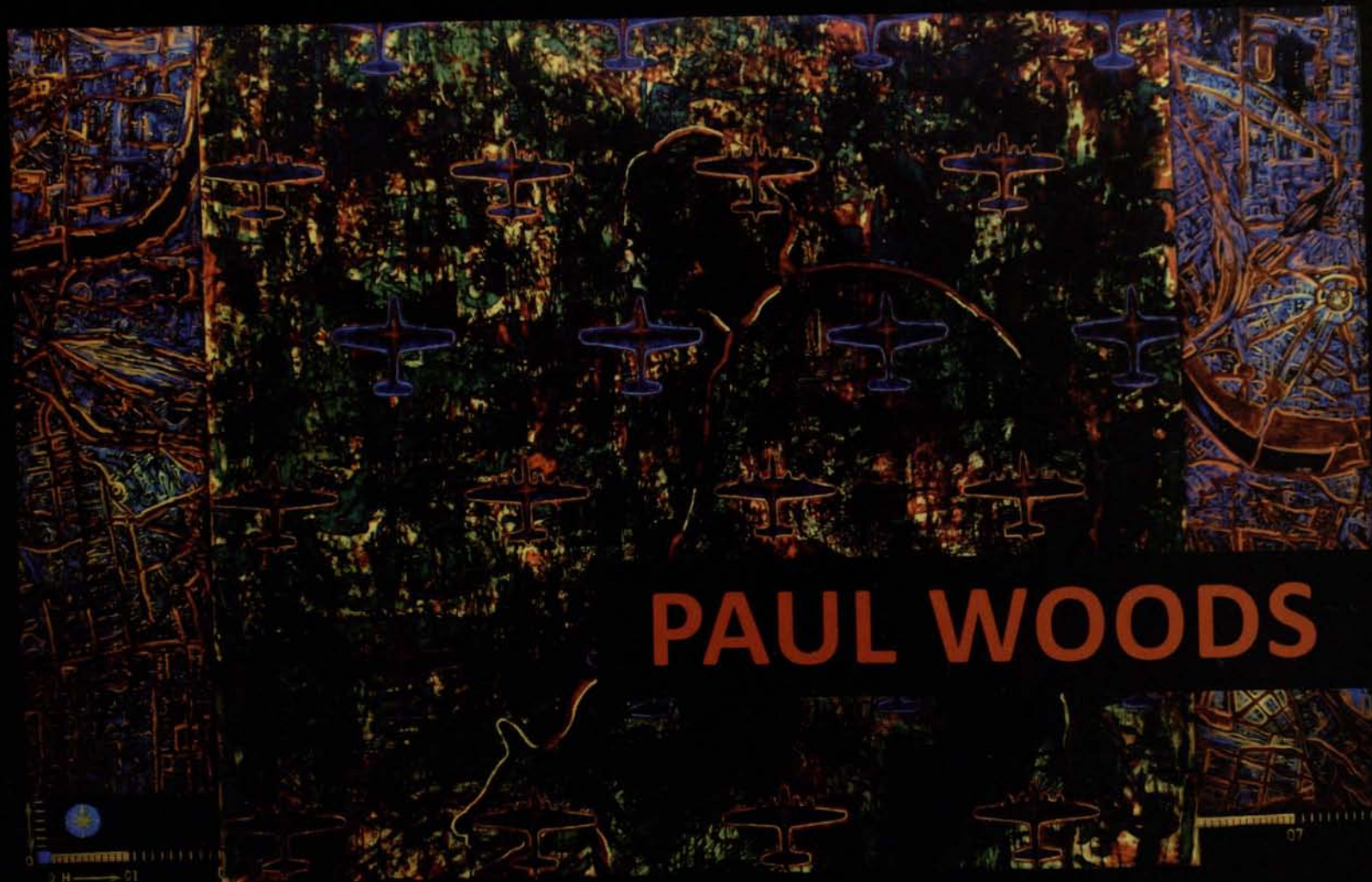




PAUL WOODS

stories about history
opowieści o historii

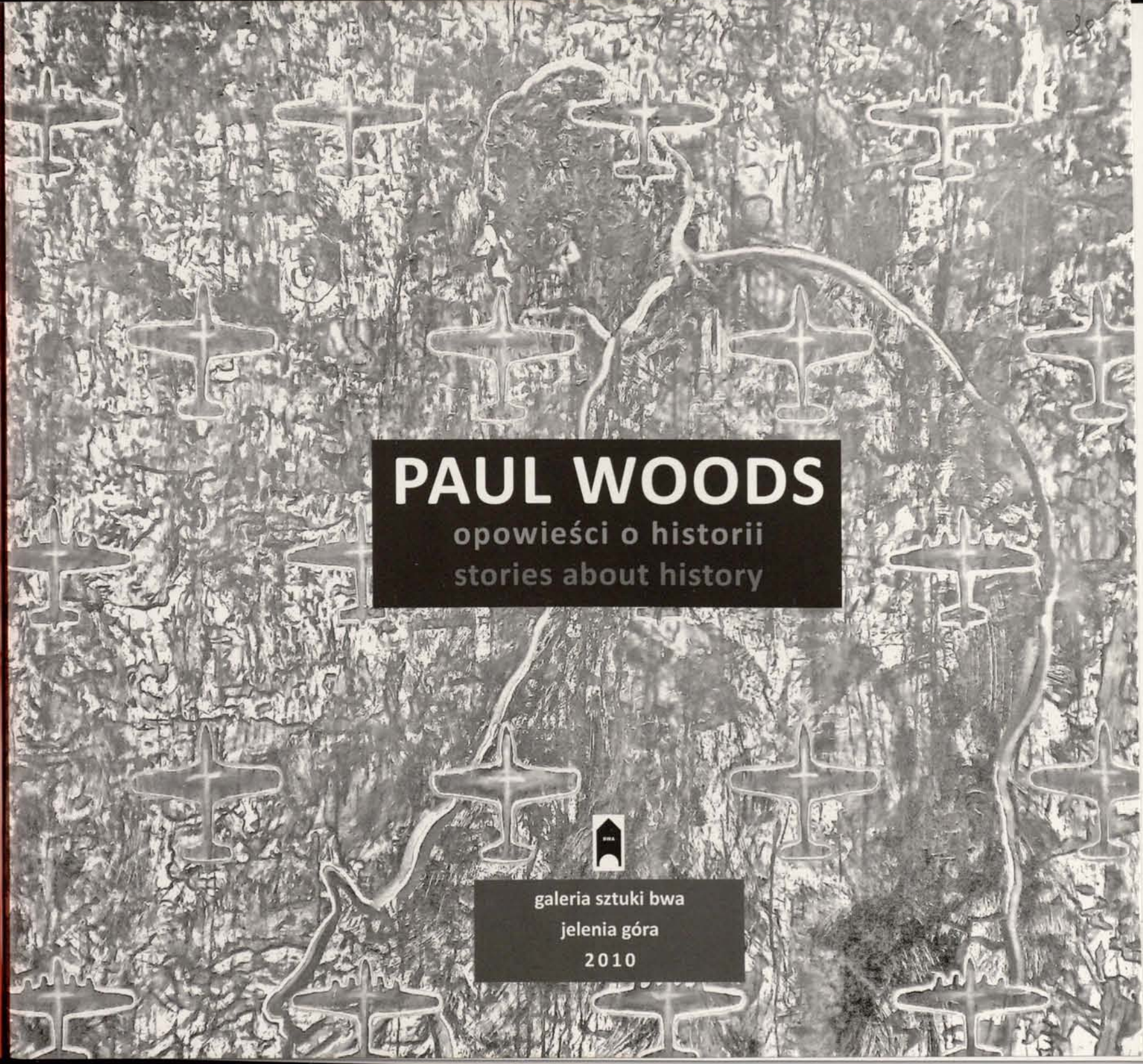


PAUL WOODS

opowieści o historii
stories about history



galeria sztuki bwa
jelenia góra
2010



PAUL WOODS

opowieści o historii
stories about history



galeria sztuki bwa

jelenia góra

2010

wrzesień / september 2010



Moje malarstwo jest przede wszystkim próbą syntezy dwóch nurtujących mnie zagadnień wizualnych: reprezentacji konfliktów zbrojnych w oryginalnych zapisach (głównie w fotografii reporterskiej i filmie) oraz przetwarzanie tych reprezentacji w mediach, w moim przypadku przez medium sztuk pięknych. Powstałe w tym procesie obrazy, są obrazami o historii, w przeciwieństwie do obrazów historycznych czy batalistycznych. Inspirują mnie zrobione podczas konfliktów zbrojnych oraz innych znaczących wydarzeń historycznych fotografie reporterskie i osobiste,

