

Bernadeta Stano

## Warsztat podręczny Juliana Jończyka

Julian Jończyk<sup>1</sup> – zwyczajny człowiek chodzący po Krakowie z reklamówką. Co w niej nosił? Czym się dzielił, a co zostawiał tylko dla siebie? Utożsamiany bywa przez historyków sztuki i przyjaciół artystów z dwoma nurtami sztuki: malarstwem materii u progu jego twórczości oraz poezją i światłem – medium kolejnych etapów jego drogi. Większość jego realizacji od lat 80. miała charakter intermedialny<sup>2</sup>. Warto też podkreślić, że często artysta i jego dzieła były obecne symultanicznie w różnych miejscach, np. w przestrzeni galerii i na ulicy. Komentatorzy jego twórczości wyróżniają dwa ważne jej momenty: podróż do Paryża na Stypendium Rządu Francuskiego (1960/61), a następnie odejście w połowie lat 70. od malarstwa na rzecz powyżej wskazanych form wyrazu zdradzających fascynację autora metafizyką światła. Idąc tym tropem, przywołują jako narzędzie ich interpretacji nie tylko słowa poezji Jończyka, ale i tradycję Zen czy wiedzę gnostyczną, określając go mianem artysty-gnostyka, mistyka, wyznawcy neoplatonizmu. Już ten przywołany zestaw faktów i opinii wskazuje, że prawdy o osobie artysty szukać należy podążając śladami jego kolejnych wystąpień, przyglądając się uważnie jego skromnemu warsztatowi<sup>3</sup>.

Julian Jończyk nie był nigdy wierny jednemu medium, stawał wielokrotnie wobec problemu wyboru odpowiedniego narzędzia kreacji. Po świadomym odcięciu się od malarskich prac z początkowego etapu swojej drogi twórczej, doskonalił warsztat performerera i fotografika. Choć spektrum używanych znaków: neonowe światło i litera pozostawało niezmiennie, dochodził do nich problem wyboru miejsca

<sup>1</sup> Julian Jończyk (ur. w 1930 r. w Szczekocinach, zm. we wrześniu 2007 r. w Krakowie). W latach 1950–1956 studiował malarstwo na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był współzałożycielem i członkiem Grupy Pięciu zwanej Grupą Nowohucką (1956–1961). W 1961 r. został wraz z innymi członkami Grupy Nowohuckiej przyjęty do Grupy Krakowskiej.

<sup>2</sup> D. Higgins terminem *intermedium* określa prace, które pojęciowo mieszczą się w obszarze między już znanymi środkami wyrazu. Odnotowuje ich obecność w teatrze i sztukach plastycznych, happeningu i „konstrukcjach materialnych”, zob. tegoż, *Nowoczesność od czasów postmodernizmu i inne eseje*, Gdańsk 2000, s. 116–133. Szczególną eksplozję tego rodzaju form Higgins odnajduje w połowie lat 60., natomiast Łukasz Guzek podkreśla znaczenie połowy lat 70. XX w. jako okresu „rozszerzania się granic dyscyplin artystycznych w kierunku tworzenia form hybrydalnych”, zob. tegoż, *Sztuka instalacji*, Warszawa 2007, s. 12.

<sup>3</sup> Na temat malarstwa Juliana Jończyka i innych artystów Grupy Nowohuckiej zob. B. Stano, *Odzieranie świata z uroków. O malarstwie artystów Grupy Nowohuckiej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2000, s. 45–74.

i zaangażowania otaczającej przestrzeni tak, by skupić uwagę widza na osobie performerera. Jończyk rzadko udzielał miejsca na scenie innym aktorom. Za wyjątkiem kilku sytuacji, kiedy w grę wchodziła otwarta przestrzeń, w kameralnych warunkach zmierzał do wypełnienia ram własnego scenariusza. Skupiony na sobie, nie zawsze też przywiązywał wagę do szczegółów otoczenia.

