galeria Sztuki, Ustka

2010 - ***Światło temat Obrazu*** - pokaz fotografii - Spokojna 15/1 - Warszawa

2009 - ***Rekonstrukcje Światła na Ścianach Sali Balowej przy ulicy Huskisson 8*** - instalacja
- Liverpool, UK

2006 - ***Klatka po Klatce*** - fotografia - Berlin, Niemcy

2004 - ***les images sur une paroi*** - wideo & fotografia, Centre D'Arts, Lille, Francja

2004 - ***Obrazy na Ścianach*** - wideo & fotografia, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków

2002 - ***Labirynt paryski*** - instalacja - (K. Głazik) - Galeria In Fact - Paryż - Francja

2002 - ***Podróż na Wschód*** - instalacja & fotografia - (K. Głazik, P. Chawiński) - Galeria Otwarta
Pracownia, Kraków

2001 - ***Fotografie*** - fotografia - Stara Galeria ZPAF, Warszawa, Polska

2001 - ***Stopklatki*** - fotografia - Galeria Koło, Gdańsk, Polska

1999 - ***Kolejne Klatki*** - fotografia - Galeria Otwarta Pracownia, Kraków
1999 - ***Przemieszczenie*** - 'Symposium Nature representation, experience' - instalacja,
(K. Głazik) - Liessies - Francja

1998 - ***Images d'habitants Wazemmes en images*** - Muse'e de l'Hospice Comtesse, Lille,
Francja

1998 - ***Bildpaare*** - fotografia - Kleine Rathaus - Galerie, Odenthal, Niemcy

1997 - ***Warstwy*** - malarstwo - Galeria Otwarta Pracownia, Kraków

1997 - ***Photographie ou Peinture?*** - malarstwo - Galeria Luthi, Genewa, Szwajcaria

1997 - ***Labirynt - instalacja*** - 'Plener Nature / Culture' - (K. Głazik), Rieulay, Francja

1996 - ***Portraits Photographiques*** - fotografia - Atelier / Galerie, Lille, Francja

1995 - ***Mieszkańcy Wazemmes*** - fotografia - Instytut Francuski, Kraków

1994 - ***Kobieta we wnętrzu*** - fotografia - Galeria ZPAF, Kraków

1994 - ***Kompozycje Miejskiego Pejzażu*** - malarstwo - Galeria DKP, Kraków

INDIVIDUAL EXHIBITIONS / WORKSHOPS - INSTALLATIONS

1994 - photography - ***Woman in the interior*** - Galeria ZPAF - Kraków - Poland

1994 - painting - ***City Landscape Compositions*** - Kraków - Poland

1995 - photography - ***Mieszkańcy Wazemmes*** - Instytut Francuski - Kraków - Poland

1996 - photography - ***Les habitants de Wazemmes*** - Atelier / Galerie - Lille - France

1997 - painting - ***Layers*** - Galeria Otwarta Pracownia - Kraków - Poland

1997 - painting - ***Painting or Photography?*** - Galeria Luthi - Genewa - Switzerland

1997 - installations - ***Labirynth*** - 'Plener Nature / Culture', /K. Głazik/ - Rieulay - France

1998 - photography - ***Images d'habitants Wazemmes en images*** - Muse'e de l'Hospice Comtesse - Lille - France

1998 - photography - ***Bildpaare*** - Kleine Rathaus-Galerie - Odenthal - Germany

1999 - photography - ***Kolejne Klatki*** - Galeria Otwarta Pracownia - Kraków - Poland

1999 - installations - ***Dislocation*** - 'Symposium Nature - repre`sentation, experience', /K. Głazik/ - Liessies - France

2001 - photography - ***Fotografie*** - Stara Galeria ZPAF - Warszawa - Poland

2001 - photography - ***Stopklatki*** - Galeria Koło - Gdańsk - Poland

2002 - installations - ***Parisian Labirynth*** /K. Głazik/ - Galeria In Fact - Paris - France
2002 - photography - ***Trip to the the East*** (+ P. Chawiński, K. Głazik) - Galeria Otwarta Pracownia
- Kraków

2004 - video & photography - ***Les Images Sur Une Paroi*** - Centre D'Arts - Lille - France
2004 - video & photography - ***Pictures on the Walls*** - Galeria Otwarta Pracownia - Kraków - Poland

2006 - photography - ***Frame by Frame*** - Berlin - Niemcy

2009 - ***Reconstruction of Light on the Walls on the Ballroom at 8 Huskisson Street*** - Liverpool - UK

2010 - video - ***Obrazy na Ścianach c.d.*** - video show - Galeria Ustka - Poland
2010 - photography - ***Light as a Theme of Images*** - Galeria Spokojna 15/1 - Warszawa - Poland

2011 - photography - ***Collection of lights*** - Galeria Camelot - Kraków - Poland
2011 - photography - ***Doświetlanie!*** - Galeria Skład Solny - Kraków, Poland

STYPENDIA - NAGRODY

1994 - Stypendium Prezydenta Miasta Krakowa - Polska

1994 - Nagroda - XII Konfrontacje Artystyczne - Kraków - Polska

1995 - Stypendium fotograficzne ARIAP - Lille - Francja

1996 - Medal TPSP - *Salon Wiosenny - malarstwo* - Kraków - Polska

1998 - Stypendium Ministra Kultury i Sztuki

1998 - Stypendium "Forum Ost-West" - Bergisch Gladbach - Niemcy

2000 - Nagroda Print Triennial in Krakow 2000 - Specjalna Nagroda

2004 - Stypendium Ministra Kultury i Sztuki

2010 - Stypendium ZAiKS

PRACE W ZBIORACH

- ARIAP, Lille, France

- Stadtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Niemcy

- Union des Banques Suisses, Geneva, Szwajcaria

- Modern Art Museum, "Signs of Time", Kraków, Polska

- Triennale Grafiki, Kraków, Polska

oraz w prywatnych zbiorach

AWARDS - SCHOLARSHIPS

1994 - Scholarship of the President of the City of Cracow - Poland

1994 - XII Cracovian Artists` Confrontation - prix - Cracow - Poland

1995 - Scholarship (Photography) ARIAP - Lille - France

1996 - "Salon Wiosenny - Painting" - medal reward TPSP - Cracow - Poland

1998 - Scholarship of the Ministry of Culture and Art

1998 - Scholarship "Forum Ost-West" - Bergisch Gladbach - Germany

2000 - International Print Triennial in Cracow
2000 - Special Award

2004 - Scholarship of the Ministry of Culture and Art

2010 - Scholarship of ZAiKS

WORKS IN COLLECTIONS

- ARIAP, Lille, France

- Stadtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Germany

- Union des Banques Suisses, Geneva, Switzerland

- Modern Art Museum, "Signs of Time" collection, Kraków, Poland

- Triennale Grafiki, Kraków, Poland

and in private collections

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE SELECTED GROUP EXHIBITIONS

1994 - *Ogólnopolska wystawa najlepszych prac dyplomowych uczelni plastycznych* - Galeria ASP - Warszawa

1994 - *Malarstwo - Najmłodszy Członkowie ZPAP* - Galeria Pryzmat - Kraków

1994 - *IV Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych Promocje '93* - Państwowa Galeria Sztuki - Legnica

1994 - *XII Konfrontacje Najmłodszych Artystów Krakowskich* - Myślenice

1995 - *Stypendyści Prezydenta Miasta Krakowa* - Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków

1995 - *Bielska jesień XXXII Ogólnopolski Konkurs Malarstwa* - BWA - Bielsko Biała

1996 - *Malarstwo - Pracownia prof. Zbigniewa Grzybowskiego* - Pałac Sztuki - Kraków

1996 - *Malarstwo* - BWA - Bydgoszcz

1996 - *XV Festiwal Współczesnego Malarstwa* - Szczecin

1996 - *Punkt Wyjścia - Fotografia III (od mimetyzmu do znaku)* - Galeria Pryzmat - Kraków

1997 - *Fotografia 97* - Pałac Sztuki - Kraków

1998 - *XXXIII OWM - Bielska Jesień '97* - BWA Bielsko Biała

1998 - *Fotografia i nowe media* - Galeria Lufcik - Warszawa

1998 - *C.D.* - Galeria Otwarta Pracownia - Kraków
 1998 - *On i Oni* - Muzeum Historii Fotografii - Kraków
 1998 - *Otwarta Pracownia* - Państwowa Galeria Sztuki - Legnica
 1998 - Bielska Jesień - *Krajobraz końca XX wieku* - BWA - Słupsk
 1998 - *Otwarta Pracownia z Krakowa* - BWA - Jelenia Góra
 1998 - *Fotografia 98* - Pałac pod Baranami - Kraków
 1998 - Fort Azymut 2000 - *Rondo* - Fort św. Benedykta - Kraków

1999 - *Otwarta Pracownia* - BWA Zamek Książ - Wałbrzych
 1999 - *Dietla 11* - Galeria Otwarta Pracownia - Kraków
 1999 - *Fotografia - nowe media* - Galeria ZPAP - Warszawa
 1999 - *Fotografia i nowe media* - BWA - Częstochowa
 1999 - *Polish Graphic Art in Japan* - Sakaide Civic Art Museum Sakaide - Japonia
 1999 - *Between Prints&Photography* - Galeria Arka Wilno - Litwa
 1999 - *Fotografia - nowe media* - Państwowa Galeria Sztuki - Legnica
 1999 - *Fotografia* - Bonn - Niemcy

2000 - *1999/2000* - Galeria Otwarta Pracownia - Kraków
 2000 - *Han och dem* - Instytut Polski - Stockholm - Szwecja
 2000 - *Księga 2000* - Współczesna Polska Sztuka Książki - Galeria DAP - Warszawa
 2000 - *fotoGRAFICZNA alternatywa* - grafika a fotografia - Galeria Pryzmat - Kraków
 2000 - Międzynarodowe Triennale Grafiki 2000, *Most do Przyszłości* - Bunkier Sztuki - Kraków
 2000 - Międzynarodowe Triennale Grafiki, *Wschód spotyka Zachód* - Galeria Sztuki Współczesnej

- Opole

2000 - *Wystawa Nr 60* - Galeria Otwarta Pracownia - Kraków

2000 - *Fort Sztuki 2000 - stacja Kraków* - Galeria Sukiennice - Kraków

2000 - *Triennale Krakau* - Nurnberg

2000 - *AFAG Messen und Ausstellungen GmbH* - Norymberga - Niemcy

2000 - *Obraz Przejrzysty* - Muzeum Historii Fotografii - Kraków

2000 - *Polsk Fotografi / HAN&DEM /* - Fotogalleriet Lund - Szwecja

2000 - *Fotografia - nowe media* - RA Art Gallery - Kijów - Ukraina

2000 - *Stypendyści 2000* - Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha - Kraków

2001 - *2000/2001* - Galeria Otwarta Pracownia - Kraków

2001 - *alles neu ...* - Stadtische Galerie Villa Zanders - Bergisch Gladbach - Niemcy

2001 - *Fort Sztuki 2001* - Tempel Bar - Dublin - Irlandia

2001 - *Fotografia Nowe Media* - Ukraiński Dim - Kijów - Ukraina

2001 - *Wobec Mistrza* - Fotografia Nowe Media - Galeria Sukiennice - Kraków

2001 - *Fotografia* - Galeria Dzyga - Lwów - Ukraina

2002 - *Prezentacje galerii - Otwarta Pracownia* - Galeria Arsenał - Poznań

2003 - *czego szukamy* - Muzeum Historii Fotografii - Kraków

2004 - *Galeria Platan* - Budapeszt - Węgry

2004 - *in between* - Kubasa Kunsthall - Ystad - Szwecja

- 2005** - *dokumenta dokumentu dokumenta sztuki* - galeria Sektor I - Katowice
 2005 - *Guten Tag* - Vertretung des Freistaates Thuringen beim Bund - Berlin - Niemcy
 2005 - *Art Poznań* - Stara Rzeźnia - Poznań
 2005 - *Powidoki widzialności* - Galeria Sektor I - Katowice
 2005 - *Powidoki widzialności* - Galeria Szara - Cieszyn
 2005 - *Ślady pamięci* (hommage a Tomasz Struk) - Galeria Sektor I - Katowice
- 2006** - *Ślady pamięci* (hommage a Tomasz Struk) - Fabryka Trzciny - Warszawa
 2006 - *Miejsce Święte - Miejsce Przekłete* - Łaźnia Nowa - Kraków
 2006 - *Znaki Czasu* - Kolekcja Sztuki Współczesnej - BWA - Olkusz - Poland
- 2007** - *Things which are...* 'New art from Poland' - Oriel Davies Gallery - Newtown - England
 2007 - *Otwarta Pracownia* - Kunsthalle - Erfurt - Germany
- 2010** - *BLUE* - Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej - Słupsk
 2010 - *DOM* (Zbigniew Łagocki & Maria Pyrlik - Dom na Groblach) - BWA - Częstochowa
 2010 - *Artyści Galerii* - Galeria Spokojna 15 - Warszawa
 2010 - *15 lat* (1995 - 2010 Otwarta Pracownia) - Galeria Otwarta Pracownia, Kraków
- 2011** - *6 wystawa Kolekcji* - Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
 2011 - *7 Wystawa Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej* - BWA, Katowice
 2011 - *8 Wystawa Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej* - BWA, Nowy Sącz

ARTYSTA REZYDENT

1995 - Lille - Francja - 6 miesięcy
 1998 - Odenthal - Niemczech – 6 miesięcy
 2008 - Liverpool - Anglia - 1/2 miesiąca
 2009 - Liverpool - Anglia - 1 miesiąc

RESIDENT ARTIST

1995 - Lille - France - 6 months
 1998 - Odenthal - Germany - 6 months
 2008 - Liverpool - England - 1 / 2 month
 2009 - Liverpool - England - one month

PRACA

Od X 2010 roku pracuję na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

JOBS

Since October 2010 I work on the the Department of Media Art and Stage Design on the the Academy of Fine Arts in Warsaw.

KSIĄŻKA

2003 - *Dom na Groblach* – wraz z prof. Zbigniewem Łagockim i Leszkiem Wójtowiczem /WAiF/

2005 - fotografie do albumu *Zamek Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Wiśle* - wspólnie z prof. Zbigniewem Łagockim

BOOKS

2003 - *House on the Groblach* - together with prof. Zbigniew Łagockim and Leszek Wójtowicz /WAiF/

2005 - photographs to album *Castle Polish President in the Vistula River* - together with prof. Zbigniew Łagockim

MALARSTWO

PAINTINGS

Kompozycje Miejskiego Pejzażu

City Landscape Compositions

KOMPOZYCJE MIEJSKIEGO PEJZAŻU

obrazy olejne

... Szukać w *Kompozycjach Miejskiego Pejzażu* odpowiednika rzeczywistości należy w sferze integracji myślowej, a nie w biernym naśladowaniu. Kompozycje obrazów konstruowane są nie na podstawie desygnatu, lecz wyobraźni. To tworzenie rzeczywistości tylko odczuwalnej świadczy o zachowanym związku ze światem zewnętrznym. Brak tu naśladownictwa natury, mimo tego kompozycje te na płaszczyźnie intelektualnej wywołują w umyśle doznania podobne do tych jakich doświadcza się wobec rzeczywistości. Płaszczyzny obrazów połączone w ciągi skonstruowanych poziomów i pionów nakładającymi się na siebie, tworzą określoną stylistykę symboliczną. Ten symbol jest takim ukształtowaniem materii obrazu, która otwiera go na różne wymiary rzeczywistości wyższego rzędu – jest materialnym znakiem rzeczywistości duchowej. Podwójna, materialno – abstrakcyjna natura symbolu jest odbiciem podwójnej natury człowieka żyjącego jednocześnie w świecie materialnym i duchowym. Obraz jako dzieło sztuki jest rezultatem symbolicznej działalności człowieka – jest prosto symbolem przekraczania dosłowności i materialności naszej egzystencji.

... Te obrazy można odebrać deklaratywnie, ale nie

jako deklaracją estetyczną – raczej jako filozoficzną i moralną. Jest tu wyraźnie odczuwalna chęć uporządkowania i wyjaśnienia świata, lecz nie przez jego opis z zewnątrz, lecz przez jego intuicyjne wyrażanie.

... A co będzie jutro. Patron malarzy Św. Łukasz dał na to odpowiedź: ... *świecą ciała Twego jest oko Twoje... Jeśli będzie złe i ciało Twoje też będzie ciemne. Bacz tedy, żeby światło które w Tobie jest nie było ciemnością.*

Bolesław Oleszko - artysta malarz
fragment tekstu, 29. 11. 1993

CITY LANDSCAPE COMPOSITIONS
 paintings



Warstwy - malarstwo, Galeria Otwarta Pracownia, Kraków,
 Polska, 1997

Layers - painting, Gallery Otwarta Pracownia, Cracow, Poland,
 1997



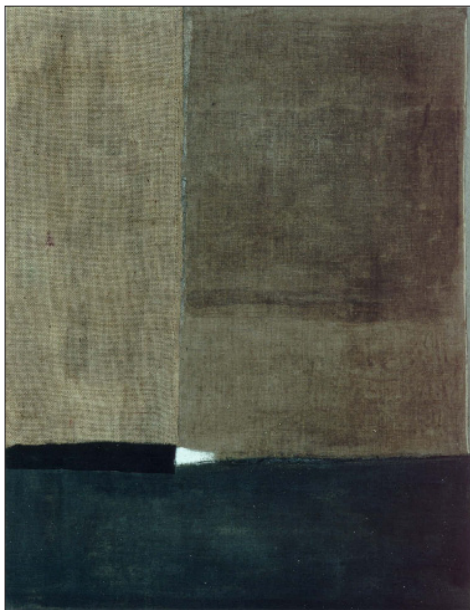
Kompozycje Miejskiego Pejzażu nr 22
technika własna
130 cm x 100 cm
rok 1998

City Landscape Compositions No. 22
mixed media
130 cm x 100 cm
year 1998

Kompozycje Miejskiego Pejzażu nr 21
technika własna
130 cm x 100 cm
rok 1998

City Landscape Compositions No. 21
mixed media
130 cm x 100 cm
year 1998





Kompozycje Miejskiego Pejzażu nr 24
technika własna
130 cm x 100 cm
rok 1998

City Landscape Compositions No. 24
mixed media
130 cm x 100 cm
year 1998

Kompozycje Miejskiego Pejzażu nr 23
technika własna
130 cm x 100 cm
rok 1998

City Landscape Compositions No. 23
mixed media
130 cm x 100 cm
year 1998



INSTALACJE

INSTALLATION

Labirynt

Labirynt

LABIRYNT

instalacja

Instalacja *Labirynt* jest próbą nadania zdestruowanej przestrzeni jaką jest hałda węglowa w Rieulay we Francji. Na hałdzie węglowej zbudowaliśmy labirynt na planie trójkąta równobocznego, w którym wpisane były cztery również równoboczne trójkąty, każdy o bokach 21 metrów, a w nich następne - w sumie wszystkich 13. Na koniec labirynt uległ destrukcji przez spalanie.

