

Wojciech Leder



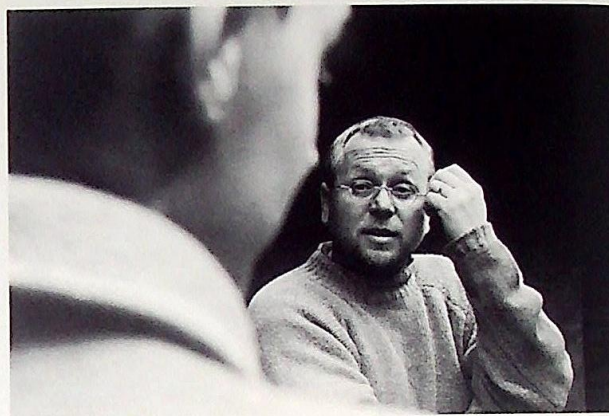
mojej żonie Basi

obrazy

Galeria Zamkowa Lubin lipiec – sierpień 2003

Galeria Jatki Nowy Targ październik – listopad 2003

Tomasz Załuski



Tomasz Załuski i Wojciech Leder, fotografował Janek Gazicki

W *Krytyce władzy sądzienia* (§17) Kant, próbując ustalić powszechne kryterium estetycznej oceny każdego z jednostkowych przedstawicieli danego gatunku przyrodniczego wspomina o „obrazie”, „który niejako w sposób zamierzony znalazł się u podstaw techniki przyrody i któremu adekwatny jest tylko rodzaj jako całość, a nie odrębnie jakaś jednostka”. To obraz całego gatunku, „unoszący się między” wszystkimi, w rozmaity sposób różniącymi się od siebie jednostkami, obraz, „który przyroda położyła jako pierwowzór u podstawy tworów tego rodzaju, ale, jak się zdaje, nie potrafiła osiągnąć w żadnym z poszczególnych [indywidualiów]”. W tym niesłychanie skondensowanym, eliptycznym fragmencie, dającym się potraktować jako kantowska wersja motywu boskiej „kreacji świata”, szczególnie zastanawiające jest sformułowanie „technika przyrody”. Wydaje się bowiem, iż to właśnie technika przyrody prowadzi do istnienia wielości różniących się od siebie w rozmaity sposób jednostek: Kant zdaje się mówić, że przyroda nie dysponuje wystarczająco dobrą, skuteczną techniką, aby dojść do swego celu, jakim jest osiągnięcie w pewnym indywiduum pełnej zgodności z leżącym u jej podstaw Obrazem-Pierwowzorem. Owa technika jest zatem odpowiedzialna za ciągłe nie-dochodzenie do tegoż celu, a zarazem za wytwarzanie niedoskonałych, cechujących się swoistymi niedociągnięciami jednostek. Sam Kant nadaje więc użytemu przez siebie pojęciu wydźwięk raczej negatywny; sądzę jednak, iż możliwa byłaby odmienna, bardziej afirmatywna interpretacja motywu „techniki przyrody”. Dogodnym kontekstem do jej zarysowania – oraz do zadania sobie pytania „*co tu i teraz wynika z istnienia ,techniki' przyrody lub rzeczywistości?*” – wydaje się być, tu i teraz, twórczość Wojciecha Ledera.

Techniki nieskończonych celów

Istniała kiedyś tendencja, aby uważać artystów za wyposażonych w lepszą niż sama natura technikę, pozwalającą im na dotarcie do owego Obrazu leżącego u podstaw natury, świata czy rzeczywistości i zawarcie go w obrazie malarskim. Ten ostatni miał zatem obrazować sam Obraz-Pierwotny, zasadę metafizyczną lub konstrukcyjną, albo też zamiar, koncepcję boską będącą fundamentem rzeczywistości, a malarskie rozstrzygnięcie kwestii istoty obrazu miało być tożsame z ukazaniem istoty rzeczywistości. Choć ślady tej tendencji można odnaleźć w twórczości Ledera – a i one zaznaczają się raczej w odautor-skim komentarzu*, niż w samych obrazach – to istnieją one w interferencji z inną tendencją, którą właśnie chciałbym tu uwypuklić.

Charakterystycznym rysem obrazów tworzonych przez Ledera jest wykorzystanie mnogości nietypowych materiałów (m. in. wosk pszczeli, gipsy, kredy, cała gama naturalnych i syntetycznych środków chemicznych) oraz nietypowych technik (m. in. inwencyjnie przetworzona enkaustyka, intarsjowanie powierzchni poprzez wprowadzanie różnorodnych substancji w wykonane w podłożu rysy, nierównomierne zeszlifowanie powierzchni obrazu pokrytej wieloma warstwami farb i innych barwionych substancji) w każdorazowo odmiennych konfiguracjach. Techniki rozwijają się bowiem jedynie w zetknięciu z materiałami, a w każdym obrazie mamy do czynienia z innym zestawieniem materii, innym sposobem nałożenia na siebie technik czy też wreszcie z interwencją przypadku – odmiennym przebiegiem procesów, jakim poddawana jest materia. Silnie akcentując swoją konkretność, obrazy Ledera nie są realizacją z góry powziętej, stojącej za nimi koncepcji, której wyrażenie bądź ukazanie miałyby być ich celem. Artysta podkreśla, że „realizując sam „pomysł” nie odkrywamy nic więcej

* „Mówimy: to jest piękne, ale tamto jeszcze piękniejsze. To każe się domyślać istnienia hierarchii, na której szczytach stoją wartości absolutne, które same w sobie są nieznanne, niepoznawalne, nieuchwytnie. Chcę myśleć, że sztuka to emanacja tego nadrzędnego porządku” – *Kamień staje się obrazem*. Rozmowa Magdaleny Ujmy z Wojciechem Lederem, w: *Wojciech Leder. Obrazy*, katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2001, s.25

