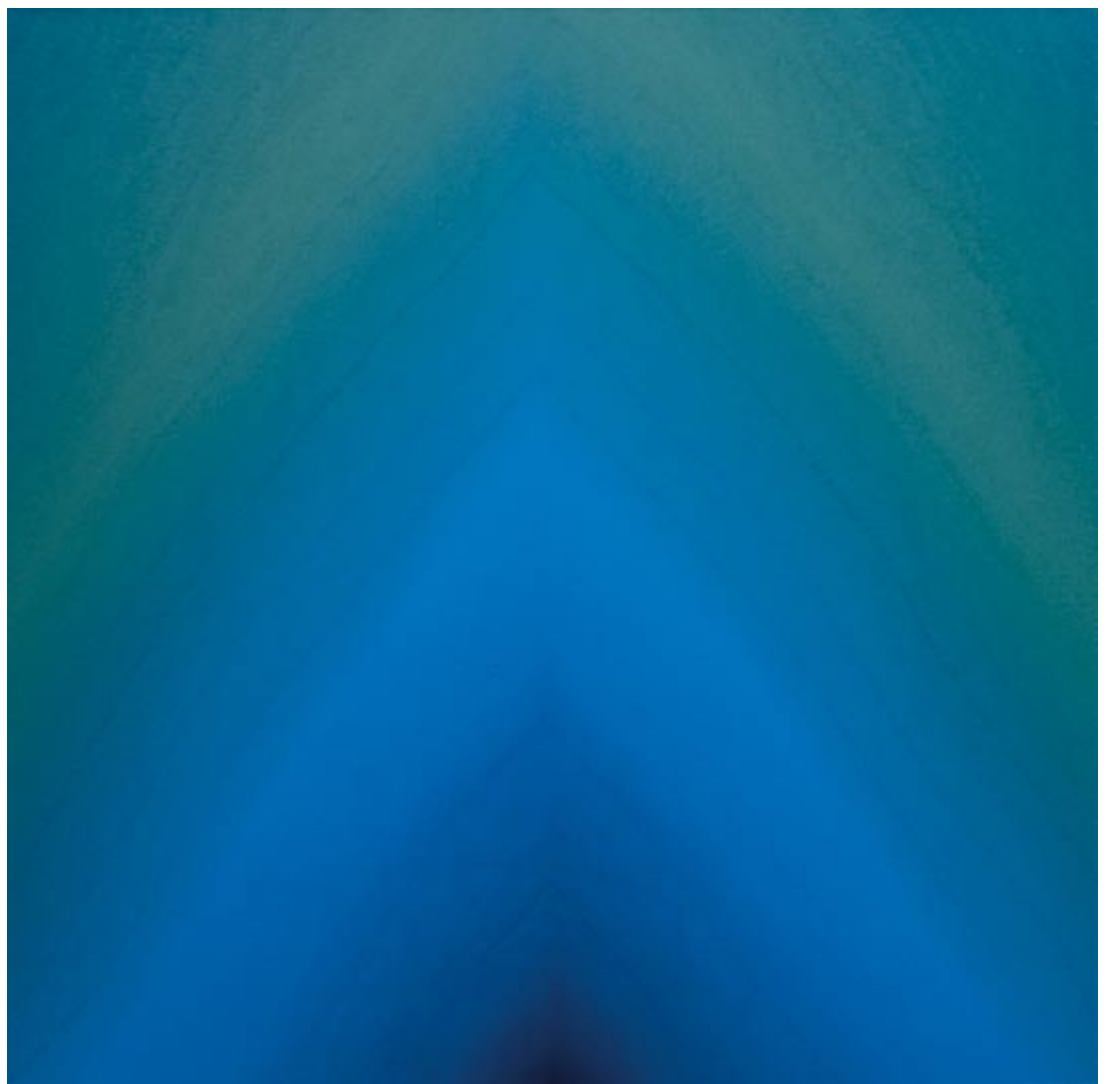
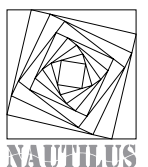


Tamara Berdowska

obrazy kompozycje przestrzenne
paintings spacial compositions
bilder rauminstallationen



18 XI - 5 XII 2005 Kraków





Między tradycją, a odkrywczością

Tamara Berdowska jest malarką pod każdym względem nietypową. Kiedy jej pokolenie w znakomitej większości uważa już samo malowanie na płótnie za anachroniczne - ona nie tylko używa pędzla i płótna, ale zdradzonej już dawno dla akrylu, tradycyjnej techniki malarstwa olejnego. Gdy cechą jej generacji jest tupet i wciąż nowe próby epatowania turpizmem, okrucieństwem czy obsceną i naruszaniem społecznych tabu dla uzyskania szybkiego rozgłosu - ona tworzy sztukę pełną dyskrecji, umiaru i ciszy. Gdy w jej pokoleniu twierdzi się, że mówienie o problemach uniwersalnych jest nic nie znaczącym bełkotem - ona owe uniwersalne zagadnienia uczyniła celem i jedyną treścią swojej sztuki. Subtelna, skromna i stroniąca od wszystkiego, co modne i głośnie Berdowska tworzy sztukę poważną i skupioną, sztukę abstrakcji opartej na geometrii, czyli to, co nie jest dziś en vogue. Jest więc Tamara Berdowska oryginałem, artystką różniącą się od innych, a w konsekwencji samotną. Tak z wyboru, jak i konieczności. Bo społeczność nie akceptuje tego, co odmienne, co wyrasta poza przyjęte wzorce i ponad przeciętność.

Malarstwo jako tworzenie przedmiotów

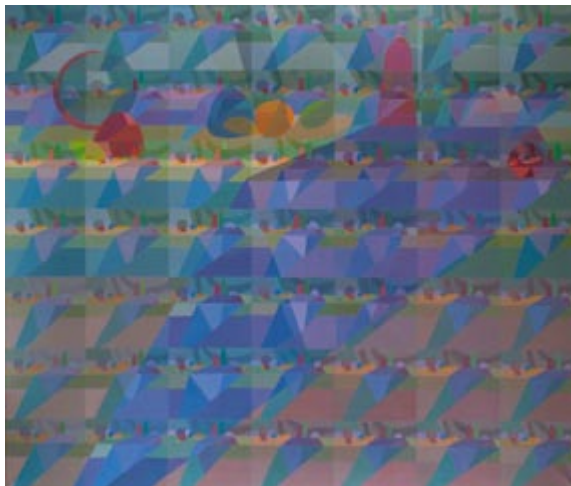
Tamara maluje obrazy i tworzy rysunki przestrzenne. Jej płótna są samą barwą i światłem, które zostały wczarowane w strukturę i konstrukcję geometryczną. Artystka studiowała malarstwo w latach 1985 - 1990. Jak sama pisze w swej biografii: „W czasie studiów przeszłam od próby powtórzenia założeń impresjonizmu do abstrakcji poprzez stopniowe syntetyzowanie formy.”¹ Z jej ówczesnej fascynacji impresjonizmem jedynie zawrotnie piękny kolor i światło pozostały w jej malarstwie do dziś, choć wyglądają one zupełnie inaczej i choć spełniają zadania z gruntu odmienne niż u Moneta czy Renoira. U tamtych, XIX-to wiecznych twórców były one wyrazem zachwyty otaczającą naturą i radości z jej piękna. U Berdowskiej, natomiast kolor i światło mają odniesienia kosmiczne, kryją w sobie mroczną tajemnicę przemijalności i skłaniają do medytacji. Potrzeba obiektywizacji, odejścia od elementów jednostkowych do

1 Martwa natura, 1987, olej/ płótno, w.: 120 x 100 cm



uogólnienia była artystce wrodzona, skoro już na drugim roku studiów (1987) znudzona czy znudzona zadaniami malowania martwych natur wydobywała i zachowywała z ustawionych do odtwarzania przedmiotów tylko geometryczny zarys formy i zsyntetyzowany kolor. Początkowo tworzyła w ten sposób tylko odrealnione, ale jeszcze po części czytelne kompozycje; wkrótce jednak, jeszcze w tym samym 1987 r. - całkowicie już utrzymane w konwencji abstrakcji geometrycznej.

Tak już wtedy, jak i dzisiaj, geometryczność u Tamary Berdowskiej niewiele ma wspólnego z matematycznymi wyliczeniami. Jest to geometryczność, w której rolę decydującą odgrywa intuicja.



2 Martwa natura, 1988, akryl/ płótno, w: 160 x 200 cm

Jak sama wspomina, stając w czasie studiów przed koniecznością odtwarzania przedmiotów martwej natury odczuwała ją jako coś chaotycznego i zbędnego. Szukała ładu; obraz przez nią namalowany miał stawać się światem niezależnym od istniejącego realnie, światem, w którym chciałoby się żyć.

Tworzenie obrazów bezprzedmiotowych, uporządkowanych geometrycznie było dla Berdowskiej - w sensie malarskim - rodzajem zerwania z otaczającym ją światem, jakby ucieczka, od niego. Dokonało się to w pełni z powstaniem namalowanego na przełomie 1987/88, na trzecim roku studiów, obrazu - kalendarza, uznanego przez artystkę za przełomowy. Płaszczyzna płótna podzielona została w poziomie na 12 części odpowiadające miesiącom roku i w pionie na 24 części odpowiadające godzinom doby. Barwami o zróżnicowanych walorach od ciemnego do jasnego i tonach od zimnych błękitów do gorących czerwieni oznaczone zostały zimne i mroczne albo ciepłe i jasne pory roku i dnia. Był to obraz o tyle przełomowy, że dotąd dokonywała Berdowska syntezę form przedmiotowych sprowadzając je do kształtów geometrycznych. W obrazie - kalendarzu zaś operowała już tylko abstrakcyjnym wyobrażeniem. Odtąd źródłem inspiracji w jej malarstwie nie będą już elementy otaczającego świata, ale odczucia oderwane od powszedniości, związane ze sferą myślową i wyobraźniową.

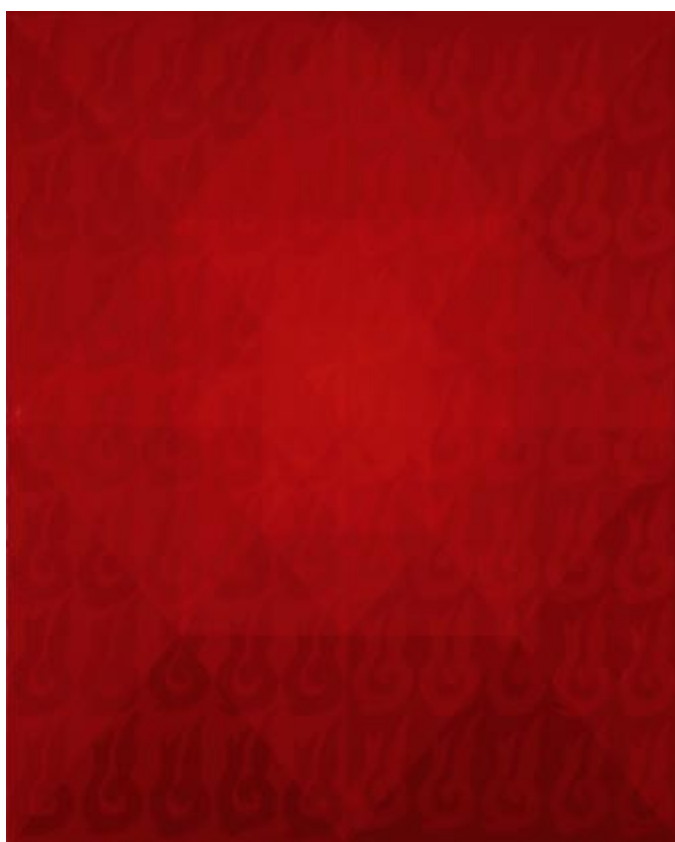
Zanim jednak osiągnie artystka powagę i głębię swego dojrzałego malarstwa, bezpośrednio po ukończeniu studiów, pod urokiem op-artowskich poszukiwań przestrzennych, na swój sposób zmierzy się z tą problematyką. Trzyletni ów okres 1991 - 93 przyniesie obcą osobowości artystki serię obrazów dekoracyjnych, o agresywnych, skontrastowanych barwach czerwieni i zieleni, łączonych z jaskrawym żółtym. Często bywały one dużego formatu. Prawie zawsze były to kompozycje zdynamizowane gwałtownym ruchem po owalu, spirali, po diagonalach.

Już wówczas budowane były w sposób szczególny, tak ewidentnie wyróżniający obrazy Tamary, a polegający na stosowaniu dwóch jakby systemów geometrii: w skali mikro i makro. Podstawowy, choć często prawie niedostrzegalny podział geometryczny stanowi gęsta struktura kwadracików, prostokątów czy trójkątów lub regularnych, ujednoczonych uderzeń pędzla. Jest to równomierny i dyskretny podział rysunkowy całej płaszczyzny płótna, początkowo wyraźnie widoczny, ale w późniejszych pracach już prawie niedostrzegalny. Drugim, z tej struktury wydobytym czy jakby na nią nałożonym, także geometrycznym podziałem, tworzącym właściwą kompozycję obrazu, jest układ dużych form: trójkątów, elips, spirali czy innych, mniej lub bardziej skomplikowanych kształtów geometrycznych. Ten drugi układ, makro, jest budowany przeważnie tylko kolorem lub światłem. Wprawdzie podobną zasadę stosowano już wcześniej, żeby przypomnieć takich twórców jak Victor Vasarely czy Richard Paul Lohse. Jednak tamci malarze tworzyli siatkę podziału płaszczyzny widoczną na pierwszy rzut oka, chodziło im o efekt kompozycyjny, o rytmizowanie powierzchni obrazu. U Berdowskiej struktura podziału płótna jest dostrzegalna dopiero z bliskiej odległości, a często prawie zupełnie niewidoczna. Dla niej tworzona przez nią struktura odgrywa bowiem rolę z jednej



3 Kalendarz, 1987, olej/ płótno, w.: 120 x 80 cm

4 Ogień, 1991, olej/ płótno, w.: 100 x 80 cm





5 Fuga, 1990, olej/ płótno, w.: 190 x 130 cm

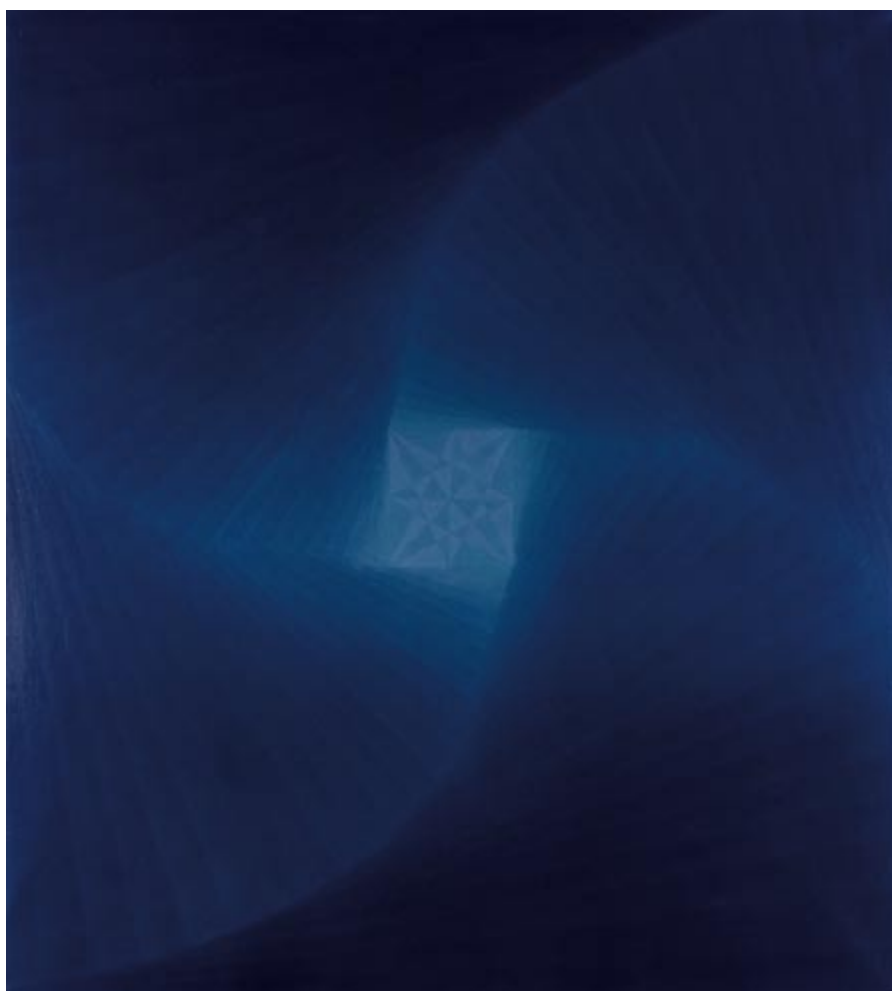
strony symbolu i przypomnienia o zasadzie powszechnego porządku, z drugiej - niezbędnej kanwy konstrukcyjnej, na której rozgrywać będzie kolejny swój dramat pytań bez odpowiedzi.

Geometria jest dla Berdowskiej ważna, ale mimo jej kreującej obecności we wszystkich pracach artystki zawsze spełnia zadania służebne. Tak formułuje to autorka: „Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania. W następnym etapie powstawania obrazu geometria staje się ukrytym rytmem. Zawsze jednak jest środkiem a nie celem.”²

W okresie malowania przez Tamarę pełnych dynamizmu płócien o skontrastowanych, jaskrawych barwach, miały one niekiedy, przy ich dekoracyjnej wzorzystości, zadziwiającą cechę. Zamiast zabawowego nastroju radości z rozmigotania kolorów, uważanych za najpogodniejsze - czerwieni, żółci i zieleni - niosły one niepokój, a czasem nawet poczucie zagrożenia. Artystkę interesowało w tych pracach osiągnięcie złudnych efektów głębi, wypukłości, płynięcia czy lotu w przestrzeni, zbliżania się i oddalania pulsacji form, ich obrotów i wirowania. To był obszar op-artowskich zagadnień, ale Tamara wносиła do niego obok energii ruchu nieznaną gdzie indziej element drapieżności i napięcie nie tylko wizualne.

Incydent op-artowskich eksperymentów zakończył się przejściem poprzez krótką fazę stopniowej rezygnacji z iluzji ruchu w obrazach i ich wielobarwności. Jej malarstwo od 1995 r. zmierza konsekwentnie do ograniczania środków, prawie po ascezę. Staje się monochromatyczne, nabiera coraz większej głębi, powagi i monumentalizmu. Kolor błękitny w różnych gradacjach staje się barwą dominującą w jej pracach, ich wyróżnikiem, niemal atrybutem artystki. Według odwiecznej mowy barw jest błękit symbolem nieskończoności, duchowości, wartości immaterialnych, nieba. Wassili Kandinsky pisał o nim: „...w głębokich tonach robi się bardziej intensywny i jeszcze bardziej uzewnętrzniony. Im głębszy jest błękit, tym mocniej wzywa człowieka w nieskończoność, budzi w nim tęsknotę za czystością, a wreszcie i transcendencją. Jest to kolor nieba...” - I dalej: „Promieniuje zeń głębokie ukojenie. Przecho-dząc w czerń przybiera dodatkowo ton nieludzkiego smutku. Jest zapadaniem się bez końca, bo go być nie może, w stan ogromnej powagi.”³

Nie tylko upodobanie; intuicyjna potrzeba błękitu była w świecie malarskim Tamarą od początku obecna. W jej obrazach z czasów studiów często dominował kolor niebieski,

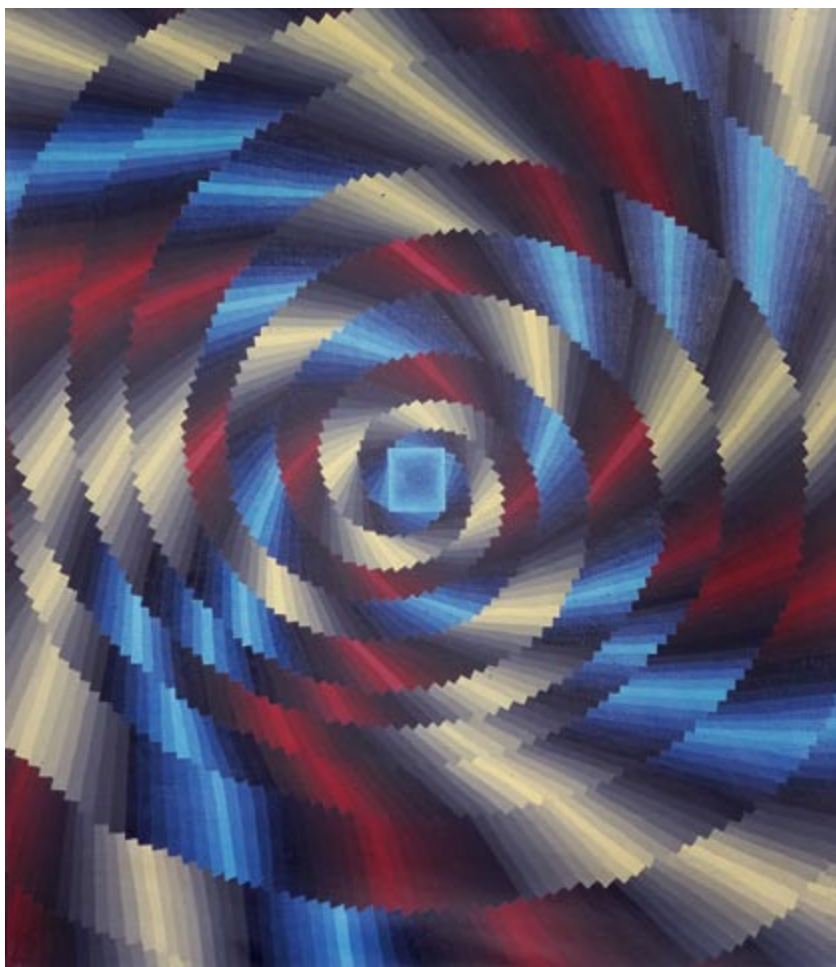


6 Wir, 1990, olej/ płótno, w.: 180 x 160 cm

a wieloczęściowa (1990) praca dyplomowa, złożona z pięciu „Fug” - obrazów olejnych w formacie 190 x 130 cm. była swego rodzaju symfonią na całą gamę odcieni niebieskości. Z tego samego roku pochodzą także inne błękitne obrazy, jak płótno ciemniejące ku krawędziom, z jasno-niebieską formą kwadratu po środku kompozycji i czterema jakby-skrzydłami wiatraka w ruchu - jeden z pierwszych, jak je określa artystka „Wirów”. To obraz dużej urody, z rzadkimi subtelnościami układu liniowej struktury i rozwiązań kolorystycznych.

