

Wroński

Jerzy Wroński

Kopciogramy

współpraca

Jerzy Pustelnik

Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 1.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 2.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 3.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 4.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 5.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 6.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 7.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 8.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 9.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 10.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 11.



Bez tytułu, 2007

Katalog – pozycja 12.



Katalog kopciogramów

1. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
a) 170,5 x 108,0 cm
b) 30,5 x 22,0 cm
2. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, brom
a) 164,0 x 108,0 cm
b) 30,5 x 20,7 cm
3. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, brom
a) 155,0 x 108,0 cm
b) 30,5 x 20,0 cm
4. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, brom
a) 162,0 x 108,0 cm
b) 30,5 x 22,0 cm
5. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
a) 173,0 x 108,0 cm
b) 30,5 x 21,7 cm
6. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, brom
a) 164,5 x 108,0 cm
b) 30,5 x 21,7 cm
7. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
a) 170,0 x 108,0 cm
b) 30,5 x 22,2 cm
8. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
a) 178,0 x 108,0 cm
b) 30,5 x 24,0 cm

9. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
a) 172,0 x 108,0 cm
b) 30,5 x 21,6 cm
10. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, brom
a) 163,5 x 108,0 cm
b) 30,5 x 22,0 cm
11. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
a) 41,5 x 29,5 cm
b) 30,5 x 24,0 cm
12. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
a) 41,5 x 29,5 cm
b) 30,5 x 22,2 cm
13. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
30,5 x 22,0 cm
14. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
30,5 x 22,2 cm
15. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
30,5 x 21,7 cm
16. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
30,5 x 20,0 cm
17. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
30,5 x 22,3 cm
18. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
30,5 x 22,0 cm

19. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
30,5 x 21,1 cm
20. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
30,5 x 21,8 cm
21. *bez tytułu, 2006*
papier fotograficzny, polietylen
165,0 x 108,0 cm
22. *bez tytułu, 2006*
papier fotograficzny, polietylen
165,0 x 108,0 cm
23. *bez tytułu, 2006*
papier fotograficzny, polietylen
165,0 x 108,0 cm
24. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
41,5 x 29,5 cm
25. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
41,5 x 29,5
26. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
41,5 x 29,5 cm
27. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
27. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
28. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm

29. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
30. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
31. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
32. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
33. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
34. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
35. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm
36. *bez tytułu, 2007*
papier fotograficzny, polietylen
61,0 x 50,7 cm

„Lekcje ciemności dla świec”

Jerzemu Wrońskiemu, który prezentuje nam swoje fenomenalne zjawy – cienie procesów i zjawisk przyrody, który ujawnia niewidzialną rękę natury oraz uwidacznia to, co zdaje się nam być chaosem niewidzianego wcześniej świata alchemii natury, i który jeszcze pokazuje niewidziane wcześniej piękno „bezhorzontalnych pejzaży” – jak to celnie ujął Tadeusz Wiktor, gdy pisał o „obrazowaniu entropii” przez Jerzego Wrońskiego; a zatem Jerzemu – muzykowi widzialności, teraz – sam zawieszając głos – dedykuję słowa pisarza i muzyka francuskiego – Pascala Quignarda zaczerpnięte z jego książki *Błędne cienie*:

Pan Marc Antoine Charpentier, choć wyjechał do Rzymu w wieku czternastu lat, by uczyć się malarstwa, powrócił stamtąd jako muzyk.

Zwróciły mu w głowie arie, jakie Pan Carissimi komponował w tym czasie.

Któregoś ranka porzucił świat widzialny.

Wyrzekł się wychodzących na północ świetlików w malarzkich atelierach.