które służą mi za główne źródło wizualne. Wybrane fotografie źródłowe tworzą matrycę, która w trakcie procesu twórczego ewoluuje, a powstały obraz jest odzwierciedleniem mojego osobistego przemyślenia i wewnętrznej analizy wybranego tematu. We współczesnym, zdominowanym przez media świecie, fotografie źródłowe z konfliktów zbrojnych, katastrof, ludobójstw, itp. przestały wywierać na nas jakiegokolwiek wrażenie. Ogólnodostępne i nadużywane obrazy przemocy, zniszczenia i śmierci, stały się dopuszczalną normą w codziennej dawce medialnej papki. Ich znaczenie jako źródła refleksji nad ludzką kondycją i naturą oraz jako dowód powtarzalności historii jest znacznie zredukowane. Sztuka wydaje się jednym z niewielu środków wyrazu, które biorą za cel utrwalenie znaczenia, a także odtworzenie intensywności i głębi cierpienia ludzkiego. Celem malarstwa o wojnie, ludobójstwie czy przemocy nie jest wywołanie szoku czy strachu u odbiorcy, ale raczej stanu refleksji i zastanowienia nad naszą wspólną przeszłością. Jest to w pewien sposób walka o pamięć.

W moim malarstwie staram się nie straszyć wojną poprzez figuratywną czy naturalistyczną technikę. Probuję zachęcić odbiorcę estetyką, kolorem czy kompozycją, aby po początkowej satysfakcji z zaspokojenia głodu estetycznego, dojrzał coś znacznie ważniejszego i zawiązanego, coś co zostanie w nim na długo po wyjściu z galerii. Tak więc moim celem jako artysty jest tworzenie sztuki, która staje się katalizatorem dla ludzkiej pamięci i sumienia.

Paul Woods



Artist's Statement

My work is essentially a synthesis between two prime interests, the visual imagery of military history and the subsequent depiction of these images through the medium of painting. Therefore, the paintings which result from this process can be described as paintings about history, as opposed to the traditional genre of history painting itself. My inspiration is derived from selected photographic war images, which function as a source motif. Once selected, these images form a matrix, which the painting process transforms into works that illustrate and bear

testament to my internal and external relationship to the subject matter at hand. I believe, the inherent power and poignancy of these photographic war images have now diminished in today's society. This is due to the overexposure and saturation of this imagery through its use and distribution by the media. The result is that these images have become entirely permissible in today's society. The poignancy and historical memory of these images are thus forgotten and rendered impotent. I strongly believe that painting can recharge and recreate the visual significance of war imagery, and employ it to offer moral instruction on our obligations of as human beings in today's society. Paintings on the subject of warfare and atrocity can also educate and inform people on the tragedy of the human condition through the ages. Painting is therefore given the means to reflect back to the audience the world we live in today, with its own pressing issues of war and conflict. In my work I place emphasis on large scale compositions in order to immerse the spectator into the subject matter of the painting. An aesthetic use of colour is also employed with the intention to visually entice the viewer and to generate an expression of hope.

My intention therefore is to filter war imagery through the medium of paint, so that the paintings become autonomous vessels of charged potency illustrating a past we have barely dealt with or have the desire to come to terms with.

Paul Woods

Agnieszka Kłos

Paul Woods Opowieści o historii

Tworze żołnierzy z różnych frontów wojennych świata przetasowane z ołowianymi żołnierzami i postaciami doświadczonymi przemocą, to wizualna definicja konfliktów zbrojnych Paula Woodsa. Po wojnie – mówi Woods – z każdego człowieka zostaje strzęp.

Malarstwo irlandzkiego artysty koncentruje się na pierwotnym, detalicznym i najbardziej intuicyjnym postrzeganiu skutków przemocy wojennej. Do jego podstawowych obszarów badawczych należą miasta i tereny objęte wojną, poddane analizie historycznej i wnikliwej obserwacji dokumentów. Woods obrazuje detale i z reporterską czujnością wyciąga z czarno – białej przeszłości intrygujące kolory; esencję różu, fioletu, pomarańczy, czerwieni. Zupełnie jakby za pośrednictwem współcześnie kładzionych kolorów przywracał pamięć o prawdziwej historii czyjejś zagłady. Kolor w paletcie Woodsa odgrywa rolę zasadniczą; wskazuje bezpośrednio na s p o s ó b śmierci ofiary, odwołuje do środków jakie zastosowano. Agonia na obrazach artysty ma kolor Cyklonu B, lekko rozmydlona barwa niektórych obrazów podpowiada bystremu obserwatorowi (i czytelnikowi przede wszystkim) tropy z historii wielkich zbrodni wojennych. Po opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, epoce refleksji nad prozą Zofii Nałkowskiej, redefinicjach artystycznych Mirosława Bałki, wiemy już, że Zagłada opierała się na bezpośrednim spotkaniu z materią, walką z nią, była w swoim zaraniu biologiczna, esencjalna, komórkowa. Sprawcom zależało na tym, żeby z jednej strony ofiary doświadczyły przemocy absolutnej i nie mającej wcześniej swojego miejsca, ale również, żeby po okresie męczarni można było z równą

precyzją określić etapy zagłady, rozbić sam proces na detale, a ciała ofiar na części składowe. Nieprzypadkowo w Auschwitz – Birkenau pod koniec istnienia obozu zaczęto eksperymentować na daleko zaawansowanych technologiach recyklingu, poddając biologię ofiar kolejnym eksperymentom. Sprawcom zależało na rozłożeniu ciał ofiar na czynniki podstawowe, przetworzeniu materiału, który będzie mógł być wykorzystany w dalszej produkcji (włosianka, mydło, energia elektryczna, proszki farmaceutyczne) aż do całkowitego zatracenia charakteru człowieka. Przyglądając się strukturom obrazów Woodsa można dostrzec równie wnikliwą analizę kontynentów, obszarów dotkniętych przemocą, lejów po niedawno wykonanej wiwiskcji i ekshumacji. Woods konkluduje za filozofami Zagłady: jej aspekt był przerażający nie tylko dlatego, że była totalnym wyrokiem śmierci, ale była wyrokiem absolutnym, sięgającym w istocie poziomu komórki.

Kolor wskazuje bezpośrednio na obecność ciał w historii. Obrazy, ponieważ pokazują świat przedmiotów, kształtów, a zatem abstrakcji pojęciowych, nie mają w sobie odpowiednio dużej siły emocjonalnej, stąd wielka rola koloru krwi (i wszystkich pochodnych), które odnoszą nas w przestrzeń biologicznej materii. Sam zapis fotograficzny czy filmowy, choćby najwierniejszy rzeczywistości, jest w świecie przepełnionych znaczeń, jedynie kolejnym znakiem graficznym. Humanizm Woodsa polega na obronie uczuć, obwarowaniu bezpiecznej przestrzeni dla pamięci ofiar: Woods nie domaga się wyłącznie prawdy archiwalnej, choć bez wątpienia się nią w pełni posługuje. I stąd nieustający proces poszukiwania zdjęć z epoki

Zagłady i wojen, przeszukiwania filmów, które mają moc mówienia prawdy o tamtych czasach, z inteligentnym zastrzeżeniem¹, że są niestety wyłącznie kolejną wersją filmu i fotografii. Wersją, a zatem kopią, *kopia*, a więc odwołaniem, *odwołującym* do absurdalnie szereckiego i coraz bardziej w jej otchłań nas popędzającego, kontekstu skojarzeń.²

Woods wie, że w czasach totalnego przerysowania obrazem, nasycenia i przejawiania mediami, współczesny odbiorca może się spotkać bezpośrednio ze świadkiem jedynie dzięki sztuce. Dlatego jego płótna stały się katalizatorami i łącznikami pomiędzy przeszłością, pojmowaną jako kategoria historyczna, ale również moment emocjonalny, a teraźniejszością, w której sens bywa zmienny i zależny od kapryśnego kontekstu. Tworzę obrazy na podstawie historii – twierdzi Woods – ale nie historyczne. Moje malarstwo to obrazy *o historii*.