Warto na początek dokładnie scharakteryzować formy pozostawionej przez Jończyka przestrzeni, by poprzez nią dotrzeć do osoby Jończyka-performera. Dla realizacji w typie environment i performance upodobał sobie artysta dwie krakowskie galerie: Krzysztofora – zapewne z racji przynależności najpierw do Grupy Nowohuckiej, następnie Grupy Krakowskiej, oraz Galerii Zderzak – promującej malarstwo materii, a równocześnie podtrzymującej wieloletnią współpracę z artystą<sup>4</sup>. Lokal Krzysztoforów usytuowany w obrębie „podziemnego nurtu” Krakowa, zatem bez dostępu dziennego światła, szczególnie nadaje się do realizacji projektów z użyciem sztucznego oświetlenia<sup>5</sup>. Tadeusz Kantor w 1957 roku, jakby przewidując takie aranżacje, pisał: „Koncepcja bardzo prosta: Do starego wnętrza, liczącego sobie dobrych kilka wieków, o wspaniałym beczkowym sklepieniu, wsunąć nowoczesne urządzenie i nowoczesną myśl, tak jak do starego pieca wsuwa się ciasto z drożdżami. Niech rośnie”<sup>6</sup>. Jończyk wchodził do niego zawsze z gotowym pomysłem, choć wyznał w jednym z wywiadów, że instalowanie w galerii zawsze go zaskakiwało<sup>7</sup>. Warto przywołać kilka aranżacji przestrzeni tej galerii. W 1991 roku artysta przygotował świetlny tunel z amfiladowo ułożonych świetlówek kształtem nawiązujących do zwieńczonego półokrągłym łukiem portalu (*Wejście – wyjście*, neon i blacha, 1991). Była to drobna interwencja nie obejmująca całego wnętrza, tylko jego fragment, ale należy pamiętać, że użycie światła mnoży wrażenia wzrokowe.

<sup>4</sup> Zestawienie obok siebie realizacji typu environment i performance wydaje się szczególnie uzasadnione, gdyż historycy sztuki badając genezę współczesnych form wyrazu, a szczególnie instalacji, wskazują na obie te dziedziny i bliskie związki pomiędzy nimi. Łukasz Guzek w swojej książce *Sztuka instalacji* podkreśla, że w praktyce sztuki instalacji kategorie przestrzeni (bliska environment) i obecności (kluczowa dla performance) są równie ważne i powinny być rozpatrywane równocześnie. Szukając genezy koncepcji instalacji sięga do początków sztuki konceptualnej i performance, a także wywodzącej się z inspiracji akcji Cage’a form łączących happening i environment (Ł. Guzek, dz. cyt., s. 19–20, 29).

<sup>5</sup> Tak określał to miejsce w latach 50. XX w. Jan Kurczab. Sytuował go obok Piwnicy pod Baranami, Teatru 38 i Klubu pod Jaszczurami, zauważał, że został on „wygrzebany spod bezmiaru śmiecia i stosów węgla”. Zob. J. Kurczab, *Kraków podziemnego nurtu*, „Dziennik Polski” 1960, nr 183, s. 4; zob. także zb., *Nowa „Piwnica”*, „Dziennik Polski” 1957, nr 142, s. 3. Wszyscy, którzy zobaczyli Krzysztofora w dniu otwarcia, nie mogli oprzeć się urokowi tych szczególnych wnętrz. M. in. Piotr Skrzynecki podziwiał „prawdziwe” kamienne głazy, „wspaniałą amfiladę”, portale i układy cegieł. Nazwał Krzysztofora „podziemnym pałacem”. Zauważył ponadto, że proces schodzenia do podziemi zaczął się dla artystów Grupy Krakowskiej już w okresie okupacji. Zob. *Grupa Krakowska w piwnicach Krzysztoforów*, „Echo Krakowa” 1958, nr 155, s. 5. Faktura starych murów fascynowała też Tadeusza Kantora, zob. *Program artystyczny Grupy Krakowskiej, 1957*, [w:] *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. VI, Kraków 1992, s. 10. Anonimowy dziennikarz „Dziennika Polskiego” zapraszał do „szacownych ceglanych murów”, zob. not., *Galeria Krzysztofora otwarta!*, „Dziennik Polski” 1958, nr 148, s. 5.

<sup>6</sup> T. Kantor, *Krzysztofora*, „Zdarzenia” 1957, nr 13, s. 3.

<sup>7</sup> Julian Jończyk, program z cyklu: *Album Krakowskiej Sztuki, 29*, realizacja: A. Kornecki, K. Czerni, 1994.

