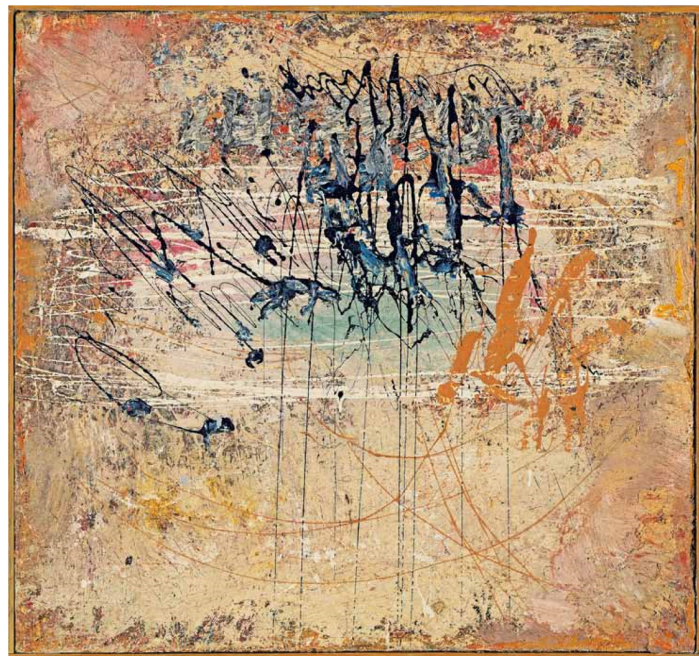


19	ANDRZEJ BIERNACKI
99	Wstęp
137	PAWEŁ POLIT
153	Andrzeja Łobodzińskiego podróż do kresu obrazu
169	ANDRZEJ ŁOBODZIŃSKI
	Życiorys artystyczny [fragment]
	ANDRZEJ ŁOBODZIŃSKI
	Audycja [fragment]
	HANNA PTASZKOWSKA
	[Wypowiedź dotycząca <i>Audycji II</i>
	Andrzeja Łobodzińskiego i Krystyna Zielińskiego]
177	WIESŁAW BOROWSKI
	[Wypowiedź dotycząca <i>Audycji II</i>
	Andrzeja Łobodzińskiego i Krystyna Zielińskiego]
191	ANDRZEJ ŁOBODZIŃSKI
199	HRA
	Prace na wystawie
23	ANDRZEJ BIERNACKI
115	Introduction
145	PAWEŁ POLIT
157	Andrzeja Łobodzińskiego's Journey to the Limit of the Picture
173	ANDRZEJ ŁOBODZIŃSKI
	Artistic Résumé [fragment]
	ANDRZEJ ŁOBODZIŃSKI
	Audition [fragment]
	HANNA PTASZKOWSKA
	[Statement on <i>Audition II</i> by Andrzej Łobodziński
	and Krystyn Zieliński]
181	WIESŁAW BOROWSKI
	[Statement on <i>Audition II</i> by Andrzej Łobodziński
	and Krystyn Zieliński]
195	ANDRZEJ ŁOBODZIŃSKI
199	HRA
	Works in the Exhibition



HOMMAGE À SIMONE MARTINI, 1957
olej, nitro, płótno, 73 × 81,5 cm
kolekcja autora

HOMMAGE À SIMONE MARTINI, 1957
oil and nitro on canvas, 73 × 81.5 cm
collection of the artist