Od połowy lat dziewięćdziesiątych, kiedy Berdowska zamknęła okres dekoracyjnych, wielobarwnych obrazów i koncentruje się na coraz bardziej zsyntetyzowanych, niebieskich monochromach - aż do 2005 roku pozostaje w tym samym kręgu zagadnień, tyle, że rozwiązywanych z potęgującą się wciąż oszczędnością i prostotą, a równocześnie, paradoksalnie, coraz większym wyrafinowaniem. Jej błękitne płótna z lat 1996 i 1997 mają już to, wydobywające się z mroku, magnetycznie wabiące świecenie, które czyni jej prace z początku nowego stulecia tak ezoterycznymi i zmuszającymi do medytacji.

Proces przemian, jakie dokonały się w malarstwie artystki w ciągu tego dziesięciolecia, polega głównie na zmianach relacji pomiędzy mikrogeometrią struktury rysunkowej obrazu i jego makrogeometrią, a rozwiązaniem kolorystycznym kompozycji. We wczesnych pracach struktura podziału pola obrazowego rytmizuje je w sposób widoczny. Kolor wypełnia mikroelementy tej struktury także dostrzegalnie i na mozaikowej zasadzie budowania kolejno układanych płytek tworzy geometryczną kompozycję. Bywa na przykład złożona z przebiegających równolegle zygzaków naprzemian błękitno-światlnych i prawie czarnych (Kompozycja rytmiczna I, 1996), albo ze smug stworzonych z ciemnych i błękitnych naprzemian pasów (Kompozycja rytmiczna II, 1996), bywa formą kobaltowo-światlistego łuku z krystalicznych elementów (Wariacja na jeden temat I, 1997), albo spiralą uformowaną z pasm czarnych i niebieskich (Kompozycja spiralna, 1997). Rozwój wizji malarskiej Berdowskiej zmierza w kierunku wyciszenia podstawowej, mikro strukturalnej siatki podziałów w obrazie, by z większą siłą wydobyć w nim metafizykę światła i przestrzeni. I takie są jej płótna z końca lat dziewięćdziesiątych i początku nowego wieku. Rytm sprowadzonej do drobin siatki podziału, jest prawie niewidoczny, ale odczuwalny jako podwalina porządku. W błękitnej przestrzeni jawi się ciemniejszy kształt wydłużonego stożka, albo na ciemniejszym tle jasna smuga świetlistości w owalu czy w formie smukłego prostokąta albo półkuliście narastająca, jako rozjarzenie czy ściemnienie



7 Bez tytułu, 1995, olej/ płótno, w.: 140 x 120 cm

błękitu. Nic nie jest tu sprecyzowane: siatka podziałów ledwie widoczna, formy geometryczne budujące kompozycję rozproszone; są bowiem nie materią lecz światłem. Artystka tak formułuje swoje założenia malarskie: „Malując obrazy zakładam, że rysunek jest konstrukcją opartą na logicznych podziałach, rytmie. Rysunek obrazuje świat idei, w którym nie ma przypadku, zmienności, emocji. Kolor burzy lub ukrywa pod swoją zmiennością i grą światła konstrukcję rysunkową. Rysunek w mojej twórczości jest ideą, kolor - materią ulegającą przeobrażeniom.”⁴

Obrazy Tamary Berdowskiej są medytatywne, pełne skupienia i doskonale harmonijne. Odpowiadają konstatacji, jaką zawarła autorka w tekście pracy dyplomowej, pisząc: „Skoro makrokosmos, mikrokosmos, wszechświat i człowiek są skonstruowane według jednej zasady, sztuka też tej zasadzie musi podlegać.”⁵ I jest w tych pracach odbicie kosmicznego porządku, ale też zmienności świata, a nade wszystko tajemnicy transcendencji. Prace Berdowskiej należą do tego, coraz rzadziej już dziś występującego rodzaju sztuki, o której pisał Jose Ortega y Gasset, „że sama w sobie reprezentowała drzemającą w ludzkości potencjalną siłę nadającą gatunkowi ludzkiemu godność i usprawiedliwiająca jego istnienie.”⁶

Po dyplomie z malarstwa, w latach 1990 - 93 studiowała Berdowska w pracowni filmu animowanego. Znamienne, że wymyślony przez nią i częściowo zrealizowany film animowany (1993) był opowieścią o potworze zjadającym błękit (sic !)

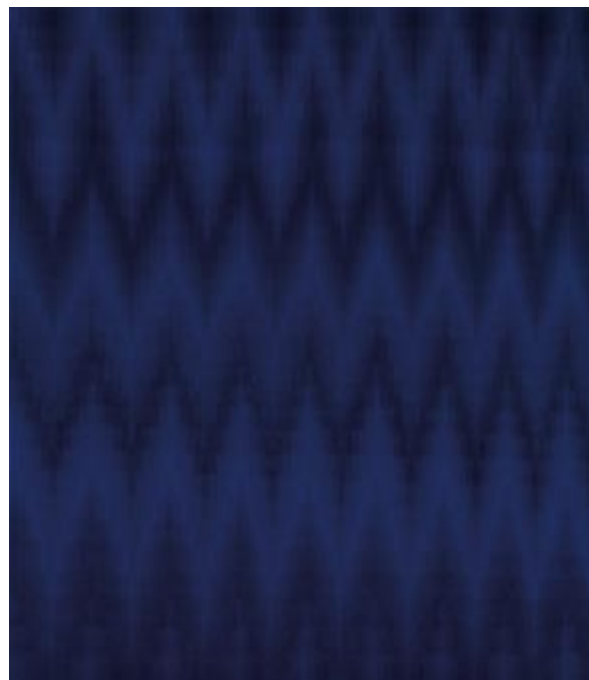
Dodatkowe te studia i praca nad filmem animowanym przyniosły rezultat nieoczekiwany, a bardzo dużej wagi. W 1994 roku zrealizowała Tamara po raz pierwszy, wywiedzioną z doświadczeń animacji, nowatorską koncepcję „Rysunku przestrzennego”, która wkrótce, obok malarstwa, stała się równie jak ono ważną formą wypowiedzi twórczej artystki. Są to rysunki, najczęściej rosnących, a potem malejących prostokątów, wykonane na półprzezroczystych foliach, zawieszanych gęsto, szeregowo za sobą. W ten sposób powstają tajemnicze, nieco zamglone, ale wyraźne, choć nie istniejące kształty stereometryczne.

I tu rysunek geometryczny jest konstrukcją logiczną, trwałą i wyznaczającą rytm w przestrzeni. Przezroczysta folia zaś, przez którą widać głębi sali wraz z przechodzącymi widzami - symbolizuje zmienność i przemijalność materialnego świata.

Mimo, że rysunki przestrzenne o podobnej koncepcji wykonywało już co najmniej dwóch artystów przed Tamarą lub równoległe z nią: pod koniec lat siedemdziesiątych Amerykanka Rebecca Medel swoje kule, sześciany i korytarze z barwnych siatek, a w latach dziewięćdziesiątych eksperymenty na foliach prowadził także Janusz Kapusta w Nowym Jorku - to



8 Kompozycja rytmiczna I, 1996, olej/ płótno, w.: 140 x 120 cm



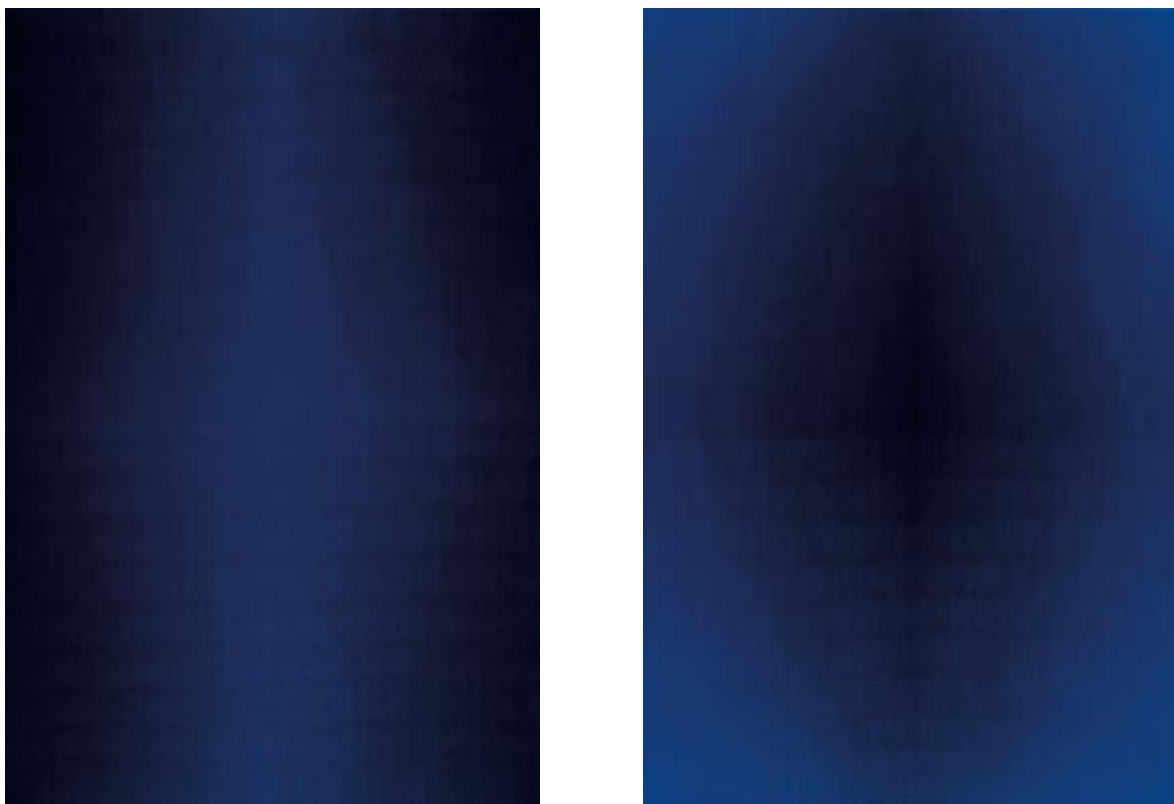
9 Kompozycja rytmiczna II, 1996, olej/ płótno, w.: 140 x 120 cm

jednak osiągnięcia Berdowskiej uznać należy za jej suwerenne odkrycie. Jest bowiem mało prawdopodobne, by mogła się ona zetknąć z poszukiwaniami swoich kolegów na odległym kontynencie, podczas gdy przejście od zmieniającego się w czasie rysunku w filmie animowanym do zmieniającego się w przestrzeni rysunku w obiekcie sztuki - wydaje się naturalne i oczywiste.

Malarstwo jako proces

Dla Tamary Berdowskiej proces tworzenia, proces zmagania się z materią jest co najmniej równie ważny, jak przedmiotowy jego rezultat: obrazy i obiekty przestrzenne. Berdowska należy do nader rzadkiej kategorii artystów, dla których praca twórcza jest jedynym celem, sensem i sposobem egzystencji. Wszelkie sprawy potocznego życia znajdują się na odległych planach. Stanowią nieuniknioną konieczność, czyli uciążliwy obowiązek. Nawet spotkania towarzyskie, nawet lektura książek czy urlopowy wypoczynek. Jedyną satysfakcjonującą ją sytuacją jest malowanie - odcięcie się od materialnego świata, w pracowni, przy sztaludze, w skupieniu nad kolejnym obrazem. Trafnie ten stan świadomości określa Ortega y Gasset, by raz go jeszcze przywołać, gdy powiada: „Sztuka jest więc wyzwoleniem. Od czego nas wyzwala? Od powszedniości.”⁷

Stosowany przez Tamarę system tworzenia jest bardzo pracochłonny. Obiekty przestrzenne wymagają rysowania tej samej, zwiększającej się czy malejącej formy na wielu dziesiątkach czy nawet niekiedy ponad stu foliach. Obrazy są malowane długo schnącą olejną farbą co najmniej pięcioma warstwami, a każda oznacza niezliczone dotknięcia pędzla tworzące czy wypełniające siatkę podziału płaszczyzny. Pierwsza warstwa określa w przybliżeniu wizję powstałą w wyobraźni artystki, jest jej ogólnym szkicem. Kiedy kładzione są warstwy następne - druga, trzecia i czwarta - bywa, że płótno przybiera cechy dekoracyjności, ale niezależnie od jego wyglądu, zawsze podczas tego procesu pozostaje zagruntowaną płaszczyzną pokrytą farbą. To w czasie ostatniego, najważniejszego etapu pracy artystki zamalowane płótno staje się obrazem. Dokonuje się to wtedy, kiedy traci ono cechy materialności, a nabiera majestatu zjawiska. Jest to wszakże moment niewdzięczny. Tamara jest bowiem spokojna i szczęśliwa



10 Dyptyk, 1999, olej/ płótno, w.: 120 x 80 cm (x 2)

tylko zanurzona w procesie malowania; zaś świeżo ukończony obraz nigdy jej w pełni nie satysfakcjonuje. Nie jest bowiem całkowicie zgodny z tą wizją, narodzoną w wyobraźni, która dała mu początek.

Twórczość Tamary Berdowskiej, odwołująca się do reguł powszechnego porządku rządzącego makro i mikrokosmosem i przykuwająca uwagę niemal mistycznym światłem, nie podlega żadnym wpływom wydarzeń realnego świata, ani też osobistych przeżyć artystki. Raz tylko, w 1995 roku odnotować się daje bezpośrednie oddziaływanie prywatnego przeżycia Tamary na jej malarstwo. Po śmierci bliskiej jej osoby powstał wówczas cykl siedmiu „czarnych obrazów”, łączących w sposób subtelny i finezyjny kolory ugru i zróżnicowanych tonalnie czerni. Odtąd często już stosowała artystka czerń w swoich, także błękitnych płótnach.

W obrazach Berdowskiej z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych i początku naszego stulecia dotknięcia pędzla wypełniają barwą rysunkową strukturę podziałów płaszczyzny są już nie tyle widoczne, co wyczuwalne jako jej dyskretna rytmizacja i rozwibrowanie. Nakładając kolejne warstwy koloru Tamara czasem wzmacnia, ale najczęściej osłabia postrzegalność zarówno mikrogeometrii podziałów pola obrazowego jak makrogeometrycznej formy wykreowanej na nim światłem lub ściemnieniem.

U progu 1999 roku zaczęła cykl obrazów, w których interesowała ją możliwość dojścia do granicy widzialności. Kształt geometryczny, wydobyty przy nakładaniu pierwszych warstw koloru przesłaniała następnymi warstwami zacierając kontrast walorowych rozróżnień. Ciemne partie obrazu pokrywała jasną farbą, a ciemne - jasną aż do zaniku geometrycznej formy budującej kompozycję, aż do ujednoczenia barwnego i walorowego płaszczyzny płótna. Eksperyment się dokonał. Granica widzialności została osiągnięta i przekroczona. Powstały obrazy całkowicie nieczytelne, w których zabrakło zarówno odbicia niezmiennych praw rządzących światem, jak tajemnicy, która tak bardzo intryguje w innych pracach Tamary. Autorka w 2003 zniszczyła wszystkie płótna tej fazy poszukiwań.

Formę odreagowania doświadczenia z granicą widzialności stanowiła krótka seria obrazów powstałych bezpośrednio po tym eksperymencie. Były pogodne, w dwójnasób kontrastowe, w bardach błękitu, bieli i czerwieni. Nawet dekoracyjne i jako takie nie w pełni akceptowane przez artystkę. Jednak wymagały procesu malowania, a ten był jej niezbędnie potrzebny.

Jeszcze w tym samym, 2003 roku powróciła Berdowska do swych pełnych powagi, medytatywnych płócien z błękitu, których magiczna siła urzeka i zmusza do kontemplacji. Dzieje się tak zapewne dlatego, że Tamara Berdowska, choć agnostyk, odnajduje się w metafizyce i na wskroś metafizyczna jest jej sztuka. I żyje artystka w świecie, który większości jest niedostępny. Już od najmłodszych lat dzieciństwa była „inna”, różniła się od rówieśników i nie akceptowana przez nich czuła się stale wyalienowana. Zamiast się bawić z nimi wolała ryo-



11 Bez tytułu, 2004, olej/ płótno, w.: 120 x 80 cm

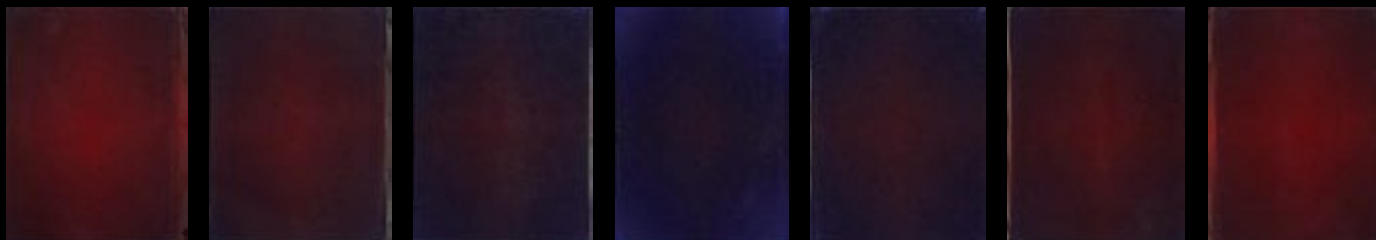
wać i lepić zwierzątka z plasteliny. Tak było również wtedy, kiedy już dorastająca i dorosła wolała rysować i malować, albo słuchać muzyki poważnej, niż z koleżankami i kolegami spędzać czas na zabawach tanecznych i towarzyskich rozrywkach. Jak sięga wstecz pamięcią - zawsze wiedziała, że będzie malować i że to w jej życiu jest sprawą pierwszej wagi, misją, jaką ma do spełnienia. Była też już w pełni świadoma, dlaczego, kiedy pisała swoją pracę dyplomową. „Sztuka ma się zajmować przedstawianiem idei w rzeczach. - konstatowała - Tylko idee istnieją naprawdę. Rzeczy cielesne stają się i przemijają, znajdują się między bytem a niebytem, istnieniem a nieistnieniem /.../ Pojmowanie sztuki jako objawienia i przypomnienia modyfikuje pojęcie procesu twórczego. Tworzenie polega na zdejmowaniu zasłony, odkrywaniu praobrazu. /.../ Praobraz jawi się podobnie jak archetyp Junga. Artysta podporządkowany zasadzie świata jest poszukiwaczem, nie stwórcy.”⁸

To wcześniej sformułowane credo artystyczne pozostaje dla Tamary wciąż aktualne. Dla swego głębokiego i ważkiego przesłania znalazła Berdowska trafną, w Kantowskim rozumieniu wzniosłą, choć prostą formę wypowiedzi: w malarstwie i obiektach przestrzennych. To dzięki zawartości przekazu, choć także ezoterycznemu ich pięknu są one tak fascynujące.