* tamże, s.24

* tamże, s.24

* tamże, s.21

* J.-L. Nancy, *Les Muses*,
Éditions Galilée, Paris 1994, s. 50

* *Kamień staje się obrazem*,
op. cit., s. 18

ponad to, co podsunie nam wyobraźnia. W doświadczeniu warsztatu, w odkrywaniu formy, dochodzimy do czegoś, czego nie było, a co odkryć można jedynie przekraczając formę. Zrealizowanie pomysłu nie zaspokoi *ciekawości nieznanego*" [podkr. T.Z.]*. Dlatego też owe *obrazy-odkrycia* stawiają opór tak rozpowszechnionemu obecnie dyskursowi, który chce zredukować dzieło sztuki do wyrazu stojącej za nim koncepcji albo też do realizacji celu artystycznego. Nie można nawet powiedzieć, że stanowią realizację koncepcji odrzucenia wszelkiej koncepcji – są rezultatami otwarcia się artysty wiedzionego „ciekawością nieznanego” na to, co zdarza się w procesie pracy nad jednostkowym obrazem. W wypadku każdego obrazu działanie artysty cechuje pewna celowość, zawierająca się w konfiguracji wstępnych decyzji dotyczących użycia określonych materiałów, technik itd. Lecz samego celu artysta nie widzi. Cel pozostaje nieznanym, aż do momentu, gdy niespodziewanie wyłoni się, zaskakując artystę – „po zeszlifowaniu kolejnych warstw odkryta przeze mnie wewnętrzna płaszczyzna obrazu wygląda zaskakująco”*. Wtedy też techniczny proces, w którym obraz staje się obrazem ulega zatrzymaniu: „Był moment, w którym ten obraz się zatrzymał... i taki został – skończony”*. Ów nieznanym wcześniej odkryty teraz cel nie stanowi jednak ostatecznego celu procesu i nigdy nie prezentuje się w pełni. Zaznacza się w nim bowiem, niczym obca intarsja, niewyraźny zarys kolejnego celu, który na powrót wprowadza w ruch zatrzymany techniczny proces (przekształcając go i wzbogacając o doświadczenia, zdarzenia i decyzje, jakie miały miejsce w pracy nad tym jednostkowym obrazem). Również ów nowy cel, wyłaniając się, będzie się zawierał jedynie w zarysowaniu kolejnej perspektywy. Proces ten nie ma końca, zaś „skończone dzieło nieustannie istnieje w niedokończoności tego, co odsuwa prezentację jego celu, istoty lub przedmiotu – techniczne dzieło bez końca wiążące się z innymi technikami i wciąż na nowo domagające się, jako swego najbardziej właściwego celu, kolejnej techniki, a w konsekwencji jeszcze jednego celu, który jawi się sobie jako ciągły, ‘środek’ do nieskończonego celu”*. Obrazy Ledera – często powiązane w serie – są więc raczej technikami nie-dochodzenia do celu, niż jego osiągnięcia. To techniki nieskończonych celów. (Dygresja: często mówi się, że obrazy owe „dają przyjemność”. Dostrzegam tu dwie możliwe interpretacje tego określenia: 1. obrazy te ograniczają się do dawania tzw. przyjemności wstępnej, przyjemności samego dochodzenia, a nie dojścia; albo też 2. mamy tu raczej do czynienia z „multiorgazmią”, w której każdy jednostkowy „orgazm” stanowi jedynie przejście na drodze do kolejnego...).

Leder podkreśla, iż każdy „obraz jest rzeczywistością”* (jego obrazy nie są zawieszane poza światem lecz istnieją w interferencjach z wielorakimi jego obszarami, przede wszystkim ze „światem sztuki”: wystawiającymi je galeriami,

kupującymi je muzeami i kolekcjonerami, oglądającymi widzami, komentującymi – mniej lub bardziej życzliwymi – krytykami itd.). Każdy obraz stanowi jednostkową rzeczywistość, a jego technika jest zarazem techniką rzeczywistości. Nie jest ona podporządkowana dążeniu do Obrazu-Pierwowzoru. Każda „technika jest zanikaniem źródła i celu: wystawieniem na doświadczenie braku podstawy lub fundamentu [...]”^{*}. Celem tej techniki jest nieustanne eksperymentowanie, pozbawione wzorca czy też gatunkowej normy nieskończone odkrywanie *formy* wciąż odmiennych jednostkowych istnień, z których każde zawiera w sobie intarsje innych: rzeczywistość jako bezkresna wariacja bez jednoczącego tematu. Owa serialna technika – w której powtórzenie i przetworzenie stanowią nawzajem swe intarsje – nie tyle *wytwarza* jednostkowe istnienia, co raczej prowokuje ich zdarzanie się: „doświadczenie tworzenia jest dla mnie niezwykle fascynujące. Prozaiczne czynności takie jak wyciskanie kolorowych mazi z tubek, w *wyniku cudownej koincydencji*, prowadzą do przedmiotu, dzieła, które staje się ważne, niezbędne, konieczne” [podkr. T. Z.]^{*} („cudowna koincydencja” jest tu określeniem tego, co nie dając się wytłumaczyć za pomocą schematów genetycznych lub generatywnych samym swym istnieniem stanowi swoją rację dostateczną). W rezultacie owej koincydencji to, co „codzienne” i „prozaiczne” zaczyna zmieniać swój status i konotacje. Uciekając się do swych własnych technik, obrazy Ledera (tak jak chyba każda sztuka) pracują nad zmianą naszego podejścia do „codzienności”, próbują uwrażliwić nas na dyskretną i niemal niedostrzegalną wielorakość technik rzeczywistości: „Widzę wyschniętą kałużę i spękany kozuch na mleku. [...] nie mogę oderwać wzroku, myślę o pajęczynie pęknięć na dnie szklanki. Wszystko to jest naszą codziennością, obcujemy z tym i niekiedy zdarza się, że to nas dotyka”^{*}.

Patrząc tu i teraz w galerii – również w galerii jaką stanowi katalog wystawowy – na przepełnione intarsjami, interferencjami i spękaniem obrazy Ledera, stykamy się zatem z tym, co tu i teraz *wynika* z techniki rzeczywistości. Przechodząc od obrazu do obrazu powtarzamy niejako ruch techniki dochodzącej do wciąż nowych celów. I jak podkreśla sam artysta, „choć dzieło jest nadal związane z konkretem, z przedmiotem, faktem, z uczynkiem, powiedziałbym, że sztuka stanowi wartość w tym sensie, że jest gwarancją konieczności istnienia czegoś, czego wcześniej nie było, a co podąża w stronę absolutu”^{*}. Techniki nieskończonych celów powodują jednak, iż ów „absolut” może być jedynie nieskończonym dochodzeniem, samym byciem-w-procesie, w jego jednostkowych, w rozmaity sposób różniących się od siebie postaciach.