Do projektu wykorzystaliśmy materiały z hałdy węglowej:

1. 60 kg wypalonego czerwonego mialu węglowego
2. 92 bryły węgla z odciskami skamielin
3. 28 tyczek o wysokości 210 cm każda, pomalowanych szarym błotem z hałdy.

LABIRYNT - PORZĄDEK SZUKANIA
PORZĄDEK BŁĄDZENIA

miejsce i czas akcji: hałda węglowa w Rieulay we Francji, X 1997

autorzy: Maria Luiza Pyrlik, K. Głazik

LABIRYNTH

installation

On the coal waste-heap we built a *Labirynth* on the plan of the equilateral triangle, into which were inscribed four also equilateral triangles - each of the sides of 21 m long, and into them another ones...altogether 13 triangles.

For this project we used materials from the local coal waste-heap:

1. 60 kg of burned red coal-dust

2. 92 coal rocks with fossils
 3. 28 sticks - each of 210 cm high - painted with the grey mud from the heap.
- At the end the labyrinth was intentionally destroyed by fire.

A LABIRYNTH - ORDER OF SEARCHING ORDER OF WANDERING

place and time: Rieulay - France, X 1997
authors: Maria Luiza Pyrlik, K. Głazik

Dokumentacja fotograficzna instalacji i akcji *Labirynt*, X 1997,
Rieulay, Francja

Photo documentation of installation and action *Labyrinth*, 1997,
Rieulay, France



Przemieszczenie

Dislocation

PRZEMIESZCZENIE

instalacja

Park Opactwa Liessies w pobliżu wejścia ma wielki starannie wystrzyżony trawnik. Za starym sadem rozciąga się duży obszar lasów, stawów, kanałów i podmokłych łąk podzielonych siecią zadrzewionych alei. Na planie parku wyznaczaliśmy dwa odpowiadające sobie trójkąty o bokach 24 m, a na zalesionym obszarze parku trójkąt o boku 240 m. W rogach wielkiego trójkąta wyznaczaliśmy kolejno mniejsze trójkąty równoboczne o bokach, kolejno 9, 6, 3 m. Z ich powierzchni zebraliśmy opadłe liście. Na pozbawionej liści płaszczyznach pojawiły się trójkąty czystej ziemi. Zebrane liście zostały przeniesione na odpowiadające trójkątom w lesie trójkąty na trawniku. Powstały trzy barwne trójkąty na tle trawy. Okazało się, że trójkąty na trawniku wskazywały miejsce gdzie stał kościół Opactwa.

miejsce, czas: Park Opactwa Liessies we Francji, XI 1999, autorzy: Maria Luiza Pyrlik, K. Głazik

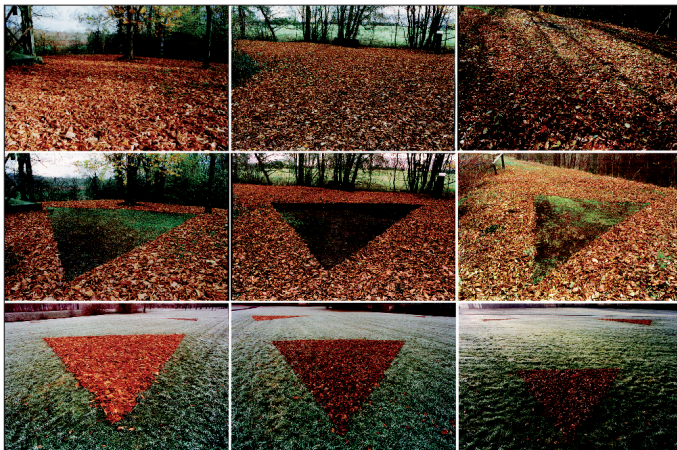
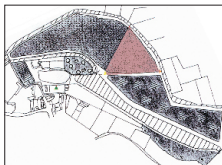
DISLOCATION

installation

Close to the entrance to the Liessier Park there is a huge well-kept lawn. Behind the old orchard there is a vast area of woodland and marshes with canals and ponds. The whole park area is intersected with tree-bordered alleys. On the map of the park we demarcated two identical equilateral triangles with the sides of 24 m, and in the woods a triangle with the sides of 240 m. In each of the corners of the big triangle we demarcated 3 smaller equilateral triangles with the sides of 9, 6 and 3 m respectively. We removed fallen leaves from the area of the triangles, revealing triangular areas of clean bare soil. The leaves were then transported to cover the triangles demarcated on the park lawn. The leaves made up three colourful triangles against the green background of the grass. Those triangles turned out to mark the site, where the church of the Liessier Abbey used to stand.



Dislocation - IX 1999 - installation during the artist workshop organized by ARIAP – Lille, France, (together with K.G.M.Głazik)



Plan parku i Opactwa Liessies z zaznaczoną akcją *Przemieszczenie*. Tawnika na którym stał Klasztor Opactwa Liessies z VIII w. XI 1999

Plan for the park and Abbey Liessies *Dislocation* of the selected action. Lawn on which the monastery was the Abbey of the eighth century Liessies Nov 1999

Dokumentacja fotograficzna instalacji i akcji *Przemieszczenie*, Opactwo Liessies, Francja, XI 1999

Photo documentation of installation and action *Dislocation*, Liessies Abbey, France, Nov 1999

Labirynt Paryski

Parisian Labrynth

LABIRYNT PARYSKI

instalacja

Na planie metra wyznaczaliśmy kwadrat, którego środkiem była Galeria In Fact. Papier, o wymiarze 5 m x 5 m został ułożony na podłodze galerii. Na papierze trasy metra wyznaczaliśmy roztworem saletry potasowej zmieszanej z cukrem. Po wyschnięciu rysunku podpaliliśmy linie od zewnątrz tak, by na samym końcu, żarzące się linie, pozostawiające ciemny ślad doprowadziły do miejsca akcji.

Materiały użyte do projektu:

1. plan metra Paryża
2. 5m x 5m - białego papieru
3. ok. 15 dkg saletry potasowej
4. ok. 15 dkg cukru
5. ok. 1 l wody

miejsce: Galeria In Fact, Paryż, rue de Chateaudun 51
 czas: 6. 05.02, godz. 18.00
 autorzy: Maria Luiza Pyrlik, K. Głazik

PARISIAN LABIRYNTH

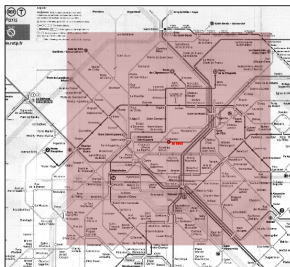
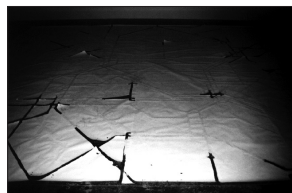
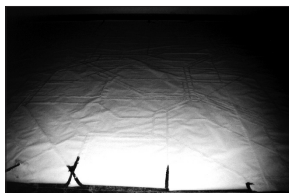
installation

On the plan of the parisian underground we marked a square, of which the middle was In Fact Gallery. The 5 m x 5 m sheet of paper was spread on the gallery floor. The railway lines were marked with saltpetre mixed with sugar and water. After the drawing had dried, we put on fire to the lines on the outsides, so that the burning trajectories were slowly leaving a black mark behind and met in the middle - the spot of the action.

Materials used for the project:

1. Paris underground maps
2. 5m x 5m - white paper
3. ok. 15 dkg saltpetre
4. ok. 15 dkg sugar
5. ok. 1 l water

place: Galeria In Fact, Paris, rue de Chateaudun 51
 time: 6. 05. 02, 18.00 h
 authors: Maria Luiza Pyrlik, K. Głazik



Plan metra Paryża z zaznaczonym terenem akcji (różowe kwadratowe pole), z centralnym, czerwonym punktem zaznaczającym Galeria In Fact
Paris underground Plan with the selected area share (pink square box), with a central red dot showing the Gallery In Fact

Dokumentacja fotograficzna instalacji *Labirynt paryski*, pokazująca kolejne etapy akcji - Galeria In Fact

Photographic documentation of the installation *Labyrinth Paris*, showing successive stages of action In Fact Gallery

*Rekonstrukcje Świa-
tła na ścianach Sali
Balowej przy ulicy
Huskisson 8*

*Reconstruction of
Light on the walls
of the Ballroom at 8
Huskisson Street*

REKONSTRUKCJE ŚWIATŁA NA ŚCIANACH SALI BALOWEJ PRZY ULICY HUSKISSON 8 instalacja

Na dole rzeka złota i diamentów, porusza się i migocze. To światła domów i samochodów.

Jest 21.30, październik 2009, samolot ląduje w Liverpoolu. W walizce mam fotografie, które znalazłam w piwnicach przy ulicy Huskisson 8. Zdjęcia pochodziły z dawnego domu, który stał na miejscu obecnego.

Był to pałac zbudowany w XVIII wieku. Cztery kondygnacje: komnaty, sala balowa, piwnice. Wokół piękny ogród, na którego końcu zaczynał się cmentarz i Katedra.

Na fotografiach jest sala balowa, a raczej widzę jej posadzkę marmurową rozświetloną - przepojoną światłem. Jestem teraz w piwnicy, która była kiedyś częścią pałacu.

Piwnica jest zbudowana ze starej cegły i jest wilgotna. Przez okno do piwnicy od strony południowej wpada światło i rzuca na ściane swoje ślady. Obserwuje je. Zmieniają się bez przerwy. Pojawiają się małe trójkąty, koła, elipsy, większe i duże trójkąty. Zaznaczam je na ścianie. Powstaje rysunek naturalnej drogi światła. Przyglądam się uważnie kształtom – trójkątom, bo znam je! Są takie jak na moich odnalezionych starych fotografiach.

Może ta piwnica jest fragmentem sali balowej?

Zaczynam kawałek po kawałku oczyszczać ściany, aby odnaleźć znaki światła z moich starych fotografii.

Małe ślady, poszarpane, brakujące kawałki zaczynają tworzyć całość. Rekonstruuje je jak freski, warstwa po warstwie chronologicznie, aż przechodzę do ostatniej warstwy. Warstwy negatywów mieszczącej się w sali przylegającej – tak zwanej Białej Sali - Negatywowej. Światło przez wieki naświetlało ta ściane, a tam gdzie była cienka światło "odcisnęło" się w formie negatywu. Czarnych form – jakby światło wypaliło ją.

Ślady na ścianach naznaczone przez światło. To światło, które zostawiło znaki nasyciło je, napiętnowało je.

To sala balowa starego pałacu pełna światła jak na moich 3 odnalezionych fotografiach.



18. 10. 2009 - wszystkie teksty są napisane prze-
ze mnie i stanowią, tworzą fragment instalacji,
miejsce, czas: UK, Liverpool, ul. Huskisson,
8 październik 2009
autor: Maria Luiza Pyrlik

RECONSTRUCTION OF LIGHT ON THE WALLS OF THE BALLROOM AT 8 HUSKISSON STREET installation

Reconstruction of light on the wall of a Ballroom at 8 Huskisson Street.

Below the river of gold and diamonds flickering and gleaming. There are lights from cars and houses.

It is 9:30 pm, October 2009, Liverpool, a plane is landing. In my suitcase I've got a few photos, which I found in a cellar at 8 Huskisson Street. The photos come from an old house, which stood on the site of the present one. It was a palace, built in XVIII century. Four storeys high with cellars, grand halls, parlours, ballroom and so forth. A beautiful garden surrounding, stretching to the cemetery and the Cathedral.

The photos represent a ballroom or more precisely I can see a marble floor filled with light, luminous. I am in the cellar deep within the once palace.

The cellar was built of old bricks, it is damp. The light comes in through the south window and casts traces. I watch them. They are in constant change. Small triangles, circles, ellipses and larger triangles appear. I mark them on the wall. The route of the light appears as a drawing. I watch carefully the shapes, the triangles, I know them. They are the shapes from my old photographs.

Maybe this cellar is part of the ballroom ?

I start to clean the walls spot by spot trying to find signs of light from my previous photos.

Small traces scattered and dispersed begin to make a whole. I reconstruct them like frescos layer upon layer until the final layer. This is the negative layer located in the adjacent room, the white room. The light for centuries exposed this wall and in thin spots imprinted the shapes in negative. Black forms as if burned by light.

Traces of light pervading and saturating their impressions on these walls.

The ballroom of the old palace is full of light. Just as on my photographs.

place and time: UK, Liverpool, ul. Huskisson 8, październik 2009

author: Maria Luiza Pyrlik



Fotografie Sali Balowej - oryginalne fotografie znalezione przy ulicy Huskisson 8.

Stempel z datą i miejscem na odwrocie fotografii: 18. 10. 1809 Liverpool

Photographs of the Ballroom - the original photographs found on the 8th Street Huskisson 8.

A stamp with the date and place of the back of the photograph: 18 10. 1809 Liverpool

INWENTARYZACJA PIWNICY PRZY UL. HUSKISSON NR 8

Opis stanu technicznego pomieszczeń piwnicznych:

Wszystkie ściany piwnic zostały wykonane jako murowane z cegły pełnej na zaprawie wapienno - cementowej z tynkami wapiennymi. We wszystkich pomieszczeniach ściany wykazują duże nierówności. W pomieszczeniach zauważono duże zawilgocenia ścian zewnętrznych i częściowo – wewnętrznych (zawilgocenie murów 20 - 90%).

Stan techniczny ścian można określić jako zróżnicowany – ogólnie dość dobry.

Widoczne są miejscowe spękania tynków oraz uszkodzenia tynków.

W strefie przyposadzkowej w piwnicy widoczne są liczne wykwyty solne, uszkodzenia mechaniczne spowodowane przesiąkaniem wody z przyległego gruntu przez mury zewnętrzne i uszkodzone izolacje poziome ścian piwnicznych i fundamentów.

Wilgotność względna waha się w zależności od pomieszczenia piwnicznego i poziomu ściany w przedziale 30 - 80%.

INVENTORY, TECHNICAL CONDITIONS OF THE CELLARS AT 8 HUSKISSON STREET, LIVERPOOL.

All cellar walls are made of brick and covered in a lime wash. In each room the walls show remarkable irregularities. Large areas of damp are evident in external walls and to a lesser extent the internal ones. Moisture levels range from 20 – 90 %.

Technical conditions can be described as diverse but altogether the conditions are quite good. Localised cracks and impairments can be seen in plastered areas and there are numerous salt efflorescence at floor level. Excess ground water levels have caused damage to pipes and insulation layers and penetrated the brickwork and foundations. Humidity differs between the cellar rooms and wall level in the range of 30 – 80%.

8 Huskisson Street, 20. 10. 2009



Fragment Ściany Północnej, który został poddany osuszeniu poprzez zrobienie drenażu, a następnie oczyszczeniu starego fresku. Prace wykonane zostały w październiku 2009. Detail of the Northern Wall which has been dried by drainage and the old frescoes cleaned afterwards. The work was completed in October 2009.



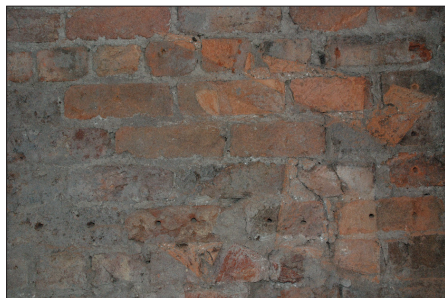
Ściana Zachodnia - zawilgocona z uszkodzeniami fundamentów z wikwitami solnymi. Stan z października 2009 przed pracami zabezpieczająco - uzupełniającymi. The Western Wall – with the foundations partly damaged, damp and bearing salty efflorescence. Stan z października 2009 przed pracami zabezpieczająco - uzupełniającymi.



Fragment Ściany Południowej - zawilgocony z uszkodzeniami fundamentów. Stan z października 2009 przed pracami zabezpieczająco - uzupełniającymi. Detail of the Southern Wall – damp and with the foundations partly damaged. The condition shown in October 2009 before the preventive and restoration work has been done.



Fragment Ściany Wschodniej pokazujący duże nierówności, sypiące się stare fragmenty muru i zawilgocenia. Stan z października 2009 przed pracami zabezpieczająco - uzupełniającymi. Detail of the Eastern Wall showing extensive unevenness, parts of the mortar falling off and damp spots.



Rysunek Światła na Ścianie Zachodniej, fragmenty rysunku oraz odsłonięty fragment fresku wykonany, październik 2009

Drawing of the Light on the Western Wall and details of the drawing and the uncovered Fresco made in October 2009



Rysunek Światła na Ścianie Zachodniej, fragment wykonany w październiku 2009

Light Drawing on the Western Wall and details of the drawing, made in October 2009

SALA POZYTYWOWA

Po oczyszczeniu i usunięciu warstw nie istotnych dla obrazu, została zrobiona częściowa rekonstrukcja fresku.

Nie które warstwy stratygraficzne były cienkie i łatwo łuszczone się. Zostały usunięte. Warstwy twarde pozostały i zostały zabezpieczone i poddane konserwacji.

Okno zostało przysłonięte tak, aby światło wpadające przez nie do wnętrza było rozproszone i nie niszczyło odsłoniętych fresków.

POSITIVE HALL

After having cleaned and removed the layers irrelevant to the picture, the partial reconstruction of the fresco has been made. Some stratigraphic layers were thin and peeled off easily. They have been removed. The remaining hard layers have been treated and protected. The window has been covered so that the light coming through is dispersed and does not damage the revealed frescos.

Odkryte i zrekonstruowane freski na Ścianie Północnej w tak zwanej Sali Pozytywowej, październik 2009
Uncovered and restored frescoes on the North Wall in so called the Hall of Positives, October 2009

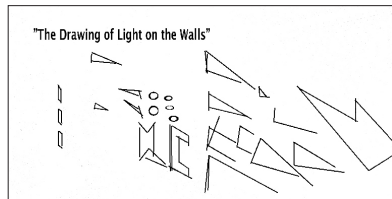
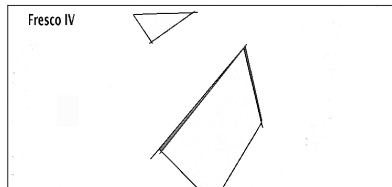
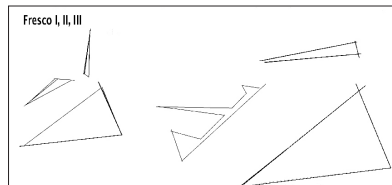
Tablica informacyjna pokazująca odkryte freski na Ścianie Północnej, październik 2009
The information board showing the uncovered Frescoes on the North Wall, October 2009

Odkryte i zrekonstruowane freski na Ścianie Wschodniej w tak zwanej Sali Pozytywowej, październik 2009
Uncovered and restored Frescoes on the Eastern Wall in so called the Hall of Positives, October 2009

Tablica informacyjna pokazująca odkryte freski na Ścianie Wschodniej, październik 2009
The information board showing the uncovered Frescoes on the Eastern Wall, October 2009

Rysunek Światła na Ścianie Zachodniej. Wykonany został w październiku 2009. Pokazuje naturalny ruch Światła od strony południowej na Ścianie Zachodniej.
The drawing of Light on the Western Wall. Made in October 2009. Shows a natural movement of Light from the south on the Western Wall.