Właściwie płótna irlandzkiego artysty mieszczą się w kategorii wielkich rozpraw o pamięci, które posiłkują się spokojnym, wyważonym tonem. Nie epatują drastycznym detalem, nie mają na celu wywołania szoku estetycznego. Jego sztuka nastawiona jest na kontemplację, współodczuwanie, smakowanie detalu.

Jest estetyczna, to prawda, ale i refleksyjna. Warstwa wspomnieniowa ukryta jest w niej głęboko pod patyną barw. Odkrywa swoją wartość przy drugim spojrzeniu.

Współczesne odczytanie kontekstu ikonograficznego drugiej wojny światowej w dostatecznym stopniu utwierdza nas w przekonaniu, że wojna w warstwie wizualnego wykorzystywania fotografii i filmów dokumentalnych, nigdy się nie kończy. Stanowi dowód, ale z czasem zmienia swoją rolę, przechodząc w materiał edukacyjny, polityczny, propagandowy, archiwalny i ilustracyjny wreszcie. Zmierzch pięknych fotografii i filmów w dużej mierze zależy od aktualnej polityki historycznej. Na tak subtelnie zarysowany konflikt

między historią i sztuką, zwraca uwagę Woods. Nieprzypadkowo jego obrazy opowiadają o historii Polski, na terytorium której dokonał się pełny scenariusz Zagłady (mam na myśli nie tylko okres drugiej wojny światowej, ale i czasy późniejsze; lata 50. oraz słynny Marzec 1968 roku). Historia udowadnia, że do dziś najwięcej fotografii i filmów z okresu drugiej wojny powstało właśnie w naszym kraju. O ich warstwie wizualnej, prawdzie historycznej i retuszach, albo mówiąc wprost: manipulacjach, pisze przekonująco Janina Struk.³ W jednym z rozdziałów swojej książki dowodzi wprost: „Fotografie i ich interpretacje nie zawsze pozwalają nam lepiej zrozumieć wydarzenie historyczne, które nazywamy Holokaustem, przypominają raczej, jak świat został urządzony później. Teraźniejszość zawsze wywiera wpływ na rekonstrukcję przeszłości.” Czy nie dlatego właśnie fotografia jako medium znajduje się w polu największego zainteresowania artysty, który swoje dzieciństwo i młodość spędził na obszarze objętym specyficznym konfliktem zbrojnym, związanym z historią IRA?

Moment wybuchu drugiej wojny światowej poza skutkami zbrojnymi niósł w sobie zmianę w podejściu do fenomenu fotografii. Coraz częściej przestawała ona mieścić się w strukturze antropologii rytuału, służąc za prostą wykładnię propagandy i polityki. Bywała dowodem, obciążeniem, ale i trofeum. Woods wraca do jej podstawowej funkcji w swoich pracach, odbrazawia jej najbardziej zapomniane i zagubione znaczenie, powoduje, że zdjęcie jako materia zaczyna ponownie mówić do nas, uzupełniając puste pole po zabranej energii. Ten gest związany ze sztuką, ale mający znacznie ważniejsze konotacje, stanowi również akt zadośćuczynienia, przywracania szacunku zmarłym. Jednym z podstawowych założeń fotografii wojennej, której szczególny rozkwit przypada na okres drugiej wojny, jest teza, że fotografować to znaczy zabić. W książce Janiny Struk, „Holokaust w fotografiach”, czytamy zdanie odnoszące się

Paul Woods

do Holokaustu: „Fotografowanie nieprzyjaciela było równoznaczne z jego pokonaniem. Publiczne upokorzenie, poniżenie i być może zabicie „Prawdziwego” Żyda oznaczało, metaforycznie, zniszczenie wizerunku mitycznego Żyda. Robienie zdjęć było integralną częścią procesu upokarzania, w tym sensie, że dopełniało aktu przemocy”. Woods sięga do wizerunków lub tego, co po nich pozostało w warstwie energii, wydobywa je spod ziemi, przygląda się im wnikliwie po bardzo długim czasie nie po to, żeby zaburzyć ich spokój i naruszyć porządek śmierci, ale żeby w zaanektowanej przez siebie sakralnej przestrzeni sztuki odmówić symboliczny kadisz.

Co istotne, wizerunki ludzi, ich twarze, na obrazach Woodsa pozbawione są jakichkolwiek znamion przynależności politycznej, żadna nie została powiązana z dystynkcjami wojskowymi, w żadnej nie odnajdziemy śladu żołnierza w mundurze. To, co pozostaje po wojnie to naznaczenie stygmatem ofiary, bez względu na pozycję polityczną, rezultat ideowy czy gospodarczy.

W paradoksalnym biegu cywilizacji wojna i fotografia pozostają ze sobą w symbolicznej współzależności. Gdyby nie wybuchy wojen nie doświadczylibyśmy przyspieszenia cywilizacyjnego i tym samym żadne narzędzie rejestrowania i propagowania nie byłoby tak doskonałe w swoim działaniu. Tym samym nie pozostałby z czasów wojen żaden materialny znak, i wreszcie żadna pamięć czy szew tożsamości, splatany dzięki obecności odprysków z filmów i klisz fotograficznych. Fotografowanie wojen jest częścią wielkiej pochwały progresu. Wystarczy przypomnieć, że podczas drugiej wojny w Europie amerykańskie Korpusy Łączności miały w swoich szeregach obowiązkowo dwudziestu fotografów, trzydziestu kamerzystów, dwudziestu techników, dwóch operatorów i trzech ludzi z obsługi technicznej.

Fotografia zmieniała stosunek do wojny, zmieniała też bieg życia niektórych ludzi. Właściwie prowokowała ich do natychmiastowej

reakcji, deklaracji i wyznania wiary. Susan Sontag wspomina, że fotografie z obozów koncentracyjnych z Bergen – Belsen i Dachau, wystawione beztrząsco na wystawie sklepowej w Santa Monika, które zobaczyła w wieku dwunastu lat, bezpowrotnie ją czegoś pozbawiły. To nie był wyraz osłupienia, ale rozpęknięcie, którego doświadczyła na słonecznej ulicy. Wiele lat później napisze, że fotografie wojenne, które wtedy dostały się w jej ręce, podzieliły jej życie na dwa okresy: przed nimi i po. „Obrazy zubożniają. Obrazy znieczulają.” Czuła się nie tylko zasmucona, zraniona, ale, jak powiedziała „coś umarło”. To klasyczne już zdanie związane z obrazami śmierci, które napisała wybitna amerykańska intelektualistka, odnoszą nas jedynie do jej pierwotnej koncepcji, zmienionej jak pamiętamy za sprawą osobistych przeżyć choroby nowotworowej i zamachów terrorystycznych. W wydanej niedawno w Polsce skromnej książeczce „Widok cudzego cierpienia”, Sontag dostrzega całą złożoność dygresji o sztuce fotograficznej, jej mimetyzmie, uzależnieniu i uwikłaniu w rzeczywistość, a także świata sztuki, polityki, rynku. Jej nowa rozprawa o pięknie fotografii jest trzeźwa, ale i melancholijna, zakłada bowiem, że wszystkie fotografie są niczym innym jak obrazami do wynajęcia. W pewnym sensie żadna nie oddaje całej prawdy o świecie, żadna nie dowodzi istnienia „decydującego momentu” i żadna nie może być w pełni realnym, potwierdzonym dokumentem epoki. Ostatnia książka amerykańskiej (i żydowskiej) pisarki zmierza nieodzwrotnie w stronę subtelnej warsztatu Rolanda Barthesa. Oboje w wyniku straty i żałoby zyskują podobny ogląd fotografii, a tym samym, a może przede wszystkim świata.