Bożena Kowalska

Przypisy

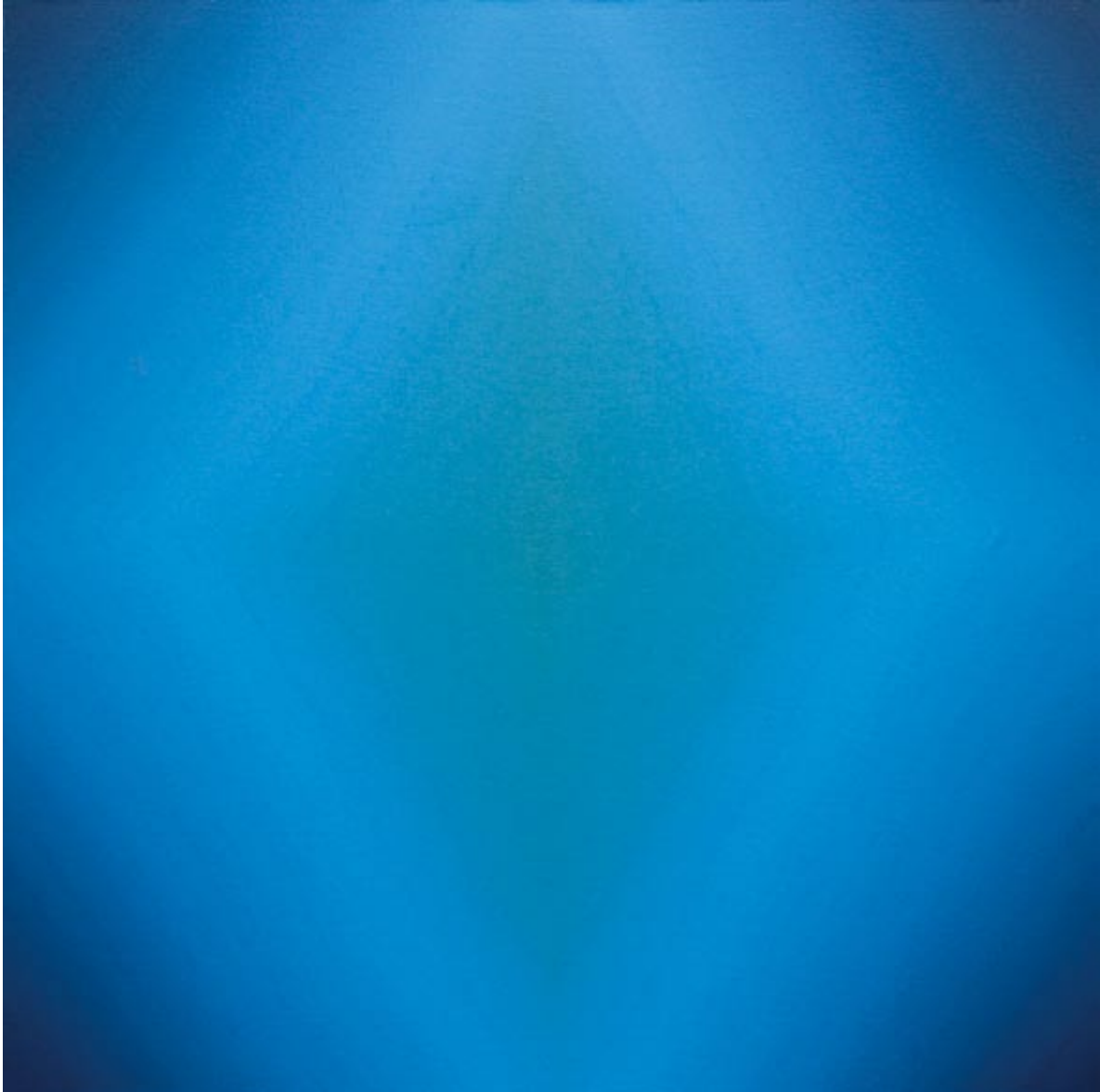
1. T. Berdowska Biografia (maszynopis nie publikowany) w posiadaniu autorki
2. T. Berdowska /wypowiedź w:/ B. Kowalska W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, Galeria EL, Elbląg, 2001, s. 26.
3. W. Kandyński O duchowości w sztuce, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 88.
4. T. Berdowska Spojrzenie na twórczość /w:/ B. Kowalska W poszukiwaniu ładu jw., s. 27.
5. T. Berdowska Kompozycje harmoniczne. Praca dyplomowa na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie 1990, s. 2.
6. J. Ortega y Gasset Dehumanizacja sztuki i inne eseje. Warszawa 1980, s. 319.
7. J. Ortega y Gasset jw., s. 42.
8. T. Berdowska Kompozycje harmoniczne jw., s. 3.

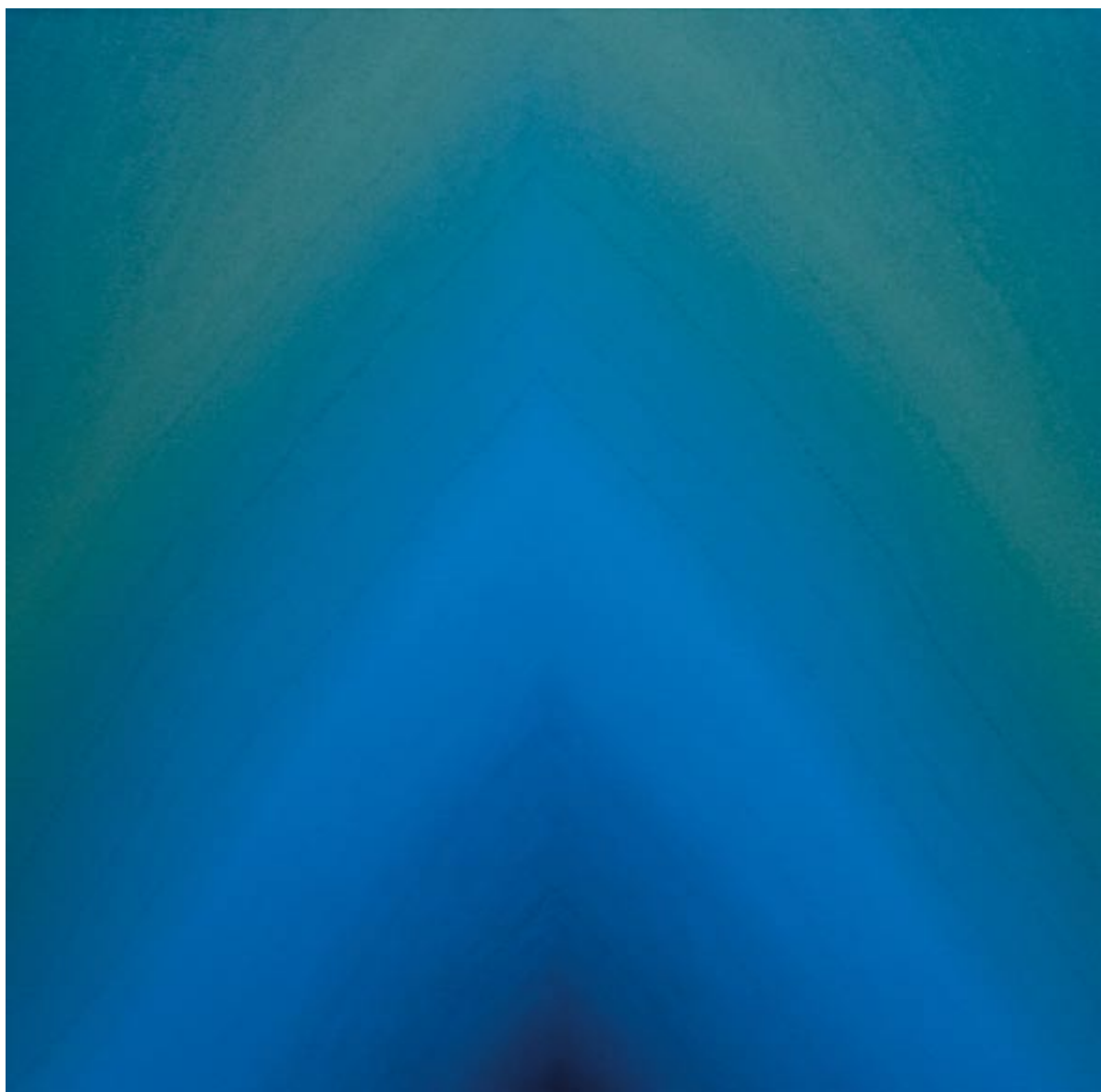


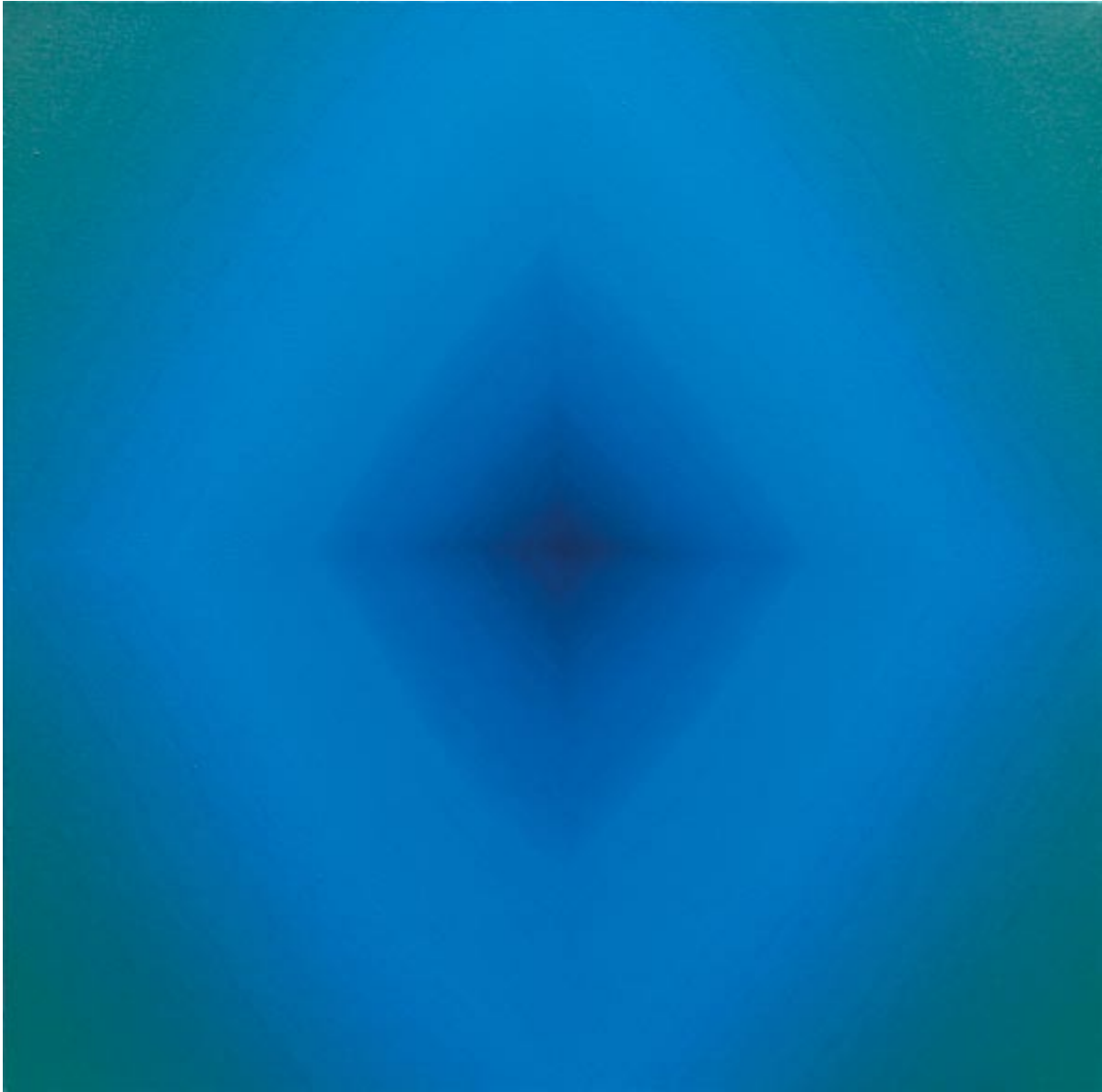
12 Obraz z siedmiu elementów, 2005, olej/ płótno, w.: 18 x 13 cm (x 7)