Motyw powielonego łuku portalu kieruje ku kolejnej realizacji sytuującej się pomiędzy typem environment a instalacją (1994). Wtedy zainstalowano w Krzysztoforach więcej obiektów, a każdy z nich mógłby się stać samodzielnym, oprócz wspomnianych przeciętych w połowie łuków, zarówno podkreślających rzeczywiste otwory, jak i rozplenionych w innych miejscach przestrzeni galeryjnej. Do świetlówek na elewacjach nawiązywały formy płózące się po kamiennej podłodze przysypane ziemią oraz wiszące w powietrzu ażurowe rysunki na papierze. Jeden z nich szczególnie wpływał na postrzeganie szczegółów wnętrza. Dawał możliwość wglądu przez otwór/okno na najsilniej wyeksponowany światłem portal. A jego krata i stojący za nią stary rower zostały wchłonięte w projekt artysty. Kierunek ten podkreślała też ułożona z neonów na ziemi „drabina”. Jej horyzontalne rytmy równoważyła kompozycja z błękitnego stołu na neonowych wspornikach, ustawionego na taflach szkła. To dzięki tym prostym kształtom realizacja przestrzeni Krzysztoforów może zyskać miano environment, który zgodnie z definicją słownikową jest dziełem i równocześnie działaniem plastycznym polegającym na zaaranżowaniu przestrzeni w taki sposób, by widz, znajdując się wewnątrz aranżacji, poddany był ze wszystkich stron integrowanemu działaniu bodźców plastycznych<sup>8</sup>.

Kilka lat później jego realizacja pt. *Tunel* (neony, rurki aluminiowe, deski, pasek, drewno, 1998) wraz z umieszczonym we wnętrzu obok obiektem pt. *Światła pomnik* (obiekt-instalacja, neony, płyty chodnikowe, blacha aluminiowa, 1998) tworzyły już bezsprzecznie czystą postać environment<sup>9</sup>. Świetłówki w rytmicznych ciągach konstruowały dynamiczną przestrzeń. Miękkie łuki stropu i portali ustąpiły miejsca asymetrycznie wygiętej krzywej, która dla wchodzącego stanowiła swoiste obramienie dla ekspozycji w głębi wieży z jakże prozaicznego materiału – płyt chodnikowych. Światło jednak, podobnie jak w *Tunelu* i innych realizacjach Jończyka, także i tutaj powoduje dematerializację kamieni. Uniesienie wieńczących konstrukcję płyt także potęguje to wrażenie.

Znamienne jest wykorzystywanie przez artystę nie tylko przewidzianych do wieszania obiektów ścian czy przewidzianych zwykle do ekspozycji oświetlenia sklepień, ale i podłogi. Jej część wyścielona piaskiem i deskami także mieniła się od neonowego światła. Jego barwa podkreślona była błękitnym pigmentem wysypanym na piasku<sup>10</sup>. Widz został otoczony i wprowadzony w rytm przejścia i wspinaczki. Ten właśnie rytm obecny w każdej tego typu aranżacji Jończyka kojarzyć się może z rytmem zapisu słów czy zdań. Bez liter, ale z odstępami i nawiasami, w świetle których wyeksponowane zostały kluczowe elementy wizualne. Ich dominacja nie oznacza jednak samodzielności. W jednoczącej charakterystycznej przestrzeni Krzysztoforów obrysowanej światłem giną samodzielne byty na rzecz integrującej idei. Zdematerializowany stół mógł się jeszcze bronić przed ową integracją. Jego charakterystyczna konstrukcja i intensywny kolor wyrwały go z kontekstu ciągu ekspozycyjnego.

<sup>8</sup> Definicja na podstawie: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2004, s. 103.

<sup>9</sup> Wystawa *ŚWIATŁOŚWIATŁO* Krzysztoforzy I-II 1998. W skład ekspozycji wychodziły jeszcze umieszczone w mniejszym pomieszczeniu na ścianie *Rysunki neonem* z 1991 (fotogramy).

<sup>10</sup> Zob. Projekt instalacji *ŚWIATŁOŚWIATŁO* do Galerii BWA w Ustce 1995 (druk z rysunkami i opisem).