Woods podkreśla w swoim malarstwie ten moment, próbując nas przyzwyczaić do estetyzacji fotografii, nadając im ostatecznie kształt należny w *przyrodzie*: oto zdjęcia, a zatem materiał przynależny historii sztuki.

Zdjęcia są doskonałym pretekstem do opowiadania historii. Wiemy

o tym z doświadczenia, poznajemy intuicyjnie, kiedy zależy nam na czyichś zwierzeniach. Zdjęcie staje się natychmiast pretekstem, pomostem, ułatwia zadawanie pytań, przypomina wreszcie, porusza. Całe tło emocjonalne związane z obszarem jego funkcjonowania znane jest Woodsowi. Wyciąga z talii fotografii dokumentalnych te, które w najbardziej dosadny sposób opowiadają o historii przemocy, choć na dowód delikatnego traktowania swoich odbiorców, Woods pokrywa je dodatkową barwną osłoną. Otrzymujemy *zdanie* podwojone o dodatkową wartość, *zdanie* symboliczne, bo daleko odwołujące nas od konkretnego zjawiska, choć każdy obraz podpisany jest niemal topograficznie. Dziś już wiemy, mamy czasem tę gorzką świadomość, że fotografia wojenna jest spektaklem i bywa wyolbrzymionym lub zwielokrotnionym nawoływaniem do obudzenia sumienia. Fotograf wojenny wie, a widz czasem zdaje sobie sprawę, że głównym zadaniem reportażu i dokumentalisty pozostaje kreacja. Świat na zdjęciu ma wyglądać „jak wojna”. Według Sontag to najbardziej współczesna i naturalna definicja fotografii: „skondensowany obraz rzeczywistości”.

Tylko pozornie Woods dotyka dwóch obszarów rzeczywistości i dwóch gatunków. W samej rzeczy zarówno malarstwo, jak i fotografia przynależą do tego samego gatunku sztuki i mają prawo wypowiadać się za pośrednictwem metafory, aranżacji, kompozycji czy skrótu. Jak podaje Sontag fotografia nie jest już wiernym mimesis, ale trafnym oddaniem istotnych cech rzeczywistości w wizualnej kondensacji. Pozornie dwie warstwy obrazów Woodsa służą wzmocnieniu emocjonalnej warstwy zapomnianych w archiwach fotografii; artysta wie, że prawda realistycznego świata nierzadko nikogo nie porusza, tymczasem celna metafora na obrazie może wywołać zamierzony efekt.

Na płótnach irlandzkiego artysty nie widzimy powodów zadawanego cierpienia. Znamy je z lekcji historii, kojarzymy z okresem drugiej

wojny światowej, obrazy jednak bezpośrednio nam o tym nie mówią. Ich historia koncentruje się wokół czasu, a właściwie czynności następujących po wojnie, jest to opowieść o tym, co p o. Okres po wojnie i ludobójstwie charakteryzuje się zwykle szokiem, zassaniem znaczeń, pustką i poczuciem pojęciowej próżni. Jest to symptom naturalny tak dla ludzi, jak i kultury. Woods przybliży nam ten okres za pomocą śladów rozgrzebanej ziemi, pod jej warstwą czyhają na nas znaki jak z tragedii Szekspira: zbrodnia, a już na pewno Wielka Zbrodnia nigdy nie przestaje być widoczna. Odbiór malarstwa Paula Woodsa wymaga tego, o czym w swoim przedśmiertnym eseju pisze Sontag; odrzucenia bezpiecznej warstwy izolacyjnej – cynizmu. Widzowie mogą się bać, ale nie powinni negować wartości i znaczenia obrazów o czymś cierpieniu, które wystawiane są na widok publiczny. Jak udowadniają życiorysy najważniejszych postaci dla rozwoju kultury XXI wieku, pamięć o świecie istnieje dzięki fotografii, ale się do niej nie sprowadza. To dlatego musimy oglądać cierpienie i cierpieć.

Czas ucieka. Przystał płynąć, pędzi. Na świecie żyje coraz mniej ludzi dotkniętych bezpośrednio historią, o której opowiada Woods. Dlatego pozostają fotografie. Właściwie wszystko się od nich zaczyna i na nich kończy. Zapraszają do krytycznego myślenia, ucinają wszelką niejednoznaczność, zostają i pozostaną jako jedyni meta – świadkowie tamtej historii.

- Das ist Figuren.⁴ Malarstwo Woodsa łączy w sobie próbę zmierzenia się w krajobrazem jako gatunkiem w sztuce i wielką rozprawą z cierpieniem. Właściwie znamy już takie odniesienia do przyrody jako miejsca schronienia w czasach wojen, egzekucji, ukrywania się i maskowania. Wilhelm Sasnal na jednym ze swoich obrazów maluje zielony las, a w rogu obrazu uciekających przed Zagładą Żydów. Widzimy moment nierozstrzygalny, partię bez rozwiązania; akcję zawieszono, możemy się jedynie domy-

ślać, czy para uciekinierów zostanie przez las wchłonięta, przyjęta i bezpiecznie przechowana, czy też Żydzii podzieli los swoich sąsiadów i zostaną przez las zdradzeni. Odwołania do przyrody jako wartości ocalającej, absolutnej, traktowanej na równi z kulturą, która zawiodła, mówi bezpośredni świadek historii, Tadeusz Różewicz. W jednym ze swoich liryków pisze: *my zazdrościliśmy roślinom i kamieniom / zazdrościliśmy psom / chciałbym być szczurem* („Zostawcie nas”).

Krajobraz maskujący teren dawnego cmentarza, dołu śmierci, miejsca masowej egzekucji, odsłania wąty korpus cywilizacji i kultury: Woods niczym archeolog odkopuje ślady niedawnej społeczności, którą wycięto niemal w pień. Obnaża nie tylko oszustwo, którego się dopuszczono, mordując ofiary (zwykle wmawiano im, że jadą na Wschód lub wracają do kraju), ale i miałość wartości, które przyzwalały w ramach społeczeństwa na eksterminację. Pod cienką warstwą ziemi (żyjemy na cmentarzach i polach bitewnych – konkluduje Woods), zakopane są szczątki ciał, które przypominają suche liście, skręcone liny, kawałki spróchniałych drzew, tak istotne dla narracji filmu Claude’a Lanzmanna „figury”. Przeszłość dla Woodsa ma wymiar organiczny i totalny; emanuje z powietrza, ziemi, drzew. Zapisuje się w krajobrazie. Właściwie jego malarstwo stanowi kontynuację zapowiedzianą jeszcze w latach 70. ubiegłego wieku przez Hala Fostera, powrotu realności. Artyści związani z tym nurtem zaczęli wykorzystywać w swoich pracach rzeczywiste ciała, przedmioty realne, prawdziwe miejsca wraz z nawarstwiającą się wokół nich historią.

Eleonora Jedlińska w swojej książce „Sztuka po Holocaustie”⁵ zwraca uwagę na pewien fakt; spora grupa artystów europejskich po roku 2001 zaangażowała się w intuicyjny sposób w temat historii, koncentrując się szczególnie na wyrażaniu faktów. Woods nawiązuje do nich. Jego czujność wobec przeszłości manifestuje się na każ-

dym skrawku płótna. Malarz łowi detale, o których Ewa Domańska w „Historiach niekonwencjonalnych” napisała, że stanowią gotowe klisze, powidoki dawnych obrazów zapisanych w wyobraźni i istniejących naprawdę, które u osób wrażliwych wywołują deformację rzeczywistości. Czy ta psychologiczna modyfikacja świata nie jest udziałem Paula Woodsa?