Tablica informacyjna pokazująca odkryte freski na Ścianie Zachodniej, październik 2009
Information board showing the uncovered frescoes on the Western Wall, October 2009



SALA BIAŁA - NEGATYWOWA

Po usunięciu warstw łuszczących się zostały odkryte negatywy światła z pomieszczenia przylegającego. Zostały zabezpieczone i w miarę możliwości wzmocnione, ale tak aby nie zmienić ich charakteru.

NEGATIVE HALL - WHITE HALL

After removal of many layers the negatives of light from the adjacent room have been disclosed. They have been protected and as far as possible reinforced without changing their character.



Negatywowe odbicia fresków w celach Sali Białej - Negatywowej ze Ściany Północnej, fragmenty.

Negative reflections of the frescoes in cells of the White Hall-
Negative from the Northern Wall (details)

Fragmenty Fresków ze Ściany Północnej
Details of the Frescoes from the Northern Wall



Rachunek za roboty konserwatorsko - restauracyjne przy ulicy Huskisson 8, Liverpool, UK.

1. Za odnalezienie na strychu domu starych trzech barwnych fotografii z dawnego domu
£ 60
2. Za usunięcie zażółceń z powierzchni tych fotografii oraz wykonanie retuszu uszkodzonej emulsji fotograficznej
£ 15
3. Za usunięcie z odwrocia tych fotografii wygiętej tektury, pożółkłego werniksu i retusze uszkodzonej emulsji fotograficznej
£ 6
4. Za odsłonięcie i wzmocnienie starej pieczęci na odwrociach fotografii (z 18. 10. 1809 roku)
£ 150
5. Za odnalezienie współczesnych Śladów Światła i ich zaznaczenie na Ścianie Zachodniej
£ 450
6. Za osuszenie Ściany Północnej poprzez zrobienie drenażu, a następnie oczyszczenie starego fresku
£ 8
7. Za zabezpieczająco – uzupełniające prace przy Ścianie Południowej i zlikwidowanie zawilgoconych i uszkodzonych fundamentów
£ 5
8. Za usunięcie zawilgoceń i uszkodzeń fundamentów z wykwitów solnych ze Ściany Zachodniej
£ 7
9. Za poddanie osuszeniu poprzez zrobienie drenażu, a następnie oczyszczenie starego fresku na Ścianie Północnej
£ 9
10. Za odkrycie dużych nierówności i syjących się starych fragmentów muru i zawilgoceń Ściany Wschodniej oraz ich zabezpieczenie
£ 5
11. Za odsłonięcie fresku starego i wzmocnienie Rysunku Światła na Ścianie Zachodniej

12. Za odkrycie Negatywów Świąteł w pomieszczeniach przylegających w tzw. Sali Białej – Negatywowej, oraz ich zabezpieczenie i wzmocnienie	£ 49
13. Za odnalezienie w piwnicy Starego Domu dawnej Sali Balowej z XVIII wieku, która jest fragmentem Starego Pałacu	£ 300
14. Za danie mieszkańcom domu przy ulicy Huskisson nr 8 Starego Pałacu XVIII wiecznego i danie poczucia bycia jego właścicielami, a za tym danie im świadomości, że żyją w lepszym, w luksusowym świecie. Za danie im LUKSUSU	£ 1 000
15. Za zrobienie dokumentacji fotograficznej i opis projektu	£ 10 000
	£ 4
	razem: £ 12 068

Rachunek został przedłożony mieszkańcom domu – pałacu przy ulicy Huskisson 8 w październiku roku 2009.

The bill for preservation and restoration works at Huskisson 8 street, Liverpool UK.

- | | |
|---|-------|
| 1. For finding in the roof of the house three old color photographs from the old house | £ 60 |
| 2. For removal of yellowish flaws from the surface of the photographs and making a retouch of the damaged photographic emulsion | £ 15 |
| 3. For removal from the reverse side of the photos a cambered cardboard, yellowish varnish and retouch of damaged photographic emulsion | £ 6 |
| 4. For disclosure and intensifying the old stamp on reverse side of the photographs | £ 150 |
| 5. For finding contemporary Traces of Light and marking them on the Western Wall | £ 450 |
| 6. For drying off the Northern Wall by making a system of drains and cleansing the old fresco | £ 8 |
| 7. For protective works at the Southern Side and removing dank and damaged substructure | £ 5 |
| 8. For removing dump and salty efflorescence from the Western Wall | £ 7 |
| 9. For drying off the Northern Wall by making a drainage and cleansing the old fresco on the Northern Wall | £ 9 |
| 10. For discovery of major irregularities and of falling down pieces of the Eastern Wall and its protection | £ 5 |
| 11. For disclosure of the old fresco and intensifying the Light Picture on the Western Wall | £ 49 |
| 12. For disclosure of the Negatives of Light in rooms adjoining so called White Room or Negative Room and | |

protecting them

£ 300

13. For finding in the cellar of the Old House a XVIII century Dancing Room which was a part of the Old Palace
£ 1000

14. For delivery of the Old Palace from XVIII century to the inhabitants of the house at Huskisson 8 and providing them with a sense of being in possession of the Palace and hence providing them with a sense of living in a better, more luxurious world. For giving them luxury.

£ 10 000

15. For photo documentation and project description

£ 4

total: £ 12 068

The bill has been presented to the inhabitants of the house – palace at Huskisson 8 in October 2009.

Ścianie Południowa - źródło światła sali, październik 2009

South Wall - the hall light source, October 2009



OBJEKTYFOTOGRAFICZNE

PHOTOGRAPHY OBJECT

*Opowieść O Mojej
Pracowni - Wstęga
Möbiusa*

*Band Of Möbius
- Story About My
Studio*

OPOWIEŚĆ O MOJEJ PRACOWNI - WSTĘGA MÖBIUSA

obiekt fotograficzny

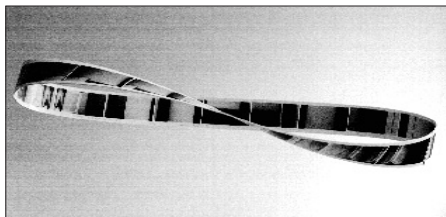
Wstęga Möbiusa to 35 fotografii naświetlonych kolejno klatek filmu wokół mojej pracowni, ale nie jest to tylko dokument pokazujący przestrzeń pracy. Jest to jakby chodzenie w koło. Niektóre fragmenty pracowni powtarzają się - są "ważniejsze", niektóre są "pominięte", a raczej pokazane w formie szczątkowej.

Wstęga Möbiusa jest symbolem "chodzenia w koło" - wokół pomysłu, idei, problemu...

BAND OF MÖBIUS - STORY ABOUT MY STUDIO

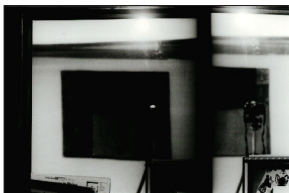
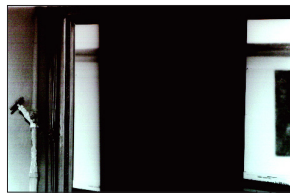
photography object

There are 35 successive photo frames presenting my studio, but they are not just respectively enlarged prints. Some of the photos are shifted and repeated, as though attracting attention to some more or less "important" places of the space. In this case, the *Möbius Band* is for me a symbol of "wandering around" the work space, around a problem, an idea...



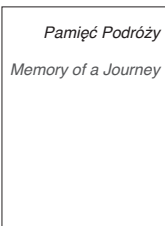
Opowieść o mojej pracowni - Wstęga Möbiusa, obiekt fotograficzny, 35 fotografii, dł. 9 m, 1999

Band of Möbius - Story about my Studio, photography object, 35 photography, length 9 m, 1999



Opowieść o mojej Pracowni - Wstęga Möbiusa
fotografia nr 1, 2, 3, 4, 5, 6...

Band of Möbius - Story about my Studio,
photography nr 1, 2, 3, 4, 5, 6...



PAMIĘĆ PODRÓŻY

instalacja fotograficzna

Bezruch przedziału kolejowego jest pozorny. Wobec ścian tkwimy w miejscu. Podróż w czasie i przestrzeni zaznacza zmieniający się szybko obraz okna. W każdej sekundzie zmieniamy miejsce siedząc wciąż nieruchomo.

pamięć podróży – okno wagonu – jak ekran kinowy – obrazy przesuwające się raz szybciej raz wolniej aby od czasu do czasu zatrzymać się jak „stop-klatka” – wewnątrz wagonu porządkuje układ przypominając że to podróż do...

Instalacja fotograficzna polegała na prezentacji ciągu obrazów rejestrowanych z okna jadącego wagonu kolejowego. *Pamięć Podróży* składa się z ciągu 112 fotografii, powstałych we wrześniu 2000 roku.

MEMORY OF A JOURNEY

photography object

the memory of a journey - window of a compartment - like a screen - images passing by sometimes quickly sometimes slowly to freeze from time to time like a “still frame” - interior of a carriage puts a whole arrangement into order reminding that this is a journey to...

Memory of a Journey consists of over 112 photographs, created in September 2000.



Pamięć podróży

Galeria Koło, Gdańsk, Polska, 2001

Memory of a Journey

2001 - photography, Gallery Koło, Gdańsk, Polska



Pamięć Podróży

Memory of a Journey

nr 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12...

FOTOGRAFIE

PHOTOGRAPHY

Kolejne Klatki

Consecutive Frames

KOLEJNE KLATKI

fotografia

Kolejne Klatki to projekt fotograficzny, który polega na naświetleniu dwóch kolejnych klatek filmu tak, aby wzajemnie się uzupełniały i tworzyły spójną całość, przy równoczesnym uwzględnieniu czarnego pasa między tymi klatkami, który w sposób naturalny dzieli obraz na dwie "równe" części, a zarazem jest "łącznikiem". Ten czarny pionowy pas jest czysto mechanicznym działaniem, które wynika z przesuwu filmu, potrzebnego by kolejne klatki nie nakładały się na siebie. Tytuł każdej fotografii to numery dwóch kolejnych naświetlonych klatek filmu.

CONSECUTIVE FRAMES

photographs from the series

Consecutive Frames is a photography project, which consists of two successive exposure frames of a movie, so that they complement each other and form a coherent whole, taking into consideration the black belt between these frames, which naturally divides the image into two "equal" parts, and is an "hyphen". The black vertical band is a purely mechanical action

that results from the film advance, necessary so that subsequent frames do not overlap. The title of each photograph is of two consecutive numbers of the exposed frame.



Kolejne Klatki

Consecutive Frames

Galeria Otwarta Pracownia, Kraków - Polska, XI 1999



Kolejne Klatki - fotografia nr 8(8a) - 9(9a), 300 cm x 100 cm

Consecutive Frames - photography no. 8(8a) - 9(9a), 300 cm x 100 cm



*Kolejne Klatki - fotografia
nr 2 - 3, 105 cm x 45 cm*

*Consecutive Frames -
photography no. 2 - 3,
105 cm x 45 cm*

*Kolejne Klatki - fotografia
nr 7 - 8, 105 cm x 45 cm*

*Consecutive Frames -
photography no. 7 - 8,
105 cm x 45 cm*



*Kolejne Klatki - fotografia
nr 11 - 12, 105 cm x 45 cm*

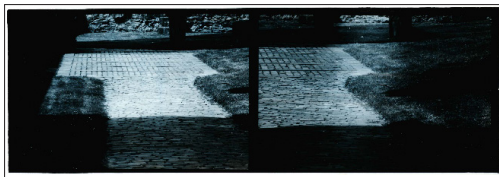
*Kolejne Klatki - fotografia
nr 4a - 5a, 105 cm x 45 cm*

*Kolejne Klatki - fotografia
nr 24 - 25, 105 cm x 45 cm*

*Consecutive Frames -
photography no. 11 - 12,
105 cm x 45 cm*

*Consecutive Frames -
photography no. 4a - 5a,
105 cm x 45 cm*

*Consecutive Frames -
photography no. 24 - 25,
105 cm x 45 cm*



Stopklatki

Still Frames

STOPKLATKI

fotografia

Ruch zawsze fascynował fotografów mimo, że fotografia wydaje się być zaprzeczeniem ruchu zatrzymując go w pewnej jego fazie i utrwalając w kadrze zdjęcia. Ale ruch to nie tylko jego faza ciągła, ale też i zmiany, jakie podczas owej ciągłości następują. Mnie interesuje zmiana będąca owego ruchu efektem.

STILL FRAMES

photographs

Photography seems to be a contradiction of movement, as it freezes it at one stage in a frame . But the nature of a movement lies not only in its continuity, but also in the phases of this process. I am puzzled by that change which is the effect of the movement.

**STOPKLATKI**
STILL FRAMES

Galeria Koło, Gdańsk - Polska, 2001

Kolekcja Znaki Czasu

A collection of Signs of the Times -
MCC Gallery, Krakow, Poland, 2006

Stopklatki I
5 fotografii, 50 x 70 cm każda, 2001

Still frames I
5 photos, 50 x 70 cm each, 2001





Stopklatki II

9 fotografii, 50 x 70 cm każda, dł. 630 cm, 2001

Still frames II

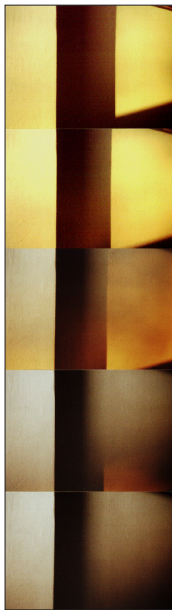
9 photos, 50 x 70 cm each, length 630 cm, 2001

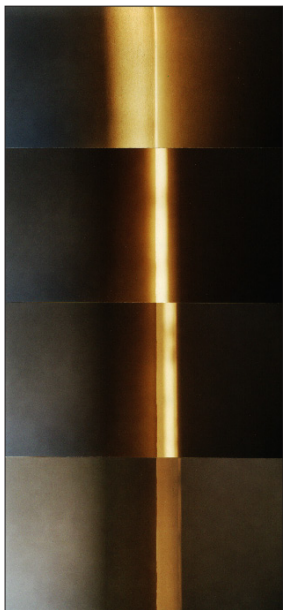
Stopklatki III
5 fotografii, 2001

Stopklatki IV
6 fotografii, 2001

Still frames III
5 photos, 2001

Still frames IV
6 photos, 2001



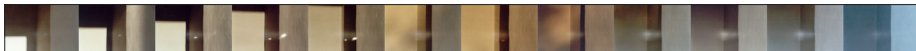


Stopklatki V

4 fotografii, 50 x 100 cm każda, 2001

Still frames V

4 photos, 50 x 100 cm each, 2001



Stopklatki VI
13 fotografii, 2001

Still frames VI
13 photos, 2001

Źródła Światła

Sources of Light

ŹRÓDŁA ŚWIATŁA

fotografia

Panoramiczne fotografie *Źródła Światła* poświęcone są oknom i najbliższemu otoczeniu okna. Projekcje są sprowadzone poprzez kształt światła do form geometrycznych i są kontrastem dla zdjęć ukazujących chaos i przypadkowość otoczenia.

SOURCES OF LIGHT

photographs

Panoramic photographs *Sources of Light* are devoted to windows and their closest surroundings. They depict "chaos" and a random nature of environment, which contrasts with the geometrical form of light, transforming in the video series *Pictures on the Walls* and photo series *Still Frames*.



2007 - *Otwarta Pracownia* - Kunsthalle - Erfurt - Germany

Źródła Światła nr 1
Źródła Światła nr 2

Sources of Light No1
Sources of Light No 2





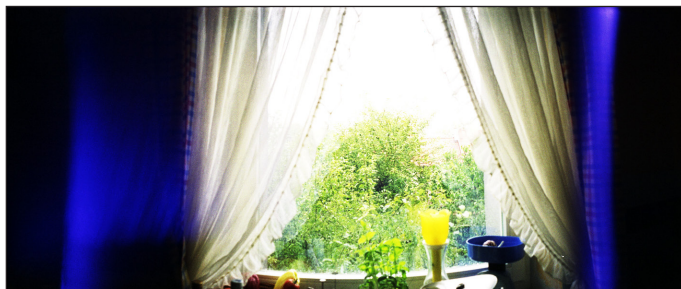
Źródła Światła nr 3
Źródła Światła nr 4



Sources of Light No 3
Sources of Light No 4

Źródła Światła nr 5
Źródła Światła nr 6

Sources of Light No 5
Sources of Light No 6



Kolekcja Światel

Collection of Lights

Kolekcja Światel

fotografie

Dokument jest racjonalnym potwierdzeniem istniejących faktów czy wydarzeń.

Racjonalnym, czyli „mechanicznym“, a za tym pozbawionym intencji interpretacyjnych.

Może występować samodzielnie, a to czy jest tylko dokumentem,

czy też jego użycie stanowi o kreacji w twórczości, określa artysta.

Staram się, aby użycie przeze mnie formy dokumentalnej inspirowało kojarzenia artystyczne u odbiorcy.

każda z fotografii wielkości 150 x 100 cm

each of the photographs the size of 150 x 100 cm, VII 2010

Collection of Lights

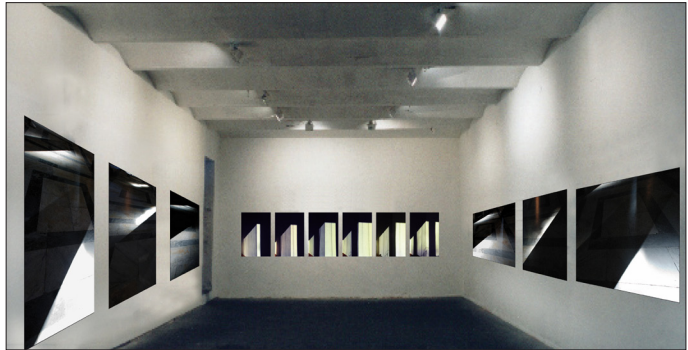
photography

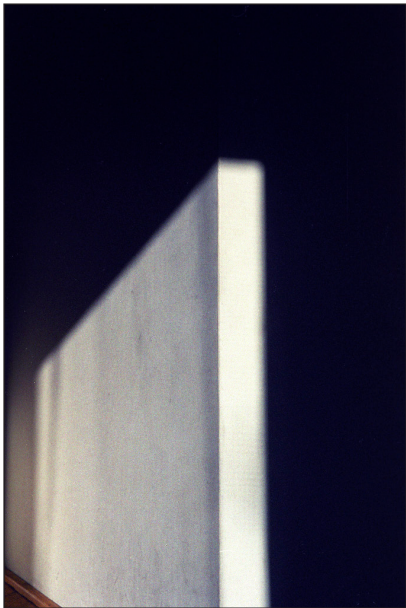
The Document is a reasonable confirmation of the underlying facts or events.

Rational meaning “mechanical” thus without any interpretative intention.

It can function independently, and whether it is just a document,
or its use is in the sphere of creation, is to be defined by an artist.