Artysta pokazywał go wcześniej w innej przestrzeni galerii i w plenerze<sup>11</sup>. *Tunel* wydaje się przypisywany do Krzysztoforów, ale jego koncepcja powstała wcześniej do Galerii BWA w Ustce<sup>12</sup>. Już wtedy artysta tak planował zasłonić okna, by dzienne światło tylko w wybranych, precyzyjnie zaplanowanych punktach mogło przeniknąć do wnętrza, osłabione działaniem neonów. Ten przykład to dowód, że Jończyk elementy instalacji próbował wykorzystać także w innych kontekstach i miejscach, aranżował np. niewielkie przestrzenie wokół okien (zwykle zaciemnionych materiałem lub folią) czy drzwi pomieszczeń Galerii Zderzak, ale podporządkowywał zwykle ich wygląd scenariuszowi performance. Wyjątkiem był environment pt. *Światłosfera II* z wykorzystaniem podwieszonych w całym pomieszczeniu neonów, tafli luster i pleksi. Ich funkcją podstawową było zwielokrotnianie, mnożenie wizerunków, jednak w pracach tych na ogół brak figury, bohaterem odbić jest tylko obecny we wnętrzu odbiorca. Lustra mogą też służyć potęgowaniu działania słowa – u Jończyka zapisu nazwiska (BWA w Ustce, 1995)<sup>13</sup>. Odbiorca mógł wejść w obręb tego mieniącego się odblaskami ruchomego labiryntu. Do doświadczenia tego rodzaju przestrzeni nie było konieczne zupełnie zaciemnione wnętrze. Zatem charakter wnętrza miał ważny, choć nie zawsze decydujący wpływ na wybór narzędzia demonstracji jego złożonych idei.

Realizacje Jończyka, które zostały w tekście określone mianem environment, mają bardzo różną postać. Pamiętać jednak należy, że w początkowym etapie rozwoju formuła ta także miała wiele wcieleń. W Anglii w drugiej połowie lat 50. XX wieku tworzono je nie jako dzieło sztuki, lecz jako pogładową demonstrację codziennych warunków życia w nieustannym wyścigu nowości; w Nowym Jorku forma ta doprowadziła do powstania happeningu, pojętego jako wizja lawiny przedmiotów, domagających się wreszcie uruchomienia, przemieszczenia, zniszczenia. Dzięki environmentom nauczono się przełamywać nawyki związane z tradycyjnym stosunkiem prac do wnętrza wystawowego, co stało się zapowiedzią nowych metod prezentacji i obcowania z dziełem. Te wszystkie aspekty znalazły wyraz w eksperymentach Jończyka. Ciekawym wątkiem, który się w nich pojawia, także oczywiście nie bez swojej modernistycznej genezy, jest podglądanie zawartości fragmentu aranżacji wnętrza<sup>14</sup>. Na wystawie *Światłomateria* w 1994 roku widok na ciemną kotarę rozwieszoną we wnętrzu ukształtowany był na wzór obrazu, którego zawartość można oddać w kategoriach: wnętrze z martwą naturą, tyle że wnętrze było rzeczywistym ciemnym pomieszczeniem galerii, a przedmioty – świetlówkami ukształtowanymi na wzór liter z jego nazwiska.

Bardzo ważnym elementem, który wzbogacał te skomplikowane i nastrojowe aranżacje wnętrz, była obecność aktora/artysty. U Jończyka realizacje environment

<sup>11</sup> Zob. *Stół* (malowana blacha i neony, 1991), [w:] *Julian Jończyk – światło materia* /kat./ Kraków 1992; fotografia z motywem stołu zaszypanego liśćmi w jesiennym parku z wystawy *Światłoprojekt*, Galeria Zderzak 2001, [w:] *Julian Jończyk. Światłosfera II* /kat./ XI–XII 2004, Galeria Zderzak, s. 21.

<sup>12</sup> Projekt instalacji *ŚWIATŁOŚWIATŁO*, Galeria BWA, Ustka 1995.

<sup>13</sup> Fragment opisu technicznego: „Okno VI. Podpis autora ułożony z neonów, na podłożu w części (dwie litery), otoczony jest zestawem luster tworzących rodzaj kalejdoskopu w kształcie rury wys. 50 cm, w której obydwie litery widoczne są jako powielające się w nieskończoność”. Julian Jończyk. *Projekty instalacji ŚWIATŁOŚWIATŁO do Galerii BWA w Ustce*.

