

W zneruchomieniu ruch – rozmowa z Mikołajem Kasprzykiem

Zbigniew Benedyktowicz: Najpierw powiem Ci kilka słów o naszym numerze, do którego zaprosiłem Ciebie i w związku, z którym, na myśl od razu przyszło mi Twoje malarstwo. Jego tytuł brzmi *Ekstremalnie* i dotyczy doświadczeń ekstremalnych i granicznych. Mieliliśmy spotkanie, konferencję w Zakopanem na ten temat. Pośród wielu wstąpień dotyczących przeżyć i doświadczeń skrajnych, mocnych, jak: alpinizm, wspinanie się, czy innych mocnych doświadczeń egzystencjalnych, pojawił się zaskakujący tekst Macieja Krupy p.t. *Chodząc*, który słał chodzenie, spacerowanie, a więc zdawałoby się, rzecz jakby na antypodach do tych niezwykle, mocnych przeżyć. Kiedy wsłuchiwałem się w ten tekst, który jest wielką pochwałą rzeczy powszedniej, codziennej, zwyczajnej, od razu pomyślałem o Twoich obrazach i bardzo chciałem, żeby pojawiły się w tym numerze i na naszej okładce. Ten esej o chodzeniu jest wywiedziony przez autora tak głęboko, od Dantego po Thoreau i przeprowadzony przez innych rozmaitych pisarzy aż po Olę Tokarczuk i jej *Biegunów*, z takim wyznaniem jednej z *biegunek*, która mówi, że stale trzeba być w ruchu... Właśnie te Twoje postaci, które są na obrazach, które są w ruchu, a jednocześnie w nim zastygłe, chociaż nie zawsze idą, ale względem siebie są w ruchu. Wspomniany esej o chodzeniu zaczyna się od motta, cytatu wziętego z *Noża w wodzie*: „Chcę płynąć do brzegu. Szkoda mi czasu. – Co by pan tam robił? – Szedłbym. – Po co? – Idzie się po to, żeby iść. Pani tego nie rozumie. Idzie się.”

Czy takie skojarzenie jest uprawnione? I czy jest słuszne? Czy to nie byłoby redukcją twojego malarstwa? Bo tego przecież chciałbym uniknąć. Zapraszając Ciebie do tego numeru i do tej rozmowy nie chodziło o jakąś prostą ilustrację, tylko o to, żeby nasi czytelnicy mogli się więcej o Tobie i twoim malarstwie bezpośrednio od Ciebie, od autora, dowiedzieć. Czy zatem taki trop jego rozumienia jest uprawniony? Bo jest przecież wiele innych spojrzeń i sposobów interpretacji, że wspomnę o tekście Bogusława Deptuły zatytułowanym *Partytury na ludzi*¹, który mówi o muzycznym wymiarze Twojego malarstwa. Oczywiście nie streszczę tu całego jego wywodu, ale kie-

dy przywołuje on nawet Gierymskiego, mówiąc o tym odkryciu w *Święcie Trąbek*, że gdy poddano ten obraz prześwietleniu promieniami Roentgena, to okazało się, że Gierymski wielokrotnie suwał po całym obrazie czarnymi sylwetkami modlących się Żydów, jakby nutami na partyturze, czarnymi znaczkami nut, przesuwając te postaci na powierzchni płótna. I podkreśla, że ten wymiar muzyczny jest dla Ciebie i Twoich obrazów niezwykle ważny. Czy ta interpretacja jest Ci bliższa? Czy może ta Ewy Klekot, która z kolei w tekście *Sztuka opowieści*² mówi o ich narracyjności, że odkrywasz przed nami wartość opowieści, że w tych sekwencjach, które malujesz, wskazując zresztą w innych wypowiedziach na źródła Twojej inspiracji, kiedy mówisz o sztuce włoskiej i wskazujesz na Toskanię, i na innych wielkich malarzy włoskich, kiedy zwracasz uwagę na te postaci pojawiające się na marginesie głównych przedstawień – jak u Giotta, „którego cenisz najbardziej jako malarza ołtarzowych predelli”³ – że ta opowieść jest u Ciebie najważniejsza, jak pisze autorka: „że chcesz ocalić w swoich obrazach to, co bezustannie podważały malarskie awangardy: narrację”. I jesteś kimś, niemal na wzór wschodniego opowiadacza baśni, który zmienia swoje słowa w obrazy. No, więc właśnie, czy ten muzyczny wymiar i partytura? Czy narracja i opowieść? Czy może jakiś inny niedostrzeżony przez interpretatorów, nie mówię klucz, ale sposób odczytywania i trop rozumienia Twoich obrazów jest Ci bardziej bliski, bardziej trafny?