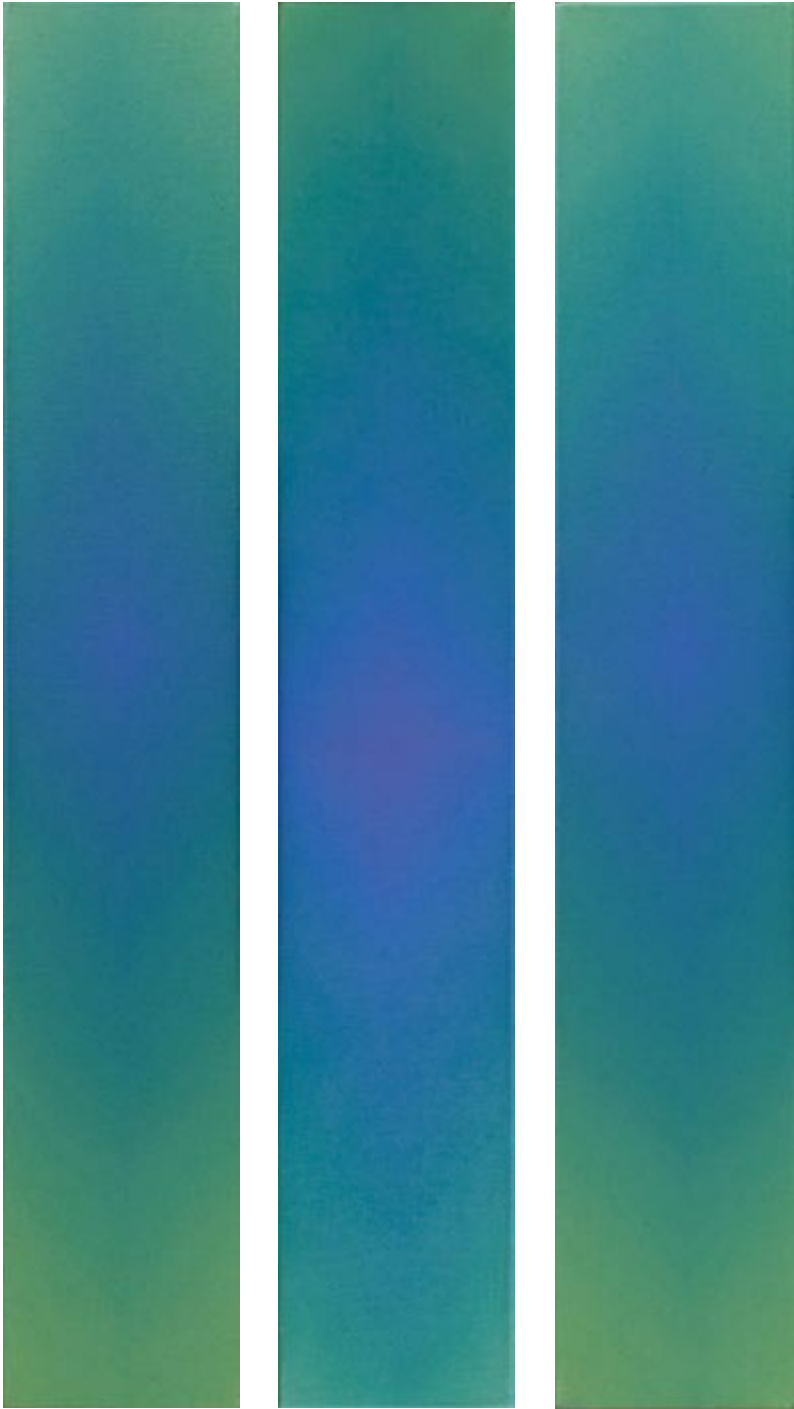


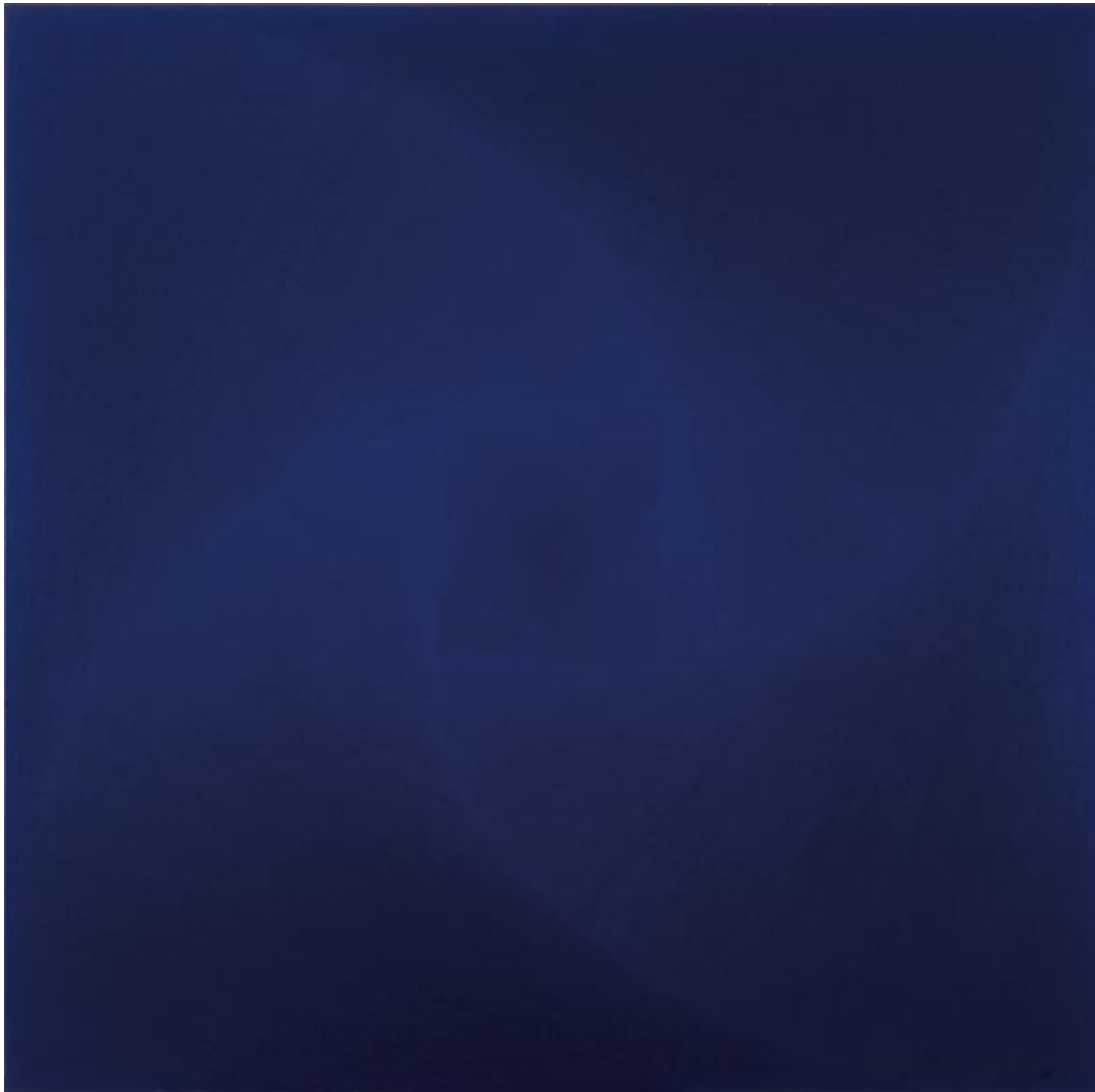


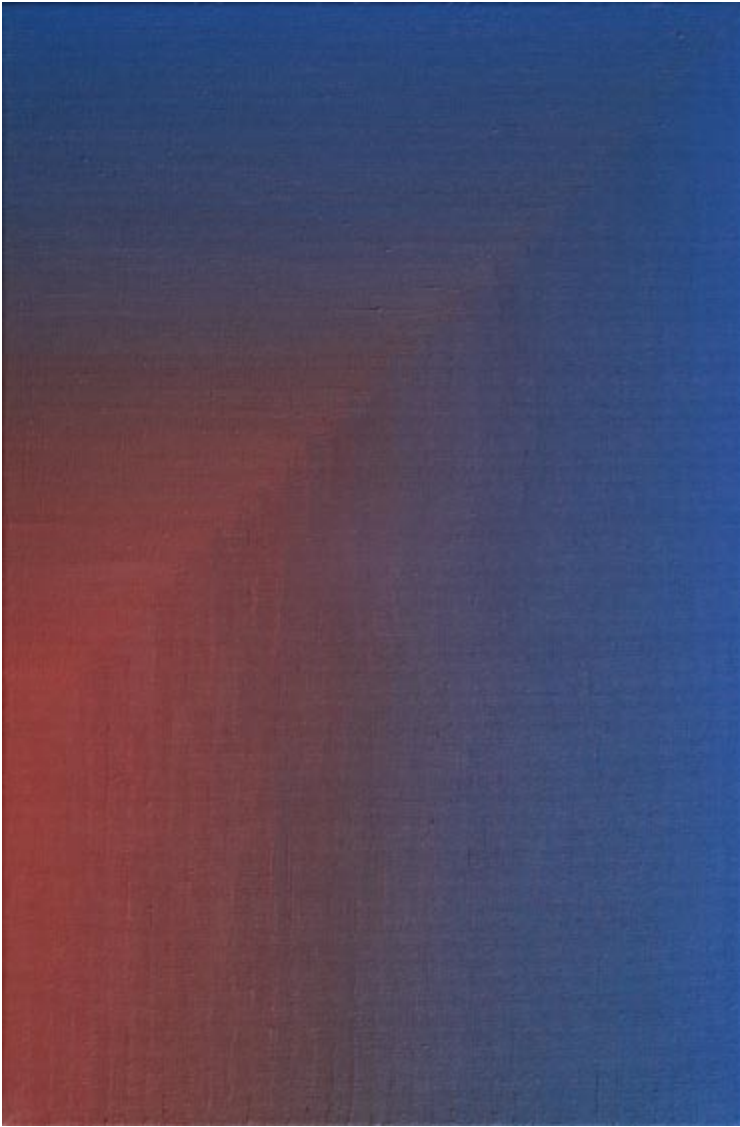










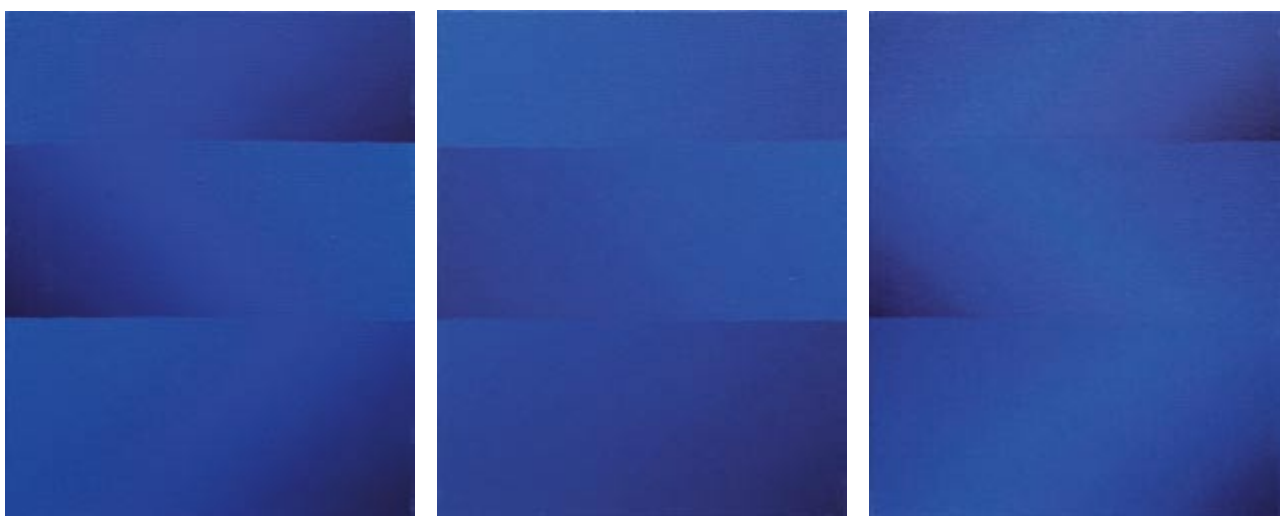








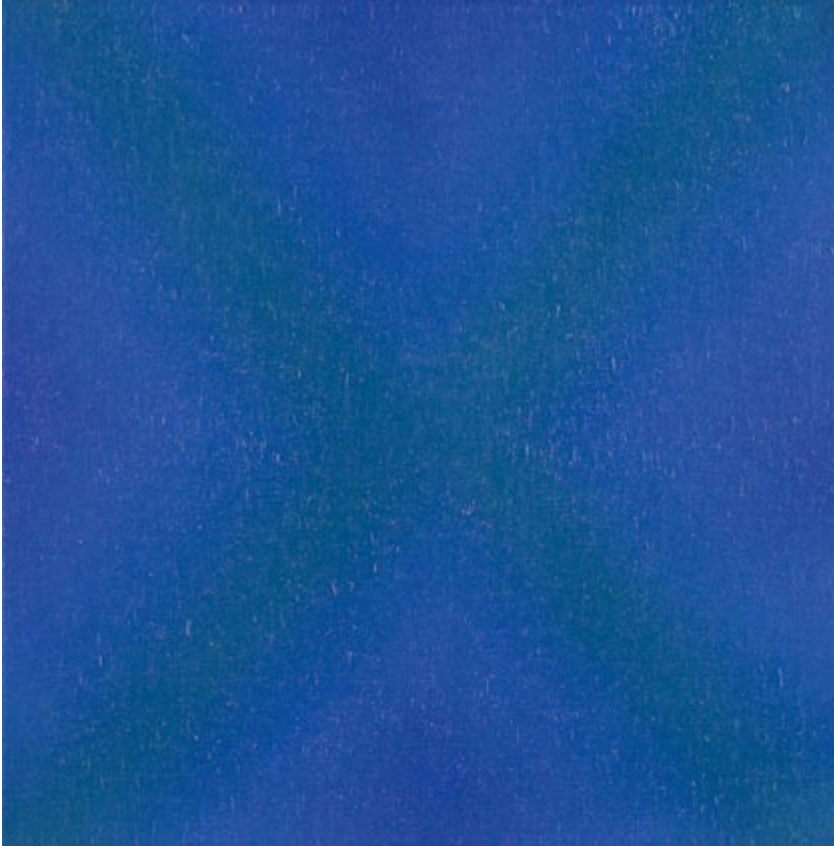


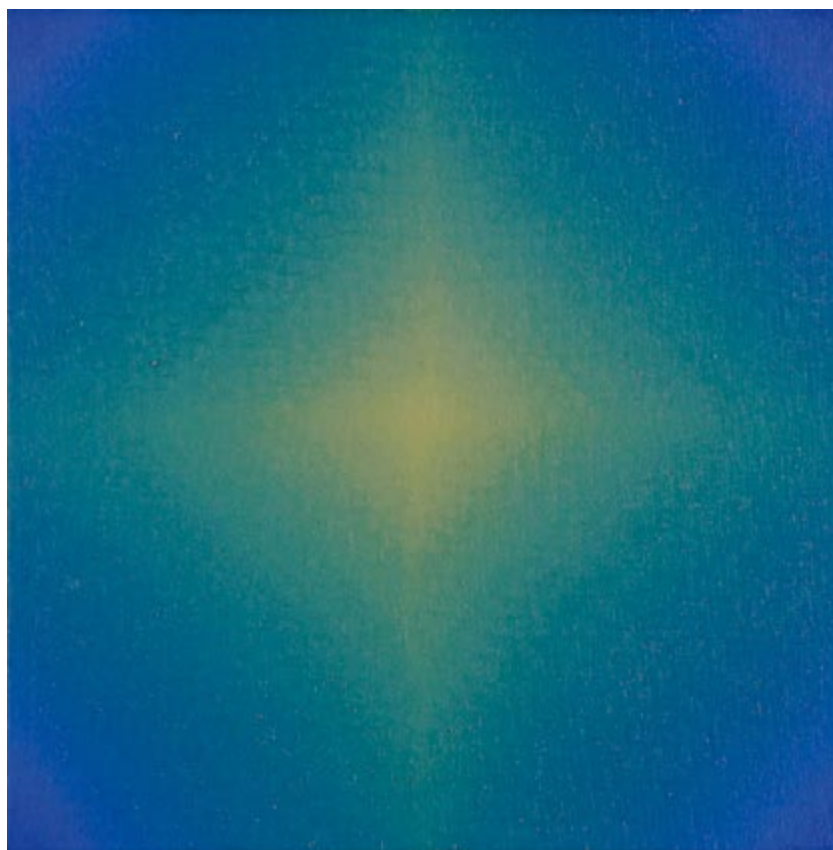


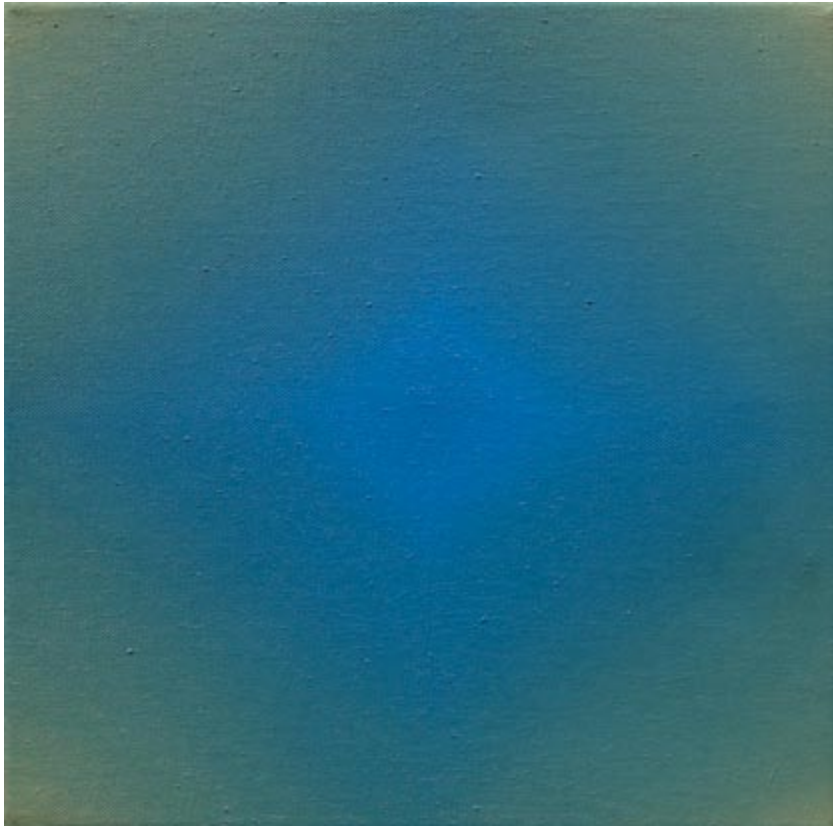
26 Bez tytułu, 2005, olej/ płótno, w.: 47 x 33 cm

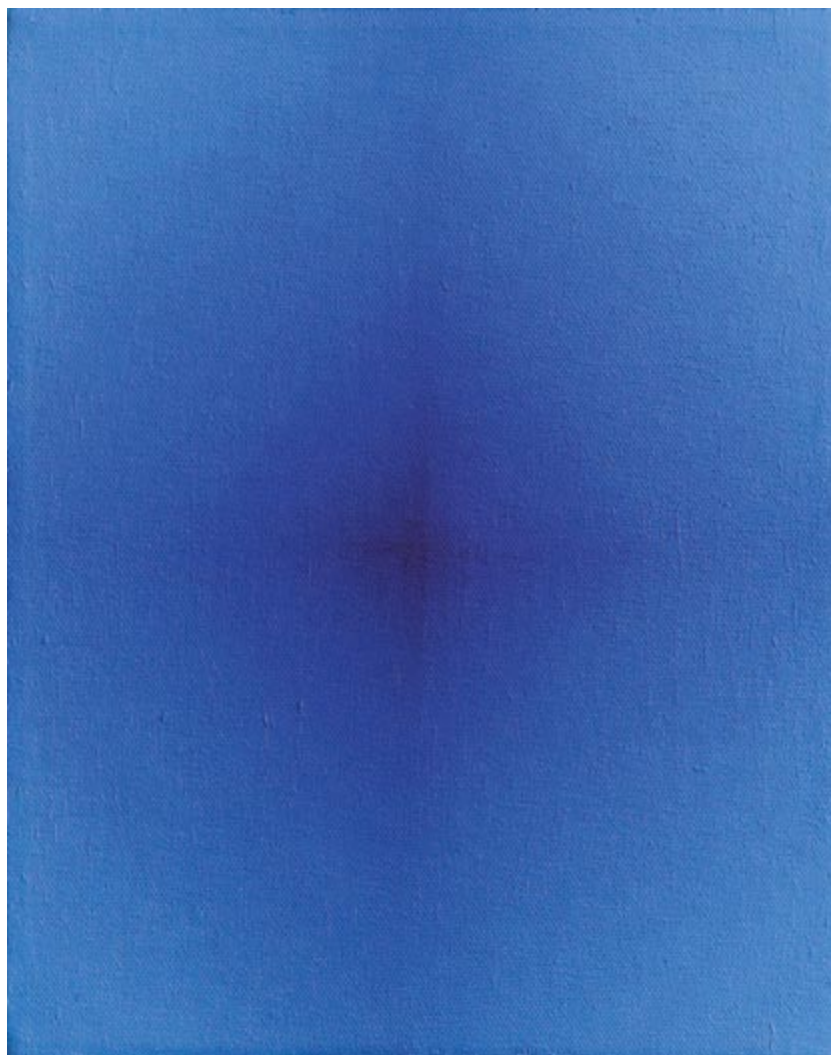
27 Bez tytułu, 2005, olej/ płótno, w.: 47 x 33 cm

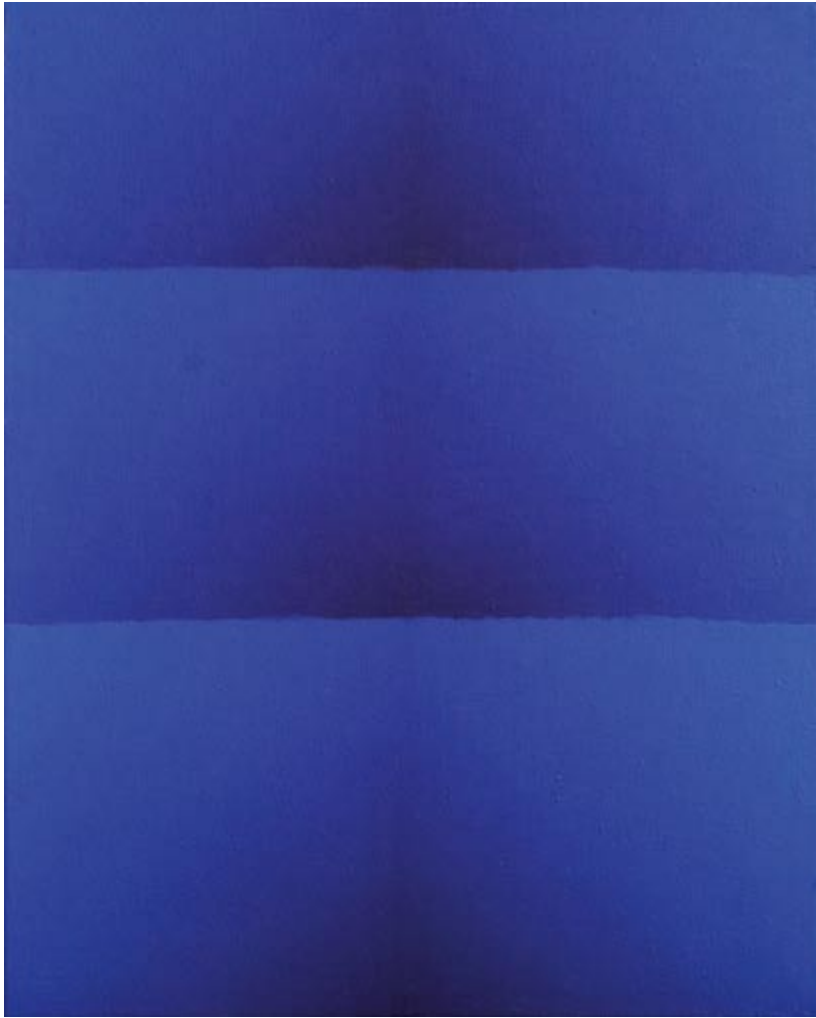
28 Bez tytułu, 2005, olej/ płótno, w.: 47 x 33 cm