^{*} J.-L. Nancy, *Les Muses*, op. cit., s.50

^{*} *Kamień staje się obrazem*, s.27

^{*} tamże, s.21

^{*} tamże, s.25

translated by Tomasz Załuski

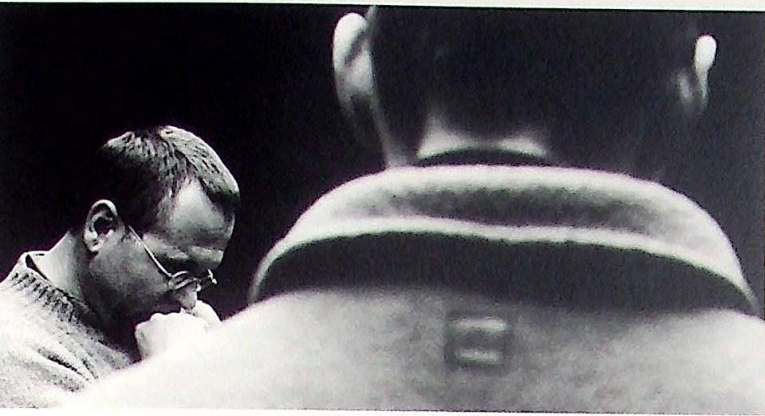
Techniques of Endless Ends

Übersetzung Zuzanna Musiałczyk

Techniken unendlicher Ziele

In his *Critique of the Faculty of Judgement* (§ 17) Kant, trying to establish general criteria for aesthetic judgement of each singular member of a given natural species, mentions the "image" "which was designed, as it were, to be the underlying foundation of the technique of nature and to which only the species as a whole is adequate, and not any separate singular being". That image is one of the whole species, "floating between" all the singular beings, which for their part differ from one another in various ways. This is the image "that nature has made the archetype and the underlying foundation of all creations of this kind but which it seems to have achieved in no single one". What is particularly striking in this incredibly dense and elliptical passage – which can be treated as Kant's version of the motif of God's "creation of the world" – is the expression "technique of nature". For it is the very technique of nature that appears to cause the existence of the plurality of singular beings which differ from one another in a variety of ways: Kant seems to claim that nature does not possess a technique good and effective

Indem Kant in der Kritik der Urteilskraft (§ 17) das allgemeine Kriterium der ästhetischen Beurteilung jedes Einzelnen einer gegebenen Art zu bestimmen versucht, erwähnt er »das Bild, was gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat, dem nur die Gattung im ganzen, aber kein einzelnes abgesondert adäquat ist«. Es ist »das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint.« Besonders bemerkenswert in diesem unerhört dichten, elliptischen Fragment, das als die kantische Version des Motivs der »göttlichen Welterschöpfung« gelesen werden kann, ist die Formulierung »Technik der Natur«. Denn scheinbar bewirkt gerade die Technik der Natur das Vorhandensein der Pluralität der sich auf vielfältige Weise voneinander unterscheidenden Einzelwesen. Kant scheint zu sagen, daß die Natur über keine ausreichend gute, wirksame Technik verfügt, um ihren Zweck zu erreichen: die volle Übereinstimmung eines bestimmten Individuums mit dem ihm zugrunde liegenden Urbild. Folglich ist jene Technik für das unaufhörliche Nicht-Ankommen bei diesem Zweck und zugleich für die Erzeugung unvollkommener, durch ihre eigenartigen Unzulänglichkeiten gekennzeichneter Einzelwesen



Wojciech Leder and / und Tomasz Załuski, photo/Foto Janek Gazicki

Tomasz Załuski

enough to achieve its end – to make a single being fully adequate to its underlying Image-Archetype. Therefore, not only is this technique responsible for the continuous non-arrival at the end but it also produces imperfect, singularly deficient beings. All in all, the connotation that Kant himself attaches to the notion he uses is rather negative; however, it seems to me that an alternative interpretation and a more positive approach to the motif of “the technique of nature” would be possible. A good opportunity to give an outline of such an interpretation – as well as to pose the following question: *“what results, here and now, from the fact that there is the ‘technique’ of nature or of reality?”* – seems to be provided, here and now, by the art of Wojciech Leder.

Artists were once believed to be equipped with a technique better than nature's – so good as to allow them to reach the Image being nature's (the world's or reality's) underlying foundation, and embody it in a painting. The latter was expected to present the Image-Archetype, the metaphysical principle or method

verantwortlich. Kant selbst verleiht somit dem von ihm verwendeten Begriff eine eher negative Konnotation; ich meine jedoch, es wäre möglich, das Motiv der »Technik der Natur« anders, affirmativer zu interpretieren. Den passenden Kontext für eine solche Interpretation, wie auch für die folgende Frage: was resultiert hier und jetzt aus dem Vorhandensein der »Technik« der Natur oder der Wirklichkeit? bietet, hier und jetzt, Wojciech Leders Werk.

Einst gab es die Tendenz anzunehmen, Künstler seien mit einer besseren Technik ausgestattet als die Natur selbst, einer Technik, die es ihnen erlaubte, zu jenem der Natur, der Welt oder der Wirklichkeit zugrunde liegenden Bild zu gelangen, und dieses in einem Gemälde wiederzugeben. Letzteres sollte folglich das Urbild selbst darstellen, das metaphysische Prinzip oder das Konstruktionsprinzip oder noch anders: den der Wirklichkeit zugrunde liegenden göttlichen Plan, und die Antwort der Malerei auf die Frage nach dem Wesen des Bildes sollte mit der Enthüllung des Wesens der Wirklichkeit identisch sein. Obgleich Spuren dieser Tendenz in Wojciech Leders Schaffen zu finden sind – wobei sie sich eher in seinem Kommentar¹ als in seinen Bildern selbst abzeichnen – so interferieren sie doch mit einer anderen Tendenz. Diese andere Tendenz ist es, die ich hier verdeutlichen möchte.

¹ »Wir sagen: dieses ist schön, jenes aber ist noch schöner. Das läßt uns das Vorhandensein einer Hierarchie vermuten, auf deren Gipfel sich absolute Werte befinden, die an sich unbekannt, unerkennbar, unfaßbar sind. Ich will an Kunst als eine Emanation dieser höheren Ordnung denken.« – Kamień staje się obrazem. [Der Stein wird Bild-] Magdalena Ujma im Gespräch mit Wojciech Leder, in: Wojciech Leder, Obrazy, Katalog der Ausstellung in Muzeum Sztuki in Łódź, Łódź 2001, S. 25

1 "We are used to saying: this thing is beautiful but that one is still more beautiful. This allows us to think of a hierarchy, at the top of which there are absolute values – unknown, incomprehensible and elusive. I want to think of art as of an emanation of this higher order" – *A stone transforms into a painting*, Magdalena Ujma talks to Wojciech Leder, trans. M. Gazicki-Lipman, in: *Wojciech Leder. Paintings*, the exhibition catalogue, Main Building of the Muzeum Sztuki in Łódź, Łódź 2001 pp. 35–36 (all translations modified)

II *Ibid.*, S. 24

of construction, or else God's idea that was reality's underlying foundation; and a painted answer to the question of painting's essence was to be identical to the discovery of the essence of reality. Now, although one could trace a similar tendency on the part of Leder (still, it reveals itself in his discourse¹ rather than in his paintings), there is another tendency that interferes with it. This *another tendency* is what I want to throw into relief here.