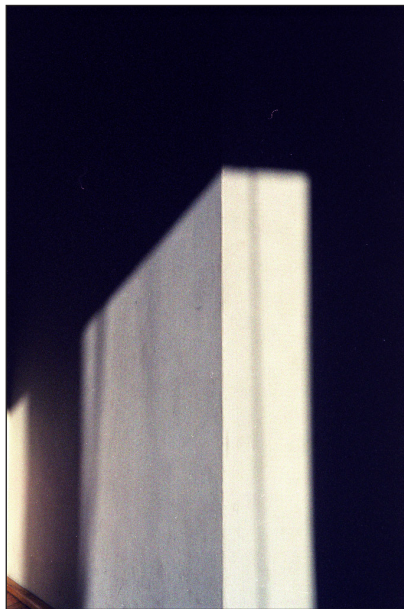
I try to use my form of the documentary in such a way that it would inspire artistic connotations of a spectator.

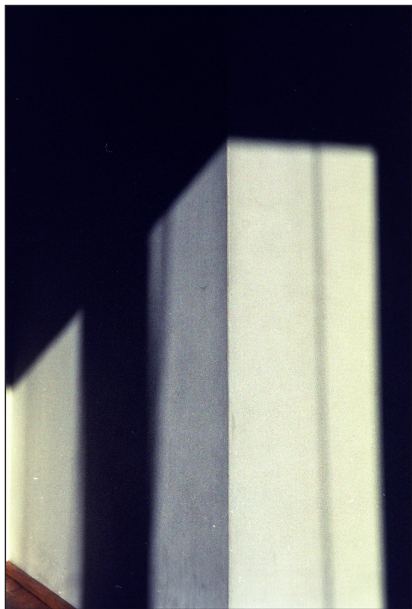




fotografia 15' 08"
photography 15' 08"

fotografia 15' 10"
photography 15 '10"





fotografia 15' 13"
photography 15' 13"

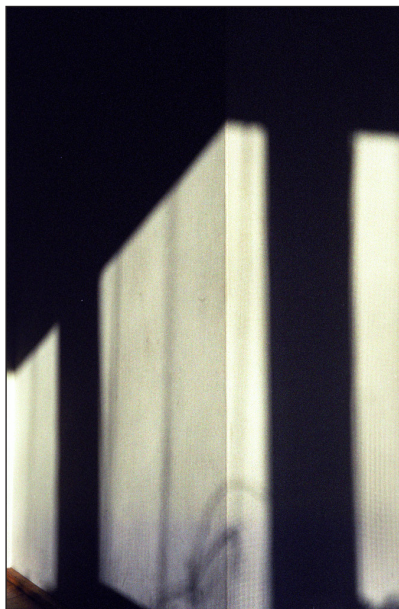
fotografia 15' 15"
photography 15' 15"

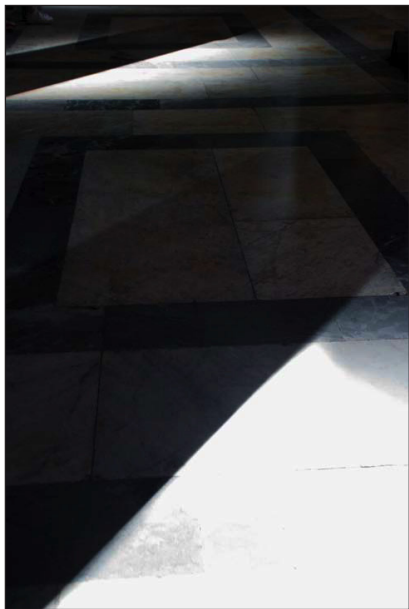




fotografia 15' 17"
photography 15' 17"

fotografia 15' 20"
photography 15' 20"

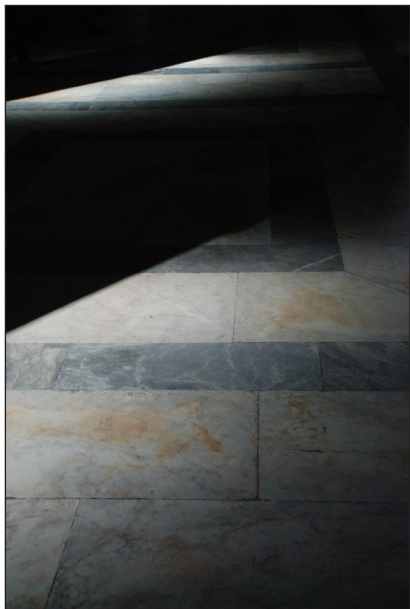




fotografia 18' 33"
photography 18' 33"

fotografia 19' 17"
photography 19' 17"





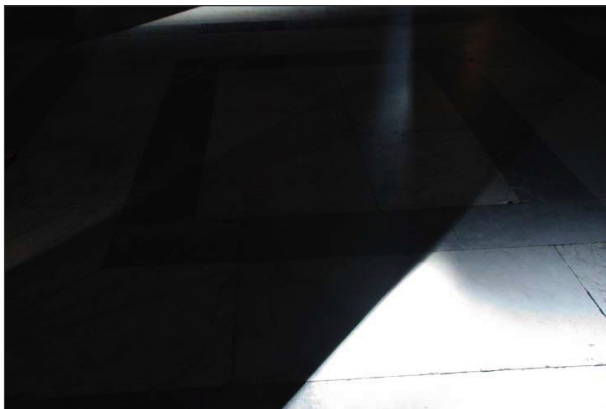
fotografia 18' 26"
photography 18' 26"



fotografia 18' 36"
photography 18' 36"



fotografia 18' 28"
photography 18' 28"



fotografia 18' 20"
photography 18' 20"

Doświetlanie!

Doświetlanie!

DOŚWIETLANIE!

obiekty fotograficzne

Fotografie są dokumentacją procesu – projektu *Doświetlanie*, który następuje na ścianach mojej pracowni.

Został zapoczątkowany przeze mnie kilka lat temu.

Fotografie pokazują stan aktualny.

Zamknięcie fotografii w formie obiektów jest próbą zatrzymania fizycznie tego światła.

Zatrzymanie ich, a zarazem przemieszczania się światła w postaci obiektów, które istnieją w innym czasie i w innej przestrzeni.

Rytm światła i labirynt czasu

każdy z 20 obiektów fotograficzny ma wymiar:
45 x 30 x 4.5 cm, fotografia, pleksi, VIII 2011 r.

each photographic 20 object has a size: 45 x 30 x 4.5 cm,
photography and plexiglass, August 2011

EXTRALIGHTING!

DOŚWIETLANIE!

photographic objects

Photographs document the process - the *Extralighting* project, which develops on the walls of my studio.

Was started by me several years ago. Photographs show the current state.

Closing photographs in the form of objects is an attempt to physically stop the light.

Stopping them and also the movement of light in the form of objects that exist in another time and another space.

The rhythm of light and the labyrinth of time



Doświetałanie!

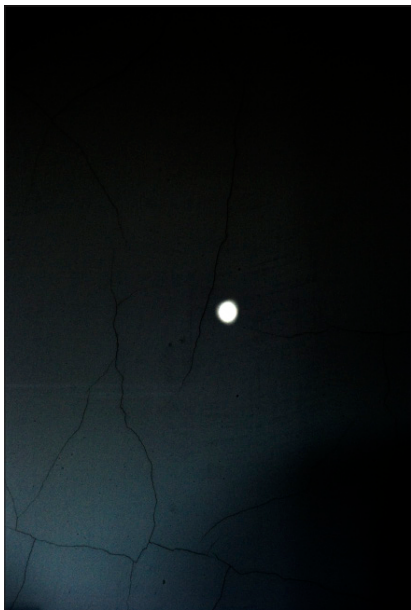
Galeria Skład Solny, Kraków,
26. 08. 2011



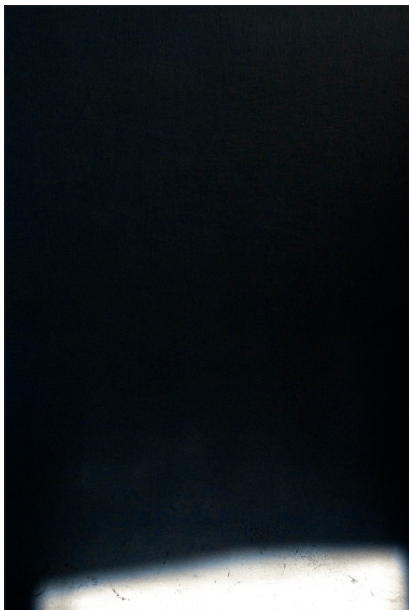


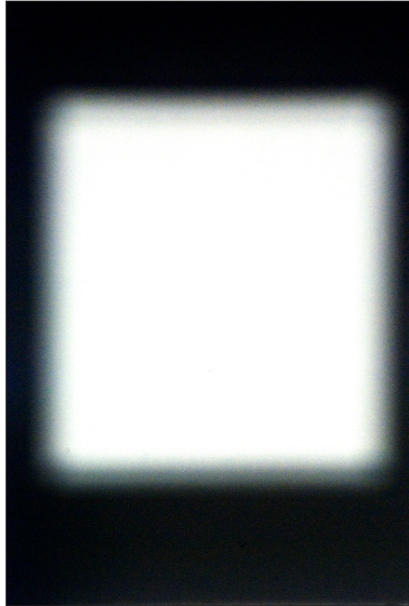












VIDEO

VIDEO

Obrazy na Ścianach

Pictures on the Walls

OBRAZY NA ŚCIANACH

wideo

Pierwsze filmy powstały w 2001 roku pod tytułem *Światła*. *Obrazy na Ścianach* to cykl filmów wideo, które są kontynuacją projektu fotograficznego *Stopklatki* pokazującego zmiany światła na płaszczyźnie w określonych odstępach czasu - pokazywały dynamikę ruchu.

Obrazy na Ścianach to filmy ukazujące efemeryczny obraz tworzony przez refleksy światła w czasie rzeczywistym.

Rejestrując proces przemieszczania się i naturalnej deformacji, przekształcania się obrazu - światła.

RUCH ŚWIATŁA – POWOLNA ZMIANA KSZTAŁTU ŚWIATŁA – JEGO STATYKA

PICTURES ON THE WALLS

wideo

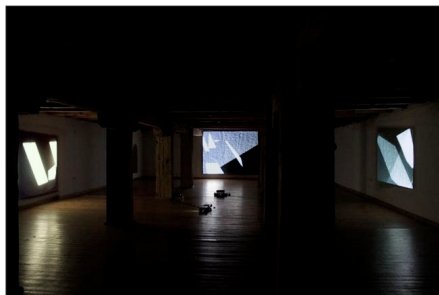
First films were created in 2001 under a group title *Lights*. They are continuation of a photographic project *Still Frames*, which depicts the changes of light on the surface in certain moments of time, the dynamics of the light movement.

Pictures on the Walls show the ephemeral image created by the reflections of light in real time. I register the process of displacement and natural deformation and transformation of the image of light.

MOVEMENT OF LIGHT - SLOW CHANGE OF THE SHAPE - IT'S STATIC NATURE

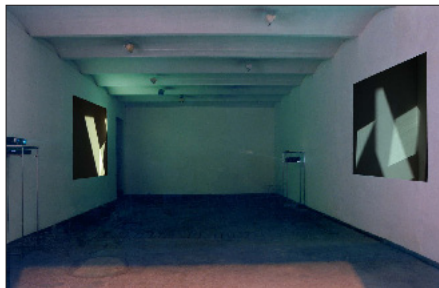
Obrazy na Ścianach,
prezentacje filmów - Bałtycka Galeria Sztuki w Ustce, 2010

Pictures on the Walls - video, 2010



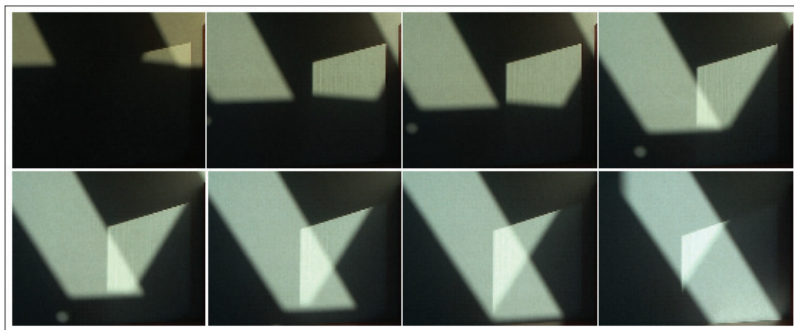
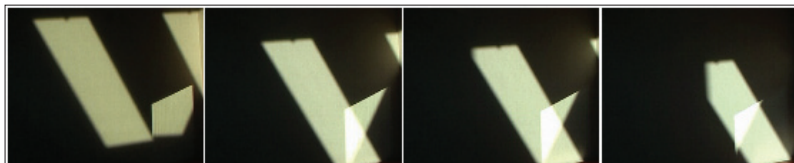
Obrazy na Ścianach
Galeria Otwarta Pracownia, Kraków, Polska, 2004, video

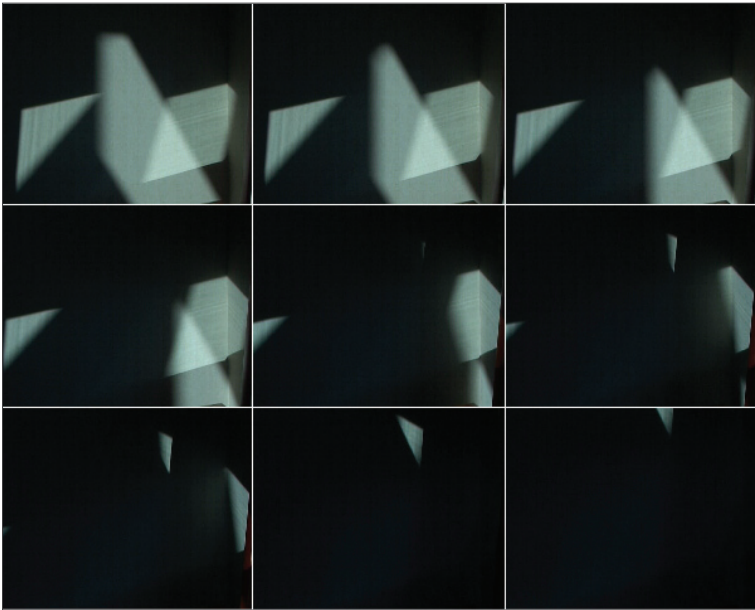
Pictures on the Walls - video, 2004

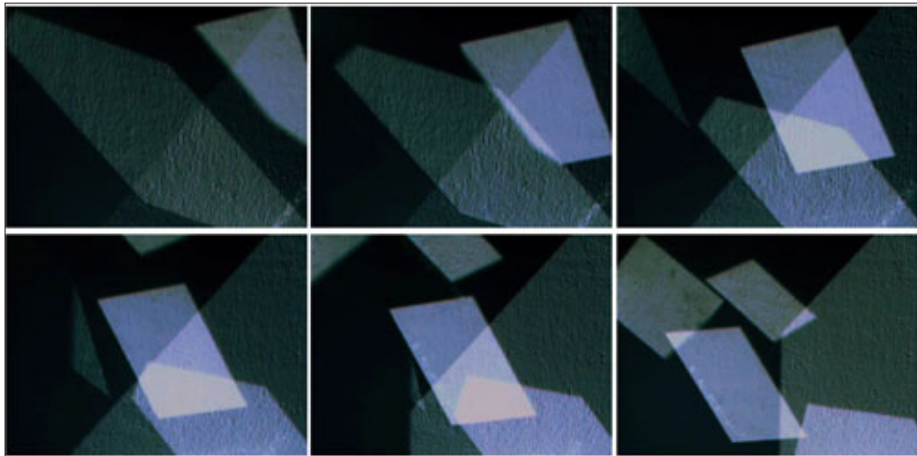


na następnej stronie / next page:
wybrane klatki z filmu video:
Obrazy na Ścianach nr 1, 2 i 3,
czas: 11' 40", 13' 00", 15' 30", X 2004

Selected frames from the video:
Pictures on the Walls No 1, 2 and 3,
times: 11' 40", 13' 00", 15' 30", october 2004

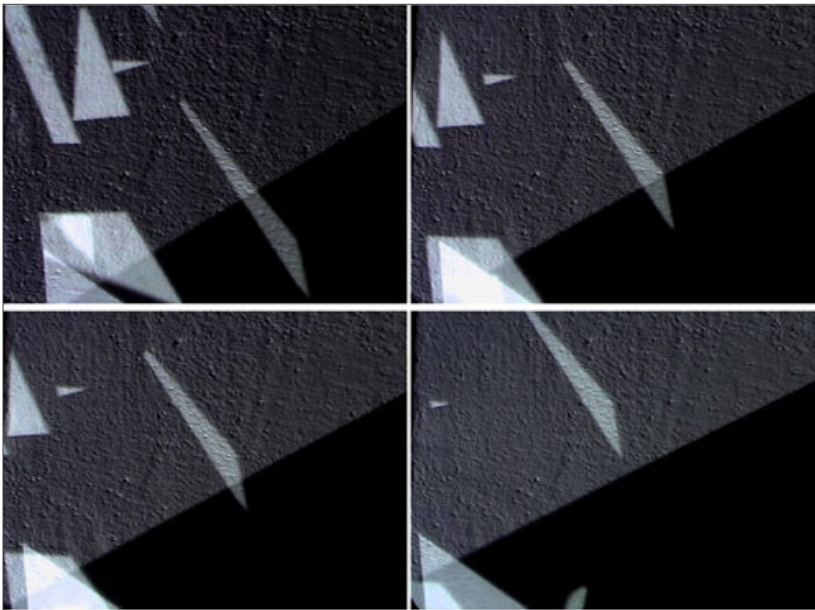






wybrane klatki z filmu wideo:
Obrazy na Ścianach nr 8 i 18, czas: 18' 24", 10' 34" X 2005

selected frames from the video
Pictures on the Walls No 8 and 18, czas: 18' 24", 10' 34", 2005



*Kilka słów o moich
projektach, w których
Światło jest głównym
tematem.*

*A few words about
my projects,
In which Light is the
main theme.*

***Kilka słów o moich projektach,
w których Światło jest głównym tematem.***

Fotografowanie oznacza przywłaszczanie sobie fotografowanych obiektów. Oznacza określony stosunek do świata, który zakłada jego poznanie – a co za tym idzie władzę nad nim.

Susan Sontag: *O fotografii*, 1986

Obraz jako dzieło sztuki jest rezultatem symbolicznej działalności człowieka – jest symbolem przekraczania dosłowności i materialności naszej egzystencji.

Pragnienie zatrzymania czasu, bo właśnie znajdujemy się w odpowiedniej chwili i w odpowiednim miejscu żeby zarejestrować moment godny uwiecznienia, zawsze w nas istniało. Fotografia wydaje się być właśnie takim medium, które jest to w stanie zrealizować, jest zaprzeczeniem ruchu, bo zatrzymuje go w pewnej jego fazie i utrwała w kadrze. Ruch to nie tylko jego faza ciągła, ale też i zmiany jakie podczas owej ciągłości następują. Mnie interesuje zmiana będąca owego ruchu efektem.

Ruch światła na białej ścianie – *Stopklatki*. Jest to cykl fotografii barwnej, który ten problem podejmuje. Na jedną pracę fotograficzną tego cyklu składa się kilka fotografii kolejno rejestrujących ruch światła w czasie, a pokazuje je jedna obok drugiej – połączonych na styk. Widać na nich dynamikę ruchu.