*

Przyciągnąwszy persiennes i zamknąwszy każdą z nich na zaczepkę, zasiadł w cieniu. Między drewnianą żaluzją a klawesynem mówił:

– Prawie już nie pamiętam unoszących się powiek i wybałuszonych oczu. Niech będą zapomniane suknie i cudowne zapachy, jakie otaczają młode dziewczęta, przemieszczające się wraz z nimi w przestrzeni. Niech będą zapomniane cumujące w oddali galery i olśniewające światło słońca, padające na najmniejsze z wiosel i na najnędzniejszego z żeglarzy. Układam lekcje ciemności dla świec, które gaszę. Słyszę z oddali lamenty bogów, którzy umierają.

Słowa Charpentiera nabierają cielesności w pisarstwie Quignarda, owe „lekcje ciemności dla świec” odzywają we mnie, kiedy staję oko w oko z fotogramami Jerzego Wrońskiego, który ponadto uchyla okiennice, otwiera powieki, aby sobie oraz nam sycić oczy tym, co jest, choć pozostaje skryte, dopóki przezeń nie zostaje zarejestrowane na papierze światłoczułym, podobnie do promieniowania tła w kosmologii, które gdzieś trwa i dziś daje się zobaczyć. Jest tu też podobieństwo z muzyką, która wciąż trwa gdzieś w głuchym świecie, albo która wybrzmiewać może w odosobnieniu – jedynie dla jej wykonawcy. Myślę, że fotogramy Jerzego Wrońskiego bliskie są wykonywaniu – nie zapisywaniu, ale samotniczemu graniu – muzyki. Są one utwierdzeniem tego, co jest; Jerzy Wroński sprawia zaś, iż to, co jest uwidacznia się i, bywa, że – jak mówił Wittgenstein – jest tym, co mistyczne.

Przywołuję książkę Pascala Quignarda *Błędne cienie. Ostatnie królestwo I* (*Les Ombres errantes – Dernier royaume I*, rok wydania oryginału 2002), w przekładzie Tadeusza Komendanta, CZYTELNIK, Warszawa 2004, cytując jej fragment, ss.139-140.

Kolor

Moje dziecięce wspomnienie grudki popiołu jest pierwszym czystym przykładem połączenia doznania wzrokowego z innymi odczuciami. Chodzi tutaj o to, co towarzyszyło całej mojej twórczości, a co nazywam materią koloru. Odczucie, że kolor nie jest tylko emanacją, nie jest tylko ubarwieniem powierzchni, ale jest czymś, co stanowi jej wewnętrzną właściwość. Był to popiół z papierosa palonego przez mojego dziadka. Dziadek skręcał sobie papierosy z kawałków gazety i krojonych liści tytoniu uprawianego przez mojego ojca. Taki popiół miał strukturę porowatą, jego szarość nie była tylko jego zewnętrzną powłoką, była to szarość zintegrowana z substancjalnością popiołu. Substancjalność fizyczna staje się substancjalnością psychiczną, jeśli odczuwamy je łącznie.

Na początku mojej drogi twórczej była więc seria monochromatycznych obrazów-reliefów, w których kolor i płaszczyzna obrazu odgrywają decydującą rolę. Jest to kolor całkowicie uwolniony od funkcji imitacyjnych. Zredukowanie skali barwnej było naturalną konsekwencją uzupełnienia obrazu o sferę doznań przestrzennych. Kolor stanowi rodzaj patyny, pokrywającej subtelną grą odcieni zróżnicowaną powierzchnię tych obrazów-objektów. W ukształtowaniu ich powierzchni rolę współtwórcy, demiurga, pełnić zaczyna jeden z czterech żywiołów – pełzający płomień.

Oddanie żywiołowi części procesu twórczego całkowicie zmienia sens tego procesu. Obraz zyskuje na autonomii – płomień należy bardziej do obrazu niż do jego autora, autor przeobraża się w świadka samoczynnie przebiegającego

procesu naturalnego. Odbywa się to w warunkach wytężonej czujności, ponieważ proces przebiega zazwyczaj bardzo szybko. Jest to jednocześnie doskonały trening umiejętności akceptowania zdarzeń nieoczekiwanych, zaskakujących swoją niezwykłością, do przyjęcia których nie jesteśmy jeszcze odpowiednio przygotowani.