A distinctive trait of Leder's paintings is the employment of a variety of unusual materials (beeswax, gypsum, chalk, and a wide range of natural and synthetic substances, among other things) and techniques (e. g. innovatively transformed encaustic, inlaying of the surface by introducing various substances into the incisions made in it, uneven grinding off a picture's surface covered with numerous layers of paint and other coloured substances) that each time are in a different relationship or configuration. For it is only in contact with materials that techniques can develop and work, and, in each of the paintings, we encounter a different arrangement of materials, different assemblage of techniques, and finally, intervention of chance that alters the processes to which the matter is subjected. Bringing their concreteness into stark relief, Leder's paintings do not implement a previously formed idea, which would somehow stand behind them and whose expression or manifestation would be their end. The artist emphasises that "while effectuating an 'idea' we will not discover anything beyond what our imagination has already created. It is experiencing technology, *discovering* a form, which allows us to approach something that has not existed before. It can only be done by crossing the form. Effectuating an idea will not satisfy our *curiosity of meeting*

Bezeichnend für Wojciech Leders Bilder ist die Verwendung von einer Vielzahl ungewöhnlicher Materialien (u. a. Bienenwachs, Gipse, Kreiden, eine ganze Skala natürlicher und synthetischer chemischer Substanzen) und ungewöhnlicher Techniken in jeweils anderen Konfigurationen (u. a. eine innovativ abgewandelte Enkaustik, das Intarsieren von Oberflächen durch das Einführen unterschiedlicher Substanzen in die hineingearbeiteten Risse einer Unterlage, das ungleichmäßige Abschleifen der mit vielen Farbschichten und anderen gefärbten Substanzen überzogenen Oberfläche des Bildes). Denn Techniken entwickeln sich einzig indem sie auf Materien treffen, und in jedem Bild begegnen wir einer anderen Zusammenstellung der Materien, einer anderen Zusammensetzung der Techniken und nicht zuletzt auch dem Eingreifen des Zufalls, der den Verlauf der Prozesse, denen die Materie unterworfen wird, variiert. Wojciech Leders Malereien, die betont konkret sind, sind keine Realisationen eines vorgefassten Konzepts, das hinter ihnen stünde, und ihr Zweck besteht nicht in dessen Ausdruck oder Manifestation. Der Künstler betont: »realisieren wir bloß die Ideen, so werden wir nichts über das hinaus entdecken, was uns von der Einbildungskraft zugeschoben wird. Im Erfahren der Technologie, im Entdecken der Form erreichen wir etwas, das es vorher nicht gab und das nur im Überschreiten der Form entdeckt werden kann. Die Realisation einer Idee wird die Neugier auf das Unbekannte nicht stillen. [Hervorhebungen von T. Z.]¹¹. Deshalb widersetzen sich diese Bilder-Entdeckungen auch dem gegenwärtig herrschenden Diskurs, der das Kunstwerk auf den Ausdruck des hinter ihm stehenden Konzepts oder die Durchführung der künstlerischen Zielsetzung reduziert sehen will. Man kann nicht einmal sagen, diese Malereien seien die Realisation des Konzepts der Verwerfung eines jeglichen Konzepts. Es sind Resultate der Aufgeschlossenheit des von seiner »Neugier auf das Unbekannte« geleiteten Künstlers, seiner Empfänglichkeit für das, was sich während des Arbeitsprozesses am einzelnen Bild ereignet. Bei jedem Bild ist die Handlung des Künstlers von einer gewissen Zweckmäßigkeit gezeichnet, die auf die Konfiguration der die Verwendung bestimmter Materialien, Techniken usw. betreffenden Anfangsentscheidungen

the unknown" [emphasis added]². This is why his *paintings-discoveries* resist the currently prevailing discourse that aims at reducing the work of art in general to an expression of some idea behind it, or to achievement of the artist's objective. One cannot even say that those paintings implement the idea of rejecting all ideas: the paintings result from the artist's "curiosity of the unknown", from his openness and receptivity to whatever comes in the process of working on a singular painting. In the case of each painting, the artist's work reveals certain purposefulness which resides in the configuration of initial decisions concerning the use of materials, techniques etc. But the purpose, the end itself is what the artist cannot see. The end remains unknown, until it materializes, out of the blue, taking the artist by surprise: "the surface of the painting, uncovered as a result of my grinding off the subsequent layers, looked very surprising"³. It is also then that the technical process by means of which the painting becomes itself comes to a stop: "there was a moment when the motion of the picture stopped... and as such it remained – it was ready"⁴. This initially unknown and now uncovered end is not, however, the ultimate end of the process, and it never presents itself fully. As though it was inlaid with a foreign body, it embodies a dim outline of another end which reactivates the previously stopped technical process (as well as transforms it by supplementing it with the experience, events and decisions that took place while working on the now ready picture). Coming to presence, this new end will likewise have resolved itself into outlining of yet another perspective. This process has no end and "its completed work is always in the incompleteness of that which postpones the presentation of its end, its essence, or its subject

zurückgeht. Den Zweck, das Ziel selbst hat der Künstler jedoch nicht vor Augen. Das Ziel bleibt unbekannt, bis zu dem Moment, da es unerwartet zum Vorschein kommt und den Künstler überrascht – »die infolge des Abschleifens der aufeinander liegenden Schichten von mir aufgedeckte Fläche im Innern des Bildes sieht verblüffend aus«^{III}. Dann auch kommt der technische Prozess, während dessen das Bild zum Bild wird, zum Stehen: »Es gab einen Moment, in dem das Bild zum Stillstand kam ... und blieb wie es war: vollendet.«^{IV}. Jenes vorher unbekanntes Ziel, das nun entdeckt worden ist, ist jedoch nicht das Endziel des Prozesses und erscheint nie vollständig. Denn es zeichnet sich in ihm, gleichsam einer fremden Intarsie, der vage Umriss des nächstfolgenden Ziels ab, das den zum Stillstand gekommenen technischen Prozess aufs Neue in Gang setzt (wobei er diesen durch einen Zusatz an Erfahrungen, Ereignissen und Entscheidungen, die während der Arbeit an dem nun vollendeten Bild stattfanden, transformiert). So wird auch das neue Ziel, wenn es zum Vorschein kommt, einzig in dem Umriss der nächstfolgenden Perspektive enthalten sein. Es ist ein endloser Prozess und »das vollendete Werk lässt hier immer etwas unvollendet, was dann die Manifestation seines Zwecks, seines Wesens oder seiner Aussage immer weiter verschiebt – die technisch verstandene künstlerische Arbeit verknüpft sich daher endlos mit anderen Techniken und verlangt ohne Ende, als ihren eigentlichen Zweck, nach einer weiteren Technik; sie verlangt folglich nach ihrem Ende, das ihr selbst fortwährend als »Mittel« erscheint, ein Ende ohne Ende.«^V. Wojciech Leders Bilder – oft zu Serien zusammengestellt – sind folglich eher Techniken des Nicht-zu-Ende-Kommens als der Erreichung eines Ziels. Es sind Techniken unendlicher Ziele. (Eine Abschweifung: oft sagt man, dass diese Bilder »Lust verschaffen«. Ich sehe hier zwei mögliche Interpretationen dieser Aussage: 1. diese Bilder beschränken sich darauf, die sog. Vorlust zu verschaffen, die Lust allein des Kommens und nicht des Ankommens; oder auch 2. haben wir es hier eher mit der Lust eines »Multiorgasmus« zu tun, in dem jeder einzelne »Orgasmus« nur den Übergang zum Nächstfolgenden bildet.)