<sup>14</sup> O żywotności tego motywu zastosowanego przez Marcela Duchampa zob. Ł. Guzek, dz. cyt., s. 189.

stawały się przestrzenią autokreacji (performance). Pełnił on sam dla siebie rolę reżysera i scenografa.

Porzucając powtarzane przez krytyków górnolotne określenia dotyczące jego osoby, należy w tym miejscu zestawić kilka faktów, które mają posłużyć do nowej charakterystyki tej postaci. Artysta na pole opisywanych powyżej nurtów wchodzi jako dojrzały około czterdziestopięcioletni mężczyzna. W akcjach i ich dokumentacjach w postaci fotogramów występuje nagi, jego nieodłącznym rekwizytem pozostawała świetlówka lub rzadziej żarzące się włókno niewidocznej lampki. Akcje z lat 90. i po 2000 roku, najczęściej w jasnych wnętrzach Galerii Zderzak, odślaniają nieco inne oblicze artysty: w zdawałoby się zwykłym stroju, choć kolorystycznie dobranym do scenariusza, operującego licznieszymi, choć także zwykłymi przedmiotami i materiałami. Osoba Jończyka była zatem rozpoznawalna przynajmniej w środowisku krakowskich plastyków, jednak nikt chyba znając poglądy artysty i dostrzegając ich echo w realizacjach, nie posądzał go o nadużywanie swojego wizerunku i ciała. Opisane wcześniej autoportrety fotograficzne przypominające o przeświadczeniu artysty o dwoistej naturze dzieła sztuki – znalazły kontynuację w akcji *Przemienienie na gorze* (projekt na *Lanckorońską majówkę sztuki*, 1999), początkowo projektowanej jako wirtualny, plenerowy performance, następnie dostosowanej do prezentacji w Krzysztoforach (*Przemienienie II*). To w związku z tym pokazem Jończyk przypomniał swoje przeświadczenie o androgynizmie dzieła sztuki, wskazując równocześnie na metaartystyczne treści całej swojej twórczości<sup>15</sup>. Chociaż tytuł *Przemienienie II* może kojarzyć się z Nowym Testamentem, symboliczny charakter rekwizytów, przebieg akcji nie ma nic z ilustracyjności, dotyczy bardziej sztuki, genezy mediów, z którymi artysta czuje związek. Performance otwierał proces przekształcania blejtramu (wyjmowania poprzecznych listewek i zastępowania ich neonami). Następnie artysta przytwierdzał do niego części swojej odzieży, pozostając w damskiej bieliźnie i malował na nich jabłko. W kolejnych etapach akcji używał barwników, początkowo sypkich, różowego i błękitnego, rozsypując je kolejno na płótnie z resztkami listew, potem ultramaryny z puszki, by zabarwić swoje ciało.

Idea wielokrotnej przemiany materii, czytelna nawet bez autorskiego komentarza, oraz rozważania o istocie medium sztuki – paradoksie bycia artystą, znalazły kontynuację w dwóch performance w Galerii Zderzak: *Autoportret efemeryczny* (5 VI 2001) i *Autoportret zbiorowy* (3 VII 2002). W pierwszym z nich Jończyk przedmiotem sztuki czyni swoją twarz, oblepia ją kropkami czarnej folii zdjętymi z okna. Ten sam wyraźnie ludyczny i kojarzący się z profanacją zabieg powtarza na twarzach widzów i ścianie galerii, używając tych samych kawałków folii. Następnie drobniawczo przygotowuje „obraz-płaskorzeźbę” z piasku, błękitnego pigmentu i świetlówek na wzór *Obrazów efemerycznych* ukształtowanych na podłodze Krzysztoforów (1996), by potem zanurzyć w nim twarz. Rozżarzony neon pełnił w tej akcji dwojaką funkcję: użytkową, prozaiczną – narzędzia kształtowania obrazu i oczyszczania twarzy z nadmiaru pigmentu, co można interpretować w kategoriach profanum, i na wskroś

---

<sup>15</sup> „Dzieła sztuki, jakim jest przede wszystkim sam twórca” – dodaje Jończyk. J. Jończyk, *Autorski komentarz do performance „Przemienienie II”*, Krzysztofor 14 IX 1999, Archiwum Galerii Zderzak.

symboliczną – światło ożywiające, uświęcające ziemską materię (sfera sacrum), nobilitujące twórcę (okrągły neon na szyi artysty)<sup>16</sup>.