Pełzający płomień rzeźbił w miękkiej płycie nieregularne, łagodnie zagłębienia, dzięki którym otrzymana całość nie była radykalnie podzielona na części składowe. W ten sposób spełniona zostaje pierwsza cecha struktury – musi ona być całością. Struktura jest systemem ciągłych przekształceń, z wbudowanym węń mechanizmem samoregulacji. Takie ukształtowanie powierzchni umożliwia ogarnięcie całości obrazu i jej swobodną penetrację. Percepcja jest tutaj dalszym ciągiem kreacji. Mamy do czynienia z dziełem typu otwartego.

Woda

Podczas pleneru w Macedonii, w latach siedemdziesiątych, odnalazłem moją prywatną pracownię, jaskinię strzeżoną dzień i noc przez Zielonego Jaszczura. Ucieszyłem się, że choć w całym mieście brakowało wody, a do studni monastyrskiej donosiło się ją kanistrami na grzbietach jucznych mułów – tu ze szczeliny skalnej w jednej ze ścian pracowni bez przerwy sączyła się cieniutka strużka Ożywczej Wilgotności. To był naprawdę dobry omen. Co ja tu znalazłem? Kolejny wariant wykorzystania w procesie twórczym siły żywiołu, działającego zgodnie z prawami

naturalnymi. Przedtem żywiołem tym był pełzający po powierzchni obrazu-reliefu żywy ogień, teraz podobną rolę pełni inny żywioł: woda. Choć użyta w tak znikomej dawce całkiem nie kojarzy się z groźnym pojęciem żywiołu, to jednak jest nie mniej niż ogień skuteczna i precyzyjna. Nawet mikroskopijna jej ilość wystarcza do przeobrażenia decymetra kwadratowego akwarelowej glinki na powierzchni papierowego podobrazia, jeżeli jednocześnie zostanie rozwiązany problem automatycznego transportu uwolnionych drobin materii na inne odpowiadające ich wymaganiom miejsce. Mnie do tego wystarczały drewniany wałeczek, z naciągniętą nań warstwą porowatej gąbki do kręcenia papilotów.

Na wyprawę zabrałem ze sobą wyłącznie akwarele o „proweniencji” ziemnej, to znaczy różnego rodzaju glinki, ochry, umbry etc. Ziemne pigmenty stanowiły mój kolorystyczny repertuar. W tej wąskiej skali wypowiadałem się przez długie lata po powrocie do kraju, kiedy to kontynuowałem ów etap swoistego „minimal artu”. Poza zastąpieniem ognia innym żywiołem – wodą, pojawia się inne ukształtowanie przestrzenne malowidła. Znakomite glinki akwrel miodowych Karmańskiego, wolniej wysychające, rozprowadzone równomiernie po całej powierzchni papierowego obrazu, zwilżone następnie wodą w niektórych jego partiach, za pomocą wałeczka przenoszone są na inne miejsce. W ten sposób dochodzi do transformacji płaszczyzny obrazu: to, co znikło w jednym miejscu, pojawiło w innym, a tym samym jedność płaszczyzny, choć naruszona, została zachowana. Nic z niej nie ubyło. Taki proces, podobnie jak w przypadku trawienia ogniem, przebiega samoczynnie. Ja tylko poruszam

wałeczkiem. Różnice w grubości warstw malowidła są prawie niedostrzegalne. Natomiast walor i kolor tych odwarstwień i nawarstwień manifestuje się wyraźnie.