Wojciech Leder unterstreicht, jedes Bild sei Wirklichkeit^{VI} (seine Bilder existieren nicht außerhalb der Welt, sondern in

2 Ibid., p. 35

III Ibid., S. 24

IV Ibid., S. 21

3 Ibid., p. 34

4 Ibid., p. 31

V J.-L. Nancy, *Die Musen*; aus dem Franz. von G. Febel und J. Legueil. Dt. Erstausg., Stuttgart: Legueil, 1999., S. 44–45

VI *Kamień staje się obrazem* [Der Stein wird Bild], op.cit., S. 18

5 J.-L. Nancy, *The Muses*, trans. P. Kamuf, Stanford University Press, Stanford California 1996 p.26

VII J.-L. Nancy, *Die Museen*: op.cit., S. 45

6 *A stone transforms into a painting*, p. 18

VIII *Kamień staje się obrazem* [=Der Stein wird Bild], op.cit., S. 27

7 J.-L. Nancy, *The Muses*, p.26; trans. modified

IX *Ibid.*, S.21

– the technical work linking endlessly to other techniques and asking again endlessly for, as its most proper end, yet another technique, and consequently its end that appears to itself in the mode of a perpetual 'means', for an endless end"⁵. Leder's paintings – which often form series – are techniques of non-arrival at an end, rather than reaching it. They are techniques of endless ends. (Digression: the paintings in question are often said to "give pleasure". As far as I am concerned, there are two possible ways of interpreting this expression: 1. the paintings are limited to giving so-called fore-pleasure, the pleasure of simple proceeding and not of the arrival; or else 2. we are dealing here with some "multiorgastic" pleasure, in which every single "orgasm" is nothing but the passage on the way to another one...).

Leder insists that every "painting is reality"⁶ (his paintings are not suspended outside the world but exist in interferences with art galleries that exhibit them, museums and art collectors that buy them, beholders that look at them, more or less friendly art critics that make comments on them etc.). Every painting is a singular reality, its technique being also a technique of reality. It is not governed by the task of reaching the Image-Archetype. Every "technique is the withdrawal of the origin and the end: the exposition to a lack of ground and foundation [...]"⁷. This technique aims at continuous experimenting: it endlessly discovers – working without any model or generic norm – the *forms* of ever differing singular beings, each of which embodies the inlays of the others: reality as an endless variation without a unifying theme. This serial technique – in which repetition and transformation inlay each other – not so much *produces* singular beings as provokes them to happen: "the experience of the process of

Interferenzen mit deren vielfältigen Bereichen, vor allem mit der »Kunstwelt«: den Galerien, die sie ausstellen, den Museen und Sammlern, die sie kaufen, den Zuschauern, die sie betrachten, den mehr oder weniger wohlgesinnten Kritikern, von denen sie kommentiert werden usw.). Jedes Bild ist eine Einzelwirklichkeit und seine Technik ist zugleich eine Technik der Wirklichkeit. Sie ist nicht dem Streben nach dem Urbild untergeordnet. Jede »Technik zeigt uns einen Rückzug des »Grundes« [...] Sie ist die Konfrontation mit der Grundlosigkeit und der Abgründigkeit«^{VII}. Der Zweck dieser Technik ist das unaufhörliche Experimentieren, ohne ein Muster oder eine Gattungsnorm, das endlose Entdecken von Formen immer wieder andersartiger Einzelexistenzen, die jede von den Intarsien anderer durchsetzt ist: die Wirklichkeit als endlose Variation ohne ein einigendes Thema. Jene serielle Technik, in der Wiederholung und Umwandlung wechselseitig ihre Intarsien bilden, bringt nicht so sehr einzelne Existenzen hervor, als dass sie diese vielmehr dazu herausfordert, sich zu ereignen: »die Erfahrung des Schaffensprozesses fasziniert mich ungemein. Solche prosaischen Tätigkeiten wie das Herausdrücken farbiger Massen aus Tuben führen in folge einer wunderbaren Koinzidenz zu einem Gegenstand, einem Werk, das wichtig, unentbehrlich, notwendig zu sein anfängt« [Hervorhebungen von T. Z.]^{VIII} («wunderbare Koinzidenz» bezeichnet an dieser Stelle Etwas, das im eigenen Dasein seinen zureichenden Grund findet und nicht anhand von Schemata der Genese oder Genealogie erklärt werden kann). Infolge dieser Koinzidenz beginnen das »Alltägliche« und das »Prosaische« ihren Status und ihre Konnotationen zu ändern. Im Rückgriff auf ihre eigenen Techniken arbeiten Wojciech Leders Bilder (wie vermutlich jede Kunst) daran, unsere Herangehensweise an den »Alltag« zu verändern, sie versuchen uns für die diskrete und nahezu unmerkliche Vielfalt der Techniken der Wirklichkeit empfindsam zu machen: »Ich sehe die ausgetrocknete Regenpfütze und die faltige Haut auf der Oberfläche der Milch. [...] ich kann meinen Blick nicht abwenden und denke an das Netz der Risse am Boden des Glases. All das ist unser Alltag, wir gehen damit um und zuweilen geschieht es, dass wir davon berührt werden.«^{IX}

creation fascinates me endlessly: *as a result of a mysterious coincidence* prosaic acts – squeezing colour mashes out of tubes – turn into an object, to a work that becomes important, necessary and vital” [emphasis added]⁸ (in this sentence “mysterious coincidence” stands for what cannot be explained in terms of genesis or generation as it finds its sufficient reason in its very existence). Due to the above-mentioned coincidence, the “commonplace” and the “prosaic” begin to change their status and connotation. With the help of their own techniques Leder’s paintings work (as probably every art does) to transform our attitude towards the “commonplace” and try to sensitise us to the discreet and almost imperceptible diversity of techniques of reality: “I can see a dried-out puddle and a cracked head on milk’s surface. [...] I cannot take my eyes off it, I keep thinking of this web of cracks at the bottom of the cup. All this is our everyday experience, something we constantly deal with, and it happens, from time to time, that we are touched by it”⁹.