Wypada zastanowić się na końcu rozważań, czy kolor, którego z rozmachem używa Woods nie stanowi prowokacji wobec powściągliwych zazwyczaj prac o Zagładzie. Wydaje się, że decydująca w ocenie jest cezura czasowa. Pokolenie Paula Woodsa wprowadziło do historii sztuki pojęcie eksperymentu nie z samym bólem, ale pięknem. Zmiana w nastawieniu do tematu Holocaustu i wojny nadeszła wraz ze śmiercią ostatnich żyjących świadków tamtej epoki. Artyści, którzy przeżyli czasy Auschwitz, próbowali wypowiedzieć alfabet „kształtu milczenia”. Jak dowodzi Doreet LeVitte – Harten w katalogu do wystawy „Gdzie jest brat Twój Abel?”, którą w 1995 roku zorganizowała Galeria Zachęta w Warszawie; „Artyści, którzy dawali świadectwa swych przeżyć, czynili z dokumentacji złą sztukę. Nie dlatego, że byli złymi artystami, lecz dlatego, że stanęli wobec wydarzenia, którego nikt przed nimi nie próbował zobrazować”. Nieprzypadkowo swój esej zatytułowała „Przekładanie bólu na kolor”.⁶

¹ Wypada w tym miejscu wspomnieć o fenomenalnej rozprawie Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Wydawnictwo Karakter, Warszawa 2010.

² Nie sposób nie wspomnieć o najszerszym i najbardziej błyskotliwym wachlarzu kategorii, które zaakcentował autor teorii symulaków, Jean Baudrillard.

³ Janina Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, Warszawa 2007.

⁴ The Germans even forbade us to sue the words “corpse” or “victim.” The dead were blocks of wood, shit, with absolutely no importance./ Anyone who uttered the words “corpse” or “victim” was beaten. The Germans made us refer to the bodies as Figuren, that is as puppets, as dolls, / or as Schmatte, which means “rags.” Za: Transcript of Excerpt from Shoah, 1985 film by Claude Lanzmann.

⁵ Eleonora Jedlińska, *Sztuka po Holocaustie*, Łódź 2001.

⁶ Doreet Le Vitte-Harten, *Przekładanie bólu na kolor*, katalog wystawy Galerii Zachęta w Warszawie „Gdzie jest twój brat Abel?”, Warszawa 1995, str.14

Paul Woods Stories about History

Faces of soldiers from various war fronts juxtaposed with toy soldiers and victims of violence - this is a visual definition of armed conflicts by Paul Woods. After war - says Woods - all human beings are dishevelled, fragmented remnants of their former selves.

Painting of the Irish artist Paul Woods focuses on the basic, detailed and most intuitive perception of the results of war. Cities and areas that suffered during war times are one of the subjects of Woods's analytical research and study. He visualizes minute details and extracts vivid colours like pink, violet, orange and red from the black and white past with a journalistic alertness. It is as if through the use of a contemporary palette he wants to restore the memory of the past. In Woods's paintings the use of colour is crucial - it directly indicates the circumstances of a victim's death by referring to the methods used to kill them. The agony has the colour of Zyklon B and washed out tones in some paintings suggest the tropes from the unending history of war crimes. After the short stories by Tadeusz Borowski, after the period of reflection on Zofia Nalkowska's prose, after the artistic redefinitions of Mirosław Balka, we realized that the Holocaust was based on a direct engagement with matter, that it was a struggle with matter, a biological and fundamental battle on the most basic, cellular level. The perpetrators wanted to inflict absolute and unprecedented violence on their victims, followed by precisely planned methods of annihilation, analytical procedures and the processes of disintegration of human remains into elemental pieces. It is not a coincidence that experiments conducted in Auschwitz – Birkenau were centered on advanced technologies of recycling, during which the victim's biology was the subject of meticulous analysis. The perpetrators' objective was

to break down the human body into elemental parts, recycle the obtained material and use it for further production (quilts, soap, electricity, pharmaceutical products) resulting in complete erasure of the victim's human character. The analysis of the structures of Woods's paintings reveals patterns of scarred landscapes, areas transformed by violence, shell craters and mass - graves opened for exhumation. His visual observations follow those of Holocaust philosophers – its outcome was horrifying because it brought total death - absolute annihilation to the smallest particle.

Colour is a direct signifier of the presence of the human body in history. Painting depicts the world of objects, shapes and abstract concepts, and it needs colours, especially the colour of blood and its derivatives, in order to refer us to biological matter. In the world saturated by visual information, even the most accurate photographic or video record becomes only a graphic symbol. The humanity in Woods's art is characterized by defending emotions and creating a safe space for memory/remembrance - his quest does not end on the archival, historical truth, though he refers to it frequently. His research process includes browsing through numerous archival war photographs and video footage that carry the visual truth, even if they are only a version of the original.¹ All these versions and copies float, and very often drown, in the broad abyss of context association.² Woods knows that in current times of complete visual saturation and overexposure to media, a contemporary viewer can experience the true emotional charge of the past only through art. Therefore, his paintings act like catalysts and links between the past, understood both as a chain of historical events and an emotional moment, and the present which interprets

the past in an unpredictable manner depending on political and economical contexts. "My paintings are based on history, but they are not historical paintings." I paint *about history*" – says Woods.

The paintings of Paul Woods can be placed in the category of great discourses on remembrance and they are characterized by peaceful and balanced tones. They avoid drastic detail and it is not their purpose to cause aesthetic shock. Woods's art is concerned with contemplation, empathy and the appreciation of detail. It is aesthetic and reflective at the same time. The layers of memories and the past are hidden deep under the cover of colour, and is revealed to the thorough viewer gradually.

Contemporary readings of the WWII iconography confirm that on the visual level war is never over and it continues through photography and real-life footage. The records are the confirmation of the past and gradually their function becomes educational, then, political, archival and finally illustrative. The decline of the aesthetic function of war photography and film is related to the contemporary politics of history. Paul Woods notices this subtle conflict between history and art. The choice of Polish history as background to some of his paintings is not coincidental – it is on Polish territories where the full horror of Holocaust was unravelling. Studies of archival records show that Poland is the most encountered backdrop in the WWII photographs and film footage. Janina Struk³ writes about their visual impact, historical truth, retouches and manipulations: "Photographs and their interpretations do not always allow us to understand the historical event we refer to as the Holocaust – instead they remind us of the world's order after it. The present always influences the reconstruction of the past." Could this be the reason why Woods focuses on war photography as the main source for his paintings, considering he grew up in an area defined by a very specific conflict - the Troubles?

The outbreak of WWII redefined modern warfare and also brought about a change in the approach to the phenomenon of war photography. Its function as a medium in the anthropology of ritual gave way to its use as a political weapon of propaganda. It became a witness, an indictment, but also a trophy. In his artwork, Woods returns to the basic function of photography, refreshes its forgotten and lost meaning and gives it power to communicate with us through filling the empty space after emotional energy. This artistic process becomes an act of contrition and reverence for the dead. One of the common ideas referring to the purpose of photography during WWII was the idea that to photograph is to kill. In Janina Struk's book "The Holocaust in Photographs" we read: "To photograph the enemy meant to defeat them. Public humiliation, degradation and the killing of the *real Jew* signified the metaphorical destruction of the concept of the mythical Jew. Photographing such an event became an integral part of the process of degradation and it amplified the act of violence."

Woods recovers such images along with the emotional energy they used to possess - he exhumes them and proclaims their long forgotten message through the sacred artistic ritual. It is worth noting that figures and faces in his paintings are not defined by their political or national affiliation, their military rank or uniform. Everyone is stigmatized by war, regardless of their political status, ideological commitment or economic position.