Szkietko

Do odkrycia tej metody powoływania obrazu doszło przypadkiem. W mojej chałupie w Beskidach nie ma światła elektrycznego. Kiedyś wieczorem stłukło mi się szkietko od lampy naftowej. Tknięty jakimś przeczuciem, kawałeczek tego szkietka zamoczyłem w wodzie, następnie przeniostałem nad płomień lampy. W wyniku zderzenia żywiołów: płomienia i wody, która pozostała na szkietku, doszło do błyskawicznej burzy, zaczęło coś się dziać, coś żyć, poruszać się, przemieszczać... Zwróciło to moją uwagę i powtórzyłem to doświadczenie na płaskim szkietku. Spróbowałem to, co na szkietku powstało, powiększyć wielokrotnie i utrwalić na papierze światłoczułym. Dostrzegłem niezwykle interesującą strukturę, która daje się dostrzec w pełni właśnie przy wielokrotnym powiększeniu. W stosunku do moich poprzednich doświadczeń, tutaj swoją rolę ograniczyłem do minimum. Sprowadzała się do tego, że byłem tym, kto uruchamia proces, stwarza warunki, w których może on się odbywać. Postanowiłem zostawić absolutnie wolną rękę naturze, aby robiła to, co uważa za właściwe, sądzę bowiem, że natura może stwarzać tylko rzeczy dobre. I potrafi to robić lepiej niż ja.

Kopec

Okazało się, że zderzenie dwóch żywiołów prowadzi do napięć powierzchniowych i przekształceń tektonicznych warstewki kopcia w struktury o niezwykle wyrafinowanej inwencji.

Jednostkowe doświadczenie tego rodzaju polega na sprowokowaniu procesu, zapewnieniu mu optymalnych warunków przebiegu oraz dokumentacji wyników.

To, co się dzieje w czasie kilku sekund tego procesu, może być percypowane przez podmiot organizujący proces tylko w najogólniejszych zarysach, zarówno ze względu na tempo następujących po sobie zmian, jak i prawie niedostępne dla ludzkiego oka rozmiary powstających form. Trudności potęguje jeszcze odwrócona, negatywna postać kopciogramu i absolutna niemożność wyobrażenia sobie rzeczywistości, jaką on zapowiada. Jest to bowiem rzeczywistość jeszcze nie objawiona, istniejąca tylko w załączku, obecna tylko potencjalnie.

Aby więc kopciogram ujawnił swoją realną zawartość, musi zmienić swój status, spełniając dwa podstawowe warunki:

- 1) przyjąć postać pozytywną,
- 2) zmienić skalę – ze skali mikro na skalę makro.

Spełnienie drugiego warunku umożliwiają nieskończenie małe molekuly kopcia, dostrzegalne dopiero przy kilkudziesięciokrotnym powiększeniu. Ale i wtedy partie obrazu, spowite mgiełką subtelnego sfumato, świadczą o tym, że jeszcze nie cała zawartość informacyjna obrazu została ujawniona. W ten sposób z jednej kliszy można wydobywać różne rezultaty artystyczne.

Można przypuszczać, że w tym pozornie niezależnym procesie uczestniczą siły psychiczne. W sytuacji, gdy opór materii jest minimalny, w sztucznie stworzonej fizycznej mikroskali, wpływ sił psychicznych może objawić się w widoczny, materialny sposób.

Fizyczna strona naturalnego procesu, przynależna formalnie do makrokosmosu, zostaje tak zminimalizowana, że świat wewnętrzny człowieka uczestniczącego w tym procesie uzyskuje pozycję uprzywilejowaną: może niewielką siłą własnych oddziaływań skutecznie wpływać na przebieg i rezultaty procesu.

Hipoteza ta opiera się na kilkunastoletniej wnikliwej obserwacji, a jej słuszność zdają się potwierdzać następujące fakty:

- 1) Nieskończona różnorodność wyników procesów przebiegających w identycznych albo bardzo podobnych warunkach.
- 2) Wyniki artystyczne tych procesów w decydującym stopniu zależą od kondycji psychofizycznej osoby w nich uczestniczącej.
- 3) Kopciogramy mają zdolność „samoprogramowania”: tworzenia parametrów perspektywicznych obrazu i spójności jego konstrukcji przestrzennej w relacji negatyw-pozytyw, a zarazem utrzymania stałej orientacji przestrzennej obrazu względem autora i przyszłego odbiorcy.