Podjętą wówczas interakcję z widzami Jończyk kontynuował rok później w *Autoportrecie zbiorowym*. Tym razem rozpoczął działanie od odsłonięcia ciała (zdjęcia koszuli) i odcięcia przytwierdzonej do jego torsu świetlówki. Następnie okleił sobie twarz, łopatki i ręce prostokątnymi paskami czarnej folii. Po ich usunięciu z okna wyłoniły się fragmenty jego fotograficznego autoportretu. Drugie okno, zasłonięte fotografiami innych twarzy, służyło mu jako materiał do pozyskania oczu, które naklejał na czarne podłoża. Następnie przeniósł te kolaże w naścienny „obraz”, kompozycję z wykorzystaniem odłączonego od ciała neonu. Motyw utożsamiania się z innymi osobami, kluczowy dla tej realizacji, kontynuował także wycinając podobne oczy z precyzyjnie dobranych fotografii prasowych. Lektura wyciętych przypadkiem tekstów i ich rozdawnictwo dopełniało ciągu rytualnych gestów. Ten performance był szczególnie wpisany w przestrzeń ekspozycji, wypełnionej fotograficznymi *Światłoportretami*. Jończyk tak tłumaczył tę zależność: „Dzięki użyciu w akcji tych samych przedstawień i twarzy jak na fotogramach – performance staje się częścią ekspozycji, a osoba performera ‘wtapia się’ niejako w zbiór elementów zgromadzonych czy powstających w trakcie działań”<sup>17</sup>. Zatem realizację tę można przyrównać do pierwszych happeningów i environment Allana Kaprowa, gdzie otaczająca rzeczywistość, w tym wypadku okna przysłonięte folią, stół i krzesło, sterta gazet i serie fotogramów, a także obecność artysty i świadków – uczestników służą konstrukcji symbolicznej struktury obrazowej, jednak niepozbawionej elementów narracyjnych<sup>18</sup>. W obu akcjach owa narracja uzyskiwała nowy rytm dzięki włączeniu widzów, ich gestów, np. przyzwolenia, drobnych uwag, choć oczywiście „głos” artysty był dominujący.

Przy takim nacisku na autokreację Jończyk zapisał się w pamięci świadków performance jako artysta oszczędny w słowa, tak postrzegala go większość rozmówców. Starannie je dobierał i wyraźnie artykułował. W sztukach wizualnych, wspartych prawie zawsze precyzyjnymi scenariuszami, ta postawa zyskiwała potwierdzenie. Antoni Szoska w komentarzu do twórczości artysty w ten sposób ją skonstatował:

Jończyk bardzo niewiele bądź wcale nie używa słów w swoich wystąpieniach. A jeśli już to czyni, dotyczy to szczególnie jego późnych wystąpień, to w sposób niezwykle oszczędny bądź niedyskursywny. Można by dokonać tu pewnego podziału głosów jończykowych na słowa oraz na wydobywane z ciała performerów dźwięki. I tak, słowa podają pewne dodatkowe tropy jego akcji<sup>19</sup>.

Jednak skłonna jestem twierdzić, że komunikaty pisane – przygotowywane przed akcjami i prezentowane publicznie – stanowiły dla Jończyka ważniejsze narzędzie przekazywania swoich idei. Dla przykładu, w ramach akcji *Kolejkatrwa*

<sup>16</sup> Takie działanie przewidywał Jończyk w komentarzu do performance datowanym na maj 2001, druk ulotny Archiwum Galerii Zderzak.

<sup>17</sup> Julian Jończyk, Komentarz autorski do wystawy *Światłoportrety* oraz performance pt. *Autoportret zbiorowy*, Archiwum Galerii Zderzak

<sup>18</sup> Ł. Guzek, dz. cyt., s. 67.