Zatrzymane w czasie zdjęcia, zmuszają do refleksji o czasie, który jest nie ujęty, a jest pomiędzy jednym, a drugim ujęciem – w domyśle.

A światło, które samo w sobie jest ulotnym, abstrakcyjnym – nierzeczywistym zjawiskiem, istnieje tu poprzez kontrast do cienia.

Zatrzymanie czasu w fotografii sprzeciwia się naturalnemu rytmowi trwania. Fotografie *Stopklatki* zamrażają ruch w pewnej jego fazie, ale nie pokazują go w sposób ciągły w przeciwieństwie do projektu *Obrazy na Ścianach*. Są to filmy wideo, gdzie efekt ruchu światła jest inaczej zdefiniowany. Na filmach rejestruję proces przemieszczania się i naturalnej, geometrycznej deformacji światła - przekształcania się obrazu. Światło przesuwa się po ścianie w czasie. Czas rzeczywisty jest tak długi, że przemieszczenie się, jest niezauważalne, światło staje się obrazem „powieszonym” na ścianie. W filmach jest statyka ruchu światła, a nie tak jak w fotografiach *Stopklatki*, gdzie pokazałam dynamikę ruchu światła.

Innym projektem są panoramiczne fotografie pt. *Źródła Światła*. To następny cykl o świetle. Poświęcony jest omkom przez, które przedostaje się światło i najbliższemu otoczeniu okna.

Na fotografiach projekcje światła z okien są sprowadzone poprzez kształt okna do form geometrycznych i są

kontrastem dla ukazujących chaos i przypadkowość otoczenia. Okna są źródłem światła – jasną płaszczyzną, która stanowi centrum obrazu i dzieli go na trzy części.

Interesuje mnie światło jako temat obrazu i związane z nim różne aspekty.

Odwolywanie się do przeszłości nie istniejącej, tak jak w ostatniej mojej instalacji zrealizowanej w Liverpoolu w październiku 2009 roku. *Rekonstrukcje Świata na ścianach Sali Balowej przy ulicy Huskisson 8* – to instalacja, która była podporządkowana fotografii i światłu, które nie istniało nigdy w tym miejscu, a tylko w mojej wyobraźni. Stworzyłam fikcyjną opowieść o sali balowej, którą umiejscowiłam w roku 1809, o fotografiach „znalezionych” z tego czasu, które zostały zrobione przeze mnie, a potem „odnajdywałam” ślady tej sali balowej przepelnionej światłem, „odstaniałam” i „rekonstruowałam freski” wypalone przez światło w dziewiętnastowiecznym pałacu. W całej przestrzeni, w której znajdowała się instalacja przysłoniłam okna, aby wpadające światło było delikatne i rozproszone, tak żeby nadmiar słońca z zewnątrz nie zniszczył „starych” fresków, jak w filmie Felliniego *Rzym*, gdzie przy budowie metra rzymskiego światło i powietrze z zewnątrz dostają się do starych rzymskich fresków, niszcząc je doszczętnie na zawsze. Moja fikcyjna opowieść o świetle, stała się dla mieszkańców tego domu historią prawdziwą o sali balowej i ich pałacu.

Kolekcja Światel - cykl fotograficzny. Padające światło na płaszczyznę płaską lub urozmaiconą formalnie, w której znajdują się często elementy życia codziennego, światło przybiera częściowo narzucony sobie kształt, zachowując charakter i swoje cechy. Obserwując uważnie te działania, odkrywam cały ten świat związany ze specyfiką światła, jego związkami z oświetlonymi przedmiotami, a przede wszystkim relacje pomiędzy elementami świetlnymi, będącymi często głównym motywem i tematem obrazu. Podążając za myślą Susan Sontag Fotografowanie oznacza przywłaszczanie sobie fotografowanych obiektów ... a co za tym idzie władzę nad nim. Światło „obrazu” jest tu ważniejsze od obiektu, który jest oświetlony i staje się głównym tematem.

Maria Pyrlik, 2010

***A few words about my projects,
in which light is the main theme.***

To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge – and, therefore, like power.

Susan Sontag

As a work of art, an image results from the symbolic activity of man: it is the symbol of going beyond the literality and materiality of our existence.

The wish to stop time when one finds oneself exactly at the right time in the right place to register a moment worth immortalising has always been present in man. Photography seems to be the proper medium that can fulfil this wish. It is the negation of movement by stopping it in a certain phase and fixing it in the frame. Movement is not only a continuous phase, but it also accounts for changes that occur in this continuity. I am interested in change resulting from such movement. *Still Frames*, movement of light on a white wall. It is a series of colour photographs that approaches this problem. One photographic work from this series is comprised of several photographs registering the sequence of light movement in time that are presented

as finely joined next to each other. They manifest the dynamics of movement.

Fixed in time, the photographs make one reflect on time that is not expressed, but remains implicitly present between individual shots.

The light, which in itself is a transitory, abstract and unreal phenomenon, exists here thanks to the contrast with shadow.

Stopping time in a photograph is against the natural rhythm of duration. The *Still Frames* photographs freeze movement in a certain phase, but do not show it in a continuous manner, as opposed to the *Pictures on the Walls* project. It involves video recordings where the light movement effect is defined differently. In these videos I register the process of light movement and its natural geometrical deformation, the transformation of image. The light moves against the wall in time. The real time is so long that the movement is imperceptible, and the light becomes an image 'hung' on the wall.

The videos display the statics of the light movement, contrary to the *Still Frames* photographs where I presented the dynamics of light movement.

Another project includes the panoramic photographs entitled *Sources of Light* that constitute another series on light. It is devoted to windows which let the light in

and the window's immediate surroundings.

In the photographs the light projections from the windows are reduced by the shape of windows to geometrical forms and thus remain in contrast with the chaos and randomness of the surroundings. Windows are the source of light, the bright plane that constitutes the centre of image and divides it into three parts.

I am interested in light as the subject of image and various aspects related thereto.

Referring to the non-existent past, like in my last installation assembled in October 2009 in Liverpool. *Reconstruction of Light on the walls of the ballroom at 8 Huskisson Street* – this installation was subordinated to photography and light that never existed in this place, but was present in my imagination. I created a fictional story about a ballroom placed by me in the year 1809, about the 'discovered' photographs from that period which were made by me. Then I 'found' traces of this Ballroom filled with light, 'revealed' and 'reconstructed frescoes' burnt by light in the 19th century palace. I covered the windows of the entire space where the installation was exhibited so that the falling light would be delicate and diffuse, and the excess of light would not damage the 'old' frescoes as in *Rome* by Fellini where light and air from the outside reach the old Roman frescoes during the construction of the underground in Rome and completely destroy them

forever. For the residents of this house my fictional story about light became the true story about the ballroom and their palace.

Currently, I am working on *Collection of Lights*. Falling on a flat or formally diversified plane which frequently includes the elements of everyday life, light partially assumes the imposed shape, but still retains its nature and features. When I watch this closely, I discover the world associated with the characteristics of light, its relations with the lit objects, and most of all, relations between light elements that frequently are the main motive and theme of an image. As Susan Sontag wrote, To photograph is to appropriate the thing photographed (...) and, therefore, (...) power. The light in the 'image' is more important than the lit object and becomes the main theme.

I will present this project during the defence of my doctoral dissertation entitled *Light as the Subject of Image*.

Maria Pyrlik, 2010

DŹWIĘK & WIDEO & FOTOGRAFIA

AUDIO & VIDEO & PHOTOGRAPHY

*Uszy do Słuchania
Oczy do Patrzeńia
Usta do Mówienia*

*Ears to Hear
Eyes to See
Lips to Speak*

**USZY DO SŁUCHANIA
OCZY DO PATRZENIA
USTA DO MÓWIENIA**

audio & video

Realizacja projektu obejmuje relacje audiowizualne z szeregu różnych miejsc. Mimo pozornych różnic – i fotografia i nagrany dźwięk sugerują daleko idące podobieństwo – niemal identyczność mimo, że dotyczą one różniących się topograficznie sytuacji (Niemcy, Francja, Ukraina, Szwecja, Słowacja, Węgry, Włochy...). Problem, nurtujący mnie, to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie czy nasz świat jest zróżnicowany, czy też jest to jeden świat. Usiłuję na to pytanie odpowiedzieć badając niebo we Włoszech czy na Ukrainie... i przysłuchując się dźwiękom dochodzącym z ulic tych krajów.

Projekt jest otwarty i podlega ciągłym uzupełnieniom. Pierwsza realizacja pochodzi z 2001 roku.

USZY DO SŁUCHANIA

Dźwięk czyli fala z powietrza.

Niebo czyli rzeczywistość i wyobraźnia, która nas otacza.

rejestracja audio - cd

**EARS TO HEAR
EYES TO SEE
LIPS TO SPEAK**

audio & video

The realization of this project consists of audio-visual report from many places of the world. Despite of apparent differences - photography as well as sound - suggest considerable similarities, almost total likeness, even though they relate to various geographical locations and situations (Germany, France, Ukraine, Sweden, Slovakia, Hungary, Italy, Madagascar...).

The problem that puzzled me relates to the question whether our world is varied or unified. I try to find the answer photographing the sky in Italy or Ukraine...and listening to the sounds of their streets.

The project is open and constantly evolves and develops.

The first realization is from 2001.

EARS TO HEAR

The sound wave that is in the air.

The sky that is the reality and imagination that surrounds us.

audio-registration - cd

OCZY DO PATRZENIA

Niebo czyli rzeczywistość, która nas otacza...

fotografie, każda 60 x 90 cm

EYES TO SEE

Sky as a reality and imagination that surrounds us...

photographs, each 60 x 90 cm

Ambohicara- Madagascar





Budapeszt - Węgry

Roužemberok - Slovensko

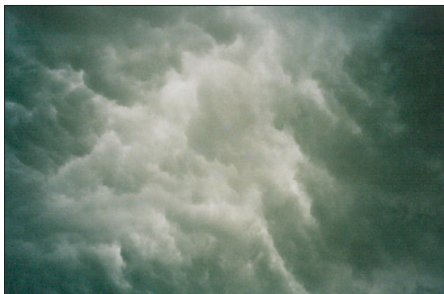
Ystad - Szwecja

Lille - Francja





Kaltnordheim - Niemcy



Wenecja - Włochy

Paryż - Francja

Lwów - Ukraina



USTA DO MÓWIENIA

Mowa to myśl, która jest w nas...

Miejsce Świąte - Miejsce Przekłete

Projekt towarzyszy wideo związane z problemem miejsca - Świąte i Przekłete - dla każdego człowieka. Pokazują one, w ruchu warg "mówienie" o tym, co jest bardzo ważne.

Wideo - są to wypowiedzi:

znajomych,

studentów,

pacjentów z pracowni plastycznej psychoterapeutycznej,

pacjentów z pracowni plastycznej dla głuchoniemych

i różnych napotkanych ludzi.

wideo, IV 2006,
12 minut 20 sekund

LIPS TO SPEAK

Speech is our inner thought...

Sacred Place - Cursed Place

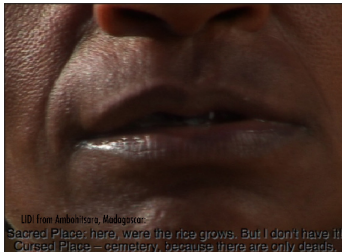
The project is accompanied by videos relating to the problem of a place - Sacred and Cursed - for every person. They show moving lips "speaking" about what is important.

video, IV 2006, 12' 20"

TOMEK, student ASP z Krakowa, Polska
Moje Miejsce Święte to jest Jastrzębia Góra nad polskim morzem,
a Miejsce Przekłète to jest hipermarket, obojętnie jaki, każdy właściwie.

TOMEK, Fine Arts student from Krakow, Poland:

My Sacred Place is Jastrzebia Góra mountain by the polish sea.
But my Cursed Place is a hypermarket, doesn't matter which one, any one.



LIDI from Ambohitsara, Madagascar:
Sacred Place; here, were the rice grows. But I don't have it!
Cursed Place – cemetery, because there are only deads.

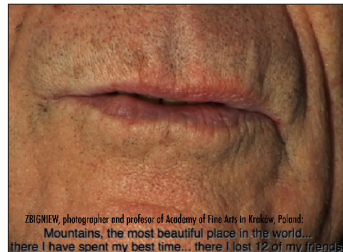
LIDI - mieszkanka wsi Ambohitsara, Madagascar:
Miejsce święte - o, pole ryżowe, ryż rośnie. Ale ja go nie mam!
Miejsce przekłète - cmentarz, bo tam są tylko umarli.
LIDI resident of the village Ambohitsara, Madagascar:
Sacred Place – here, were the rice grows. But I do not have it!
Cursed Place – cemetery, because there are only



TOMEK from Krakow, Poland:
my Cursed Place is a hypermarket!

Profesor ASP Zbigniew Ł. - artysta fotograf:
góry, najpiękniejsze miejsce na świecie, blisko nieba i tam przeżyłem
najpiękniejszy okres, ale tam straciłem dwunastu moich przyjaciół, bliskich i w
okolicznościach tragicznych i wstrząsających.

ZBIGNIEW, Professor Fine Arts from Kraków, artist and photographer:
Mountains, the most beautiful place in the world, close to the sky (heaven?),
there I have spent my best time ever, but also there I lost twelve of my friends,
close people, in very tragic and traumatic circumstances.



ZBIGNIEW, photographer and professor of Academy of Fine Arts in Kraków, Poland:
Mountains, the most beautiful place in the world...
there I have spent my best time... there I lost 12 of my friends!



PANZAKA PASCAL – król, Ambohitsara, Madagascar:

Miejsce Przekłète – AMNIRAMU – to coś strasznego w wodzie,

coś w morzu - to zabija. Zakazane! - FADY

Miejsce Święte – WATU MASINA – Święty Kamień – to coś o co my prosimy Kamień i dostajemy to!

PANZAKA PASCAL – king:

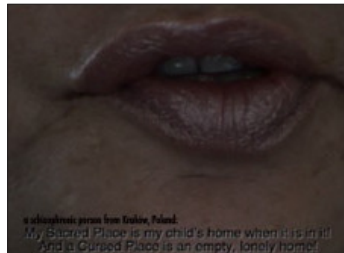
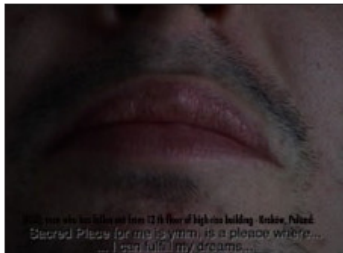
Cursed Place – AMNIRAMU – on the bottom of water, something in the water – in the sea – it kills. FADY

Sacred Place – WATU MASINA – Holly Stone – if we ask something by the stone, we get it.

pacjent z pracowni plastycznej psychoterapeutycznej Kraków:
Miejsce Święte to dom mojego dziecka kiedy ono w nim jest, a Miejsce Przekłète to dom który jest samotny.

a schizophrenic person:

My Sacred Place is my child's home when it is in it, and a Cursed Place is an empty, lonely home



JASIU, chłopak, który wypadł z 12 piętra, Kraków, Polska:

Święte miejsce, Święte miejsce dla mnie to ymm, to jest miejsce, w którym się czuje dobrze ymm, w którym nie czuje żadnych pragnień, w którym mogę spełniać moje marzenia, spełniać swoje oczekiwania. Natomiast miejsce przekłète to miejsce, w którym jak gdyby nie umie się realizować, nie mogę spełniać się no i to tyle w sumie.

JASIU, men who has fallen out from 12 th floor of high - rise building, Krakow, Poland
Sacred Place, Sacred Place for me is ymm, is a place where I feel good ymm, where I wish for nothing, where I can fulfill my dreams, my expectations; but a Cursed Place is the place where I somehow can't realize myself, fulfill myself and that would be all.

pacjent z pracowni plastycznej dla głuchoniemych, Kraków:

mam w głowie pusty

wszystko

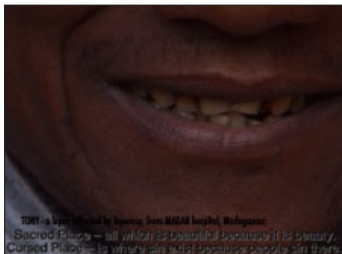
mam w głowie pusty

a deaf - mute:

I have empty thing in my head

Everything

I have empty thing in my head



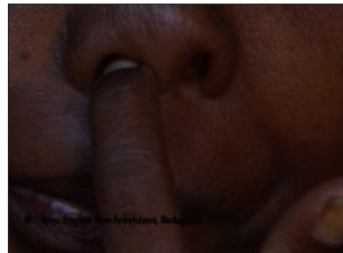
TONY - chłopiec chory na trąd, szpital dla trędowatych MARAN, Madagaskar:

Miejsce Święte – wszystko co jest piękne, bo jest piękne.

Miejsce Przeklęte – jest tam gdzie ludzie są tacy.

TONY - a leper, affected by leprosy, from MARAN hospital:

Sacred Place – all which is beautiful because it is beauty. Cursed Place – is where sin exist because people sin there.



NI - córka króla Ambohitsara

NI – king's daughter

TEKSTY

TEXTS

LESZEK DANILCZYK:

*Pary zdjęć, czy przepołowione
całości?*

*Pairs of photographs or halved
wholes?*

Pary zdjęć, czy przepołowione całości?

W małym miasteczku pod Kolonią Maria Pyrlik fotografowała fragmenty ścian i nawierzchni, naroży i dachów. Zacieśniając kadry, odcedzała ich odniesienia przedmiotowe wraz z całym kontekstem przestrzenno-urbanistycznym, wydobywając na pierwszy plan abstrakcyjne działanie zderzających się linii i płaszczyzn, konfiguracji światła i cieni, rytmów kamiennych wątków, fakturowych kontrastów.

Projekt polegał na kompozycyjnym wiązaniu par kadrów z rygorystycznym zachowaniem zasady następstwa dwóch kolejnych klatek. Sfotografowany motyw „wyjściowy” musiał zatem uzyskać dopełnienie w następnym ujęciu. To chyba najciekawszy moment całego przedsięwzięcia, różniący go od typowych dla praktyki fotograficznej działań rutynowych, które w tym wypadku rozwarstwiłyby się raczej na dwa etapy: „wypstrykanie” znacznej ilości klatek i zestawienie par z rozłożonych na stole „styków”. U Marii Pyrlik proces tworzenia ujęć i ich doboru stanowił jednorodną całość jednoznacznie uporządkowaną na osi czasu. W miejsce synchronicznej symetrii koniunkcji mamy tu diachroniczną asymetrię implikacji: z ujęcia a wynika ujęcie b i kierunek tej relacji nie może ulec odwróceniu.