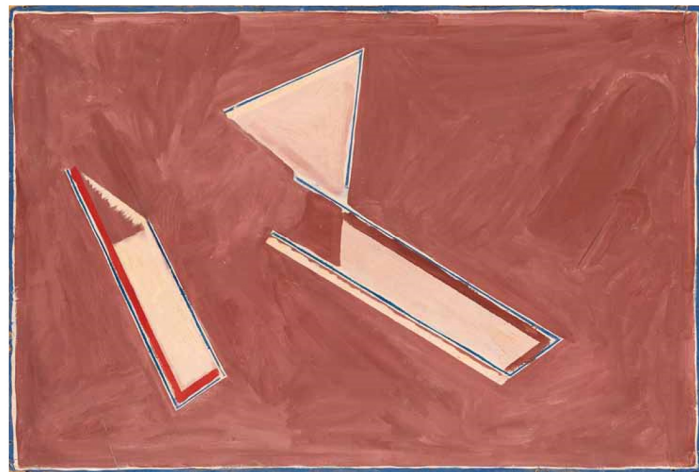
OBRAZ Z NIEBIESKIMI KRESKAMI, 1958
olej, tektura, 54,8 × 55,4 cm
kolekcja autora

PAINTING WITH BLUE LINES, 1958
oil on cardboard, 54.8 × 55.4 cm
collection of the artist



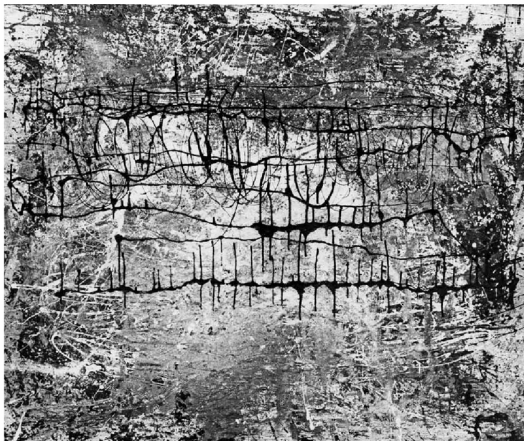
OBRAZ BIAŁY, 1959
tempera, olej, tektura, 50 × 50 cm
kolekcja prywatna

WHITE PAINTING, 1959
distemper and oil on cardboard, 50 × 50 cm
private collection



OBRAZ Z NIEBIESKĄ KRAWĘDZIĄ, 1959
olej, tektura, 45,5 × 67,5 cm
kolekcja autora

PAINTING WITH BLUE EDGE, 1959
oil on cardboard, 45.5 × 67.5 cm
collection of the artist



CYRYL, 1957
olej, płótno
miejsce przechowywania nieznane

CYRYL, 1957
oil on canvas
location unknown

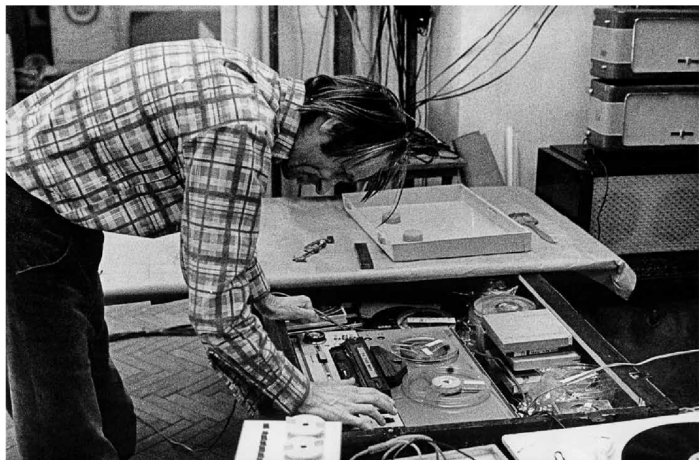
do „zatrzymania czasu” – swoiste zamrożenia dynamiki kompozycji, zasugerowanego przebiegami czterech par równoległych odcinków białej linii przez pole intensywnej ultramaryny, na rzecz wyeksponowania „trwania” współtworzonego przez nie układu. Zastosowane w tej kompozycji podwojenie odcinków linii współtworzących kształt niedomkniętego rombu skutkuje osłabieniem ich napięć względem krawędzi obrazu. Tracą one swą „prędkość”, podkreślając dynamikę procesów sugestionowanych nianusami kolorystycznymi barwnego pola. Dzięki owej „bezwzględności” ruchu elementów graficznych obraz zyskuje autonomię wobec otoczenia, podkreśloną białą linią biegnącą wzdłuż jego krawędzi.