<sup>19</sup> A. Szoska, *Jańczyk, neon, życie*, [http://www.spam.art.pl/html\\_strony/pierwszy\\_spam/szoska/text3szostka.html](http://www.spam.art.pl/html_strony/pierwszy_spam/szoska/text3szostka.html)

w Galerii Zderzak w maju 1999 roku artysta posłużył się formą zapisu performerskiego, a kluczowym jej wątkiem, wyraźnie odwołującym się do wcześniejszych doświadczeń z poezją lingwistyczną, było rozłożone w czasie ok. 30 minut rozpisywanie flamastrem kolejno na dwóch warstwach podświetlonego płótna liter składających się na słowo – będące równocześnie tytułem wystawy<sup>20</sup>. I tak jak w jego *Wierszach analitycznych* strzałki, odwołujące się do motywu z obrazu Andrzeja Wróblewskiego *Kolejka trwa*, rysowane, wycinane i rozkładane, podejmowały grę z tekstem i przestrzenią galerii<sup>21</sup>. Performer poprzez kolejne odsłony tekstu brnął w kierunku rozplenienia znaczeń, jego akcja z początku jasno powiązana z motywem przewodnim, postępowała w kierunku innych wątków. Należało do nich m.in. wieszanie ubrań na neonach czy siadanie na krzesłach – motyw zaczerpnięty z lektury *Procesu* Kafki, układanie drabiny ze światła czy przebijanie się neonem na drugą stronę otworu wejściowego<sup>22</sup>.

W odniesieniu do znaków-słów, pojawiających się w obiektach Jończyka, można wprowadzić termin 'sygnatura', określający m.in. podpis osoby, charakterystyczny ze względu na miejsce czy sposób złożenia bądź rozbudowaną formę. Warunki te spełnia jego finezyjnie ukształtowane z neonów nazwisko, które nie traci na czytelności nawet wtłoczone do metalowej klatki, zapewne dzięki zróżnicowanej barwie liter i znanym ciągłym jego zapisom (*Światłomateria*, Krzysztofor, 1994). Artysta pozwala publiczności spojrzeć na siebie pod różnymi kątami; poprzez autoportrety fotograficzne, akcje w przestrzeni galerii z udziałem własnej osoby, ale i swój świetlny ślad – podpis<sup>23</sup>. W aranżacjach wnętrz galeryjnych, gdzie ciało artysty jest

<sup>20</sup> W Archiwum Galerii Zderzak jest zapis DVD tego performance. Można na marginesie wskazać na znaczenie zapisu ciągłego, bez spacji pomiędzy wyrazami, do tworzenia zbitek wyrazów, które występują zwłaszcza w autorskich tytułach jego realizacji.

<sup>21</sup> *Wiersze analityczne* opublikował artysta w katalogu *Julian Jończyk, Rysunki światłem i poezja wizualna*, V–VI 1986, Galeria Krzysztofor. Zawierały teksty pisane białymi literami na czarnym tle, wzbogacone rysunkami strzałek i linii przypominających zapis graficzny instalacji elektrycznej. Mimo że brak w tym zapisie wyszukanej typografii, graficzny układ kompozycji tekstu z powiększaniem liter, podkreśleniami, zakreśleniami, przekierowaniami strzałkami uwagi widza na wybrane fragmenty, pozwala na czytanie go na różne sposoby i wychwytywanie nie jednego wątku, lecz rozbudowanych kombinacji sensów.

<sup>22</sup> Na inspirację *Procesem* wskazuje artysta we wprowadzeniu do performance wydanym przez Galerię Zderzak. Motyw ten występuje też oczywiście w obrazie Wróblewskiego. Wymienione motywy z neonami występowały także w innych projektach i realizacjach Jończyka (drabina – fotogram *Rysunek światłem – pejzaż A* – pięć drabin świetlnych na Małym Rynku w Krakowie; szkic do pomnika pt. *tym, którzy wyszli*, wystawa: *Rysunki światłem i poezja wizualna*, V–VI 1986, Krzysztofor), przerywanie zasłony neonem (Scenariusz do performance *Z drugiej strony* w Archiwum Galerii Zderzak).