Czy owa asymetria pozostaje czytelna w odbitych na wspólnych arkuszach papieru fotograficznego parach

klatek? Czy pomijając kierunek przesuwania filmu w aparacie można z samych cech kompozycyjnych wywnioskować, która z nich to pierwszy chronologicznie kadr „wyjściowy”? Wydaje się, że nie, przynajmniej bez żmudnych badań. Czy zatem podstawowe założenie projektu gubi się w końcowym etapie jego realizacji? Raczej pozostaje w ukryciu. I wcale nie chodzi tu o kolejność, tylko o pamięć. Międzyczas i międzyprzestrzeń oddzielające kolejne ujęcia zmieniały się – od niewielkiego przesunięcia, porównywalnego z rozziwem podwójnych zdjęć stereoskopowych, po dłuższą wędrówkę w poszukiwaniu kolejnego motywu. Zawsze jednak po naświetleniu klatki „wyjściowej” utrwalony na niej obraz pozostawał czasowo niewidoczny. By dowiązać do niego kompozycyjne dopełnienie, należało zatem zastąpić go kliszą pamięci. Pamięci skupionej przede wszystkim na podstawowych parametrach formy: kierunkach, kątach, proporcjach. Klasyczna fotografia, medium z natury przedstawiające, w drodze do abstrakcji nie posuwa się zazwyczaj zbyt daleko – trochę w przód, trochę w lewo, trochę w prawo, o tyle, o ile pozwalają skąpe ruchy kadrowania. U Marii Pyrlik drogę tę wydłużyły wpisane w proces tworzenia, wiążące w całość kompozycyjne połówki, ukryte międzyklatkowe pasaże.

LESZEK DANILCZYK - krytyk sztuki, historyk sztuki,
tekst do katalogu *Kolejne Klatki*

Pairs of photographs or halved wholes?

In a small town near Cologne, Maria Pyrlik photographed fragments of walls and road surfaces, of corners and roofs. She narrowed the images and thus separated their objective references including their whole spatial-and-urban context, putting in the foreground the abstract action of colliding lines and planes, the configurations of light and shadow, the rhythms of stone motifs, and the contrasts of texture.

The idea of the project was to tie the pairs of images together in terms of composition while maintaining rigorously the sequence of two successive frames. The photographed "initial" motif had to be complemented in the next take. It was perhaps the most interesting moment of the whole enterprise, distinguishing it from routine photographic practices, which in such a case would probably fall into two stages: shooting a large number of frames and arranging the contact prints spread all over the table into pairs. In Maria Pyrlik's case, the process of creating and selecting the takes was a homogeneous whole arranged clearly on the axis of time. Instead of a synchronic symmetry of conjunction, there is a diachronic asymmetry of implication here: take b results from take a and the relation cannot be reversed.

Does this asymmetry remain legible in the pairs of frames printed on common sheets of photographic

paper? Is it possible to conclude from the details of composition alone, disregarding the direction of the film's advance in the camera, which of them is the chronologically first, "initial" one? It seems not, at least not without strenuous examination. Then is the basic premise of the project lost in the final stage of its execution? Rather it remains concealed. And what matters here is not the sequence, but memory. The intervals of time and space separating the successive takes varied from a slight displacement, comparable to the hiatus in double stereoscopic photographs, to a longer trip in search of another motif. But always after the exposure of the "initial" frame, the image recorded in it remained invisible for some time. Consequently, in order to tie in a compositional complement, it had to be replaced with a picture from a memory concentrated on the basic parameters of form: directions, angles, proportions. Classical photography, a medium that is by nature representational, does not usually advance far on the road to abstraction: a little forward, a step to the left or to the right, as much as the limited movements of framing will allow. In the work of Maria Pyrlik, the advance was extended by means of the hidden passages between frames, inscribed in the creative process, integrating the compositional halves.

LESZEK DANILCZYK - art critic, art historic
the catalog text: Consecutive Frames

JUREK HANUSEK:
Kilka słów o M. Pyrlik.

A few words on M. Pyrlik.

Kilka słów o M. Pyrlik.

Pyrlik malowała obrazy. Teraz zajmuje się fotografią i działaniami w plenerze. Nie wiąże się to jednak z wyraźną zmianą obszaru zainteresowań. Na pokaz artystka zestawia wcześniejsze obrazy z wykonywanymi aktualnie pracami fotograficznymi, podkreślając ich wzajemne związki.

Obrazy zbudowane są ze szlachetnie zabarwionych tkanin o niezbyt równych krawędziach i wyraźnej fakturze. Tworzą one nachodzące na siebie płaszczyzny wpisane w układy pionowych i poziomych podziałów. Abstrakcyjny układ form i emocjonalne działanie barwnej materii odsyłają wyobraźnię widza do miejskiego pejzażu podczas smutnej pogody.

Z pejzażem miejskim związane są także fotografie z cyklu *Kolejne Klatki*. Zostały one wykonane przy założeniu, że na jedną pracę złożą się dwie kolejne klatki filmu. Druga klatka każdej pary jest więc nie tylko zapisem zewnętrznej rzeczywistości, ale pozostaje również w relacji do pamięci o ujęciu poprzednim oraz do upływającego czasu. Sąsiednie klatki przedstawiają na ogół to samo, lekko zmodyfikowane ujęcie. Fotografie są wyraźnie odrealnione przy pomocy jedностajnego przebarwienia. Uderzająco ostre kontrasty światła i cienia przywodzą na myśl widzenie iluminacyjne. Prace są proste i piękne, naprowadzają też na szereg niebanalnych tropów interpretacyjnych.

Pod pewnym względem fotografie są w stosunku do obrazów radykalnym zwrotem. O ile w obrazach kierunek prowadził od abstrakcji w kierunku rzeczywistości, to w fotografiach jest on odwrotny: punktem wyjścia są wizerunki rzeczywistości. Poddane są one procesowi abstrahowania, który wydobywa z nich nie tylko wizualne, zgeometryzowane struktury, ale również ukrytą obecność obserwatora, którego istnienie staje się oczywiste wraz z pojawieniem problemu pamięci i czasu. Modyfikacji ulega charakter i funkcja materii: najpierw była to materia użytych środków odsyłająca do imaginacyjnego miejskiego pejzażu, teraz jest to fotograficznie odwzorowana realna materia miejskiego pejzażu (płaszczyzny murów, bruków, dachówek, światła i cienie) odsyłająca do imaginacyjnego obserwatora. Nasze widzenie składa się z klatek pojedynczych. Przy świadomym wysiłku możemy widziany obraz dowolnie różnicować, ale i tak pozostaje wrażenie, że do każdej zarejestrowanej wzrokiem "klatki" moglibyśmy dodać bliźniaczą, która umknęła naszej uwadze. Prace Pyrlik przypominają o istnieniu światów nie zobaczonych, alternatywnych do świata uchwyconego percepcją. Jest to przekraczanie subiektywnej rzeczywistości, demaskowanie złudzenia świadomości, które wynika z bezwładności oka. Prace artystki są raczej obiektami fotograficznymi niż fotografiami. Oczywistym przykładem jest *Wstęga Möbiusa*: skręcona taśma złożona z kilkudziesięciu

kolejnych klatek fotograficznych. W pracy tej fenomen jednostronności figury geometrycznej nałożony został na proces fotograficznego rejestrowania rzeczywistości. W *Kolejnych Klatkach* natomiast ważny jest czarny pasek oddzielający sąsiednie ujęcia. Jego obecność powoduje, że iluzja właściwa fotografii zostaje zburzona na rzecz jej przedmiotowości.

JERZY HANUSEK - krytyk i teoretyk sztuki,
kurator

A few words on M. Pyrlik.

Before, Pyrlik used to paint pictures. Now she occupies herself with photography and interventions in nature. This does not mean a significant change of her main interests, though. In her exhibitions, the artist shows her previous paintings along with the current works – photographs, emphasizing their mutual relationship.

The pictures consist of subtly coloured fabrics with uneven edges and of distinct texture. They make up superimposing planes inserted into the grid of vertical and horizontal divisions. The abstract arrangement of the forms and the emotional impact of the colours evoke the urban scenery in poor weather.

The urban scenery also comes up in the cycle of photos called *Consecutive Frames*. The idea was to have two successive frames making up one work. The second frame in each pair not only records the external reality but also relates to the memory of the previous shot as well as to the time going by. The adjacent frames usually show the same, slightly modified, shot. The unreal colour cast and starkly contrasted light and shade brings to mind illuminative vision. The works are simple and beautiful and suggest numerous original interpretations.

In some respect the photographs seem to be a radical turn, as compared with the paintings. If in the paint-

ings abstraction led to reality, the photographs do the reverse; the point of departure are images of reality. They undergo a process of isolation, which reveals visual, geometricized structures; the presence of the observer becomes also obvious because the problem of time and memory appear. The nature and function of the matter gets modified; first it was a matter of the means employed, referring us to the imaginary urban scenery. Now it is a photography-projected real matter of urban scenery (the surfaces of walls, cobblestones, rooftiles, lights and shadows), directing to the imaginary observer.

Our vision is made up of single frames. Making a conscious effort we can vary the perceived image at will, but we are left with the impression that to every perceived frame we could add a twin one, which has just escaped our attention. Pyrlik's works remind us of the unseen worlds, alternative to the world perceived. This is transcending the subjective reality, unmasking the illusion of the consciousness resulting from the inertness of the eye. The artist's works are photographic objects rather than photographs. An obvious example is *Möbius Strip*: a twisted band of a few dozen successive photo frames. In this work the phenomenon of one-sidedness of a geometric figure has been imposed on the process of photographic record of reality. Whereas in the *Consecutive Frames* the crucial element is the black bar separating shots. Its

presence destroys the illusion typical of photography for the sake of its realness.

JERZY HANUSEK - art critic and theoretician,
curator

MICHAEL WITTASSEK:
Dlaczego fotografia?

Warum Bilder? und „Warum gerade diese Bilder?

Każda wystawa zajmuje się pytaniami „*Dlaczego fotografia?*“.

Pytania te dotyczą zarówno artystów jak i publiczność. Maria Pyrlik pokazuje na swojej wystawie przede wszystkim fotografie. Jest to bardzo trudne medium – nie dlatego, że technika stawia wysokie wymagania – przeciwnie, trudne dlatego, ponieważ medium to pozbawiło nas stałego gruntu pod nogami.

Pierwsza fotografia, która się zachowała pochodzi z roku 1824 i przedstawia widok z okna Nicephora Niepce, jednego z wynalazców fotografii. Właśnie ten widok z okna został prawzorem fotografii, nie dlatego, że był on pierwszym zdjęciem, lecz dlatego, że widok z okna na świat stał się programem fotografii. Fotografia ukazała nam świat, jakim był, bez potrzeby wyglądanania z okna. Od tego czasu minęło ponad 170 lat i świat zasypany jest zdjęciami. Widzimy fotografie, ale nie widzimy świata, który się za nimi kryje. Z tego powodu fotografia jest medium delikatnym i związanym z ryzykiem, a pytanie *Dlaczego właśnie te fotografie?* jest tym bardziej uzasadnione.

Spontaniczną odpowiedzią to z pewnością ta, że Maria Pyrlik żyła i pracowała tu w Odenthal przez pół roku i że prezentowane zdjęcia powstały w tym czasie: więc, że są w jakiś sposób związane z Odenthal i że również w Odenthal można je oglądać. Za szybko ta odpowiedź i przede wszystkim niezadawalająca,

jeśli spojrzysz się dokładniej. Rzeczywiście zdjęcia te powstały w Odenthal, i ktoś z Państwa może rozpozna jakiś szczegół, ale właśnie nie o to chodzi w jej obrazach. Wpadłbym w pułapkę jaką zastawia nam fotografia, gdybym pytał o elementy rozpoznawalne. Marii Pyrlik nie chodzi o iluzję tego pozornie realnego, czyli o nie wydumaną rzeczywistość, o ludzenie samego siebie, co jest znaczeniem słowa iluzji – ona temu nawet zaprzecza! Z jakiego więc powodu to osobliwe podwojenie obrazów? Dlaczego więc te kolory? Z jakiej innej przyczyny te dziwne liczby jako tytuły fotografii? Ale dość aluzji, których znaczeniem chciałbym się zająć, aby zrozumieć jej intencje.

Wzmianka o stereoskopii może być tutaj pomocna. Proces, który dzisiaj prawie zupełnie uległ zapomnieniu, a który w ostatnim stuleciu był niezmiernie rozpowszechniony. Mam tu na uwadze małe fotografie tworzące pary, zrobione z 6,5 centymetrowym przesłaniem (co mniej więcej odpowiada rozstawieniu oczu) i pokazuje tylko na brzegach minimalne różnice, ażeby w tak zwanym „stereoskopowym obserwatorze” stworzyć prawie idealną iluzję pozornej rzeczywistości. To pierwsze złudne zdjęcie, którego istnienie można stwierdzić tylko w nerwie ocznym i które tam pozoruje coś uchwytne. Duża publiczność miała dostęp do tego rodzaju fotografii przede wszystkim na jarmarku, w miejscu, które zawsze było związane z iluzją. Pary fotografii Marii Pyrlik właśnie to

przypominają. Podczas gdy te „stereoskopowe obrazy” były dość małe i przy pomocy aparatu dostawione pojedynczo do jednego, a potem do drugiego oka, aby wywołać ten frapujący efekt, to obrazy Marii są przy nich ogromne i można je oglądać wspólnie. Ale i one również frapują.

Szczególną cechą wszystkich jej obrazów jest pionowa czarna smuga. Punktem centralnym staje się coś, co nie jest obrazem, czarna nicość, odpad przez który iluzja nie może się rozwinąć. Ten czarny pas dokonuje z jednej strony podziału, z drugiej strony ma również funkcję łączącą. Oko wędruje od jednej fotografii do drugiej, przeskakuje, a my porównujemy, różnicujemy, odróżniamy, słowem: postrzegamy. Powstaje trzecia fotografia, podobna, a jednak inna od stereoskopowego. Żadnego złudzenia, przeciwnie, możemy rozpoznać sposób widzenia i jesteśmy w stanie dostrzec, czym jest fotografia, gdy uwolniona jest od „presji rzeczywistości”. Fotografii Marii Pyrlik nie zostały połączone w czasie późniejszym, one istnieją w parach od samego początku. Czarna belka jest częścią negatywu, który zdjęcie poprzedzające łączy kolejno z następującym. Tytuły zdjęć odpowiadają numeracji na negatywie.

Skupienie się na czarnej przestrzeni staje się symbolem: symbolem ruchu i czasu, w którym ruch ten się dokonuje. Redukując go do procesu technicznego jest to ruch potrzebny do przesunięcia filmu w aparacie,

ażeby nie otrzymać podwójnego naświetlenia. Kamera filmowa robi to np: automatycznie 24 razy w ciągu sekundy. Przy obserwacji tych zdjęć dostrzegamy pozory ruchu, jeśli wdamy się w tę zabawę. W rzeczywistości jednak jest to ociężałość naszych oczu. Paul Virilio określił to zjawisko należące już do rozpoczętej przyszłości mediów jako „szalony bezruch”. W tym właśnie momencie Maria Pyrlik interweniuje, nie po to, by zwiększyć absurdatne upojenie szybkością, lecz po to, aby przeciwstawić temu własny czas. Czas, którego potrzebuje, ażeby przejść z jednego do drugiego zdjęcia. To, co widzimy to rezultat tego procesu: złożone, wykalkulowane mozaiki, abstrakcje, czysta fotografia! Dodatkowo dochodzi w tej wystawie do wspaniałego starcia się dwóch światów sztuki! Artystka Maria Pyrlik dołącza do swych prac fotograficznych dwa obrazy. Czy to zdumiewające? Nie, jeśli pomyśli się, że fotografia i malarstwo posiadają wspólną, trwającą parę wieków historię rozwoju. Jeśli wyznaczy się epokę Renesansu jako punkt wyjścia, osiągnie się następujący rezultat. Renesans, to czas, w którym wynaleziono konstrukcję obrazu z centralną perspektywą i która od tego czasu uprawiana była jako naturalistyczna forma przedstawienia rzeczywistości. Oczywiście zakłada ona spojrzenie z dystansu, jakkolwiek również je wyrabia. To metoda zgodna z nadchodzącą nauką, w której chodziło o obiektywność. Z upływem wieków wynaleziono różnorodne aparaty,

które umożliwiały kontrolę i poprawne odtworzenie centralnej perspektywy, aż do ostatecznego wynalezienia aparatu fotograficznego, który cały ten proces zautomatyzował i z zastosowaniem którego „praca ręczna” – jako subiektywna niedokładność stała się zbyteczna. Fotografia przejęła odtąd rolę obiektywnego instrumentu, podczas gdy malarstwo mogło się od owej pasji uwolnić i odnalazło samodzielne tworzywo, mając jednak do dzisiaj wobec niej stosunek, który można by nazwać krytycznym.

Maria Pyrlik ponownie łączy fotografię z malarstwem – ale z odwrotnym wyznacznikiem. Wychodząc od malarstwa za pomocą malarstwa udaje się jej dla samej siebie zinterpretować fotografię, jako niezależny środek artystyczny. W ten sposób nam zezwala ujrzeć świat. To nie jest już ten stary świat, który za pomocą tego medium uległ zatraceniu, jak wspominałem na wstępie. To także już nie jest świat stwierdzony obiektywnie, który również okazał się złudzeniem. To spojrzenie na świat opanowany przez zdjęcia fotograficzne, spojrzenie, które pozwala jednak nadać sens tej absurdatnej sytuacji. I tutaj leży odpowiedź na zadane na początku pytanie „dlaczego te fotografie!”

MICHAEL WITTASSEK - artysta

Jede Ausstellung beschäftigt sich für Künstler gleichermaßen wie für Publikum mit der „**Warum Bilder?**“ und „**Warum gerade diese Bilder?**“.