Here and now, at the art gallery – also the gallery that this exhibition catalogue is – looking at Leder’s paintings overflowed with inlays, interferences and cracks, we encounter what results, here and now, from the technique of reality. Passing from one painting to another we reiterate the movement of the technique arriving at ever new ends. And as the artist himself insists, “although a work of art is still connected to the concrete, to an object, a fact, a deed, I would say that art constitutes a value in that it guarantees the existence of something that has not existed before and that is moving towards the Absolute”¹⁰. However, techniques of endless ends make this “absolute” only some endless arriving, being-in-process in its singular forms which differ from one other in various ways.

Betrachten wir, hier und jetzt, in der Galerie – auch der Galerie, die der Ausstellungskatalog bietet – Wojciech Leders Bilder voller Intarsien, Interferenzen und Risse, so kommen wir in Berührung mit dem, was hier und jetzt aus der Technik der Wirklichkeit resultiert. Während wir von einem Bild zum anderen gehen, wiederholen wir gewissermaßen die Bewegung der Technik, die immerfort neue Ziele passiert. Und wie der Künstler selbst unterstreicht, »wennleich das Werk weiterhin an das Konkrete, einen Gegenstand, eine Tatsache, eine Tat gebunden ist, so würde ich sagen, dass Kunst in dem Sinne einen Wert bildet, in dem sie die Notwendigkeit der Existenz von Etwas garantiert, das es früher nicht gab und das in Richtung auf das Absolute zielt«⁸. Mit den Techniken der unendlichen Ziele wird jedoch aus jenem »Absoluten« nur eine endlose Annäherung, nichts als ein Sein-im-Prozess in seinen sich auf vielfältige Weise voneinander unterscheidenden Gestalten.

8 *A stone transforms into a painting*, pp.37–38

X *Ibid.*, S.25

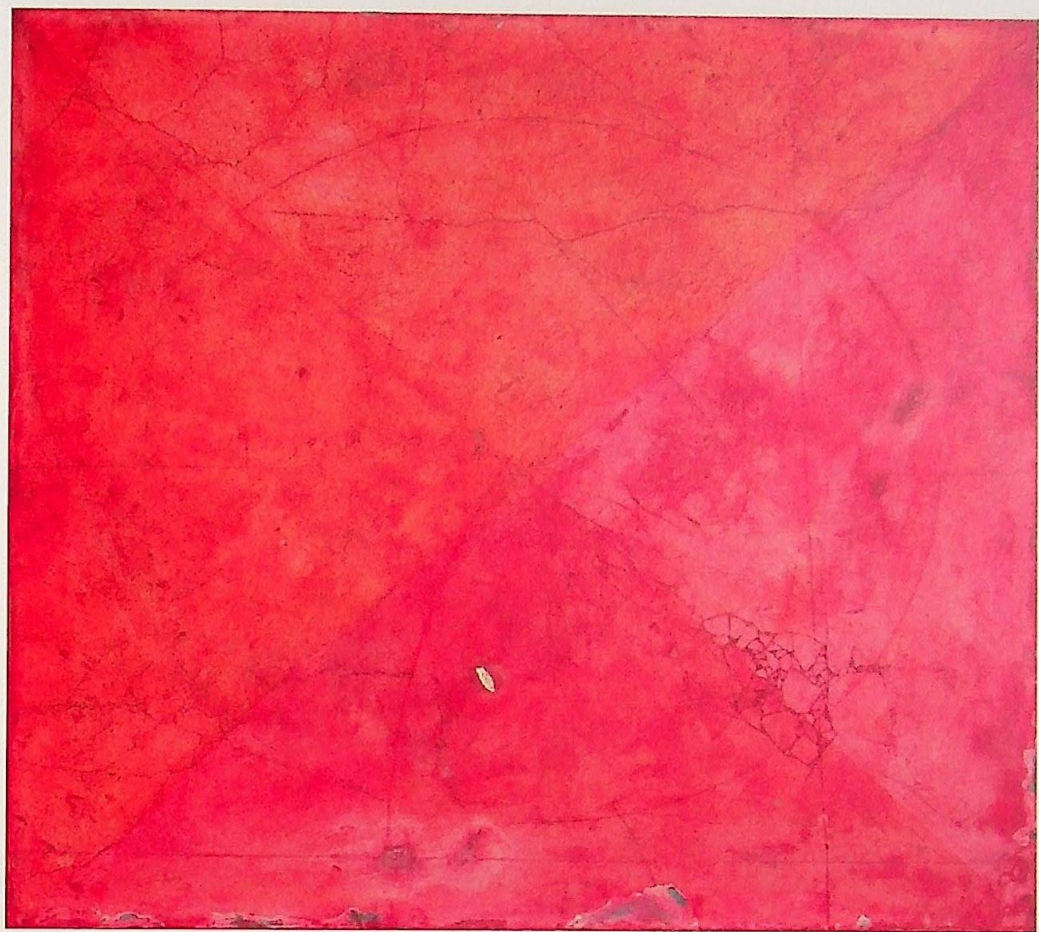
9 *Ibid.*, p.31

10 *Ibid.*, p.36

Do końca życia, 2002, 150 x 190 cm, technika własna, płótno, własność artysty



Drzwi do szafy filozofa VII, 2002, 160 x 185 cm, technika własna, pilśnia, własność Muzeum Sztuki w Łodzi



Drzwi do szafy filozofa VIII, 2002, 155 x 180 cm, technika własna, pilśnia, własność artysty