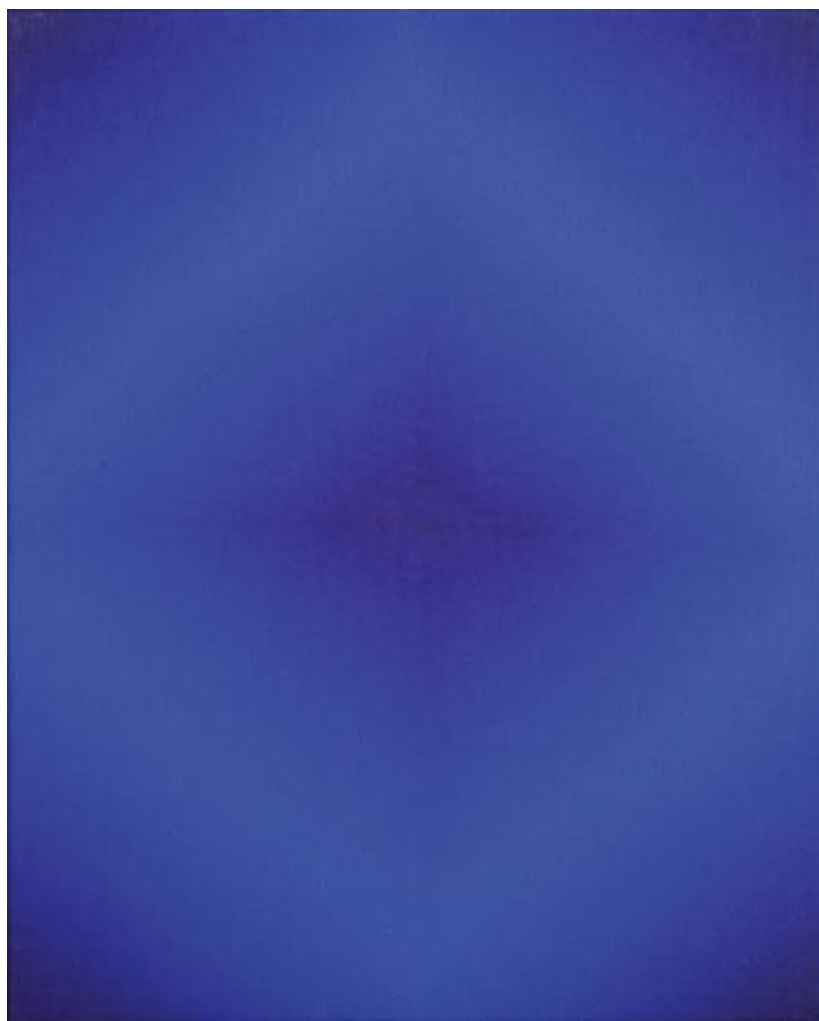


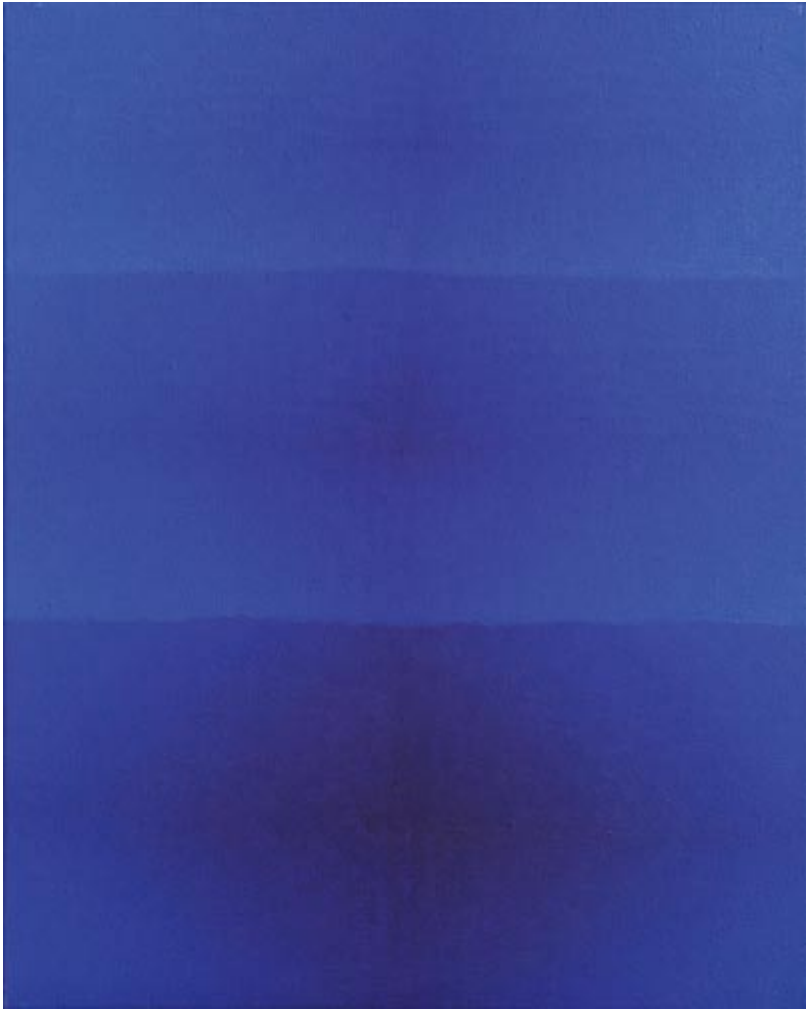


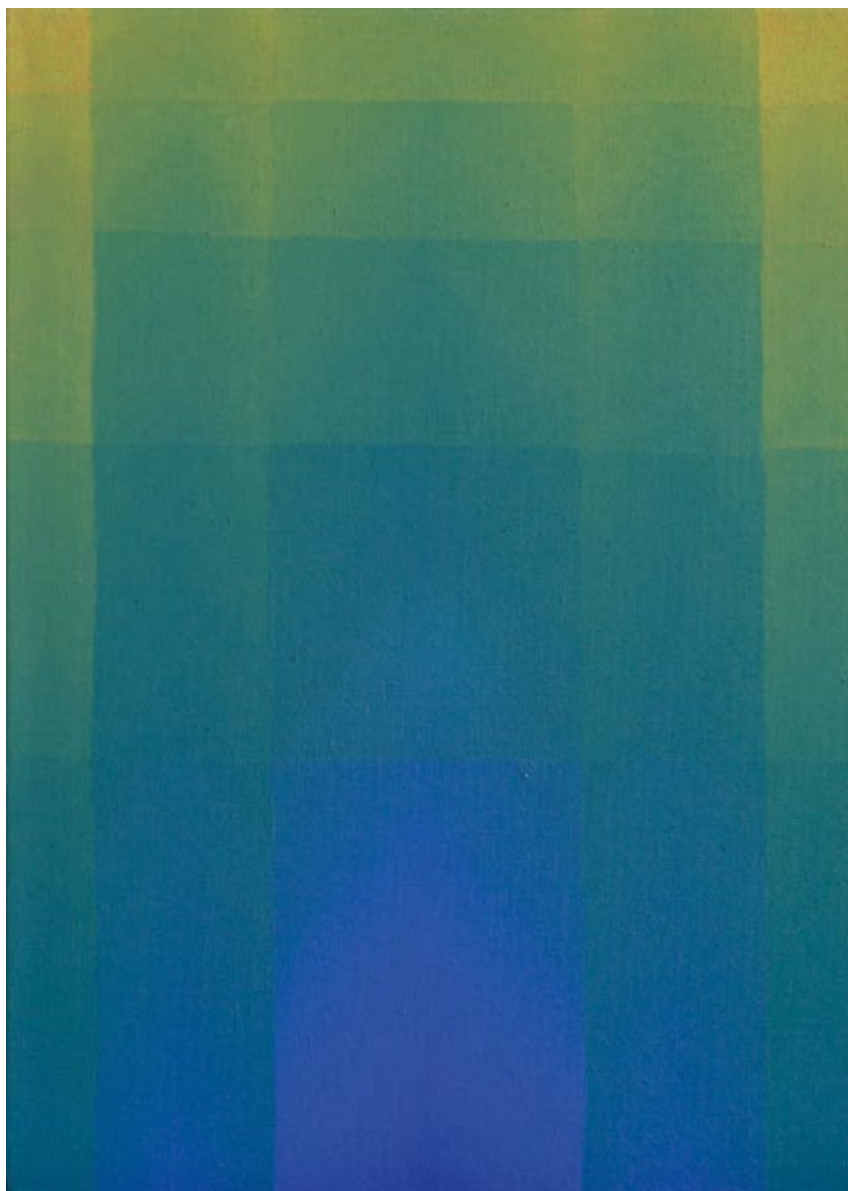


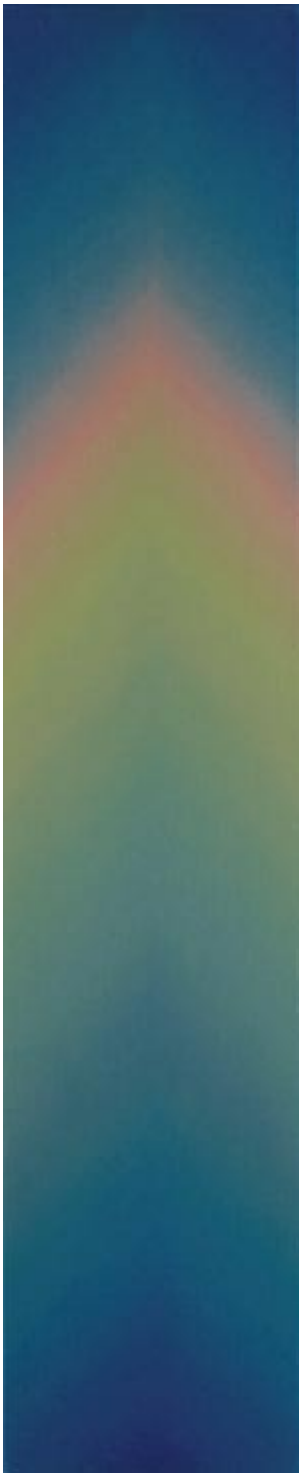










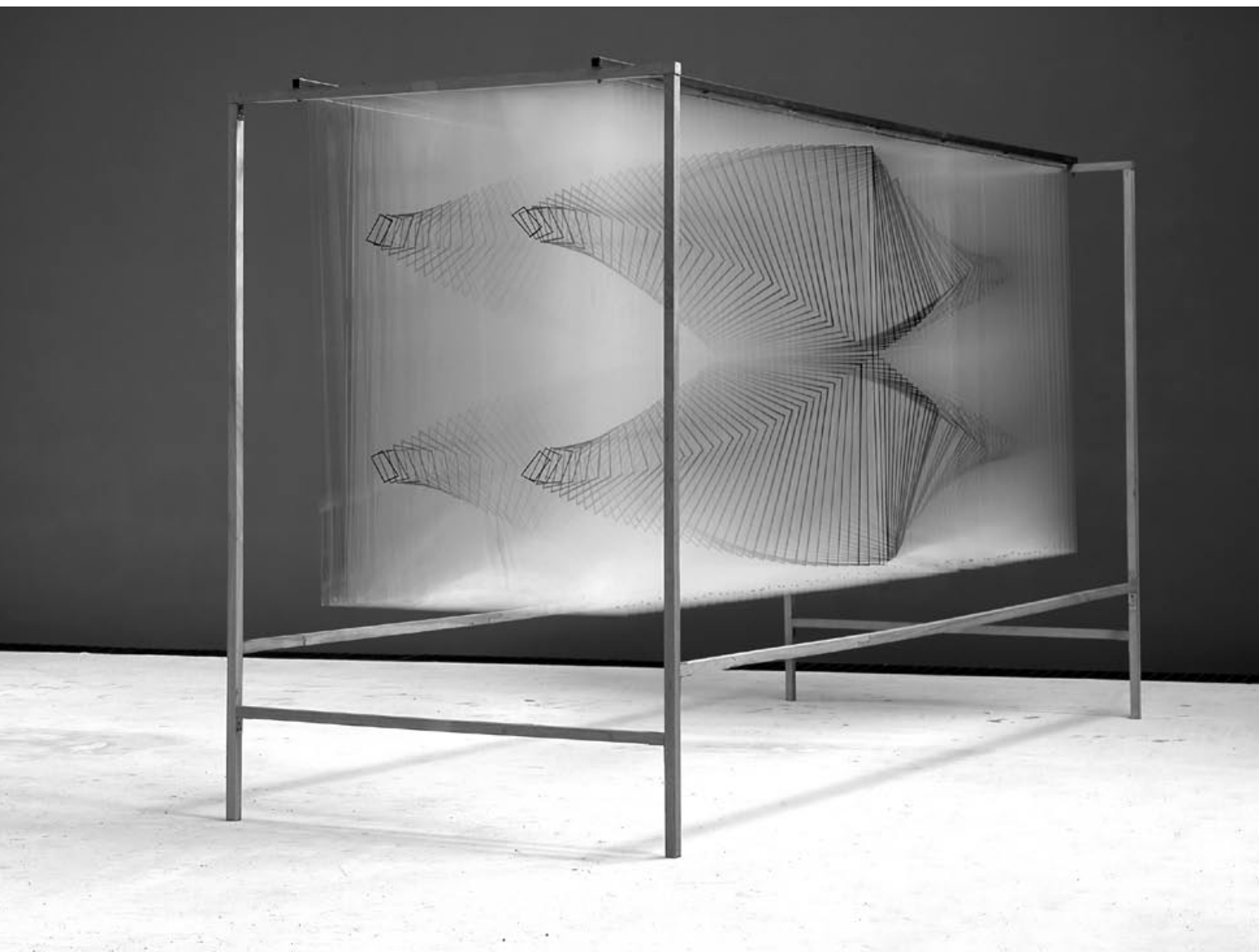


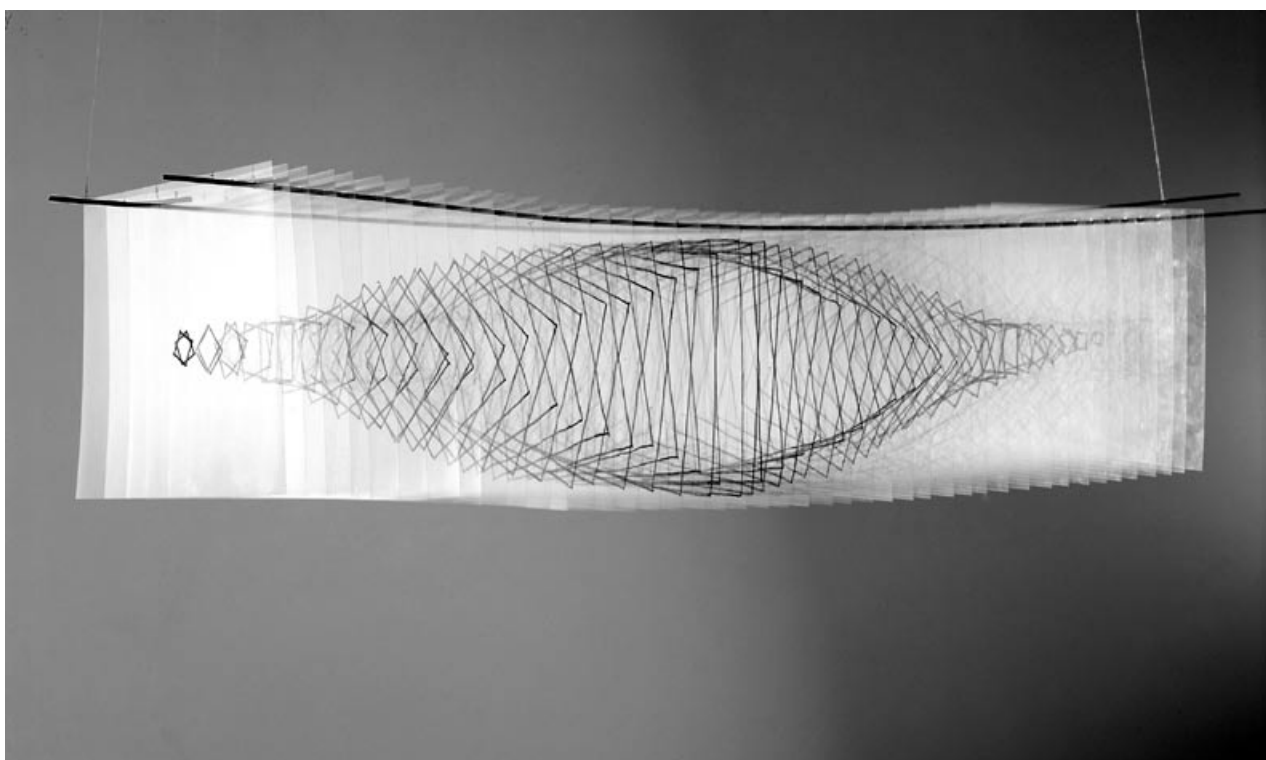
37 Bez tytułu, 2003, olej/ płótno, w.: 120 x 20 cm

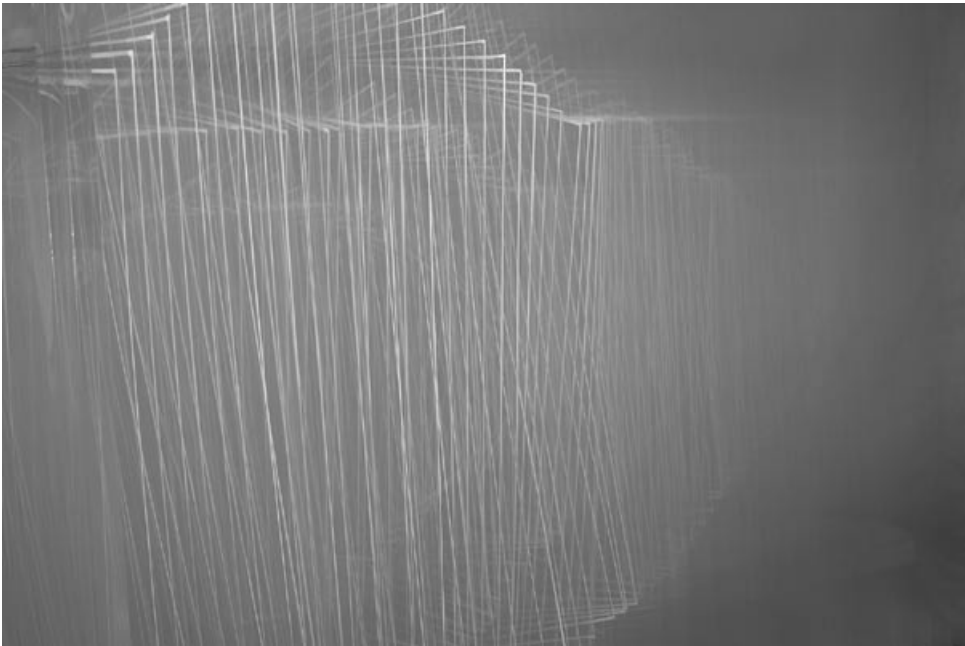


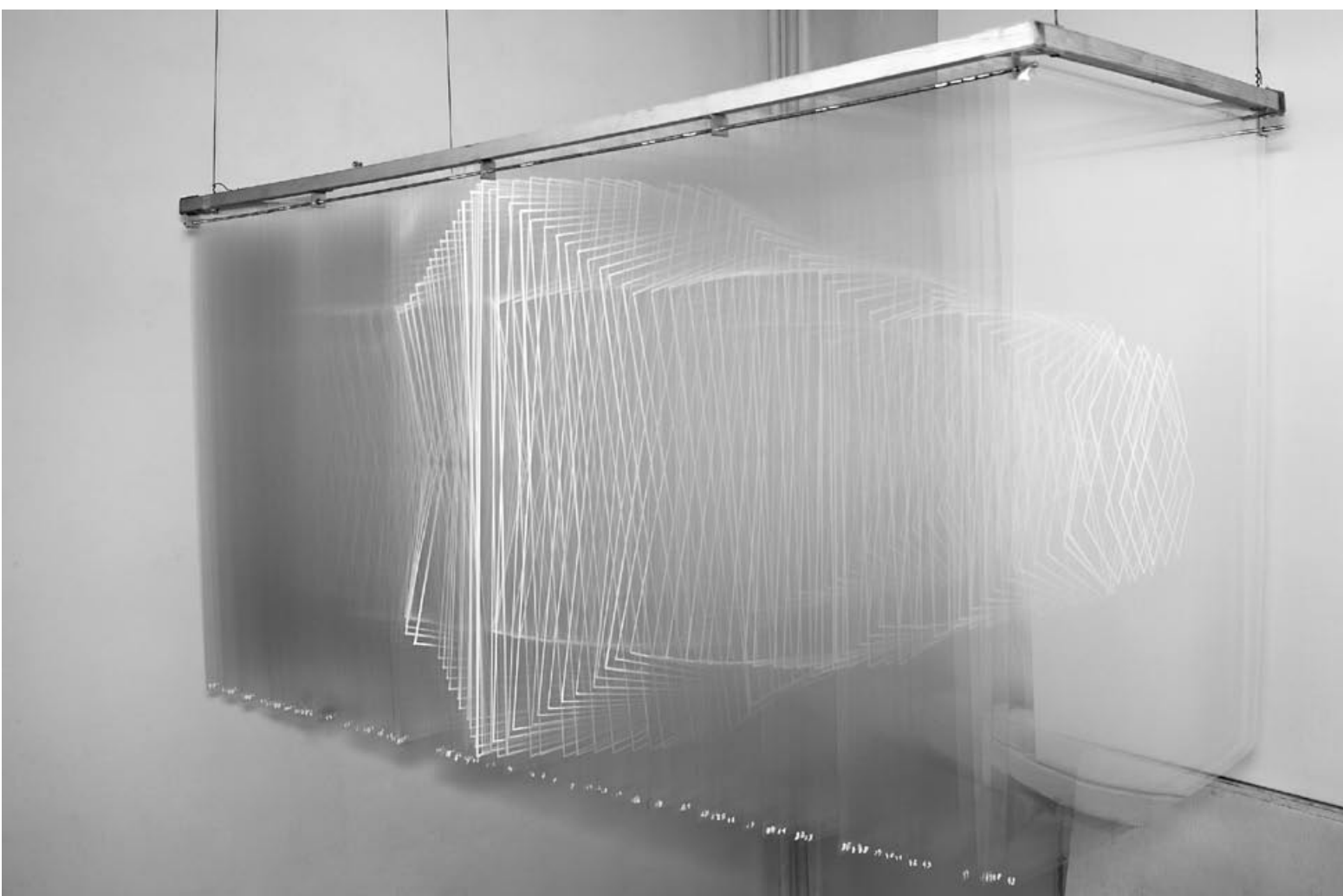
38 Bez tytułu, 2003, olej/ płótno, w.: 120 x 20 cm

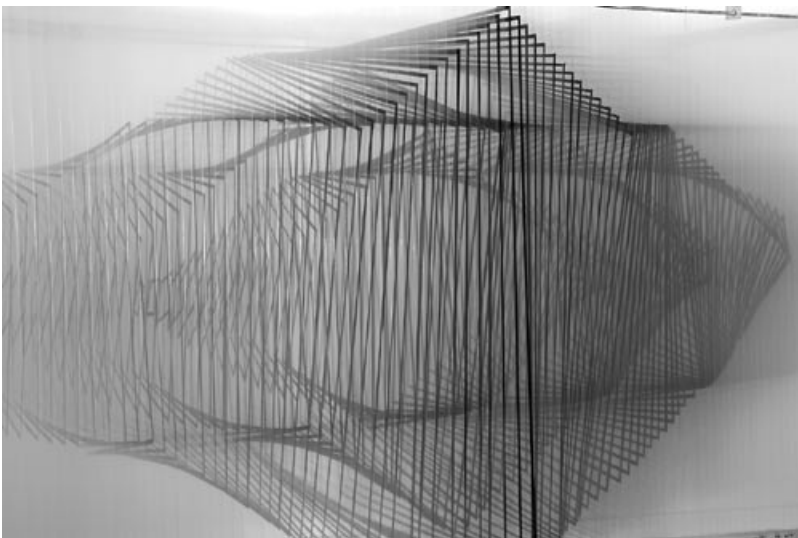
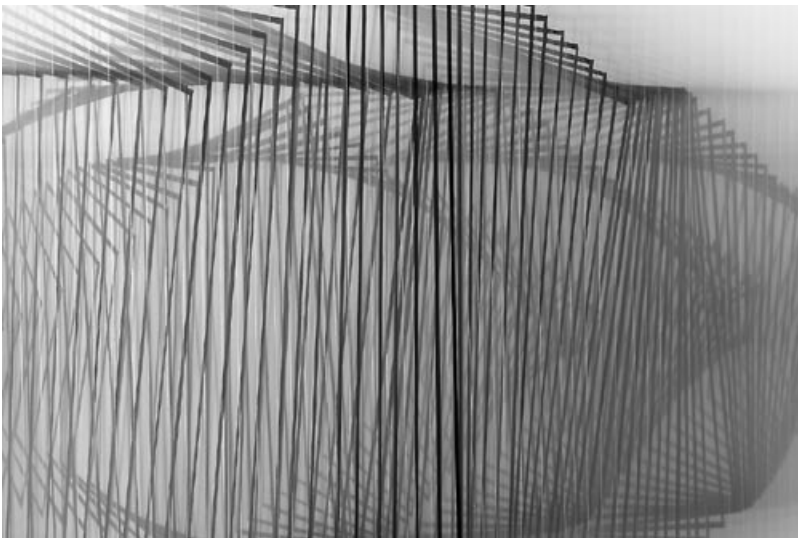
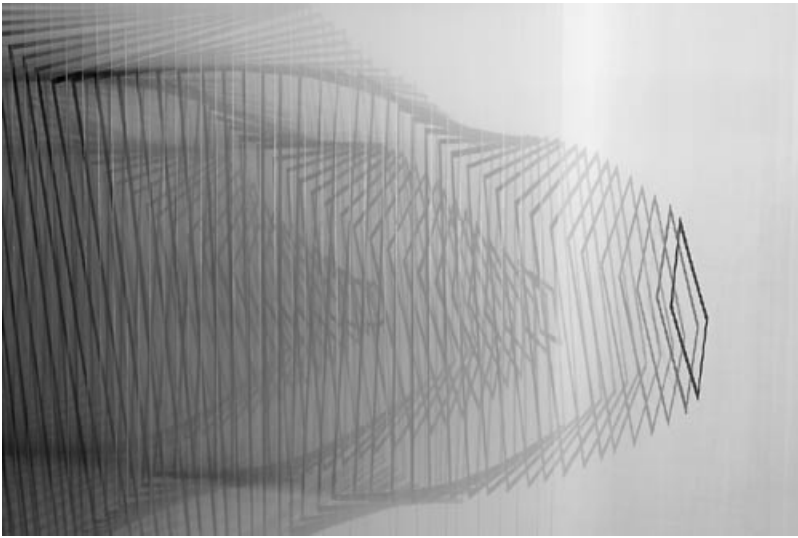
kompozycje przestrzenne
spacial compositions
rauminstallationen