Maria Pyrlik zeigt in dieser Ausstellung zuallererst Fotografien. Ein sehr schwieriges Medium – nicht weil die Technik erhebliche Anforderungen stellen würde – im Gegenteil, schwierig deswegen, weil eben dieses Medium uns den Boden unter den Füßen weggezogen hat. Das erste erhaltene fotografische Bild von 1824 zeigt den Blick aus dem Fenster von Niepce, einem der Erfinder der Fotografie. Und dieser Blick aus dem Fenster ist zum Urbild der Fotografie geworden, nicht weil es das erste Bild war, sondern weil der Blick aus dem Fenster hinaus in die Welt zum Programm für die Fotografie wurde. Die Fotografie zeigte uns die Welt, wie sie war, ohne daß wir aus dem Fenster hinausschauen mußten. Seit dem sind nun mehr als 170 Jahre vergangen und die Welt ist mit Fotografien zugestellt. Wir sehen Fotografien, aber nicht mehr die Welt, die sich dahinter befindet. Aus diesem Grund ist Fotografie ein sehr heikles und mit Risiken behaftetes Medium, und die Frage *Warum gerade diese Bilder?* umso berechtigter. Eine rasche Antwort ist sicherlich die, daß Maria Pyrlik hier in Odentahl ein halbes Jahr lebte und arbeitete, und die hier gezeigten Bilder in dieser Zeit entstanden sind: Also, daß diese Bilder irgendwie mit Odentahl verbunden und nun ebenfalls in

Odentahl zu sehen sind. Eine zu rasche Antwort – und vor allem unbefriedigend, schaut man genauer hin. Tatsächlich sind diese Bilder in Odentahl entstanden, und der Eine oder Andere unter ihnen wird vielleicht noch ein Detail wiedererkennen, aber genau darum geht es in ihren Bildern nicht. Ich würde in eine Falle tappen, die uns die Fotografie stellt, würde ich sie nach dem Wiedererkennbaren befragen. Maria Pyrlik geht es nicht um die Illusion des scheinbar Realen, also nicht um eine eingebildete Wirklichkeit, um Selbsttäuschung, was ja das Wort Illusion bedeutet – sie widerspricht dem sogar! Warum sonst diese eigentümliche Verdoppelung der Bilder? Warum sonst diese unangenehme Farbe? Warum sonst die merkwürdigen Zeilen als Titel der Bilder? Genug Hinweise, denen ich nachgehen möchte, um ihre Intention zu erfahren. Der Hinweis auf die Stereoskopie ist hier hilfreich. Ein Verfahren, welches heute fast in Vergessenheit geraten ist, im letzten Jahrhundert aber sehr populär war. Gemeint sind die als Bildpaare hergestellten kleinen Fotografien, die mit einem Abstand von ca. 6,5 cm versetzt aufgenommen (dem ungefähren Abstand unserer Augen), nur minimale Unterschiede an den Rändern aufzeigen, um dann allerdings im sogenannten Stereoskopbetrachter zur fast perfekten Illusion einer scheinbaren Realität aufzublühen. Ein erstes virtuelles Bild dessen Existenz nur in unseren Sehnerven nachweisbar ist, um dort Greifbares vorzugaukeln. Ei-

nem großen Publikum wurde diese Art der Fotografie vor allen Dingen auf dem Jahrmarkt zugänglich gemacht, einem Ort, der schon immer mit „Täuschung“ verbunden war. Maria Pyrliks Bildpaare erinnern daran. Waren die stereoskopischen Bilder recht klein und mußten sie mittels eines Apparates jedem Auge einzeln zugeführt werden, um den verblüffenden Effekt zu erhalten, so sind ihre Bilder im Verhältnis riesig, und immer gemeinsam zu betrachten.

Aber auch sie verblüffen! Kennzeichen aller ihrer Bilder ist ein vertikaler schwarzer Streifen. Sie macht etwas zum Mittelpunkt, was kein Bild ist, ein schwarzes Nichts, Abfall, weil es die Illusion an ihrer Entfaltung hindert. Dieser schwarze Balken bewirkt einerseits eine gleichwertige Teilung, andererseits verbindet er aber auch. Das Auge wandert von einem zum anderen Bild, springt, wir ziehen Vergleiche, bilden Differenzen, treffen Unterscheidungen, mit einem Wort: wir nehmen wahr. Ein drittes Bild entsteht, ähnlich und doch anders als das stereoskopische. Keine Täuschung, im Gegenteil, wir können erkennen wie wir sehen, und wir können sehen, was auch Fotografie ist, wenn sie vom „Druck der Realität“ befreit wird. Maria Pyrliks Bildpaare sind nicht nachträglich zusammengefügt, sie sind originär miteinander verbunden. Der schwarze Balken ist der Teil des Negativs, der das vorhergehende mit dem nachfolgenden Bild verbindet. Die Titel der Bilder entsprechen der Num-

merierung des Negativstreifens.

Die Fokussierung auf den schwarzen Zwischenraum wird zum Symbol: Symbol für Zeit, in der diese Bewegung vollzogen wird. Reduziert auf den technischen Vorgang ist es die Bewegung, die notwendig ist, den Filmstreifen im Kameragehäuse weiterzutransportieren, um keine Doppelbelichtung zu erhalten. Eine Filmkamera z.B. macht dies 24 Mal in der Sekunde – automatisch. Beim Betrachten dieser Bilder sehen wir scheinbare Bewegung, läßt man sich auf das Spiel ein, tatsächlich ist es aber nur die Trägheit unserer Augen. Als „rasenden Stillstand“ had Paul Virilo dieses Phänomen einer schon begonnenen medialen Zukunft gedeutet.

Maria Pyrlik greift an dieser Stelle ein, nicht um den absurden Geschwindigkeitsrausch zu steigern, sondern um dem ihre eigene Zeit entgegenzusetzen. Zeit, die sie braucht, um von einem zum nächsten Bild zu gelangen. Das, was wir sehen, ist das Resultat dieses Prozesses: Zusammengesetzte, kalkulierte Mosaik, Abstraktionen, reine Fotografie!

Und dann kommt es in dieser Ausstellung noch zu einer wunderbaren Kollision zweier Bilderwelten! Die Künstlerin Maria Pyrlik fügt zu ihren Fotoarbeiten zwei Gemälde hinzu. Verwunderlich? Nicht, wenn man bedenkt, daß Fotografie und Malerei über eine jahrhundertelange, gemeinsame Entwicklungsgeschichte verfügen. Setzt man die Epoche der Renaissance als

ihren Ausgangspunkt an, so kommt man zu folgendem Ergebnis. Die Renaissance ist die Zeit, in der die zentralperspektivische Bildkonstruktion erfunden und seit dem als naturalistische Form einer Wirklichkeitsdarstellung eingeübt wurde. Sie setzt allerdings ein distanzierteres Sehen voraus und bildet dieses auch aus. Eine Methode, entsprechend der aufkommenden Wissenschaft, in der es um Objektivität ging. Im Laufe der Jahrhunderte wurden die verschiedensten Apparate erfunden, die Kontrolle und korrekte zentralperspektivische Wiedergabe ermöglichten, bis hin zur endgültigen Erfindung des Fotoapparates, der dieses ganze Verfahren automatisierte und „Handarbeit“ – als subjektive Ungenauigkeit – überflüssig machte. Die Fotografie übernahm fortan die Rolle des objektiven instrumentes, während die Malerei sich von diesem Druck befreien konnte, zu einer eigenständigen Materialität fand, aber dennoch bis heute in einem wechselseitigen, kritisch zu nennenden Verhältnis zu ihr steht.

Maria Pyrlik setzt nun erneut die Fotografie in ein Verhältnis zur Malerei – aber mit umgekehrten Vorzeichen. Von der Malerei kommend und mittels der Malerei gelingt es ihr, die Fotografie als eigenständiges, künstlerisches Medium für sich zu definieren. Sie gibt uns damit den Blick auf die Welt wieder frei. Aber es ist nicht mehr die alte Welt, die durch eben dieses Medium verschüttet wurde, wie ich eingangs erwähn-

te. Es ist auch nicht mehr die als objektiv behauptete, die sich ebenfalls als Täuschung erwies. Es ist der Blick auf eine Welt, die von fotografischen Bildern beherrscht wird, der es aber dennoch schafft, dieser absurden Situation einen Sinn zu geben.

Und hier liegt die Antwort auf die zu Anfang gestellte Frage: *Darum diese Bilder!*

MICHAEL WITTASSEK – artist

ROMEK LEWANDOWSKI:
Pomiędzy milczeniem a szu-
mem przedstawienia.

Pomiędzy milczeniem a szumem przedstawienia.

Gdyby za sugestią Jean-François Lyotarda przyjąć jego propozycję podziału sztuki współczesnej na *novatio* i sztukę „melancholijną”, to przyjrawszy się bacznie aktualnym praktykom artystycznym, stanęlibyśmy przed nie lada dylematem. *Novatio* bowiem ma prowadzić wg Lyotarda do formalizmu i powielania inwencji, podczas gdy sztuka z ducha „melancholijna” penetruje regiony wielkich herezji i obraca się wokół problematyki ‘centrum’ oraz absolutu. Klasyfikacje mają w sobie tyle potencjału porządkującego, co iluzorycznego. I chociaż próżno szukać Lyotardowskich dystynkcji w wizualnych konstatacjach Marii Pyrlik w stanie czystym, krakowska artystka wpisuje się w obieg obu tych opcji, a w pracach z lat ostatnich – jak się wydaje – misternie zawiązuje ich wątki, aby je porzucić.

Dowodzą tego jej poszukiwania i minimalistyczne artykulacje w obrębie sztuki instalacji, które można też zakwalifikować do działań efemerycznych. Jednak to właśnie zaprzęgnięcie w nich modułu procesualności i migracyjności sprawia, że przypisana jest im mieszana tożsamość – mediów, idei, podmiotu oraz kontekstu. Prace te zarazem oddają całą ambiwalencję sytuacji, w jakiej pogrążyła się dzisiaj ‘doczesność’, ‘realność’ i mechanizm ich przełożenia (bądź jego brak) na przestrzeń ‘widzialności’. Rozważania nad

sensem i statusem tych elementów obrazuje także twórcze poczynania Marii Pyrlik.

Wszyscy mamy jeszcze w pamięci kategorię „hic et nunc”, która wytyczała kierunek myślenia efemerycznej i doraźnej działalności artystów spod znaku fluxusu i sztuki akcyjnej, a później pop-artu oraz nurtu figuracji – zarówno tej „dzikiej”, jak i tej najnowszej. Jednak w obliczu narastającego kryzysu identyfikacji medium, przedmiotu oraz tożsamości obecnie dysputa z „czasem” i „miejscem” przybiera zgoła inny wymiar i niesie z sobą inne – w tym pozaartystyczne – konsekwencje. Prace Marii Pyrlik doskonale egzemplifikują ów proces, nie zatracając przy tym własnej odrębności i nie sąc własne przesłania, konkluzje, znaki zapytania...

W rozlicznych pracach artystki problem migracji i swości rozumianej transgresji tworzywa wytycza kierunek dyskursu oraz interpretację ‘dzieła’. Tak dzieje się na przykład w instalacji *Przemieszczenie* (z 1999 r.), zrealizowanej razem z Krescentym Głazikiem w parku Opactwa Liessies (we Francji), kiedy to oboje artyści na planie parku oraz lasu wyznaczyli trójkąty, z których zebrali i przenosili listowie. Wyłonione na podszyciu figury pozornie korespondują ze sztuką bazującą na ładzie geometrii. Przypominają się tutaj malowane akryłem obrazy Marka Rothko (np. Jericho”) czy jego złamane obeliski (zwłaszcza wersja przy Rothko Chapel w Houston). Jednak w przypadku realizacji w Liessies wyłaniają się już zupełnie inne jakości. Jeśli

u Rothko obowiązywała dyscyplina rzeźby i dykcja minimal, tutaj dochodzą nowe czynniki funkcjonowania ‘dzieła’: procesualność, zmienność, rozpad. Warto też dodać, że „miejsce” i „czas” są również niejednorodnymi elementami – dlatego zamiast zasady „hic et nunc”, należałoby raczej powiedzieć: „gdzieś i kiedyś indziej”... To zaś oznakowanie jest atopiczne, nieprzypisane jednoznaczny determinantom czasu i przestrzeni...

Podobna fluktuacja wyglądu oraz mobilność znaczeń ewokowana jest również w inwariantnych wersjach motywu ‘labiryntu’, czego przykładem mogą być – wykonane wspólnie z Krescentym Głazikiem – instalacje: *Labirynt* (na hałdach węglowych w Rieulay, w 1997 r.), oraz *Labirynt paryski* (z 2002 r.). Prace te – niezależnie od czynnika tranzytu (który buduje własną opowieść) – wyzyskują kulturowy topos ‘labiryntu’. Na równych prawach pojawiają się w nich echa i pogłosy o rozmaitej proveniencji.

Jeśli w kulturze minojskiej nieomal każda budowla o cokolwiek bardziej skomplikowanym rzucie posiadała atrybuty ‘labiryntu’, o tyle w wiekach późniejszych, szczególnie zaś w świątyniach Chrześcijaństwa, topika ta znajduje swój wyraz w strukturach mentalnych, czego emblematycznym odzwierciedleniem są na przykład obrysy ‘labiryntu’ na kościelnych posadzkach (tzw. „Chemin de Jérusalem”). Wiązało się to z faktem, że ci, którzy nie mogli wyruszyć w pielgrzymkę do

Ziemi Świętej, mogli odbyć ją na kolanach w wymiarze symbolicznym. I ten właśnie algorytm szukania, porządkowania oraz błędzenia znajduje swoje znaczące reperkusje w projektach Marii Pyrlik. Najbardziej może konceptualnym i ponowoczesnym w wyrazie jego obliczem jest *Labirynt paryski*, który artystka zbudowała z papieru, zaś sam malunek został wytyczony przez spalającą się saletrę. Intrygująca w tej pracy jest ewokacja przestrzeni miejskiej aglomeracji (a konkretnie: linii metra), której centralnym punktem – arbitralną decyzją artystki – staje się lokacja galerii. Jest to dukt myślenia mieszczący się na obrzeżach idei tzw. „Miejsc rysunkowych”, jakie – nota bene – Marek Chlanda tworzył przed laty także w Paryżu.

Konstruowanie przestrzeni ‘przymierza’ i własnej ‘mapy istotności’ koresponduje zresztą – w rudymencjach myślenia – z postrzeganiem figury ‘labiryntu’ (za Joyce’em i Borgesem) – jako „ogrodu rozwidlających się ścieżek”, w którym tropy i ścieżki zaczynają się coraz bardziej wikłać, dezorientując i zacierając ogłąd. Zacieranie owo jest tu wszakże równocześnie odsłanianiem/odzyskiwaniem nowych mentalnych terytoriów. Stąd możemy wnosić, że Marii Pyrlik bliższy jest ‘labirynt’ niejako najświeższej daty, będący metaforą każdego potencjalnego dziś dyskursu – mianowicie ‘kłacza’ (za Deleuze’em i Guattarim), a zatem figury wskazującej na każde możliwe połączenie i lokalizującą każdą możliwą przestrzeń domysłów.

Nie bez znaczenia jest i to, że topos ‘labiryntu’ jest w twórczości autorki *Przemieszczenia* jedynie sztafagem, który został powołany do życia raczej z myślą o budowaniu i ujawnianiu tego, co de facto niestworzone, co wręcz niestwarzalne (a przecież dające się pomyśleć). Właśnie ta utajona dychotomia wydaje się być niezwykle ważnym argumentem (albo ‘odpryskiem’) całego przedsięwzięcia.

Specyficznym (choć niedosłownym) rozwinięciem tego ikonograficznego motywu jest praca zatytułowana *Wstęga Möbiusa* (z 1999 r.). Obiekt ten tworzy skręcona, a następnie sklejona końcami, błona fotograficzna z widocznymi gdzieś tam naświetlonymi klatkami. Pomijając już samą symbolikę (jednostronność figury i znak nieskończoności), konstruuje swój dyskurs poprzez zderzenie tego, co immanentne, z tym, co transcendentne, warto zwrócić uwagę, że jest to także wyrzywkowa (co zresztą dopowiada podtytuł) „opowieść o pracowni”. Przypomina mi się w tym miejscu praca wideo „Moja droga” Zuzanny Janin, gdzie – podobnie jak u Marii Pyrlik – narracja o podmiocie budowana jest w oparciu o jego nieobecność. Obecne są jedynie ślady pamięci (taka procedura zastosowana jest też w cyklu *Pamięć podróży*). Ich dobór – u Janin to zarejestrowane kadry wideo z pokonanej samochodowej trasy, a u Pyrlik ściany i rekwizyty pracowni oraz widoki z okna wagonu – jest w równej mierze znaczący, co nieobecność wizerunków

samych autorek, a także sposób selekcji i pominięcia. W istocie - niezarejestrowane interwały opowieści stanowią nie mniej doniosły aspekt tych prac. W przypadku krakowskiej artystki ma to zresztą swoje ważne reperkusje i stanowi niejako refleksyjny kościec wielu stricte fotograficznych prac – np. cyklu *Stopklatki* czy *Kolejnych Klatek*. Interwały te zatem są przestrzenią nieobecności, która mieści się nie tylko poza 'obrazem', ale również poza 'językiem'. I – jak się wydaje – zdecydowana większość prac Marii Pyrlik, wykonanych w medium fotografii, porusza tę problematykę, stawiając zarazem pytanie, czy – i na ile - możliwe jest widzenie (poprzez 'dzieło') tego, co mieści się poza prezentowanymi kadrami, a wreszcie i to, jak nieobecność owa wpływa na nasze wizualne i semiotyczne doświadczenie?

Jeżeli bowiem uobecnianie nieobecności (np. sygnowane czarnym paskiem albo stykiem krawędzi) wyrasta z semantycznej 'niecki', to nie mniej ważne jest tutaj to, co jest jej niewizualizowanym kontekstem. A zatem sama faza pominięcia – rozumiana jako czasoprzestrzeń, która (będąc nieobecna) wiąże to, co obecne. Ta przestrzeń – jak napisała kiedyś Anna Markowska – jest u Marii Pyrlik poniekąd milczeniem, ale też zarazem – należy pamiętać – jest to milczenie głośne szumem zdeponowanego w galerii 'przedstawienia'. To ich dialogiczność kształtuje naszą afirmację, a w ślad za nią – interpretację, dystans, mitologię

i powielanie (bądź tautologię) 'obrazu'.

Na marginesie tych rozważań warto wspomnieć, iż dodatkowym walorem prac artystki jest swoista gra prowadzona z poetyką i konwencją tak zwanego obrazu „stimmungowego”. Stosował się on do obrazów, które w swej warstwie przedstawieniowej pokazywały sceny wieczorne albo popołudniowe. Z reguły były to pochmurne landszafty, mroczne zaułki czy ciemne wnętrza. U Pyrlik również pojawia się gra ze światłem i cieniem, często prowadzona w dość niskiej skali, oraz operowanie przyblakłą modulacją tonu i zestrzajanie plam barwnych. Jest też skłonność do artykułowania ciemności z rzadka rozświetlanych ostrą strugą światła. Jednak fakt, że artystka zestawia je w cięciach, stosując czasowe interwały, pozwala się domyślać, że najważniejsze jest dla niej poddanie współobecności różnych wersji wydarzeń oraz przenikanie czasów martwych i 'aktualiów'. Dlatego zapewne nie należy tych prac postrzegać jako „okien” na świat. Niekiedy – jak ma to miejsce – w fotografiach nieba (cykl „*Uszy do Słuchania, Oczy do Patrzenia*”) przepływają przez nie skrzepy błękitu, ale nie szukajmy w nich ocalenia. *Stopklatki, Kolejne Klatki*, a także zapoczątkowany w 2001 r. cykl wideo *Obrazy na Ścianach* budują i artykułują świat, który nie jest już sankcjonowany przez „galaktykę Gutenberga” – z jej linearyzmem, trójwymiarowością i stałym punktem widzenia. W pracach tych legła także w gruzach geometria Euklidesa. Pra-

ce Pyrlik z ostatnich lat znakomicie egzemplifikują ten proces, a co najważniejsze, ich język i optyka zasadzają się właśnie na tym pęknięciu – linearyzm jest w nich pozorny, gdyż to, co tworzy punctum fotografii (albo wideo), mieści się poza 'obrazem'. W tym sensie prace te z jednej strony wskazują same na siebie (na swój język i użyte medium), z drugiej znów – wskazują na narrację znajdującą się poza diachronią kadrów.