In a paradoxical development of civilization war and photography remain symbiotically interrelated. The most rapid technological and industrial progress is often linked with outbursts of wars. This is also the case in the technological development of photographic instruments – the improvements in their efficiency and accuracy resulted in our ability to salvage material signifiers of the past and retain identity of past existences. War photography became a part of the extensive emulation of progress - during WWII the

Communication Corps of the American Army stationed in Europe employed 20 photographers, 30 film operators, 20 technicians and 5 related technical crew.

Photography influenced the general attitude to war. Directly or indirectly it was also influencing human life. It provoked an immediate reaction, direct engagement and declaration of principles. Susan Sontag remembers seeing the photographs from Bergen-Belsen and Dachau concentration camps exhibited recklessly in a shop window in Santa Monica. She recalls the feeling of irreversible deprivation she felt as a 12 year old girl. It was not a feeling of shock or surprise, but a sensation of a schism or rupture experienced on a sunny street. As an adult, she wrote that war photographs she saw as a child had divided her life into two periods – before and after: "When I looked at those photographs something broke... something went dead, something is still crying. Images anesthetize. Images desensitize." This well-known quotation is referring to her original concept of the images and photography of death. In "Regarding the Pain of Others" Susan Sontag acknowledges the immense complexity of the discourse on photographic art. She focuses on its mimetic qualities, its dependence on and involvement with reality, art, politics and economy. Her writing about the beauty of photography is sober, but also melancholic in its claim that all photographs are nothing else but images for rent. No photograph tells the complete truth about the world, nor testifies for the existence of "the decisive moment", and no photograph can be a definitively accurate document of its era. Susan Sontag's last book follows the path of Roland Barthes' subtle writing – both authors gain insight into photography, and maybe life itself as a result of personal loss and suffering.

In his art, Woods reminisces on these moments of insight and aestheticises photographs, placing them justifiably in the realm of art history. Photographs are an ideal basis to tell stories about history.

Even in everyday life we colour our personal histories by displaying photos. A picture immediately becomes a bridge between the storyteller and the listener, it facilitates communication, it triggers memories and it affects emotionally. Woods understands the inherent emotional power of photography and its function in art. He carefully chooses photographs that in the most authentic manner convey the emotional moments of the past, and he transfers their elements onto a canvas. But the history on the canvas is very subtly displayed under the camouflage of colour. As a result we look at an image of multiple layers and double emotional charge – a symbolic and impressionistic image related to a particular situation. Only the title allows us to decipher what situation it is, and this knowledge takes us to another level of appreciation.

Nowadays we are aware of the fact that war photography is very often a spectacle, a magnified and multiplied wake up call to conscience. A war photographer is aware of the fact the main task of reportage and documentation is creation. The photographed world is supposed to look like war. The most contemporary and natural definition of photography according to Susan Sontag is "a condensed image of reality".

Paul Woods's art on first appearance takes from two levels of reality (photographed "truth" and imagined "truth") and two different genres (photography and art). In fact, both painting and photography belong to the same category of art, and both have the capacity and right to use metaphor, collage, composition or abbreviation. Sontag claims that photography is no longer only a faithful mimesis, but a powerful tool conveying important features of reality through a visual compression. The art of Paul Woods employs these two strata in order to amplify the emotional level of the forgotten archival photographs – he knows that the true representation of the real world has lost its gravity and only an accurate metaphor can restore it. His paintings are not explanatory – they suggest neither

reasons for the inflicted violence nor justification for suffering. The stories they tell concentrate around specific times of violence and the times after violence – they are post-war, post-conflict stories. The post-war, post-genocide periods are usually characterized by the all-present atmosphere of shock, vacuum of meaning and a conceptual void. Those symptoms are equally natural for human beings and for the culture they inhabit. Woods draws us towards these periods through the images of dug up soil, underneath which we encounter the signs from Shakespearean tragedy: crime, and specifically the Great Crime never disappears. Woods's art demands from the viewer what Sontag wrote about in her last essay – rejection of the safe insulating layer of cynicism. The spectators have a right to be afraid, but at the same time they should be willing to accept the value and meaning of paintings about suffering. We should not negate the suffering of others and we should suffer with them if we are to comprehend the human condition.

As time passes, the number of people directly influenced by the history present in Woods's paintings decreases. Photographs are all that is left – everything starts and finishes with them. They are an invitation to critical thinking and they clarify all ambiguities. They are and will remain the only meta-witnesses of that history.

- Das ist Figuren.⁴ The art of Paul Woods attempts to link the landscape art as a genre with the great discourse on suffering. We recognize historical references to nature during war times as a hiding place, an execution backdrop or a partisans' realm. In one of his paintings Wilhelm Sasnal paints a vast green forest and, in the corner, small figures of escaping Jews. We can see an undefined moment – the action is suspended, and we can only guess whether the escapees will be welcomed, accepted and saved or betrayed by the forest. References to nature as a protective force compared with culture which failed humanity are ever-present in the poetry of a witness of history and a survivor, Tadeusz Rozewicz: "we envied

plants and stones/ we envied dogs/ I wish I were a rat" ("Leave us").

The landscape surrounding an old cemetery, a mass grave or a place of mass execution, exposes the frail core of civilization and culture. Woods, like an archaeologist, uncovers signs of exterminated communities, and reveals the weakness of values that tolerate war crimes and genocide among civilized societies. We live on graveyards and battlefields – he concludes. Under a thin layer of soil lie the remains of massacred people, that take shape of an amorphous mass of dry leaves, twisted ropes and fragments of decayed wood (as described in Claude Lanzmann's film – "Figures"). For Woods the past has an organic and absolute meaning, it emanates from the air, the soil, the trees. It is written in the landscape. In many ways his art is, as predicted by Hal Foster in the 70s', a continuation of a "real art movement" that uses real artifacts, bodies and places saturated with layers of history.

In her book "Art after the Holocaust",⁵ Eleonora Jedlinska discusses the art of a number of European artists who engage in an intuitive manner in discourse on history and concentrate on references to facts. These elements can be recognized in Woods's art as well. His awareness of the past is manifested on every inch of his canvases. He captures details described by Ewa Domanska in "The Unconventional Histories" as ready-made prints, faded panoramas of the real world now engraved in imagination and influencing his vision of the present world. But Woods's paintings prove that such distortion is necessary for the understanding and accepting the post-war order.

The final question remains: is the generous use of vibrant colour in Woods's art a provocation aimed at the traditionally more reserved style of the post-war, post-Holocaust art? More likely it is the distance in time that allows artists from Paul Woods's generation to

experiment with pain and suffering through beauty and colour. The shift in the approach to post-war and post-Holocaust art is linked to the fact that very few witnesses of those times are still alive. Artists who survived concentration camps of WWII created their own style of expression – “shape of silence”. In the introduction to the exhibition catalogue “Where is your Brother Abel” organized by Zacheta Gallery in Warsaw in 1995, Doreet LeVitte-Harten wrote: “Artists, who were testifying or recounting their own experiences, turned documentation into bad art. Not because they were bad artists, but because they were faced with reality nobody ever visualized before them” (from “Translating Pain into Colour”).⁶

¹ Susan Sontag *Regarding the Pain of Others*, Wydawnictwo Karakter, Warszawa 2010.

² Theories of simulacra, Jean Baudrillard.

³ Janina Struk, *The Holocaust in Photographs. Interpretation of evidence*. Warszawa 2007.

⁴ The Germans even forbade us to use the words “corpse” or “victim.” The dead were blocks of wood, shit, with absolutely no importance./ Anyone who uttered the words “corpse” or “victim” was beaten. The Germans made us refer to the bodies as *Figuren*, that is as puppets, as dolls,/ or as *Schmattes*, which means “rags.” Za: Transcript of Excerpt from *Shoah*, 1985 film by Claude Lanzmann.