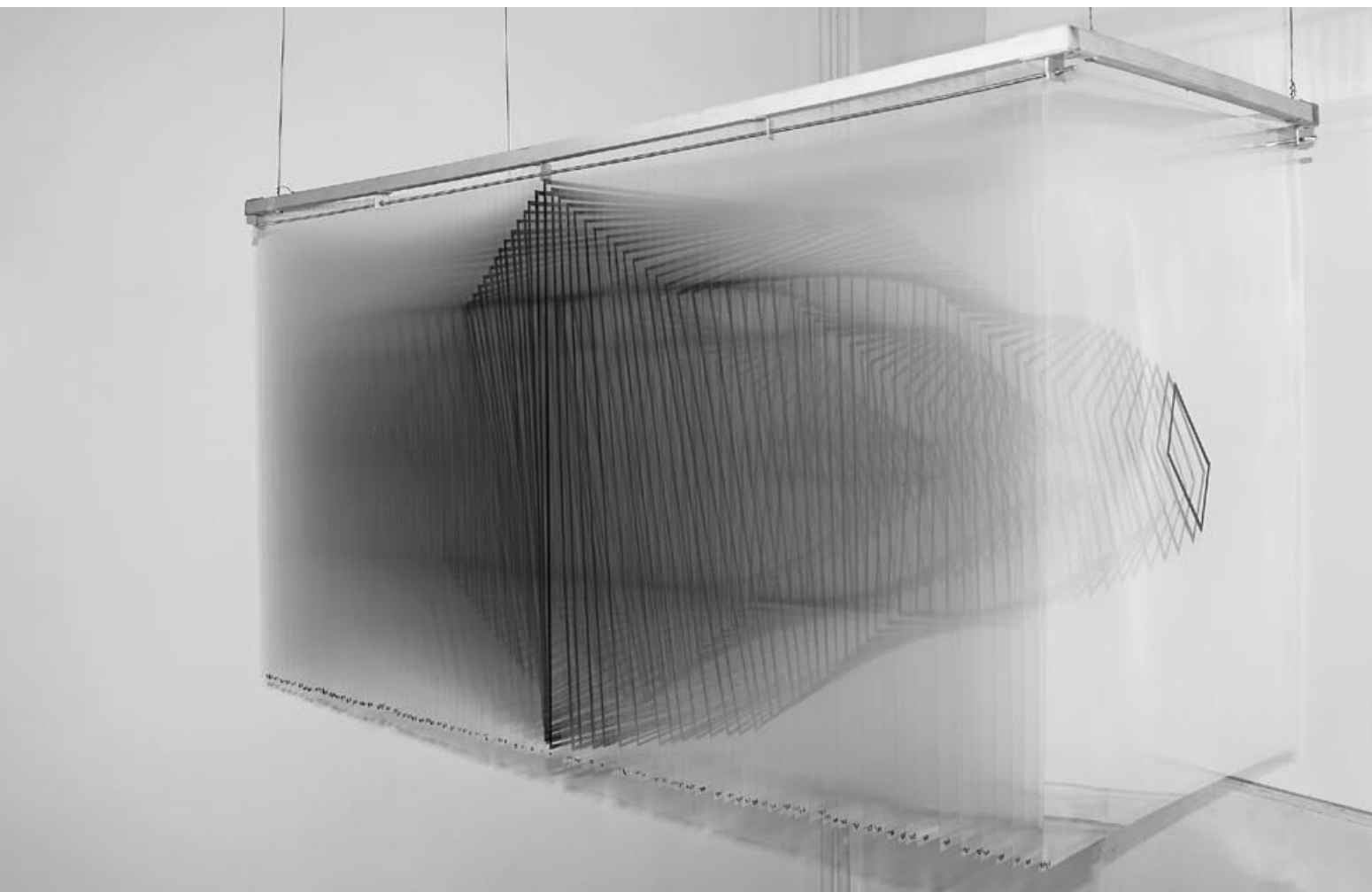


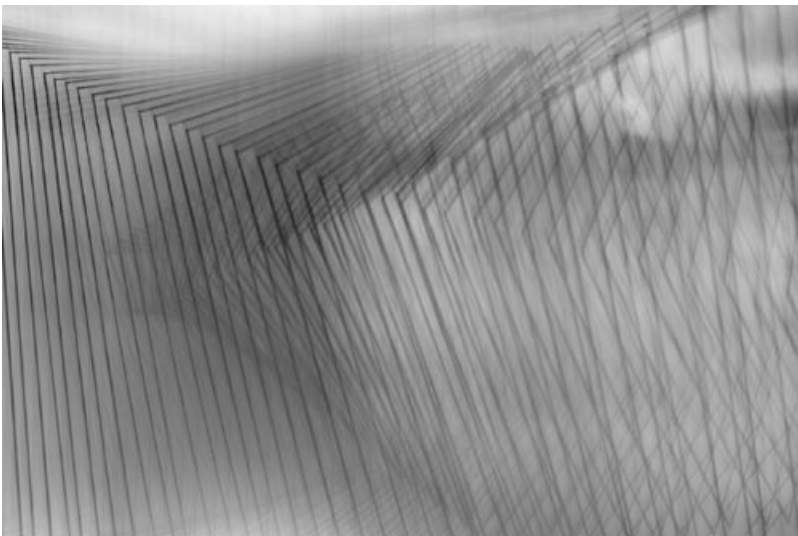
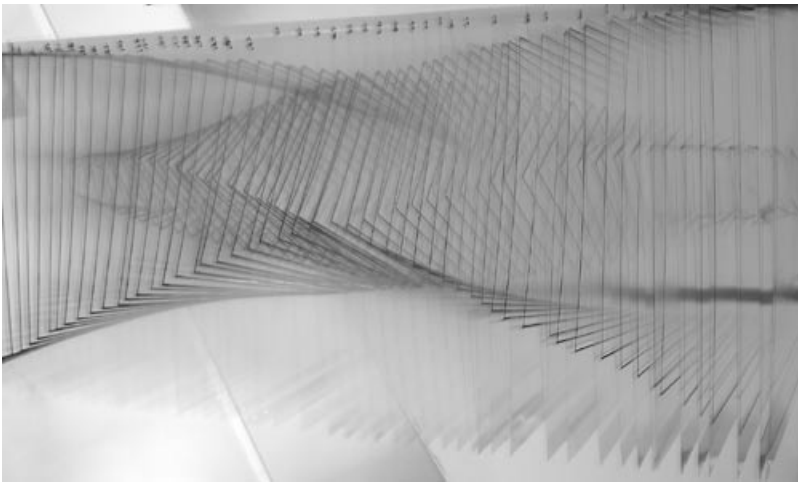
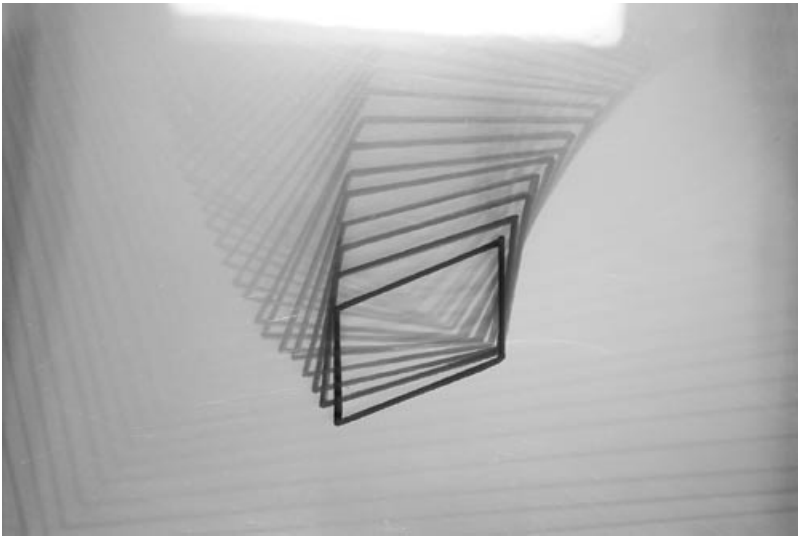




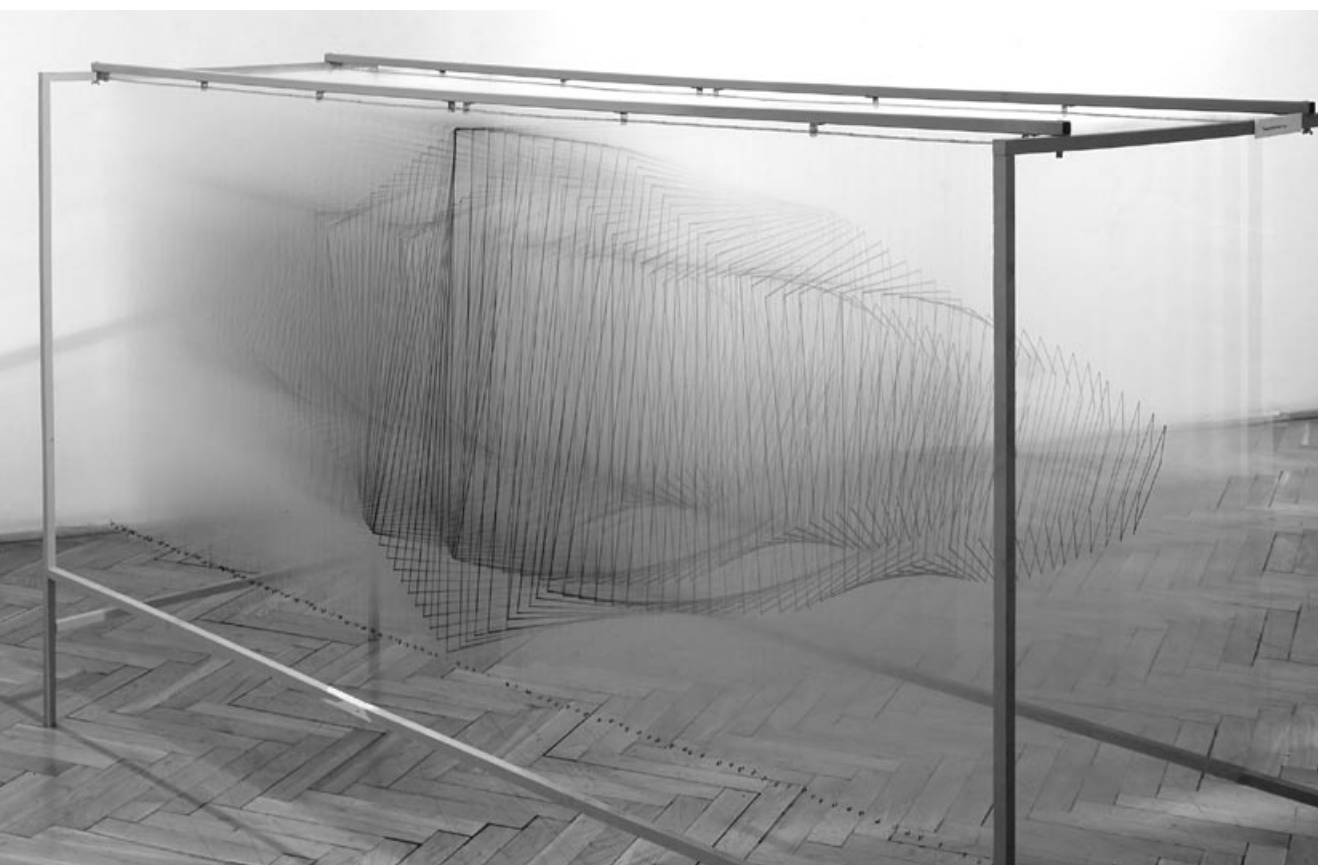


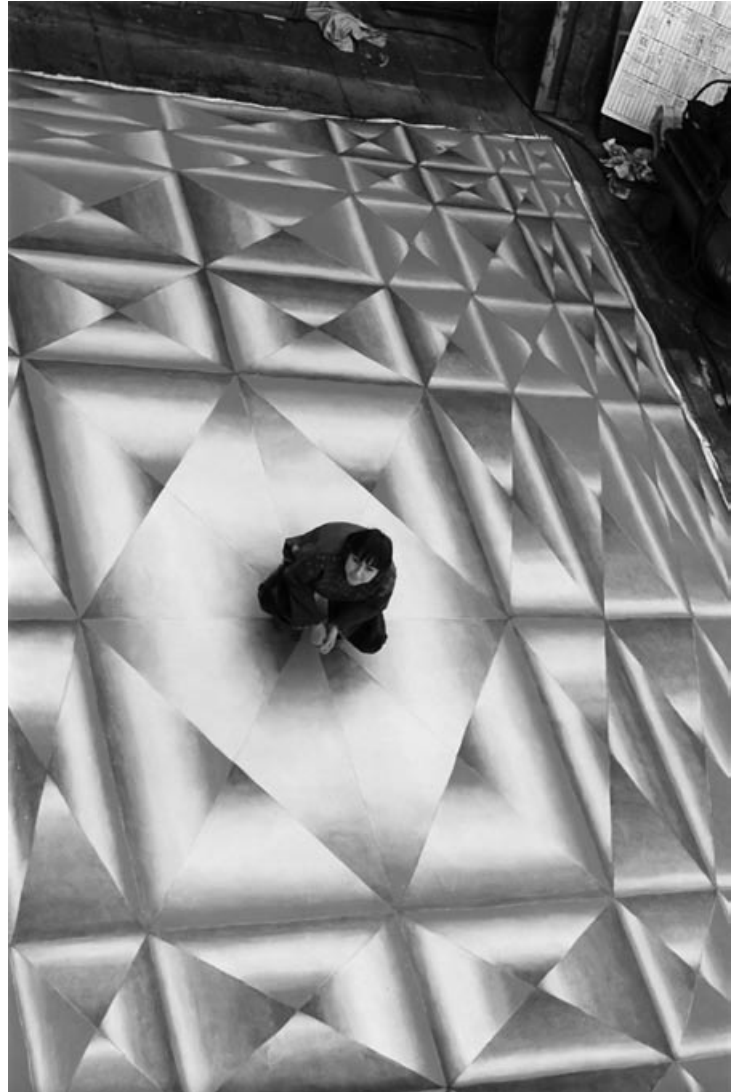




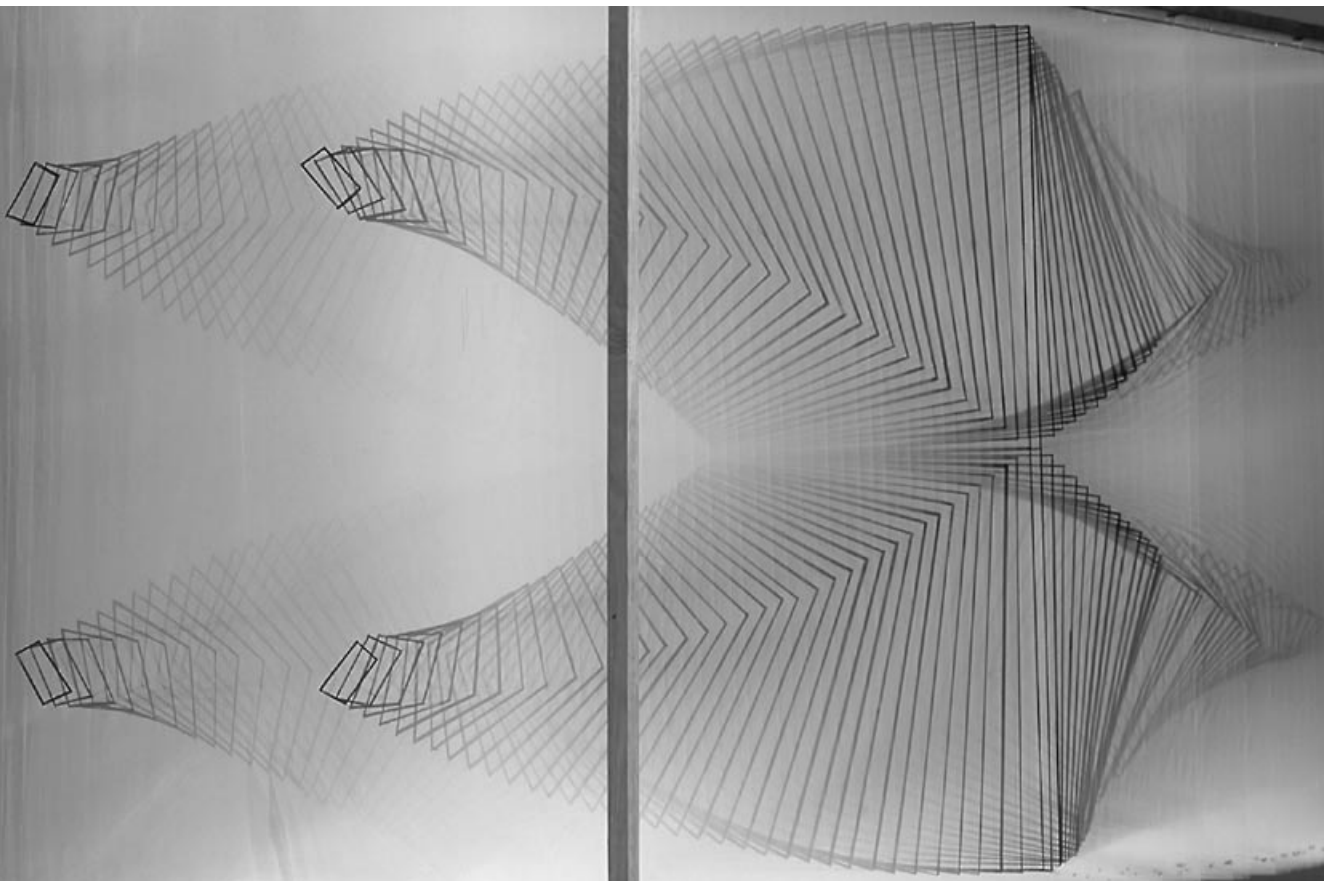








Between tradition and innovation
Zwischen Tradition und Innovation



Between tradition and innovation

Tamara Berdowska is an untypical painter in every respect. While the vast majority of her generation consider the very concept of painting on canvas anachronistic, she not only uses paintbrush and canvas but also employs the traditional technique of painting in oils, long since abandoned in favour of acrylics. While the hallmarks of her generation are audacity and endless bids to shock using ugliness, cruelty or obscenity and by violating social taboos as instant publicity stunts, she creates discreet, moderate, peaceful art. While the view among her generation is that talking about universal issues is meaningless babble, she has made just such universal issues the aim and sole content of her art. Subtle, modest and shy of fad and hype, Berdowska's art is serious and focused, the art of the abstract with its foundation in the geometric – the kind of art that is not in vogue today. Tamara Berdowska, then, is one of her kind, an artist who is different to others, and consequently alone, both out of choice and of necessity. For society does not accept that which is different, that which goes beyond accepted formulas and beyond mediocrity.

Painting – creating objects

Tamara paints pictures and creates spatial drawings. The essence of her paintings are pure colour and light, which are charmed into their structure and geometric construction. She studied painting in 1985 – 1990. As she herself writes in her autobiography: „During my studies I progressed from attempting to reproduce the principles of impressionism to abstraction through a gradual synthesis of form.”¹ The only vestiges of that fascination with impressionism to have remained in her painting until today are her stunningly beautiful colour and light, although these are entirely different and play roles totally unlike in the works of Monet or Renoir. For those 19th- century artists they were an expression of rapture at their natural environment and joy in its beauty. For Berdowska, on the other hand, colour and light suggest the cosmic, incorporate the sinister mystery of temporality, and provoke meditation. The need to objectify, to abandon detail for overview, was surely innate to the artist, given that as early as in the second year of her studies (1987), weary or bored with exercises in painting still lifes, the only aspects of the objects set before her that she would capture and commit to canvas were a geometric outline and synthesized colour. Initially the compositions she created in this vein were merely rendered unreal, while remaining partly legible; soon, however, even later that same year, they had become fully aligned with the geometric abstract convention. Then, as now, Tamara Berdowska's geometricism has little in common with mathematical calculations. Hers is a geometricism in which intuition plays the key role. As she herself notes, she felt the reproduction of still life objects compulsory during her studies to be chaotic and superfluous. She sought order; the picture she painted was intended to be a world independent of that which existed in reality, a world in which one might want to live.

The creation of non-figurative, geometrically ordered pictures was for Berdowska as a painter a form of detachment from the world around her, almost an escape from it. The consummation of this development came with her picture calendar, which she painted in the third year of her studies, at the turn of 1987/88. She considered this work a breakthrough. The canvas was divided horizontally into 12 sections representing the months of the year and

vertically into 24 sections corresponding to the hours of the day. Colours ranging from dark to light and in tones of cold blues to hot reds were used to denote cold and gloomy or warm and bright times of the year and day respectively. This picture was revolutionary inasmuch that previously Berdowska had taken as her starting point the forms of objects and reduced them to geometric shapes. In the picture calendar, however, she used only abstract representation. From that point on, her painting is inspired no longer by elements of the surrounding world, but by sensations detached from the commonplace, related to thought and imagination.

However, before the artist attained the fullness and depth of her mature painting, directly after graduating, under the influence of op-art spatial experimentation, she was to address these issues in her own way. That three-year period 1991 – 93 produced a series of decorative pictures foreign to her personality, in aggressive, contrasting reds and greens combined with bright yellow. These were often large pieces, and were almost always compositions dynamised by violent oval, spiral or diagonal movement.

Even then they were constructed in the distinctive way so characteristic of Tamara's pictures, using two geometric systems, on the micro and macro scales. The most fundamental, though often almost indiscernible geometrical division is a dense structure of tiny squares, rectangles or triangles, or regular, uniform brush beats. This provides a regular, discreet graphic division of the entire canvas that is at first clearly visible but in later works almost imperceptible. The second level of division, also geometric in nature, which is extrapolated from this structure, or rather superimposed upon it, perhaps, is the arrangement of large shapes: triangles, ellipses, spirals or other more or less complex geometric shapes. This second system, the macro system, is generally constructed using only colour and light. A similar principle has been employed before, to mention artists such as Victor Vasarely or Richard Paul Lohse, for instance. But the grids dividing their canvases were visible at first glance; the effect they wanted to achieve was compositional, the rhythmification of the surface of the picture. In Berdowska's work the structure of the division of the canvas is noticeable only from up close, and is often almost invisible. For her, the structure she creates acts on the one hand as a symbol and reminder of the principle of ubiquitous order and on the other as the necessary structural skeleton around which she subsequently plays out yet another of her dramas of questions without answers.

Geometry is important to Berdowska, but in spite of its creating presence in all the artist's works it always has an ancillary function. As the author puts it: „In my work, geometry is a way of illustrating ideas, often a first impulse and means of ordering.² At the next stage of the genesis of a picture, geometry becomes its hidden rhythm. But it is always a means, not an end.”

During the period in which Tamara painted dynamic canvases in vivid, contrasting colours, despite their decorative patterning they often possessed an astonishing attribute. Instead of a playful mood of joy at the shimmering of these colours considered the most cheerful of all – reds, yellows and greens – they brought disquiet, and sometimes even a sense of danger. In these works the artist was interested in achieving illusory effects of depth, relief, floating or flight in space, and of approaching and receding pulsation of the shapes, revolving and spinning. This was the realm of op art, but Tamara, in addition to the energy of motion, introduced something unknown elsewhere: a predatory tension that went beyond the visual.

This interlude of op art experiments closed with a passage through a brief phase of gradual resignation from the illusion of motion in the pictures and from such a broad pal-

ette of colours. From 1995 Berdowska's painting consistently evolves towards a reduction in means, almost to the point of ascetism. It becomes monochromatic, and takes on increasing depth, weight and monumentalism. Blue in various gradations becomes the dominant colour in her works, their differentiator, almost an attribute of the artist. In the age-old language of colours, blue is the symbol of eternity, intangible values, heaven. Wassily Kandinsky wrote of it: „...in deep tones it becomes more intense and even more externalised. The deeper the blue, the more insistently it calls man to eternity, awakens in him a longing for cleanliness and ultimately transcendence. It is the colour of heaven...” And he goes on: „A deep comforting emanates from it. Where it borders on the black it takes on an extra tone of inhuman sadness. It is an endless fall – because it cannot attain it – into a state of immense weight.”³

This is not merely a passing fancy; the intuitive need for blue has always been present in Tamara's work. Blue often dominates her paintings from her student days, and her composite graduation piece (1990), comprising five „Fugues” – 190 x 130 cm oil paintings – was like a symphony in a whole spectrum of shades of blue. There were other blue pictures that year, like the canvas darkening towards the outside edges with a light blue square in the centre of the composition and four shapes resembling windmill sails in motion – one of the first of what the artist terms „Wiry” [Whirls]. This is a very attractive picture, with rare subtleties in the linear arrangement of the structure and the colours employed.