W Obrazie *niebieskim* odcinki linii wykreślonej za pomocą szablonu zostały wzmocnione białą farbą olejną; jest to jeden z pierwszych przypadków zastosowania przez Łobodzińskiego zabiegu zintegrowania malowanej linii, stosowanego często w jego późniejszej twórczości, z warstwą niewyschniętej jeszcze farby pokrywającej pole koloru¹⁰. Zabieg ten dotyczy kilku innych prac omawianego okresu obrazów kreskowych, a w szczególności *Obrazu czarnego* (1959) i *Obrazu z odbiciem* (1959). W pracach tych manifestuje się w pełni procesualność kompozycji Łobodzińskiego, wiążąca akumulatywny charakter procesu nakładania na siebie warstw malarskich z metodą eliminowania – zasłaniania – niektórych elementów graficznych. Zorientowane diagonalnie pojedyncze kreski, malowane jaśniejszą farbą w obrębie ciemniejszego pola koloru, usytuowane są w tych pracach w napięciu dynamicznym wobec ujętych w skrócie perspektywicznym prostokątnych powierzchni. Układ elementów graficznych współtworzy tu sugestię przedstawienia, w którym ukośne kreski nabierają charakteru promieni świetlnych biegnących w stronę refleksyjnych powierzchni.

Zasłonięcie, swoiste zamaskowanie części obrazu Łobodzińskiego kojarzy z nałożeniem filtru na to, co widzialne – zabiegiem służącym ujawnieniu jego esencji. Koncepcja ta przywołuje na myśl zainscenizowane przez Georges'a Didi-Hubermana w jego opisie oglądu fresku Fra Angelico *Zwiastowanie* (ok. 1440–1441) napięcie między tym, co widzialne, skodyfikowane za pomocą detali współtworzących określoną anegdotę i symbolikę, a zatem tym, co czytelne, a tym, co w obrazie wieloznaczne, częściowo niewidoczne i niepoddające się jednoznacznej interpretacji. Didi-Huberman postuluje, żeby porzucić „na chwilę to, co wydaje się widoczne, gdyż jest nazywalne, i powrócić mimo wszystko do tego, czego nasza wiedza nie może wytłumaczyć. Należy zatem powrócić, omijając reprezentowaną widzialność, do ustanowionych przez fresk samych warunków możliwości spojrzenia, uobecniania i tworzenia figur”¹¹. Opisywana przez niego zmiana nastawienia wymaga spojrzenia, które „nie zbliża się tylko po to, by odróżnić i rozpoznawać, za wszelką cenę nazywać to wszystko, co uchwycone, lecz które oddala się nieco i powstrzymuje od objaśnień. Chodzi o zaburzoną uwagę, zawieszenie momentu konkluzji, dzięki czemu owa interpretacja może rozwinąć się w różnych kierunkach, pomiędzy uchwyconą widzialnością a przeżytym doświadczeniem utraty”¹².

¹⁰ Zabieg ten stosowany był na przykład w obrazach błękitnych Łobodzińskiego z lat 90. i z pierwszej połowy kolejnej dekady.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 16.



Andrzej Łobodziński w pracowni, lata 70. XX wieku
 fot. Ireneusz Pierzgański
 © Spadkobiercy Ireneusza Pierzgańskiego

Andrzej Łobodziński in his studio, 1970s
 photo Ireneusz Pierzgański
 © Heirs of Ireneusz Pierzgański





AUDYCJA II, Galeria Foksal, 1968
 fot. Tadeusz Rolke, Archiwum Galerii Foksal

AUDITION II, Foksal Gallery, 1968
 photo Tadeusz Rolke, Foksal Gallery Archive