⁵ Eleonora Jedlińska, „Art after the Holocaust”, Łódź 2001

⁶ Doreet LeVitte-Harten, „Translating Pain into Colour”, in the catalogue for the exhibition „Where is your brother Abel?”, Warsaw 1995, p.14





DREZNO DRESDEN

olej na płótnie	oil on canvas
2006	2006
137 cm x 212 cm	137 cm x 212 cm



ARMIA CARSKA CZARIST SOLDIERS

olej na płótnie	oil on canvas
2006	2006
122 cm x 183 cm	122 cm x 183 cm



STALINGRAD STALINGRAD

olej na płótnie 2005 132 cm x 244 cm
oil on canvas 2005 132 cm x 244 cm

TWARZE WOJNY FACES OF WAR

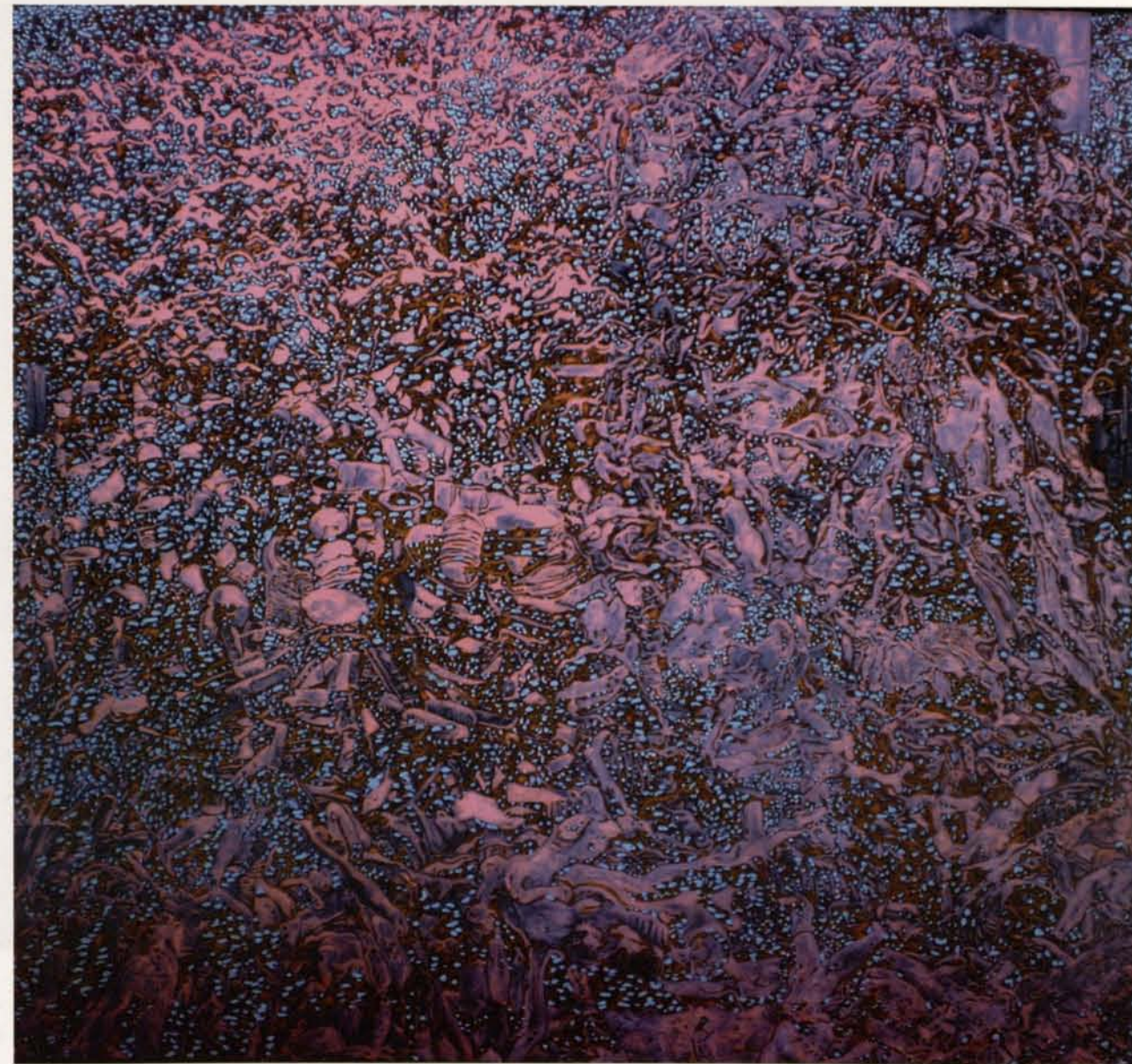
olej na płótnie 2006 180 cm x 152 cm
oil on canvas 2006 180 cm x 152 cm

JEŃCY

olej na płótnie
2005
180 cm x 110 cm

PRISONERS OF WAR

oil on canvas
2005
180 cm x 110 cm

**AUSCHWITZ-BIRKENAU II AUSCHWITZ-BIRKENAU II**

olej na płótnie	oil on canvas
2005	2005
140 cm x 152 cm	140 cm x 152 cm



KATYŃ KATYŃ

olej na płótnie	oil on canvas
2005	2005
180 cm x 152 cm	180 cm x 152 cm



SPION KOP (WOJNA BURSKA) SPION KOP (BOER WAR)

olej na płótnie	oil on canvas
2005	2005
137 cm x 214 cm	137 cm x 214 cm

YPRES

olej i piach na płótnie
2005
139 cm x 180 cm

YPRES

oil and sand on canvas
2005
139 cm x 180 cm



ZAGŁĘBIE RUHRY

olej i popiół
na płótnie
2005
150 cm x 120 cm

RUHR CITY

oil and coal
ash on canvas
2005
150 cm x 120 cm





SOMNA THE SOMME

olej i piach na płótnie oil and sand on canvas
2005 2005
120 cm x 178 cm 120 cm x 178 cm



TRIUMF ŚMIERCI (WG BREUGHLA) THE TRIUMPH OF DEATH (AFTER BREUGHEL)

akryl i olej na płótnie acrylic and oil on canvas
2004-2005 2004-2005
137 cm x 212 cm 137 cm x 212 cm



INTERWENCJA G.I. JOE (WG DAVIDA) **INTERVENTION OF G.I. JOE (AFTER DAVID)**

olej na płótnie 2004 122 cm x 212 cm
oil on canvas 2004 122 cm x 212 cm



NAPRZÓD ŻOŁNIERZE CHRYSTUSA (WG GRÜNEWALDA)

z prywatnej kolekcji

olej na płótnie
2007
183 cm x 122 cm

ONWARD CHRISTIAN SOLDIERS (AFTER GRUNEWALD)

Private Collection

oil on canvas
2007
183 cm x 122 cm

Paul Woods

Paul Woods is a Dundalk based artist who graduated in 1995 from Limerick School of Art and Design with a BA Honours Degree in fine art painting. Warfare and conflict are the predominant themes in his past, current and future work. He believes that events of the past have a great influence on our understanding of society and community now, even though they are very often unresolved or misrepresented. Through his art he tries to deal with the past and present traumas of history and to engage the viewers in the process of deconstruction of generally accepted opinions. Paul has exhibited extensively in Ireland and in America, where he lived for eight years.