Since the mid-1990s, when Berdowska concluded her period of decorative, colourful pictures and began to concentrate on increasingly synthesised blue monochrome – right up until 2005 she has remained within the same range of themes, except that they are elaborated with increasing economy and simplicity, though paradoxically also with increasing refinement. Her blue canvases from 1996 and 1997 already have the magnetically alluring iridescence emerging from the gloom that make her works from the start of the new century so esoteric and demanding of meditation.

The transformations that have taken place in her painting over this decade consist chiefly in the changing relations between the microgeometry of the picture's graphic structure and its macrogeometry, and in the use of colour in the composition. In her early works the structure of the picture's graphic division lends it visible rhythm. Colour fills in the micro-elements of the structure, also visibly, and creates a geometrical composition by building up methodically arranged tiles like a mosaic. Sometimes, for instance, this structure is composed of parallel zigzags in alternating bright blues and near-blacks (Kompozycja rytmiczna I [Rhythmic composition I], 1996), or of smudges formed from alternating dark and light blue stripes (Kompozycja rytmiczna II [Rhythmic composition II], 1996), or it takes the form of a shining cobalt arch of crystalline elements (Wariacja na jeden temat I [Variation on one theme I], 1997), or of a spiral made from black and blue stripes (Kompozycja spiralna [Spiral composition], 1997). Berdowska's painterly vision evolves towards a muting of the underlying microstructural grid of divisions on the picture in order to bring out more powerfully the metaphysics of the light and space. And this is the style of her canvases from the late 1990s and the early years of the new century. The rhythm of the dividing grid, reduced to specks, is almost invisible, but can be sensed as the underpinnings of order. The darker shape of an elongated cylinder stands out against a light blue background; or against a darker background a bright shining blur, either oval, in the shape of a slender rectangle, or intensifying as a brightening or darkening blue hemisphere. Nothing is specified here: the grid of divisions is barely visible, the geometric shapes forming the composition are scattered; for they are not matter but light. The artist

formulates the principles behind her painting in these words: „When painting a picture I start with the assumption that the outline is a structure based on logical divisions, on a rhythm. It depicts a world of ideas in which there is no chance, variability or emotion. Colour destroys or conceals beneath its changeability and the play of light the graphic structure. In my work the outline is an idea, a colour – transformable matter.”⁴

Tamara Berdowska's paintings are meditative, intense and ideally harmonious. They conform to the conclusion that she mooted in her dissertation: „Since the macrocosmos, the microcosmos, the universe and man are constructed according to a single principle, art must also conform to that principle.”⁵ And these works reflect cosmic order, but also the changeability of the world, and above all the mystery of transcendence. Berdowska's works are of a type of art that is increasingly rare today, of which Jose Ortega y Gasset wrote: „... that in itself represented the potential strength dormant in humanity that lends mankind dignity and justifies its existence.”⁶

After her degree in painting, in 1990 - 93 Berdowska studied in an animated film studio. It is telling that an animated film devised by her and part produced (1993) was the story of a monster devouring the blue (sic!).

This course and her work on animated films brought an unexpected result of great significance. In 1994 Tamara made the first of her innovative „Spatial drawings”, derived from her experiences with animation. This form was soon to become as important a means of expression for the artist as painting. They are drawings, usually of growing and then shrinking rectangles, on translucent film, suspended close together, one behind the other. This creates mysterious, somewhat blurred but clear, though non-existent, stereometric shapes.

Here too the geometric outline is a logical, durable structure that marks out a rhythm in space. The transparent film, on the other hand, which reveals the interior of the room and the strolling viewers, symbolises the changeability and ephemerality of the material world.

Although spatial drawings based on similar conceptions had been created by at least two artists before Tamara or contemporarily with her – the American Rebecca Medel in the late 1970s with her balls, cubes and corridors made from colourful meshes, and also Janusz Kapusta, who was also experimenting with film in the 1990s in New York – nevertheless Berdowska's achievements should be considered a sovereign discovery of her own. It is unlikely that she can have come into contact with the explorations of her fellow painters on a distant continent, whereas the progression from a drawing changing over time in animated film to a drawing changing in space in the work of art seems natural and obvious.

Painting as a process

For Tamara Berdowska the process of creating, the process of getting to grips with the material is at least as important as the resulting object – the paintings and spatial pieces. Berdowska is one of an extremely rare breed of artist for whom her creative work is the sole aim, sense and means of her existence. All aspects of humdrum life are of far inferior importance. They are inevitable necessities, inconvenient duties. Even meeting friends, even reading books or going on holiday. All that satisfies her is painting, distancing herself from the material world, in her studio, at her easel, concentrating on her next painting. This state of

consciousness is again aptly commented by Ortega y Gasset, in his words: „So art is liberation. What does it liberate us from? From mundanity.”⁷

The system of working Tamara employs is very labour-intensive. Her spatial pieces require the same shape, growing or shrinking, to be drawn on dozens of sheets of film, sometimes even over a hundred. Her paintings are painted using slow-drying oil paints in at least five layers, each of which involves countless touches of the brush to create or fill in the grid dividing up the surface. The first layer lays out an approximation, a rough sketch of the vision in the artist’s imagination. When the subsequent layers are applied – the second, third and fourth – the canvas sometimes takes on decorative qualities, but irrespective of its appearance, throughout this process it always remains a prepared surface covered with paint. It is during the final, most important stage of the artist’s work that the painted canvas becomes a picture. This happens when it loses its material qualities and takes on the majesty of a phenomenon. Yet this is a thankless moment. Tamara is only calm and happy when she is engrossed in the process of painting; a newly finished painting never altogether satisfies her. It never corresponds entirely with the vision born in her imagination that gave it life.

Tamara Berdowska’s work, which draws on the rules governing the macro- and microcosmos and possesses an almost mystical light that demands attention, is not influenced by any events in the real world or by any of the artist’s personal experiences. Only once, in 1995, is it possible to denote the direct impact of Tamara’s private experience on her painting. Following the death of someone close to her, she painted a cycle of seven black paintings”, which displayed a subtle and refined blending of ochre and various tones of blacks. After that the artist began to use black frequently, also in her blue canvases.

In Berdowska’s paintings of the mid-1990s and beginning of this century, the touches of the brush filling in the graphic dividing structure of the surface with colour are no longer so much visible as detectable as a discreet rhythmicising and vibrating force. With each layer of colour Tamara sometimes reinforces but usually reduces the perceptibility of both the micro-geometry of the divisions of the picture’s surface and the macrogeometric shape she creates on top of it with light or shading.

At the turn of 1999 she began a cycle of pictures in which she was interested in reaching the limits of visibility. The geometric shape she created with the application of the initial layers of colour she then proceeded to cover up with the subsequent layers, so diminishing the contrast between the value distinctions. She covered dark areas of the painting with light paint and light-coloured sections with dark paint until the geometric form building the composition disappeared, until she achieved uniformity of colour and value across the surface of the canvas. The experiment was complete. The limits of visibility were reached and crossed. The pictures created were completely illegible, and lacked both the reflection of the constant laws governing the world and the mystery that is so intriguing in Tamara’s other works. In 2003 she destroyed all the canvases from this phase of her experimentation.

The short series of paintings that came immediately after these experiments with the limits of visibility was her way of moving on from them. They were serene, doubly contrasting, in blues, whites and reds. They were even decorative, and as such not fully accepted by the artist. But they required painting, and this was what she needed.

In the same year, 2003, Berdowska returned to her serious, meditative blue canvases, whose magical power charms the viewer and forces contemplation. This is probably because Tamara Berdowska, though an agnostic, finds fulfilment in metaphysics, and her art is meta-

physical through and through. And the artist lives in a world that is inaccessible to most people. From her earliest childhood years she was „different“. She was unlike her peers and unaccepted by them, and so constantly felt alienated. She preferred drawing and making plasticine animals to playing with other children. This continued into adolescence and adulthood, when she preferred drawing and painting or listening to classical music to spending time with other young people dancing or at parties. For as long as she can remember she always knew that she was going to paint, and that this was a priority in her life, her mission to fulfil. And by the time she wrote her dissertation she was fully conscious of why. „The purpose of art is to depict the ideas in things,“ she concluded. „Only ideas really exist. Corporeal things become and pass, are between being and not-being, between existence and non-existence /.../ Conceiving art as revelations and reminders/recollections modifies the concept of the creative process. Creating involves taking down the curtain, revealing the ur-picture. /.../ The ur-picture is revealed like Jung’s archetype. The artist, subordinated to the principle of the world, is a quester, not a creator.“⁸

This artistic creed, formulated so early, is still valid for Tamara. She has found an accurate, solemn in the Kantian sense though simple form of expression for her deep, weighty message: in painting and her spatial pieces. It is thanks to the content of her message, though also to their esoteric beauty, that they are so fascinating.

Bożena Kowalska

Endnotes

1. T. Berdowska, Biografia (unpublished manuscript), in the author’s possession
2. T. Berdowska /quoted in:/ B. Kowalska, W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, Galeria EL, Elbląg, 2001, p. 26.
3. [translated from:] W. Kandinsky, O duchowości w sztuce [Concerning the spiritual in art], trans. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, p. 88.
4. T. Berdowska, „Spojrzenie na twórczość“ /in:/ B. Kowalska, W poszukiwaniu ładu, op. cit., p. 27.
5. T. Berdowska, Kompozycje harmoniczne. Dissertation in the Department of Painting, Cracow Academy of Fine Arts 1990, p. 2.
6. [translated from:] J. Ortega y Gasset, Dehumanizacja sztuki i inne eseje [The dehumanisation of art and other essays], Warsaw 1980, p. 319.
7. J. Ortega y Gasset, ibid., p. 42.
8. T. Berdowska, Kompozycje harmoniczne, op. cit., p. 3.

Zwischen Tradition und Innovation

Tamara Berdowska ist in jeder Hinsicht eine untypische Malerin. In einer Zeit, in der ein Großteil ihrer Generation bereits das Malen auf einer Leinwand als anachronistisch ansieht, verwendet sie nicht nur Pinsel und Leinwand, sondern benutzt auch die längst für Acrylmalerei aufgegebene traditionelle Ölmalerei. Während ihre Generation durch Schneid, immer neue Versuche Anstoß mit Sterbetheematik, Grausamkeit oder Schamlosigkeit zu erregen auffällt und durch Bruch gesellschaftlicher Tabus schnelle Popularität zu erlangen versucht, schafft Berdowska eine diskrete, gemäßigte und ruhige Kunst. Wenn ihre Generation behauptet, dass eine Diskussion über universelle Probleme ein nichtsaussagendes Gestammel sei, macht sie diese universellen Fragenkomplexe zum Ziel und zum einzigen Inhalt ihrer Kunst. Berdowska ist eine subtile und bescheidene Künstlerin, die alles meidet, was modern oder laut ist. Sie schafft eine ernste und aufmerksame Kunst. Es ist eine abstrakte Kunst, die auf Geometrie basiert. Es ist also eine Kunst, die heutzutage nicht mehr en vogue ist. Tamara Berdowska ist somit eine originelle Künstlerpersönlichkeit, die sich von anderen unterscheidet und in ihrer Konvention alleine bleibt. Es ist ihre bewusste Wahl, doch zugleich auch eine Notwendigkeit. Die Gesellschaft akzeptiert das Andersartige nicht, das was über die eingebürgerten Normen und über die Durchschnittlichkeit hinausgeht.

Malerei als die Herstellung von Gegenständen

Tamara Berdowska malt Gemälde und schafft räumliche Zeichnungen. Ihre Leinwände sind die Farbe und das Licht, die in die Struktur und geometrische Konstruktion eingezaubert wurden. In den Jahren 1985 – 1990 studierte die Künstlerin Malerei und schreibt in ihrer Biographie:

„Während meiner Studienzeit bin ich einen langen Weg gegangen: von den Proben der Wiederholung der Ansätze des Impressionismus bis hin zur Abstraktion durch eine allmähliche Formsynthese“¹. Aus der damaligen Faszination am Impressionismus sind bis heute in ihrer Malerei nur eine rasante Farbe und Licht übriggeblieben. Sie sehen heute jedoch völlig anders aus und erfüllen andere Aufgaben als bei Monet oder Renoir. Bei den Künstlern des 19. Jahrhunderts waren sie ein Ausdruck für die Begeisterung über die umgebende Natur und für die Freude über ihre Schönheit. Bei Berdowska hingegen haben Farben und Licht einen kosmischen Bezug. Sie verbergen das dunkle Geheimnis der Vergänglichkeit und bewegen zur Meditation. Der Künstlerin ist das Bedürfnis nach Objektivität und nach der Abkehr von Einzelementen zur Verallgemeinerung hin angeboren. Bereits im zweiten Studienjahr (1987) war sie von den Aufgaben ständig Stillleben malen zu müssen erschöpft oder gelangweilt und begann von den aufgestellten Gegenständen lediglich einen geometrischen Formen- umriss und die synthetisierte Farbe wiederzugeben. Anfänglich hat sie auf diese Weise von der Realität getrennte, jedoch noch leserliche Kompositionen erschaffen. Jedoch recht bald, noch im selben Jahr 1987 begann sie Werke zu gestalten, die gänzlich in der geometrischen Abstraktion gehalten waren.

Damals wie heute hat die Geometrie von Tamara Berdowska wenig mit mathematischen Berechnungen gemeinsam. Es ist eine Geometrie, in der die entscheidende Rolle die Intuition spielt. Sie erinnert sich ja selbst, als sie während der Studienzeit mit der Notwendigkeit der Wiedergabe von Stillleben konfrontiert wurde, hat sie diese als etwas Chaotisches und Entbehrliches empfunden. Sie war auf der Suche nach Ordnung. Ihre Bilder sollten eine eigene

Welt werden. Eine Welt, die mit der realen Welt nichts gemeinsam hatte und in der man gerne leben würde.

In künstlerischer Hinsicht war für Berdowska die Erschaffung von ungegenständlichen, geometrisch geordneten Bildern eine Art Loslösung von der sie umgebenden Welt, in gewisser Hinsicht auch eine Flucht. Diese Entwicklung vollzog sich während des dritten Studienjahres 1987/88 mit der Entstehung eines Kalenderbildes, das von der Künstlerin als eine Wende betrachtet wird. Die Leinwandoberfläche wurde horizontal in 12 Teile geteilt, die den Monaten eines Jahres entsprechen, und vertikal in 24 Teile, die den Stunden eines Tages entsprechen. Farben mit unterschiedlichen Effekten (hell bis dunkel) und verschiedenen Tönen (vom kalten Blau bis zum heißen Rot) kennzeichnen kalte und dunkle oder warme und helle Jahres- und Tageszeiten. Dieses Gemälde bedeutete deshalb eine Wende für die Künstlerin, weil sie bis dahin eine Synthese der Gegenstandsformen vornahm und sie zu geometrischen Formen führte. In dem Kalenderbild jedoch hat sie sich ausschließlich einer abstrakten Vorstellung bedient. Von nun an waren die Inspirationsquellen ihrer Malerei nicht länger Elemente der sie umgebenden Welt, sondern Empfindungen, die von dem Alltag losgelöst waren und mit dem Gedanklichen und dem Vorstellungsbereich zusammenhingen.

Jedoch bevor die Künstlerin die Ernsthaftigkeit und die Tiefe ihrer reifen Malerei erreichte, hat sie sich nach ihrer Studienzeit und beeinflusst von der räumlichen Suche des Pop-Art auf eigene Art und Weise mit dieser Problematik auseinandergesetzt. Die dreijährige Schaffensperiode zwischen 1991 und 1993 bringt eine der Persönlichkeit der Künstlerin fremde Serie dekorativer Bilder hervor, die sich durch aggressive, kontrastierte rote und grüne Farben, die mit einem grellen Gelb verbunden werden, auszeichnen. Es waren meist großformatige Bilder. Fast alle diese Kompositionen wurden mit einer heftigen ovalen, spiralförmigen oder diagonalen Bewegung dynamisiert.

Bereits zu diesem Zeitpunkt waren die Bilder von Tamara auf eine besondere Weise aufgebaut, die diese Werke in jeder Hinsicht auszeichnete. Sie bestand in der Verwendung von zwei geometrischen Systemen: in einer Mikro- und Makroskala. Die grundlegende, jedoch oft nicht wahrnehmbare geometrische Aufteilung bildet eine dichte Struktur, die aus vielen Quadraten, Rechtecken oder Dreiecken bzw. von regulären und einheitlichen Pinselstößen zusammengesetzt ist. Es ist eine gleichmäßige und diskrete zeichnerische Aufteilung der gesamten Leinwandoberfläche, die am Anfang gut erkennbar ist, jedoch in späteren Arbeiten fast unsichtbar wird. Eine zweite geometrische Aufteilung, die aus dieser Struktur hervorgeholt bzw. ihr auferlegt wird und die richtige Gemäldekomposition bildet, ist eine großformatige Formation, die aus Dreiecken, Ellipsen, Spiralen oder anderen mehr oder weniger komplexen geometrischen Formen besteht. Diese zweite Makrostruktur wird meist nur durch Farbe oder Licht aufgebaut. Ein ähnliches Grundprinzip wurde zwar schon früher angewendet (z.B. von Victor Vasarely oder Richard Paul Lohse). Diese Künstler schufen jedoch ein Netz der Oberflächenaufteilung, das auf den ersten Blick erkennbar war. Sie wollten einen Kompositionseffekt hervorrufen und eine rhythmische Oberfläche erschaffen. In den Werken von Berdowska wird die Struktur der Oberflächenaufteilung erst aus kurzer Distanz erkennbar und meist bleibt sie unsichtbar. Auf der einen Seite ist diese Struktur für die Künstlerin ein Symbol und die Erinnerung an den Grundsatz von allgemeingültiger Ordnung und auf der anderen Seite spielt sie die Rolle eines konstruktiven Grundgerüsts, auf dem Berdowska ein weiteres Drama von Fragen ohne Antworten austrägt.

Für Tamara Berdowska ist die Geometrie wichtig. Jedoch spielt sie trotz ihrer schöpfe-

rischen Gegenwart in allen Werken der Künstlerin immer eine untergeordnete Rolle. Berdowska erklärt dies folgendermaßen: „Die Geometrie ist in meinem Schaffen eine Methode, um eine Idee zu versinnbildlichen. Sie ist oft die erste Anregung und ein Ordnungsweg. Im nächsten Abschnitt der Gemäldeentstehung wird die Geometrie zu einem verborgenen Rhythmus. Sie ist jedoch immer das Mittel und nie das Ziel“²

In der Zeit, als Tamara dynamische Bilder mit kontrastreichen, grellen Farben malte, hatten diese manchmal bei all ihrer Dekorativität, auch ein verblüffendes Merkmal. Anstatt einer fröhlichen Atmosphäre der Freude über die flimmernden Farben, die allgemein als die heitersten Farben angesehen werden (Rot, Gelb und Grün), haben sie Unruhe und manchmal sogar auch das Gefühl einer Gefahr hervorgerufen. In diesen Arbeiten war die Künstlerin an der Erreichung von trügerischen Effekten der Tiefe, Konvexität, des Fliegens bzw. Schwimmens im Raum, der Näherung und Entfernung von pulsierenden Formen, ihrer Drehungen und Rotationen interessiert. Dies war der Bereich der Op-art-Fragestellungen. Dort hat Berdowska nicht nur die Energie der Bewegung hineingebracht, sondern ihn außerdem um ein, woanders unbekanntes, Element der Raubgier und einer nicht nur visuellen Spannung ergänzt.

Am Ende des Zwischenfalls mit den Op-Art-Elementen stand eine kurze Periode des allmählichen Verzichts auf Bewegungsillusion in den Bildern und ihrer Vielfarbigkeit. Ab 1995 strebt die Malerei der Künstlerin konsequent auf eine Mittelbeschränkung zu, beinahe auf die Askese hin. Sie wird monochrom und gewinnt immer mehr an Tiefe, Ernsthaftigkeit und Monumentalität. Die Blaufarbe mit vielen Abstufungen wird zu einer dominierenden Farbe. Das Blau wird zu einem besonderen Merkmal dieser Werke, es wird beinahe zu einem Attribut der Künstlerin. Nach der ewigen Farbensprache ist das Blau das Symbol der Unendlichkeit, der Geistigkeit, immaterieller Werte und des Himmels. Wassily Kandinsky schrieb über diese Farbe: „... in den tiefen Tönen wird es noch intensiver und manifestiert sich noch deutlicher. Je tiefer das Blau wird, um so stärker ruft es den Menschen in die Unendlichkeit, ruft in ihm die Sehnsucht nach Sauberkeit und dann auch nach Transzendenz hervor. Es ist die Farbe des Himmels...“. Und weiter schrieb er: „Es strahlt eine tiefe Linderung aus. Wenn es in schwarz übergeht, bekommt es noch den Ton einer unmenschlichen Traurigkeit. Es ist ein nichtendender Niedergang, da es in dem Zustand einer gewaltigen Ernsthaftigkeit nicht sein kann“³.