Charakterystyczne jest na przykład to, że w całej dotychczasowej praktyce kopciogramowej nie było ani jednego przypadku, aby pojawiała się potrzeba odwrócenia obrazu na osi góra-dół albo strona lewa-strona prawa, jak to

się czasem zdarza przy wyświetlaniu przezroczy i niekiedy bywa korzystne w malarstwie abstrakcyjnym.

Udział materii w całym procesie jest tak znikomy, że można mówić o materializowaniu się tego, co wewnętrzne.

Druga faza

Po ponad dwudziestu latach samodzielnych doświadczeń z techniką kopciogramów odkryłem zupełnie nieoczekiwane nowe możliwości. Okazało się, że proces dotychczas stosowany nie musi kończyć się w chwili, kiedy to, co zaistniało na kliszy, nieruchomieje na skutek wyparowania z niej resztek wody. Rozpoczyna się wtedy następna, jeszcze ciekawsza faza procesu, znacznie wzbogacająca rezultaty osiągnięte w pierwszej fazie.

Wyniki tych doświadczeń są tak fascynujące, że jestem przekonany o konieczności ich kontynuowania.

W wykorzystaniu w pełni tych możliwości nieoceniony okazał się udział Jerzego Pustelnika, znakomitego artysty fotografika, specjalisty w zakresie czarno-białej fotografii, dzięki któremu mikroskopijne zjawiska mogą uzyskać wielkoformatowy wymiar ujawniający w pełni ich piękno i prawdę.

Muzyka

Cała beskidzka chałupa jest instrumentem. Wszystko w niej jest muzyką. Drewniane ściany i spoczywający na belkowaniu strop filtrują i selekcjonują dochodzące z zewnątrz dźwięki.

Trwa w niej cisza. Świerkowa podłoga jest membraną czułą na każdy szmer, każde poruszenie.

Już tego wieczoru, gdy pojawiłem się tam po raz pierwszy, chałupa powitała mnie symfonią emitowaną ze stojącego na płycie kuchennej czajnika. Od tego czasu instrumentarium chałupy wzrosło niepomiaralnie. Najpierw pojawiły się dwie wspaniałe piły poprzeczne, duża i mała, zawieszona u powały. Potrącane drewnianym młoteczkim rozbrzmiewają niczym syntezatory elektroniczne kaskadą dźwięcznych akordów, tylko piękniej, bo to muzyka rozedrganej szlachetnej stali.

Skrzynia na opał z cienkich świerkowych desek okazała się znakomitym pudłem rezonansowym. Na jego bazie powstał wielofunkcyjny wytwornik dźwięków, łączy w sobie walory harfy, wiolonczeli i kontrbasu.

Najbardziej rozbudowany jest zespół instrumentów perkusyjnych zrobionych z materiałów dostępnych na leśnej polanie. Jedyne miotełka jazzowa pochodzi z miasta. Często w nocy, najlepiej po północy, po pierwszym śnie wstaję i maleńka chałupka przez godzinę lub dwie tętni synkopowanym rytmem. Cichną wtedy nocne harce mieszkających w niej razem ze mną myszy. Może słuchają mojego grania?

Ponieważ doceniam wartość treningu uwagi, uprawiałem do niedawna także dyscyplinę twórczą, którą nazywałem muzyką pociągu.

Nigdy nie chciałem mieć samochodu. Natomiast bardzo chętnie podróżuję pociągiem. Zabieram ze sobą skrzypce. Czasem wyjmuję je z futerału i dodaję ich skrzypienie do muzyki pociągu. Wtedy nawet głuchy stukot kół na

łączeniach szyn zdaje się nabierać muzycznych wartości. Pozorny bezsens produkowanych przez pociąg hałasów staje się czymś pozytywnym, nie nuży, a mobilizuje do wewnętrznej aktywności. Czas mija niepostrzeżenie i zwykle żałuję, że podróż już się kończy.