Contact: paul.woods100@yahoo.co.uk
www.paulwoodsart.com

EDUCATIONAL DEVELOPMENT / LEARNING:

2007 Qualification	D.K.I.T Dundalk Certificate in I-Media, Multimedia course
2004 - May 2005 Qualification	O' Fiaich College of Further Education F.E.T.A.C. Certificate in Applied Psychology and Social Studies
1994 - 1995 Qualification	Limerick College of Art and Design B.A. Degree with Honours in Fine Art Painting
1991 - 1994 Qualification	Limerick College of Art and Design Higher National Diploma with Merit in Fine Art Painting
1990 - 1991 Qualification	O' Fiaich College of Further Education Certificate in Art, Craft and Design

GRANTS AND AWARDS:

Oct 2009	Shortlisted for the Emerging Visual Artist Award 2009 , The Arts Council and Wexford Arts Office
2009	The Arts Council - Travel and Training Award (towards research in France)
2008/9	Dundalk Arts Office - Arts Acts Award 2009
2008	Dundalk Arts Office - Arts Acts Award 2008
1995	"Abhainn" - Revenue Commissioners, Limerick - Overall Prize Winner for Submitted Painting

EXHIBITIONS:

2010	Galeria BWA, Jelenia Gora, Poland, Sept-Oct - "Art of War", solo show, by invitation Art at the Ivy House, Dublin, May-July - "Perspective" group show, curated by Claire Halpin Riverbank Arts Centre, Newbridge, May-June - "Military Zones", group show, curated by Una Collins IMOCA, Moxie Studios - Dublin, April - "Blasphemous", group show, curated by Bear K Koss Birr Theatre and Arts Centre, Co. Offaly, Feb-March - "The Fallen", solo show
2009	The Alley Arts Centre, Strabane, Co. Tyrone, Oct-Nov - "Visions of War", solo show Civic Offices, Wood Quay, Dublin, June-July - "Exploring Irish and Polish connections through Art" - group show The Phoenix Gallery, The Grand Opera House, Belfast, May-June - "The Fallen", solo show
2008	The Basement Gallery, Dundalk, March-April - "Art of War", solo show
1999	"Emigrants" - a collection of pen and ink drawings, Patrick Kavanagh's, 33rd St. Manhattan New York
1997	"The Regulars" - A Selection of Portraits, Mulligan's Bar and Restaurant, 39th St. Manhattan, New York
1995	(G) "Abhainn" - Revenue Commissioners, Limerick
1995	(G) Degree Show, Limerick College of Art and Design
1994	(G) Diploma Show, Limerick College of Art and Design
1993	(G) Western Artists Exhibition, Shannon Airport

RESEARCH:

Recent research - Oradour Sur Glane Memorial Village, France. Various site specific trips, recording visual imagery at historical military sites in South-East Asia, Austria, Poland, Germany, Holland, Denmark, France, Czech Republic, Hungary and the U.S.A.

Paul Woods

Paul Woods jest artystą malarzem urodzonym (22.X.1972r) i zamieszkałym w Dundalk, w hrabstwie Louth, w Republice Irlandii. Ukończył studia malarskie w Akademii Sztuk Pięknych i Projektowania w Limerick. Wystawiał swoje prace w USA, gdzie mieszkał przez osiem lat, w Irlandii i w Irlandii Północnej. Zajmuje się tematyką wojny, pamięci zbiorowej oraz problemem prawdy historycznej i metodyką jej przekazu z pokolenia na pokolenie. Paul Woods podróżuje do miejsc związanych z wybraną tematyką (pola bitwy w Ameryce i Europie; most na rzece Kwai w Tajlandii; obozy koncentracyjne w Europie, w tym Auschwitz - Birkenau; Oradour-Sur-Glane Memorial Village; i wiele innych), gdzie zajmuje się badaniami oraz zbieraniem materiałów do pracy twórczej. W przerwach między projektami malarskimi artysta tworzy scenografie do przedstawień teatralnych i lalki do przedstawień lalkarskich. Zrealizował też wiele prac malarskich na zlecenia osób prywatnych oraz instytucji.

kontakt: paul.woods100@yahoo.co.uk
www.paulwoodsart.com

WYKSZTAŁCENIE:

2007	Instytut Technologii w Dundalk - kurs Multimedia - edytowanie i produkcja filmowa, web design, photoshop
2004 - 2005	Instytut Studiów Podyplomowych w Dundalk - kurs Psychologia i Socjologia Stosowana
1994 - 1995	Akademia Sztuk Pięknych i Projektowania w Limerick - studia malarskie ukończone z wyróżnieniem (BA with Honours)
1991 - 1994	Akademia Sztuk Pięknych i Projektowania w Limerick - studia malarskie dyplomowe (Diploma with Merit)
1990 - 1991	Instytut Studiów Podyplomowych w Dundalk - kurs przygotowawczy do studiów malarskich

WYBRANE WYSTAWY:

2010
 Maj - Lipiec - Art at the Ivy House, Dublin: Perspective - wystawa grupowa
 Maj - Riverbank Arts Centre, Newbridge: Military Zones - wystawa dwóch artystów
 Kwiecień - IMOCA, Dublin: Blasphemous, wystawa grupowa
 Styczeń - Marzec - Birr Theatre and Arts Centre: The Fallen - wystawa indywidualna

2009

Październik - Listopad - The Alley Arts Centre, Strabane, Co. Tyrone: Visions of War - wystawa indywidualna
 Czerwiec - Lipiec - The Atrium, Civic Offices, Wood Quay, Dublin: Exploring Irish and Polish Connections Through Art - wystawa grupowa zorganizowana przez Towarzystwo Polsko-Irlandzkie
 Maj - Czerwiec - The Phoenix Gallery, The Grand Opera House, Belfast: The Fallen - wystawa indywidualna

2008

Marzec - Kwiecień - The Basement Gallery, Dundalk: Art of War - wystawa indywidualna

1999

Patrick Kavanagh's, 33rd St. Manhattan, New York: Emigrants - wystawa indywidualna

1997

Mulligan's Bar and Restaurant, 39th St. Manhattan, New York: The Regulars - wystawa indywidualna

NAGRODY I STYPENDIA:

Październik 2009 - nominowany do nagrody Młody Artysta Roku 2009 - The Arts Council
 2009 - stypendium na podróż i badania w Oradour-Sur-Glane, Francja - The Arts Council
 2008/2009 - stypendia dla artystów - Rada Miasta Dundalk
 1995 - Abhainn - pierwsza nagroda w konkursie malarskim, Limerick

51 60

Wystawę zrealizowano przy wsparciu finansowym:
The Exhibition is organized with the financial assistance of:



MIASTA JELENIA GÓRA
THE CITY OF JELENIA GÓRA



AMBASADY IRLANDII
EMBASSY OF IRELAND
ul. Mysia 5, 00-496 Warszawa



DZIĘCIOŁOWSKI SP. Z O.O.
ul. Paderewskiego 20
58-506 Jelenia Góra



Organizator wystawy i wydawca katalogu:

GALERIA BWA

The exhibition is organized by:

BWA Gallery

This catalogue was published by:

BWA Gallery Jelenia Góra

ul. Długa 1

58-500 Jelenia Góra

tel. +48 75 75 266 69

fax +48 75 76 75 132

<http://galeria-bwa.karkonosze.com>

Dyrektor / Director:

Janina Hobgarska

Tłumaczenia / Translation:

Aleksandra Rosiak

Opracowanie graficzne i przygotowanie do druku

Catalogue Design and Editing:

Bogumiła Twardowska - Rogacewicz

Druk/Printing:

Art Service, Jelenia Góra

ISBN 978 – 83 – 87871 – 68 – 0



5: 60

Wystawę zrealizowano przy wsparciu finansowym:
The Exhibition is organized with the financial assistance of:



MIASTA JELENIA GÓRA
THE CITY OF JELENIA GÓRA



AMBASADY IRLANDII
EMBASSY OF IRELAND
ul. Mysia 5, 00-496 Warszawa



DZIĘCIOŁOWSKI SP. Z O.O.
ul. Paderewskiego 20
58-506 Jelenia Góra



Organizator wystawy i wydawca katalogu:

GALERIA BWA

The exhibition is organized by:

BWA Gallery

This catalogue was published by:

BWA Gallery Jelenia Góra

ul. Długa 1

58-500 Jelenia Góra

tel. +48 75 75 266 69

fax +48 75 76 75 132

<http://galeria-bwa.karkonosze.com>

Dyrektor / Director:

Janina Hobgarska

Tłumaczenia / Translation:

Aleksandra Rosiak

Opracowanie graficzne i przygotowanie do druku

Catalogue Design and Editing:

Bogumiła Twardowska - Rogacewicz

Druk/Printing:

Art Service, Jelenia Góra

ISBN 978 – 83 – 87871 – 68 – 0



galeria sztuki bwa
jelenia góra
2010

ISBN 978-83-87871-68-0