In der malerischen Welt Berdowskas war von Anfang an nicht nur eine Vorliebe für das Blau, sondern auch ein intuitives Bedürfnis nach dieser Farbe gegenwärtig. In ihren Bildern, die während der Studienzeit entstanden, dominierte die blaue Farbe. Ihre mehrteilige Diplomarbeit von 1990, die aus fünf „Fugen“ (Ölbildern 190x130 cm) bestand, war eine Art Symphonie auf die gesamte Farbenskala der Blautöne. Aus diesem Jahr stammen auch andere blaue Bilder wie z.B. das Bild, welches zu den Rändern hin dunkler wird und in der Mitte der Komposition eine hellblaue quadratische Form mit vier Strukturen, die an die Mühlenflügel erinnern, hat. Dieses Gemälde ist eins der ersten „Strudel“, wie diese Bilder von der Künstlerin bezeichnet werden. Es ist ein schönes Bild, das sich durch seltene Feinheiten des Systems der linearen Struktur und farbliche Lösungen auszeichnet. Seit der Mitte der 90er Jahre, als Berdowska die Periode der vielfarbigem, dekorativen Bilder abgeschlossen hat und sich auf die immer mehr synthetisierten, blauen Monochrombilder zu konzentrieren begann, bis 2005, bleibt sie im Umkreis von denselben Fragestellungen, die sie mit einer immer stärkeren Sparsamkeit und Einfachheit und gleichzeitig paradoxerweise mit einer immer größeren Raffinesse löst. Ihre blauen Bilder aus den Jahren 1996 und 1997 haben bereits ein aus der Dunkelheit hervorkommendes und magnetisch anziehendes Leuchten, welches ihre Arbeiten, die am

Anfang des neuen Jahrhunderts entstehen, einen esoterischen Ausdruck verleiht und zur Meditation zwingt.

Der Prozess der Veränderungen, die im Schaffen der Künstlerin in diesem Jahrzehnt eingetreten sind, besteht hauptsächlich im Wandel der Relation zwischen der Mikrogeometrie der zeichnerischen Struktur des Gemäldes und seiner Makrogeometrie sowie der farblichen Lösung der Komposition. In den früheren Arbeiten rhythmisiert die Verteilungsstruktur sichtbar das Leinwandfeld. Die Mikroelemente dieser Struktur werden erkennbar durch Farbe gefüllt und die geometrische Komposition wird durch die in Mosaikform geordneten Plättchen aufgebaut. Diese Komposition kann komplex sein und aus sich abwechselnden hell leuchtenden und schwarzen Zickzacklinien bestehen („Kompozycja rytmiczna I“, 1996). Sie kann auch aus sich abwechselnden dunklen und blauen Streifen zusammengesetzt sein („Kompozycja rytmiczna II“, 1996). Die Komposition kann die Form eines kobaltleuchtenden Bogens aus Kristallelementen annehmen („Wariacja na jeden temat“, 1997), oder eine aus schwarzen und blauen Streifen bestehende Spirale sein („Kompozycja spiralna“, 1997). Die Entwicklung der malerischen Vision von Berdowska strebt auf die Überblendung des grundlegenden, mikrostrukturellen Bildverteilungsnetzes zu, um mit stärkerer Kraft die Metaphysik des Lichts und des Raumes hervorzuholen. Ihre Bilder vom Ende der 90er Jahre und vom Anfang des neuen Jahrtausends zeichnen sich durch diese Eigenschaften aus. Der Rhythmus des sehr kleinen Netzes ist fast unsichtbar. Man kann ihn jedoch als eine Ordnungsbasis spüren. In einem blauen Raum erscheint eine dunklere Gestalt eines länglichen Kegels. Oder auf einem dunkleren Hintergrund erscheint ein hellerer Lichtstreifen, der eine ovale oder rechteckige Form haben kann bzw. halbkreisförmig anwächst und als Erhellung oder Verdunklung des Blaus in Erscheinung tritt. Hier ist nichts präzisiert: Das Verteilungsnetz ist kaum sichtbar, die geometrischen Formen, welche die Komposition bilden, sind zerstreut, da sie keine Materie sind, sondern nur noch aus Licht bestehen. Die Künstlerin definiert ihre künstlerischen Ansätze folgendermaßen: „Wenn ich Bilder male, nehme ich an, dass die Zeichnung eine Konstruktion ist, die auf logischer Gliederung und Rhythmus basiert. Die Zeichnung versinnbildlicht die Ideenwelt, in der es kein Zufall, keine Veränderung und keine Emotionen gibt. Die Farbe des Sturmes verbirgt unter ihrer Veränderlichkeit und dem Lichtspiel eine zeichnerische Konstruktion. In meinem Schaffen ist die Zeichnung die Idee und die Farbe eine Materie, die den Veränderungen unterliegt“⁴.

Die Gemälde von Tamara Berdowska sind meditativ, erfüllt von Konzentration und wunderbar harmonisch. Sie entsprechen der Feststellung, welche die Künstlerin in der Beschreibung ihrer Diplomarbeit erwähnte: „Wenn Makrokosmos, Mikrokosmos, Weltall und Mensch nach einem Prinzip konstruiert sind, dann muss auch die Kunst diesem Prinzip unterliegen“⁵. In diesen Arbeiten spiegelt sich sowohl die kosmische Ordnung wider als auch die Veränderlichkeit der Welt und vor allem das Geheimnis der Transzendenz. Die Arbeiten vertreten eine Kunstart, die heute immer seltener erscheint und über die Jose Ortega y Gasset schrieb: „... dass sie an sich die in der Menschheit schlummernde potentielle Kraft repräsentierte, die der menschlichen Gattung Würde verlieh und ihre Existenz rechtfertigte“⁶.

Nachdem Berdowska ein Malerdiplom erwarb, studierte sie 1990 bis 1993 in einer Zeichenfilmwerkstatt. Es ist bezeichnend, dass der durch sie entwickelte und teilweise realisierte Zeichentrickfilm eine Geschichte über ein Monster erzählte, welches blaue Farbe fraß.

Das zusätzliche Studium und die Arbeit am Zeichentrickfilm haben ungewöhnliche Ergebnisse hervorgebracht. 1994 realisierte Berdowska zum ersten Mal die neuartige Kon-

zeption einer „räumlichen Zeichnung“. Diese Konzeption leitete sich aus den Erfahrungen mit dem Zeichentrickfilm ab und wurde schon bald neben der Malerei zu einer zweiten, gleichberechtigten Ausdrucksform der Künstlerin. Es sind Zeichnungen, die aus anfänglich größeren und dann immer kleiner werdenden Rechtecken bestehen. Sie werden auf halbdurchsichtigen Folien gezeichnet, die dicht hintereinander aufgehängt werden. Auf diese Weise entstehen deutliche, wenn auch etwas vernebelte geheimnisvolle stereometrische Formen, die nicht existieren.

Die geometrische Zeichnung ist hier eine logische und dauerhafte Konstruktion, die den Rhythmus im Raum angibt. Die durchsichtige Folie, durch die man den Saal mit den Besuchern sehen kann, symbolisiert die Veränderlichkeit und die Vergänglichkeit der materiellen Welt.

Mindestens zwei andere Künstler haben vor Berdowska bzw. parallel zu ihr räumliche Zeichnungen mit ähnlichen Ansätzen geschaffen. Am Ende der 70er Jahre entwickelte die amerikanische Künstlerin Rebecca Medel ihre Kegel, Würfel und Korridore aus farbigen Netzen. In den 90er Jahren experimentierte Janusz Kapusta in New York mit farbigen Folien. Jedoch müssen die Errungenschaften von Berdowska als ihre selbständige Entdeckung angesehen werden. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass sie mit der Suche ihrer Kollegen auf dem fernen Kontinent in Berührung gekommen ist. Hingegen erscheint der Übergang von einer Zeichnung, die sich im Zeichentrickfilm in der Zeit verändert, zu einer Zeichnung, die sich in einem Kunstobjekt im Raum verändert, natürlich und selbstverständlich.

Malerei als Prozess

Für Tamara Berdowska ist der Erschaffungsprozess, die Auseinandersetzung mit der Malerei, genauso wichtig wie auch das gegenständliche Resultat dieses Prozesses, also die räumlichen Bilder und Objekte. Berdowska gehört zu den seltenen Künstlern, für die die schöpferische Arbeit das einzige Ziel, Sinn und Art ihrer Existenz sind. Alle Alltagsangelegenheiten sind nebensächlich. Sie sind eine unvermeidliche Notwendigkeit oder eine lästige Pflicht. Dazu gehören sogar die Treffen mit den Freunden, Buchlektüren oder Urlaubsreisen. Die einzige befriedigende Tätigkeit ist das Malen an der Staffelei im Atelier, wo man sich an dem nächsten Gemälde konzentrierend die materielle Welt vergessen kann. Dies hat Ortega y Gasset sehr treffend beschrieben: „Die Kunst ist also eine Befreiung. Wovon befreit sie uns? Von dem Alltag“⁷

Der Schaffungsprozess, den Berdowska anwendet, ist sehr zeitraubend. Die räumlichen Objekte machen es notwendig dieselben, manchmal größer werdende, manchmal sich verkleinernde Form auf Zehnen und manchmal sogar auf Hunderten Folien zu malen. Die Bilder werden mit einer langtrocknenden Farbe gemalt, von der mindestens fünf Schichten aufgetragen werden. Jede dieser Schichten bedeutet unzählige Pinselstriche, die entweder das Verteilungsnetz der Leinwand bilden oder es füllen. Die erste Schicht bestimmt in etwa die Vision der Künstlerin. Diese Schicht ist eine allgemeine Skizze. Wenn die nächsten Schichten aufgetragen werden, kommt es manchmal vor, dass die Leinwand dekorative Eigenschaften annimmt. Jedoch bleibt sie unabhängig von ihrem Aussehen während des gesamten Prozesses eine grundrierte, mit Farbe überzogene Fläche. Während der letzten und zugleich wichtigsten Periode dieses Prozesses wird die bemalte Leinwand zu einem Gemälde.

Dies passiert wenn sie die materiellen Eigenschaften verliert und die ganze Majestät ihrer Erscheinung gewinnt. Dies ist jedoch ein undankbarer Moment. Denn Berdowska ist ruhig und glücklich, wenn sie in den Malprozess eintaucht. Mit dem frisch beendeten Gemälde ist sie jedoch niemals zufrieden, weil es mit der Vision, die in ihrer Vorstellung geboren wurde, nicht übereinstimmt.

Das malerische Werk von Tamara Berdowska, das sich auf Regeln einer allgemeingültigen, im Mikro- und Makrokosmos vorherrschenden Ordnung beruft und die Aufmerksamkeit mit einem beinahe mystischen Licht bannt, unterliegt fast keinen Einflüssen der realen Welt oder ihrer persönlicher Erlebnisse. 1995 war das einzige Mal, wo man den unmittelbaren Einfluss von Berdowskas Privatleben auf ihre Malerei verspüren konnte. Nach dem Tod einer ihr nahestehenden Person entstand der Zyklus von sieben „schwarzen Bildern“, die auf eine subtile und feine Weise die Ockerfarben mit den verschiedenen Schwarztönen verbunden haben. Von nun an verwendete die Künstlerin öfters in ihren Bildern (auch in den blauen Bildern) die schwarze Farbe.

In den Gemälden, die in der zweiten Hälfte der 90er Jahre und zu Beginn unseres Jahrhunderts entstanden, sind die Pinselstriche, welche die zeichnerische Oberflächenverteilungstruktur mit Farbe füllen, nicht unmittelbar sichtbar, sondern vielmehr als ihre diskrete Rhythmisierung und Vibration spürbar. Mit jeder aufgetragenen Schicht verstärkt Berdowska manchmal, jedoch meistens schwächt sie die Sichtbarkeit der Mikrogeometrie des Oberflächenverteilungsfeldes und die makrogeometrische Form, die auf dieser Fläche mit Licht oder Schatten erschaffen wurde.

Anfang 1999 begann sie einen Bilderzyklus, in dem sie sich mit der Möglichkeit der Erreichung der Grenze der Sichtbarkeit auseinandersetzte. Die geometrische Form, die bei der Auftragung von den ersten Farbschichten entstand, wurde mit den nächsten Schichten verdeckt, indem diese den Kontrast der Unterscheidungseigenschaften verwischten. Die dunklen Bildteile übermalte sie mit heller Farbe und die hellen Bereiche bedeckte sie mit dunkler Farbe. Sie wandte dieses Prinzip bis zum Verschwinden der geometrischen Form an, welche die Komposition bildete, bis zur farblichen Vereinheitlichung der Leinwand. Das Experiment wurde vollzogen. Die Grenze der Sichtbarkeit wurde erreicht und überschritten. Das Ergebnis waren völlig unleserliche Bilder, in denen sowohl die Widerspiegelung der unveränderlichen, die Welt beherrschenden Gesetze fehlte als auch das Geheimnis, das die anderen Arbeiten von Berdowska so interessant macht, nicht mehr vorhanden war. 2003 zerstörte die Künstlerin alle Arbeiten aus dieser Periode.

Eine Form der Gefühlsentladung nach der Phase mit der Erfahrung mit der Sichtbarkeitsgrenze stellte eine kurze Bilderserie dar, die unmittelbar nach diesem Experiment entstand. Es waren fröhliche, zweierlei kontrastierende Gemälde mit blauen, weißen und roten Farbtönen. Es waren sogar einige dekorative Bilder, die von der Künstlerin nicht akzeptiert wurden. Diese Bilder erforderten jedoch einen Malprozess, der für die Künstlerin enorm wichtig war.

Noch 2003 kehrte Berdowska zu ihren ernsthaften, meditativen blauen Bildern zurück, deren magische Ausstrahlung bezaubert und zur Kontemplation zwingt. Die Ursache für eine solche Ausstrahlung der Bilder besteht sicherlich darin, dass Tamara Berdowska zwar Agnostikerin ist, jedoch sich in der Metaphysik zurechtfindet und somit auch ihre Kunst durch und durch metaphysisch ist. Darüber hinaus lebt die Künstlerin in einer Welt, die für die meisten Menschen unzugänglich ist. Schon seit ihrer Kindheit war sie „anders“. Sie hat sich von ihren Altersgenossen unterschieden, wurde von ihnen nicht akzeptiert und hat sich stets fremd

gefüllt. Anstatt mit anderen Kindern zu spielen zog sie es vor zu malen und Tiere aus Knetmasse zu machen. Die Situation wiederholte sich während des Erwachsenwerdens und als sie schon erwachsen war. Tamara Berdowska malte viel lieber, zeichnete und hörte Musik anstatt mit ihren Freunden auf Partys zu gehen oder gemeinsam Zeit zu verbringen. Soweit sie sich erinnern kann wusste sie schon immer, dass das Malen die wichtigste Sache in ihrem Leben sein wird, dass es zu ihrer Lebensmission wird. Als sie ihre Diplomarbeit schrieb, wusste sie bereits ganz genau, warum „die Kunst sich mit der Darstellung der Ideen in den Dingen beschäftigen muss. Nur die Ideen existieren wirklich. Die materiellen Dinge entstehen und vergehen wieder, befinden sich zwischen dem Sein und dem Nichtsein, zwischen der Existenz und dem Nichts. (...) Das Verstehen der Kunst als einer Offenbarung und Erinnerung modifiziert den Begriff des Schaffungsprozesses. Das Schaffen bedeutet einen Überzug abzunehmen, das Urbild zu enthüllen. Das Urbild offenbart sich ähnlich dem Archetypus bei Jung. Der Künstler ist dem Weltgesetz untergeordnet. Er ist ein Suchender und kein Erschaffer“⁸.

Dieser früh formulierte Grundsatz bleibt für die Künstlerin weiterhin aktuell. Für ihre tief gehende und gewichtige Botschaft fand Berdowska eine treffende, im Kantischen Verständnis erhabene, doch gleichzeitig einfache Aussageform: in der Malerei und den räumlichen Objekten. Dank des Inhalts ihrer Botschaft und dank ihrer esoterischen Schönheit sind diese Werke so faszinierend.

Dr. Bożena Kowalska

Anmerkungen

1. Berdowska, T.: Biographie. Nichtpubliziertes Manuskript im Besitz der Autorin.
2. Aussage von T. Berdowska in B. Kowalska: W poszukiwaniu ład. Artyści o sztuce. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, Galeria EL, Elbląg 2001, s. 26
3. Kandynski, W.: O duchowości w sztuce. Tłum. S. Fijałkowski. Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 88.
4. Berdowska T.: Spojrzenie na twórczość. In: B. Kowalska (siehe Anm. 2), s. 27.
5. Berdowska, T.: Kompozycje harmoniczne. Diplomarbeit. Abgelegt in der Malereiklasse an der Kunstakademie in Kraków 1990, s. 2.
6. Ortega y Gasset, J.: Dehumanizacja sztuki i inne eseje. Warszawa 1980, s. 319.
7. Ortega y Gasset, J (siehe Anm. 6), s. 42.
8. Berdowska, T. (siehe Anm. 5), s. 3.



Tamara Berdowska

- 1962** urodzona w Rzeszowie
1985 - 1990 studia na ASP w Krakowie w pracowni prof. Janiny Kraupe-Świderskiej. Dyplom z wyróżnieniem
1988 - 2005 udział w 74 wystawach zbiorowych oraz 13 indywidualnych:

Wybrane wystawy zbiorowe:

- 1995** Kilku malarzy, Pałac Sztuki, Kraków
1996 Międzynarodowe Triennale Malarstwa, Sofia
1997 Konstrukcje przestrzenne i gwasze, Galeria Pryzmat, Kraków
 - Im Bewusstsein der Zusammenhänge, Muzeum w Bochum
1999 Sztuka konkretna i abstrakcja, Instytut Goethe'go, Kraków, Drezno, Galeria teatralna, Iserlohn, Galeria Leonard Kłosa Varrelbusch, Galeria Studio, Warszawa, Instytut Polski, Sztokholm
 - Sztuka dwóch czasów, Muzeum Narodowe w Gdańsku
 - Dziesięciu artystów z Krakowa - Galerie Kunen, Dulmen
2000 Artists on location, artists in motion, Galeria Laboratorium, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, Otwarta Pracownia, Kraków
 - Artyści, pedagodzy ASP w Krakowie wobec Wyspiańskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie
2001 Geometrisch Konkret, Galerie Kunen, Dulmen
 - Język Geometrii II, BWA Katowice, Galeria EL, Elbląg
 - Miejsce nurtu geometrii w sztuce przełomu XX i XXI wieku, Galeria 72, Muzeum Okręgowe, Chełm
 - Język geometrii, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
 - Konkrete Kunst, Kunsthaus Schone, Andernach
 - Kompakt, Konkret, Konstruktiv, Burg Dringenberg, mwr art studio, Paderborn, Muzeum Narodowe w Szczecinie
2002 Z czterech krajów, Galeria Studio, Warszawa
 - Abstrakt 2002, Kamienica Hipolitów, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.
2003 Art Miami 2003, Międzynarodowe Targi Sztuki
 - Spod znaku geometrii, Galeria ASP, Łódź
2004 „nic podobnego”, Galeria Labirynt 2, Galeria Grodzka, Lublin
 - Polen Kunst Europa, Schwäbisch Hall
 - 50 Quadrat + Kompakt Konstruktiv Konkret - Kamerhofgalerie der Stadt Gmunden
 - Farbe - Fläche - Raster, Galerie K, Staufen
2004/05 20 plenerów spod znaku geometrii, BWA Katowice, Łódź
 Galeria Miejska, Galeria El, Elbląg, Arsenał Poznań
2005 Spod znaku geometrii, Galeria Kameralna, Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku
 - Z czterech krajów, Muzeum Narodowe w Szczecinie

Wybrane wystawy indywidualne:

- 1994** Malarstwo, Kunen Galerie, Dulmen
1996 Trzy dzieła, Galeria ZPAP, Kraków
1997 Malarstwo, Galeria Artemis, Kraków
 - Z pracowni naszych artystów, Muzeum Historyczne miasta Krakowa, Wieża Ratuszowa
2000 Malarstwo, Galeria 72, Muzeum Okręgowe, Chełm
2001 Malarstwo i obiekty, Galeria 261, Łódź
2002 Obiekt i obrazy, Galeria Grodzka, BWA Lublin
2004 Obrazy + obiekt, Galeria ZPAP Sukiennice, Pracownia Działań
 - Obrazy + obiekt, Galeria Politechniki Radomskiej - Rogatka, Radom
2005 Obrazy, konstrukcje przestrzenne, Nautilus, Kraków 2005

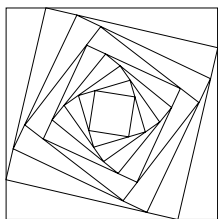
Nagrody i wyróżnienia (wybór):

- Stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki
 - Nagroda fundowana prof. Janiny Kraupe-Świderskiej
 - Grand Prix, Sztuka dwóch czasów, Muzeum Narodowe w Gdańsku
 - Egeria 2000, Nagroda Prezydenta Miasta, Muzeum Ostrowa Wielkopolskiego
 - Stypendium Fundacji Pollock-Krasner, Nowy Jork

Od 2000 r. - uczestnik sympozjów organizowanych przez Bożenę Kowalską dla artystów posługujących się językiem geometrii w Chełmie, a następnie w Orońsku

Prace w zbiorach:

Muzeum Narodowe w Szczecinie, Muzeum w Bochum, Galeria Studio w Warszawie, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Muzeum Archidiecezji w Katowicach, Muzeum Okręgowe w Chełmie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Mondriaanhuis, Muzeum w Amersfoort oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.



NAUTILUS

Salon Antykwareczny, Galeria, Dom Aukcyjny

ul. Św. Tomasza 8, 31 - 014 Kraków
Michał Maksymiuk i Maciej Żywolewski
tel./fax + 48 12 422 91 60

e-mail: nautilus@antique.com.pl

<http://www.antique.com.pl>; www.nautilus-art.pl

opracowanie katalogu: Leszek Oprządek, Maciej Żywolewski
skład: Maciej Żywolewski
fotografie: Maciej Żywolewski, archiwum artystki
tłumaczenia: Jessica Taylor-Kucia, Dominik Petruk (www.petruk.de)
druk: Drukarnia Skleniarz, Kraków

© Copyright Salon Antykwareczny „Nautilus” 2005