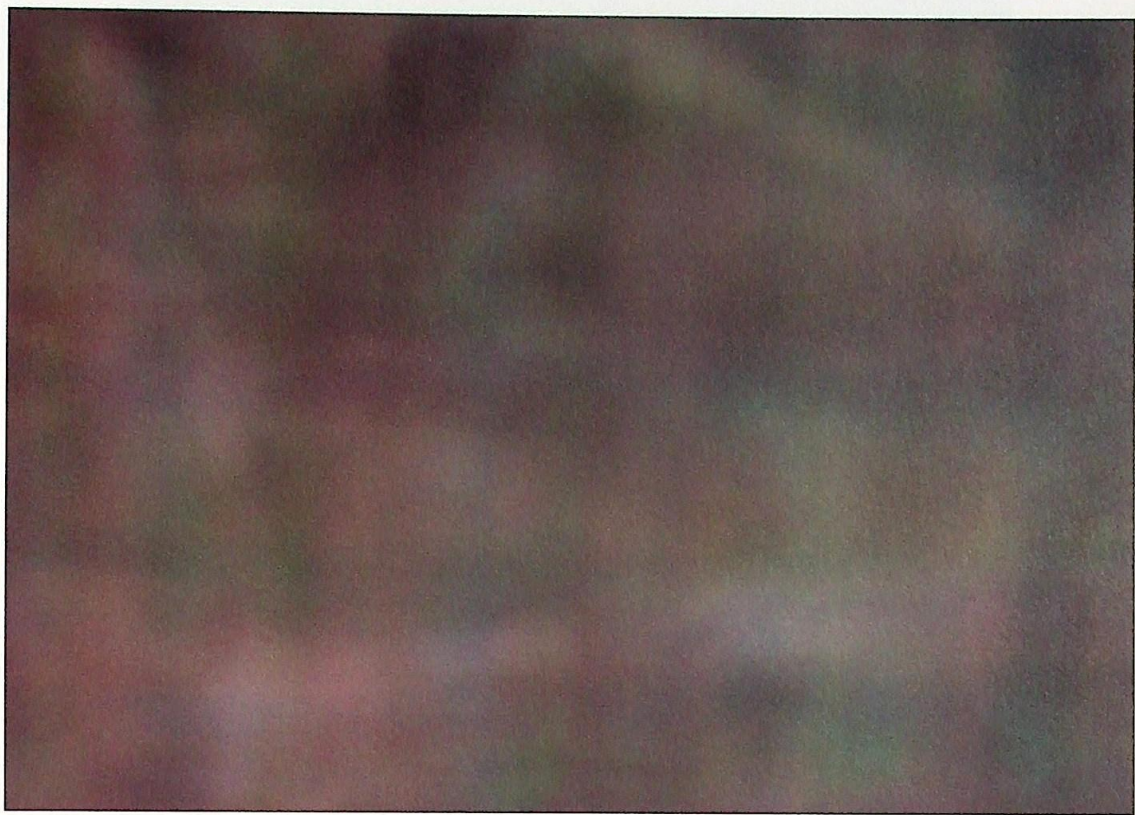
Jedno podwójne trzy pośród czterech, 2002, 165 x 190 cm, enkaustyka, pilśnia, własność artysty





Jaszczurka śmierć zmartwychwstanie, 2001, 150x280 cm, technika własna, pilśnia, własność artysty

Kompozycja bez konturów, 2002, 150 × 200 cm, technika własna, płótno, własność artysty



Teoria przezroczystych celów IX, 2000, 197 × 157 cm, technika własna, pilśnia, własność artysty



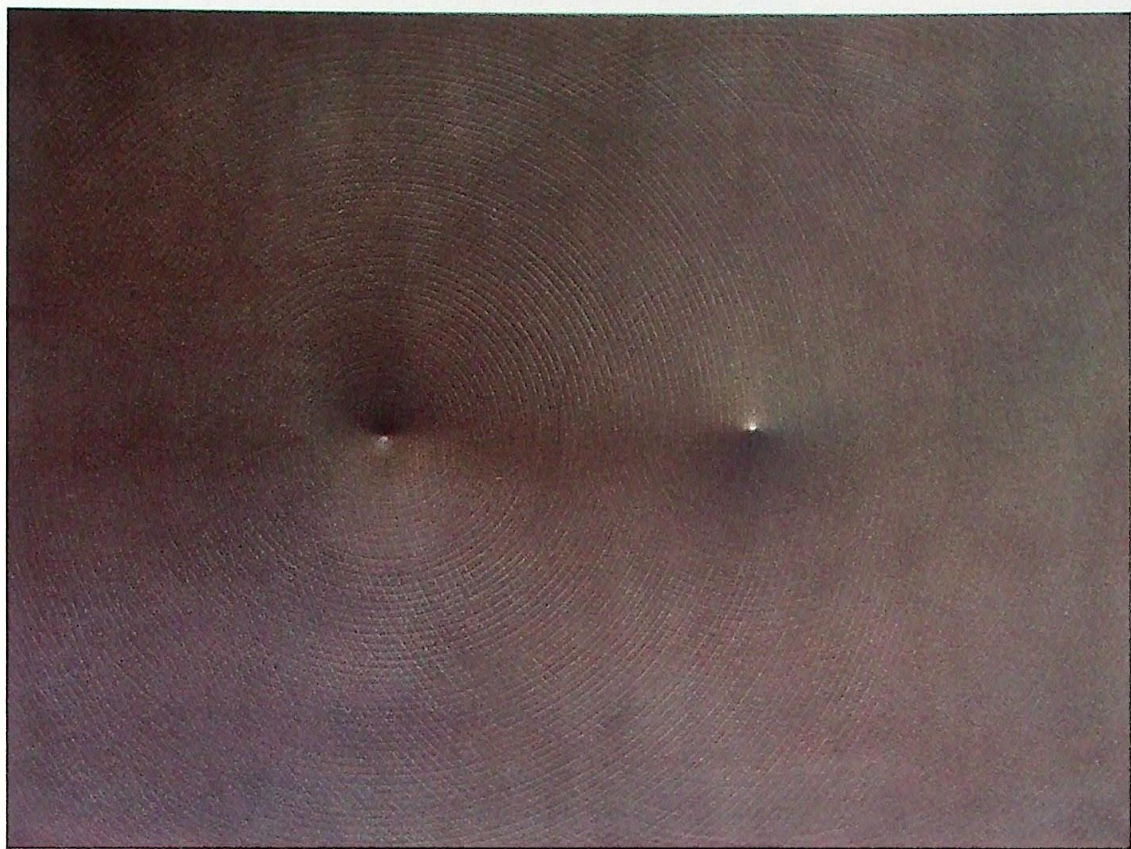


Teoria przezroczystych celów XXX, 2002,
33 x 38 cm, technika własna, płótno, własność żony artysty



Teoria przezroczystych celów XXXI, 2002,
30 × 40 cm, technika własna, płótno, własność syna artysty

Teoria przezroczystych celów, 2002, 150 × 200 cm, technika własna, płótno, własność artysty



Dorobek naukowy i artystyczny

Wojciech Leder urodził się w 1960 r. w Łodzi

1979–1985

studia na Wydziale Malarstwa i Grafiki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi

1982–1985

studia filozoficzne na Uniwersytecie Łódzkim

dypłom w Pracowni Technik Drzeworytniczych profesora Andrzeja M. Bartczaka oraz w Pracowni Malarstwa profesora Stanisława Fijałkowskiego

od 2002

adiunkt II st. w Pracowni Podstaw Kompozycji na Wydziale Tkaniny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi

Najważniejsze wystawy

indywidualne

Galeria Gedok, Stuttgart, Niemcy

Galeria 86, Łódź

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała

Galeria r, Poznań

Muzeum Sztuki, Łódź

Galeria u Jezuitów, Poznań

Galeria FIBAK, Warszawa

Galeria 261, ASP Łódź

zbiorowe

Energia obrazu, Galeria Arsenał, Poznań; Bunkier Sztuki, Kraków

Żywa Galeria. Łódzka Neoawangarda, Zachęta, Warszawa; Tower Building, Łódź

Ogólnopolska Wystawa Malarstwa Bielska Jesień (Grand Prix),

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała

Między kulturą a naturą, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała

Sztuka beze mnie nie ma sensu, Galeria & Pracownia Stara Winiarnia,

Zielona Góra

Prace w zbiorach: Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Bielska BWA

w Bielsku-Białej, Galeria r w Poznaniu oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą

Bibliografia

- Wojciech Leder**, *Mała rehabilitacja obrazu u schyłku epoki schyłku*, »Tygodnik Kulturalny Verte« – dodatek do Gazety Łódzkiej 19.04.1996, nr 102.
- Andrzej M. Bartczak**, *Kilka uwag o twórczości Wojciecha Ledera*, [w:] *Wojciech Leder. Obrazy*, katalog wystawy, Galeria Willa, Łódź 1996.
- Jerzy Brukwicki**, wstęp, [w:] *Wojciech Leder. Obrazy*, katalog wystawy, Galeria Willa, Łódź 1996.
- Krzysztof Cichoń**, *Uwaga, gwałca!*, »Tygodnik Kulturalny Verte« – dodatek do Gazety Łódzkiej 31.05.1996, nr 107.
- Krzysztof Jurecki**, *Pozory mylą (niektórych)*, »Gazeta Malarzy i Poetów«, 1996, nr 4.
- Łukasz Gorczyca**, *Sztuka w czasach postrocka*, »Machina« 1997, nr 12.
- Łukasz Gorczyca**, *Obrazy malarskich konkursów*, »Art&Business« 1999, nr 5.
- Jolanta Ciesielska**, *Obrazy Ledera*, [w:] *Wojciech Leder. Obrazy*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 1999.
- Łukasz Gorczyca**, *Wysubtelnianie zmysłów*, »Art&Business« 1999 nr 5.
- Krzysztof Jurecki**, *O próbach powrotu do piękna*, »Kalejdoskop« 1999 nr 1.
- Krzysztof Jurecki**, *Łódzkie malarstwo lat 90.*, »Exit« 1999 (37), nr 1.
- Mariusz Rosiak**, *Malarstwo wirtualne Wojciecha Ledera*, »Exit« 1999 (38), nr 2.
- Magdalena Ujma**, *Doświadczenie nadchodzącego cienia*, <http://www.cik.lodz.pl/galeria>, 2000; przedruk [w:] »Arteon« 2001, nr 3 (11).
- Magdalena Ujma**, *Kamień staje się obrazem*, [w:] *Wojciech Leder. Obrazy*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź 2001.
- Janina Ładnowska**, *Kamienne obrazy Wojciecha Ledera*, [w:] *Wojciech Leder. Obrazy*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź 2001.



MAŁOPOLSKIE
BWA
Biuro Wystaw
Artystycznych
Nowy Sącz



Galeria
Jatki



Organizatorzy wystawy:

Galeria Zamkowa w Lubinie 5 lipca–3 sierpnia 2003

Ośrodek Kultury »Wzgórze Zamkowe« w Lubinie

ul. Mikołaja Pruzi 7 i 9 59-300 Lubin Telefon (076) 749 69 69 Fax (076) 749 69 68

wzgorzezamkowe@poczta.onet.pl <http://strony.wp.pl/wp/okwz>

dyrektor: Alfred Pilch

kurator: Piotr Bieruta

Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu

Instytucja Kultury Województwa Małopolskiego

www.bwa.mnet.pl bwa@mnet.pl

Galeria MBWA »Jatki« 10 października–4 listopada 2003

ul. Kościuszki 4 34-400 Nowy Targ Telefon/Fax (0-18) 26 694 82

Jatki_nowytarg@interia.pl

kierownik: Anna Dziubas

wystawa dofinansowana ze środków Miasta Nowy Targ

Wydawca:

Ośrodek Kultury »Wzgórze Zamkowe« w Lubinie

Tekst: Tomasz Załuski, Łódź

Tłumaczenie na angielski: Tomasz Załuski, Łódź

Tłumaczenie na niemiecki: Zuzanna Musiałczyk, D-Hamburg

Zdjęcie na okładce: Ryszard Wojciechowski, CAN-Quebec

Zdjęcie na wewnętrznej stronie okładki oraz stronach 3 i 7: Janek Gazicki, Łódź

Zdjęcia obrazów: Marek Domański, Łódź – strona 13, 15, 17, 23, 29;

Aleksander Iwaszkiewicz, Warszawa – strona 25;

Wacław Serdeczny, Zielona Góra – strona 20/21;

Jacek Kusiński, Łódź – strona 26, 27; Anna Laniecka-Leder, Łódź – strona 19

Opracowanie litograficzne: Wawrzyniec Strzemieczny, Łódź

Opracowanie graficzne i skład: Iga Bielejec, D-Nierstein

Naświetlenia: Arden Prepress Studio

Druk: Poligraf, Łódź

© OK »Wzgórze Zamkowe«, Lubin 2003

ISBN 83-87695-24-6

Adres artysty: Wojciech Leder, ul. Dąbrowskiego 64 m. 26, 93-208 Łódź, Telefon (042) 251 51 81;
pracownia – ul. Próchnika 16a m. 28a, Łódź

Wojciech Leder dziękuje za pomoc w przygotowaniu katalogu

Idze Bielejec, Piotrowi Bierucie, Monice Beleć, Elżbiecie Brożek, Markowi Domańskiemu,
Jankowi Gazickiemu, Magdzie Gryscie, Kamilowi Kuskowskiemu, Zuzannie Musiałczyk,
Tomkowi Załuskiemu, Wawrzyńcowi Strzemiecznemu

sponsorzy katalogu

Lubińska Spółka Inwestycyjna Sp. z o.o. Bomabol Sp. z o.o.