<sup>23</sup> Na tej wystawie w Krzysztoforach Jończyk pokazał bardziej rozbudowaną wersję obiektu ze swoim nazwiskiem: *Czarna dziura II*. Na czarnej materii rozpiętej na jednym z otworów wejściowych galerii zawieszono jeden z nich, zdekompletowany, pozbawiony dwóch liter „o” i „ń”. Wizualny komunikat mimo oszczędnej formy nie ginął w mrokach galerii. Znajdował kontynuację za materią w postaci rozżarzonych w ciemności liter (także swojego nazwiska). Widzowie mogli je oglądać przez mały otwór w materii. W ramach wystawy *Światłoportety* w VII 2002 r. Jończyk zaprezentował zapis swojego nazwiska białymi i kolorowymi kropkami papieru.

czasowo nieobecne, pozostaje u wejścia lub przy oknie charakterystyczny autograf (np. BWA Ustka 1995, Krzysztoforzy 1994).

Projekty i realizacje Jończyka zarówno z dziedziny tekstu jak i pracy nad obrazem własnego ciała spina kategoria przestrzeni<sup>24</sup>. W przypadku environment i performance to skojarzenie oczywiste, ale i fotografii będące zapisem akcji, montażu czy martwych natur dokumentują i potwierdzają te fascynacje przestrzenią. Również egzemplarze autorskich katalogów, w stanie bezruchu przywodzące na myśl tradycyjne woluminy, w lekturze zmieniają się w obiekty przestrzenne pochłaniające lub odbijające światło, skłaniające dłoń czytelnika do wykonania szeregu czynności, które z obiektu prawie płaskiego czyniły dzieło rzeźbiarskie<sup>25</sup>. Jeżeli ponownie spojrzymy na komunikaty oddawane przy użyciu całego złożonego wachlarza środków formalnych, to należy podkreślić uniwersalność i ponadczasowość wybieranych tematów. Za pomocą wielopoziomowej metafory, używając bliskich człowiekowi przedmiotów, kluczy artysta wokół losu jednostki, samoidentyfikacji w roli artysty-dzieła. Godna podkreślenia wydaje się także wykazana już w pierwszych omówionych realizacjach intertekstualność. Oglądając, biorąc do ręki, czytając ich komunikaty werbalne, np. zapowiedzi wystaw czy poezję wizualną, nie sposób zapomnieć o różnorodności i bogactwie sztuk plastycznych – szczególnie malarstwa.

Wracając do obrazu Jończyka przemierzającego krakowski Rynek w stronę Krzysztoforów czy Zderzaka, to uchylając nieco tajemnicy zawartości owej reklamówki, mogę wskazać, że wśród przedmiotów, które miewał przy sobie, były fotografie jego obrazów z przełomu lat 50. i 60. Kiedyś niechętnie je pokazywał i niechętnie o nich mówił. Jednak w owej skromnej serii abstrakcyjnych *Wnętrz*, którą wystawiono niedawno na aukcjach internetowych, tkwił początek wielu późniejszych jego odkryć. Już tytuły serii wprowadzają w kontekst architektonicznego, zamkniętego ramami ekspozycji otoczenia, a jasne plamy w centrum kompozycji wypromieniowywały światło niewiadomego pochodzenia, które Jończyk hołubił przez wiele lat.

## Julian Jończyk's workshop

### Abstract

Art historians tend to identify Julian Jończyk with a few trends in art such as material painting at the outset of his work in the 2nd half of the 1950ies and concrete poetry, as well as performance and environment installations started in the mid-1970ies. In particular, the paper investigates the second phase of the artist's work, with focus on projects and works related to both the artist's own texts and his image of his body, united by the joint category of space. The artist presented his ideas in detailed conceptual essays. His works are richly documented by photographs and carefully edited catalogues. Yet Jończyk's oeuvre still waits for a thorough academic analysis.

---

<sup>24</sup> O problemie przestrzeni w kontekście książki pisze Z. Fajfer, *Liberatura – literatura przestrzeni*, „Autoportret” 2006, nr 4, s. 2.

<sup>25</sup> W katalogach i zbiorach wierszy Jończyka w trzeci wymiar wprowadzały szczególnie zagięcia stronic i ażury. O znaczeniu słowa w twórczości Jończyka szerzej piszę w tekście *Literalne ślady obecności Juliana Jończyka i Ewy Sataleckiej w przestrzeni ekspozycji*, złożonym do druku na ASP w Katowicach.





Julian Jończyk  
z cyklu fotogramów *Rysunek światłem akt IV a*;  
*Światłomateria*, Krzysztofory, 1994



Julian Jończyk, *Tunel*, environment, Krzysztofory, 1998