Takie spojrzenie pozostaje zresztą w zgodzie z nieuchronnym kryzysem aksjologicznego dualizmu. Nie może więc dziwić, że także u autorki *Stopklatek* znajdzie swe miejsce gra luster i powidoków. Nie jest to już tylko niegdysiejsza dialektyka światła i cienia, ale ujawnienie fraktalnego, pulsującego oblicza rzeczywistości. Co zaś istotne - nie wynika ono z jakiegś nieokreślonej względności punktów widzenia, ale raczej z niewspółmierności „widzenia” (artysty, krytyka, odbiorcy). Naturalną konsekwencją tego stanu rzeczy staje się więc odporność na dyktaturę 'sensu'. Ten bowiem – widać to zwłaszcza w *Obrazach na Ścianach* – jest w tym świecie, jak by powiedział Foucault, czymś w rodzaju powierzchniowego efektu, migotaniem, pianą przedstawienia...

Wspomniana prace wideo konstatuje ten stan rzeczy – światło pełzające i niknące na tynkach zdaje się być dygresją naszych fantazmatów, które jakkolwiek z pozoru coś znaczą, faktycznie udają, że znaczą. Są w stanie permanentnego tranzytu i to najwyraźniej

jest dystynkcją ich przedstawienia. Jeżeli we wcześniejszych cyklach fotograficznych autorka jeszcze koncentrowała się na architektonicznym detalu, jakkolwiek go zamazywała, to już w pracach wideo pobłaski i 'zajęczki' światła są symulakrami, które więcej oznaczają niżli określają.

Podobnie w jakiejś mierze ma się rzecz z twórczością malarską Marii Pyrlik. Chociaż jej płótna – dzięki modelunkowi wyrazistej i jakby „szmacianej” faktury w swej warstwie referencjalnej – jak słusznie zauważył Jerzy Hanusek – mogą się odwoływać do powierzchowności architektury, a także – jak sądzę - do minimalistycznego trendu abstrakcji malarskiej, to jednak epatowanie odbiorcy tym kontekstem, a zwłaszcza operowanie metonimicznymi zamiennikami (plamy wilgoci, pleśni czy zacieków) nie wyczerpują tematu. To malarstwo przetrawiło już lekcję modernizmu i „służy” zgoła odmiennym celom. Obrazy Marii Pyrlik nie pełnią więc tutaj funkcji instrumentalnej (reprezentującej), ani nie są wizerunkiem czy odpowiednikiem czegoś, co istnieje realnie i namacalnie. Są – jak powiada Baudrillard – „realnością samą w sobie.” I w tym sensie możemy podziwiać ich ujmującą zjawiskowość.

ROMAN LEWANDOWSKI - krytyk i teoretyk sztuki, kurator

ZBIGNIEW ŁAGOCKI:
Analiza sześciu prac Marii Pyrlik z cyklu Stopklatki, dokonana przez prof. Zbigniewa Łagockiego.

The analysis of six works from the series Still Frames by Maria Pyrlik carried out by prof. Zbigniew Łagocki.

Analiza sześciu prac Marii Pyrlik z cyklu Stopklatki, dokonana przez prof. Zbigniewa Łagockiego.

Traktowanie światła a raczej jego śladu w obrazie gdzie występuje samodzielnie i stanowi wystarczającą treść formalną i emocjonalną niesie w sobie pewną dwuznaczność z którą świadomy twórca musi sobie poradzić.

Plama światła na płaszczyźnie ściany może tworzyć wrażenie formy abstrakcyjnej i wtedy musimy, a przynajmniej powinniśmy ją kształtować zgodnie z abstrakcyjną konwencją.

Ale możemy też założyć, że jest ona konkretnym śladem promienia światła, oświetlającego konkretny fragment wybranej powierzchni i wtedy fotografowanie nie różni się w swej istocie od fotografii portretu czy pejzażu i poddane być musi innym zasadom działania.

Mówiąc o świetle będę miał na myśli nie samo zjawisko fizyczne jakim jest światło, ale jego ślad na płaszczyźnie – obraz jaki plama świetlna na niej tworzy.

Jako przedmiot analizy wybrałem sześć prac Marii Pyrlik z cyklu *Stopklatki*, zbudowanych z wieloelementowych fotografii, których tematem jest światło.

Każdą z prac można rozpatrywać dwójako. Poszczególne elementy serii stanowią zamkniętą kompozycję i jako takie mogą być rozpatrywane. Jako całość tworzą odrębną wartość.

We wstępie do katalogu Maria Pyrlik napisała: *Ruch*

zawsze fascynował fotografów mimo, że fotografia wydaje się być zaprzeczeniem ruchu zatrzymując go w pewnej jego fazie i utrwalając w kadrze zdjęcie. Ale ruch to nie tylko jego faza ciągła, ale też i zmiany, jakie podczas owej ciągłości następują. Mnie interesuje zmiana będąca owego ruchu efektem.

Plama światła, będąca w centrum zainteresowania jej działań nie ma więc wyraźnie charakteru formalnego i nie tylko tak musi być odbierana.

Ma ona również formę „narracyjną”, opowiadającą o pewnym wydarzeniu którego jest głównym, często jedynym bohaterem.

Fotografia, którą zajmuje się aktualnie ma oczywiście pewne związki z malarstwem. Nie są to jednak związki powierzchowne, dotyczące podobieństw faktury obrazu i sposobu jego realizacji. Interesuje ją natomiast przełożenie rzeczywistości na jej wizerunek z walorowym pominięciem literackich treści i informacji. Powstają na skutek tych działań obrazy, które na pierwszy rzut oka kojarzą się nam z malarstwem, a de facto są czystą mechaniczną fotograficzną rejestracją fragmentu otaczającej nas rzeczywistości.

Upraszczając sprawę do zera nie ma w jej działaniach różnicy między fotografowaniem pejzażu, portretu czy aktu a fotografowaniu plamy światła na ścianie.

Pierwsza praca, zatytułowana *Stopklatki nr 1* ma charakter „portretu” plamy światła na naturalnym tle. Dodatkowo wprowadzone pięcioelementowe formy se-

kwencji, tworzą całość w której owa plama jest śladem ruchu po przekątnej obrazu. Plama światła, będąc tu głównym i jedynym elementem, budującym obraz tworzy go i to zarówno w poszczególnych elementach sekwencji jak i w kompozycji całości obrazu, dodaje do samej formy – ekspresję i dynamikę tego formalnego wydarzenia.

Nie należy tu tracić z pola uwagi faktu, że zarejestrowany obraz jest śladem zdarzenia, które w swoim czasie autentycznie zaistniało.

Plama światła jako główny i jedyny temat obrazu pt: *Stopklatki nr V* igra tutaj naszą percepcją sugerując odbiór abstrakcyjny aby zaraz po tym przypomnieć, że mamy przecież do czynienia z wizerunkiem realistycznej plamy światła na niemniej realistycznej części ściany lub muru.

Zestaw czterech fotografii monumentalizuje tutaj całość tworząc ekspresyjny, sugestywny akcent pionowy.

Stopklatki nr II – pozornie powstała plama światła na płaszczyźnie ściany pozwala jednak przy odpowiednim potraktowaniu poruszać wyobraźnię odbiorcy do granic konwencji nadając formie dramatyczny wręcz „literacki” charakter.

Dziewięcioelementowa sekwencja rozwija się w sposób dramatyczny, tworząc całość, nasyconą zarówno formą jak i treścią. Bardzo rygorystycznie egzekwowana dyscyplina podkreśla tu klasyczną zasadę współbrzmienie czasu, miejsca i akcji.

Światło, jako zjawisko częściowo przynajmniej zdematerializowane wydaje się być trudną do tworzenia formy i panowania nad nią. Przyjmuje ono jednak formę „podłoża” na które pada i tu już powstaje spory obszar do formalnych działań.

Symbolika światła jest natomiast praktycznie nieograniczona i bardzo podatna do posługiwania się nią.

Światło jako temat, tworzący obraz ma swoją niespełnioną manifestację w tej pracy. Dziewięć segmentów formatu 50 x 60 cm każdy ukazuje równoległy rozwój zarówno w warstwie formalnej jak i treściowej. Forma początkowo dynamiczna i rozbudowana ulega konsekwentnemu wyciszeniu doprowadzona jest do minimum.

W warstwie znaczeniowo symbolicznej od rozbudowanych skojarzeń treściowych obserwujemy ich redukcję prowadzoną do narzucającego się nieuchronnie kojarzeń ze śmiercią.

Oczywiście nie należy się tu doszukiwać jakiegokolwiek dosłowności. Ta dziewięciosegmentowa sekwencja ukazuje natomiast bogactwo, tworzące w założeniu, że plama światła jest wyłącznym tematem budującym obraz – w tym wypadku fotograficzny.

Nie bez znaczenia jest tu fakt, że obraz ten jest rejestracją faktu autentycznie zaistniałego i jego rejestracją.

PROF. ZBIGNIEW ŁAGOCKI - artysta fotograf
fragment tekstu, 2008

The Analysis of six works from the series Still Frames by Maria Pyrlik carried out by prof. Zbigniew Łagocki.

The treatment of light, or rather its trace in the image itself when there is a sufficient formal and emotional content, carries a certain ambiguity that a conscious artist must deal with.

The spots of light on the plane wall may create the impression of an abstract form and then we must or at least should perceive its shape in accordance with an abstract convention.

But we can also assume that it is a concrete trace of the ray of light, illuminating a particular area of the selected surface, in which case the shooting is no different in essence from the one in portrait or landscape photography and therefore it shall be subject to a different rules of action.

Speaking of light I had in mind not just a physical phenomenon which is light, but its mark on the plane – an image that a spot of light creates on it.

As the object of analysis I chose six works from the cycle *Still Frames* by Maria Pyrlik – assembled of multiple photographs dealing with the theme of light.

Each work can be viewed in two ways. The individual elements are a series of separate compositions and as such can be considered. As a whole they constitute a distinct value.

In the introduction to the catalog Maria Pyrlik wrote: "The movement has always fascinated photographers, although photography appears to be a denial of service stopping it at some stage, and petrifying it in a frame of an image. But the movement is not only a continuous phase, also the changes that occur during this continuity are of great importance. I'm interested in the change being the result of this movement.

A spot of light, which is the focus of these activities is not of a formal nature, and not only as such should be perceived.

It is also a form of "narrative", the story of some event which is the main and often the only hero.

Photography which Pyrlik is presently preoccupied with obviously has some relationship with painting. But it is not a superficial relationship focused on the similarities of the texture of an image and the ways of its execution. She is interested in the translation of reality into its image, leaving aside its literary content and information. From these activities arise images that at first glance we associate with painting but in fact they are purely a mechanical, photographic record of reality.

To make the story short: there is no difference between the activities present in landscape photography, portrait photography and the act of recording a spot of light on the wall.

The first work, entitled *Still Frames No 1* is a "portrait" of the spots of light on a natural background. Addition-

ally by introducing the set of consecutive 5 frames sequence Pyrlík creates a whole in which she traces the motion blur on the diagonal. The spots of light which are here the only major element that builds the image, both in parts of the sequence and the composition as the whole picture, add to the same form - the expression and dynamics of this formal event.

One should not lose from sight the fact that the picture which has been registered is a trace of the event which had occurred at a certain time.

The spot of light as the main and only theme of the image titled: *Still Frames No V* is playing here with our perception by suggesting a purely abstract reception only to immediately turn our attention towards the fact that we are dealing with a real spot of light on a very particular part of the wall or the fence.

The set of four photographs creates here a monumental expression, suggestive of a vertical accent.

Still Frames No II - apparently shows a stain of light on the plane wall, however allows for appropriate shift of imagination to move viewers to the borders of the Convention, giving the form a dramatic, even "literary" character.

The 9 element sequence develops in a dramatic way, creating a whole, saturated with both form and content. A very strict discipline enforced here emphasizes the classical principle of the unity of time, place and action.

Light, as a phenomenon at least partly dematerialized, seems to be a difficult means to create forms and rules over it. However, as it assumes the form of "the ground" on which it emerges, it creates a significant room for the formal action.

The symbolism of Light has virtually no borders and is very prone to be used.

Light as a theme creating the image is a manifestation of unfulfilment in this work. Nine segments 50 x 60 cm each show a parallel development of both; the formal and the semantic. The form originally developed as dynamic and consistent, becomes subject to "noise reduction" and eventually is reduced to a minimum.

The layer rich in meaning from the symbolic associations faces its reduction, therefore leading us inevitably towards the associations with death.

Of course it should not be taken literally. This sequence shows the 9 element piece creating the assumption that the spot light is the sole subject building up an image - in this case a photograph.

What is significant here is that this picture is a record of the physical fact which has occurred in Reality.

PROF. ZBIGNIEW ŁAGOŃSKI - photographer , 2008

MARIUSZ SALWIŃSKI:

*O fotografii nie trzeba mówić,
trzeba na nią patrzeć.*

*Über die Photographie gibt's
nichts zu sagen, man muss hin-
schauen.*

O fotografii nie trzeba mówić, trzeba na nią patrzeć.

To artystyczne credo zmarłego w 2004 roku francuskiego fotografa Henri Cartier-Bresson można w pełni zastosować w odniesieniu do prac Marii Luizy Pyrlik. Jeden z cykli jej prac powstał częściowo w czasie pobytu artystki w leżącym na wschód od Kolonii Bergisches Land. Na jej fotografiach sielankowy krajobraz z domami ozdobionymi kaskadami balkonowych kwiatów ukazany został w sposób surowy. Zarazem jednak zachowana została kwintesencja miejscowej architektury, mianowicie Werkhaus i jego otoczenie. Artystka koncentruje się na detalach, które zwykle wydają się nieistotne i nieciekawe – struktura muru, dachówki, łupek, kawałek wapnia lub bazaltu, ściana z cegieł stanowią temat tych prac.

To na tej rudymenarnej materialności rozgrywa się sztuka Marii Pyrlik. Artystka rejestruje zmiany oświetlenia na tych płaszczyznach dokonujące się w krótkich odstępach czasu. Każda fotografia składa się z dwóch ujęć zrobionych w pewnych odstępach czasu rozdzielonych czarną linią. Te dwoiste obrazy prezentują przeważnie ten sam motyw. Nieuchwytnie różnice stają się zauważalne również dlatego, że artystka nie stosuje żadnych przesunięć.

W cyklu *Stopklatki* Pyrlik porzuca przedmiotowość. Pełną cienia, prawie czarną płaszczyznę obrazu

przecina biały promień, dając widzowi odczucie, że może sam otworzyć drzwi oddzielające go od jakiejś nieznanej, ciemnej, kosmicznej przestrzeni.

Na dwóch obrazach w miejscach, gdzie stykają się biel z czernią można dostrzec jakby fragment jakiegoś kształtu przywodzący na myśl gotową do wysyłki paczkę. Zagięcia na powierzchni papieru poklejonego taśmą klejącą pozwalają rozpoznać blejtram obrazu. Czy ten fragment odwróconego tyłem, zapakowanego do wysyłki obrazu sugeruje ostateczne pożegnanie artystki z malarstwem? Na to pytanie nie otrzymamy odpowiedzi.

W odbywających się spotkaniach plenerowych we Francji artystka zajmuje się od lat kwestią przemijalności, którą przedstawia poprzez obserwację zmian, jakie dokonują się w „materiałach biologicznych”, takich jak trawa, ziemia, liście.

Maria Luiza Pyrlik jest artystką, która ze znanostwem i swobodą posługuje się różnymi środkami wyrazu i przekazu: od malarstwa, poprzez fotografię i wideo aż po instalację. W tej różnorodności artystycznej formy wypowiedzi zachowana jest jednak artystyczna konsekwencja i jednolitość.

MARIUSZ SALWIŃSKI - historyk sztuki, kurator
tekst do katalogu *Guten Tag*
Berlin, 06-07.2005

Über die Photographie gibt's nichts zu sagen, man muss hinschauen.

Dies pflegte der französische Photograph Henri Cartier-Bresson immer zu betonen, der im August 2004 verstarb. Sein Credo trifft auch auf die Photoarbeiten von Maria Luiza Pyrlik zu.

Ein Zyklus ihrer Arbeiten ist unter anderem während ihres Aufenthaltes im Bergischen Land – östlich von Köln / Bonn – entstanden. Die Künstlerin betrachtet diese provinzielle, häusliche Gemütlichkeit mit Geranienkaskaden an den Fassaden der Häuser mit großer Strenge. Doch die Quintessenz der ländlichen Architektur, nämlich das „Werkhaus“ und seine Umgebung, sind dem Kunstbild erhalten geblieben.

An diesen Häusern fällt ihr auf, was uns sonst flüchtig und uninteressant vorkommt. Das Mauerwerk, Dachziegel, Schiefer, Kalk – und Basaltstein und Ziegelwände sind Inhalte ihrer Arbeiten. In dieser „fundamentalen“ Materialität spielt sich die Kunst von Pyrlik ab. An den Gegenständen beobachtet sie den Wechsel von Licht und Schatten in kurzen Zeitabständen. Das heißt, ein Photobild besteht immer aus zwei zeitlich versetzten Aufnahmen. Die schwarze Linie dazwischen können wir als Trennung oder Bindeglied verstehen.

In dieser Dualität des Bildes geht es fast immer um

das gleiche Motiv. Feine Unterschiede ergeben sich auch daraus, dass die Künstlerin keine Verschiebungen der photographischen Flächen vornimmt. Im Zyklus *Stopklatki* verabschiedet sich Pyrlik von jeglicher Gegenständlichkeit. Die schwarze und schattenartige Fläche des Bildes wird von einem weissem Strahl durchdrungen. Die dadurch hervorgerufene Raumimagination gibt dem Betrachter das Gefühl, dass er selbst die Tür zu einem unbekannten, schwarzen Kosmos öffnen könnte.

An der Grenze zwischen dem Schwarzen und Weißen können wir in zwei Bildern ein Stückchen eines Bildes erkennen, das wie ein für die Versendung fertiges Paket aussieht. Die Zerknitterung an der Fläche des Packpapiers, die durch das Klebeband entstand, lässt uns erahnen, dass es sich um den Keilrahmen des Bildes handelt.

Bedeutet dieses Stück eines von hinten gezeigten, umhüllten und für die Versendung vorbereiteten Bildes den endgültigen Abschied der Künstlerin von der klassischen Malerei?! Unsere Neugierde wird nie gestillt.

In den Open-Air-Aktionen, die Künstlerin seit Jahren in Frankreich mitveranstaltet, geht Sie u.a. der Frage der Vergänglichkeit nach, die sie anhand der Veränderung des „biologischen Materials“ – Grass, Erde, Blätter – darstellt.

Maria Luiza Pyrlik bewegt sich freizügig und gekonnt zwischen den Medien Malerei, Photographie, Video und Installation. Dies erlaubt ihr eine große künstlerische Konsequenz, mit der sie ihre Arbeiten in allen Medien wunderbar miteinander verbindet.

MARIUSZ SALWIŃSKI
Manager / Ausstellungskurator
Berlin, 15.06 – 29.07. 2005



maria luiza pyrlik

kraków, polska

e-mail:

maria.pyrlik@gmail.com

tel. + 48 / 012 266 08 76

tel. + 48 / 0501 523 684

/po 10 rano, after ten in the morning/