Jerzy Wroński

Jerzy Wroński – Biografia

Jerzy Wroński urodził się w 1930 roku. W latach 1950-1956 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa. Jeszcze w trakcie studiów współtworzył z przyjaciółmi Grupę Nowohucką, która zainaugurowała w Krakowie nurt malarstwa materii. Wszyscy jej członkowie zostali następnie przyjęci do Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska. Od roku 1960 zajmuje się także pedagogiką artystyczną, początkowo w Krakowie, następnie w UMCS w Lublinie, a od roku 1975 – Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie.

Prowadzona od ponad pięćdziesięciu lat działalność artystyczna jest ciągiem doświadczeń polegających na eksploracji żywiołowych procesów naturalnych oraz ujawnianiu tkwiącego w nich potencjału twórczego. Początkowo były to monochromatyczne obrazy-reliefy, kształtowane przy udziale płżającego płomienia, potem „akwarele metamorficzne” oraz „rysunki dyfuzyjne”, w których inny żywioł – woda – użyty w mikroskopijnych ilościach, stanowił główną siłę sprawczą. Połączenie tych antagonistycznych żywiołów doprowadziło do powstania realizowanego od połowy lat 80. unikalnego cyklu obrazów-fotogramów, nazwanych później kopciogramami.

Prace w zbiorach

Muzeum Archeologiczne w Prilepie (Macedonia)

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Muzeum Narodowe w Kielcach

Muzeum Narodowe w Krakowie

Muzeum Narodowe w Szczecinie

Muzeum Okręgowe w Białymstoku

Kolekcje innych instytucji i osób prywatnych w Austrii, Danii,
Macedonii, Wielkiej Brytanii, Niemczech, USA oraz w Polsce

Jerzy Pustelnik – Biografia

Urodził się i mieszka w Cieszynie

Szkoły

Policealne Studium Fotografii i Filmu w Warszawie (1982-1984)

Uniwersytet Śląski, Filia w Cieszynie (1985-1990)

Akademia Ekonomiczna w Katowicach, Podyplomowe Studia Ekonomiczne z Zakresu Marketingu (1991-1993)

Praca

Fotograf dokumentalista w Instytucie Sztuki,
Wydział Artystyczny, Uniwersytet Śląski w Cieszynie

Prezes Cieszyńskiego Towarzystwa Fotograficznego

Ważniejsze wystawy indywidualne

Bielsko-Biała – *Cały ten Jazzzzzzz*

Warszawa – *Festiwal Jazz Jamboree*

Cieszyn – *Orkiestra*

Katowice – *Miejsce jazzu*

Ustroń – *Jazz*

Cieszyn – *Dotrzeć tam, gdzie rodzi się dźwięk*

Bielsko-Biała – Galeria BWA

Cieszyn – Galeria Uniwersytecka

a także w Gdańsku, Czeskim Cieszynie, w miejscowościach Frydek-Mistów i Hawirzow w Czechach, Genk w Belgii, Dortmundzie, Essen i Bochum w Niemczech

Wydawca:

Hanna Muzalewska-Purzycka

Galeria Muzalewska

Głogowska 29/6a

60-702 Poznań

tel.: +48 61 869 98 43; +48 603 399 718

e-mail: galeriamuzalewska@witryna.pl

Publikacja ta towarzyszy wystawie:

Jerzy Wroński, *Kopciogramy*

współpraca, Jerzy Pustelnik

prezentowanej w Galerii Muzalewska w Poznaniu,

październik-listopad 2007

Copyrights © by Authors

Układ: Jacek Grześkowiak

Druk: perfekt, Poznań

Poznań, październik-listopad 2007 roku

GALERIA MUZALEWSKA
POZNAŃ PAŹDZIERNIK-LISTOPAD 2007