Mikołaj Kasprzyk: Kilka pytań jest w tym, co powiedziałeś. Nie wiem czy uda mi się tak po kolei odpowiedzieć. Ale po pierwsze, odnosząc się do tego chodzenia: pochwała chodzenia jest mi bardzo bliska. Ale nie mam na ten temat jakiejś własnej ideologii. Kiedy dowiedziałem się, że istnieli w starożytnej Grecji filozofowie, którzy nazwali się perypatetykami, to aż się uśmiechnąłem z zadowolenia i uznałem się za perypatetyka, chociaż niekoniecznie za filozofa. Ale rzeczywiście uprawiam to, uprawiam nie jako dziedzinę sportową, ale uwielbiam chodzić, lubię być w ruchu. Nawet, kiedy byłem młodszy i kiedy byłem bardziej sportowy, uważałem, że to, co najbardziej lubię, to jest zmęczyć się w ruchu w okolicznościach pierwszorzędnej przyrody. Nie chodzi o samo zmęczenie, tylko o to, że chodzenie sprzyja myśleniu. Przynajmniej w moim przypadku, zresztą nie tylko w moim, bo przecież wielu ludzi o tym mówi i tak deklaruje. Myśleć, zazwyczaj, zaczynam przy chodzeniu, no może wcześniej jeszcze, jak jestem pod prysznicem, to wtedy zaczynam myśleć... Ale rzeczywiście ten spacer i chodzenie jest stałym elementem w moim życiu codziennym po prostu, poza okresami, kiedy nie mogę. I rzecz charakterystyczna: kilka takich przełomowych momentów w moim malarstwie, kilka – no, powiedzmy – że dwa takie przełomy, też odbyły się wskutek myślenia, które kojarzę ze spacerem, nawet przypominam sobie miejsca, w których to było. To, że chodzi się, to nie tylko dla idei samego chodzenia. Chociaż nawet, jak

robię to dla samego chodzenia, to w głowie cały czas coś się dzieje, chodzenie bardzo temu sprzyja.

Z.B.: Czy tak samo można powiedzieć o Twoim malowaniu?

M.K.: Pamiętam scenę z filmu, o którym mówiłeś, kiedy odbywa się ten dialog, on jakby idzie po falach, korzystając z tego bomu, zawieszony nad taflą jeziora, idzie po falach...I podkreśla to słowo *się*. – *Idzie się*. To tak, jak u Stachury. Takie ważne nawiązanie...

A to moje „maluje się”?...Tak, to, co mówisz, to by wskazywało na taką, no nie automatyczność, ale na coś, o czym mówi się, że weszło w krew. Jak coś robi się – tak, ot po prostu *się*, to nie znaczy wcale, że po prostu, czy jakoś zwyczajnie, bo to złe by było określenie, ale bardziej to *się*, oznacza, że jest to taka czynność, taki proces ciągły, stały. Mogą być różne przyczyny i powody, ale od pewnego momentu *się* to robi, rzeczywiście...

Z.B.: Ale, to jest tak samo obecne w tej sekwencyjności na twoich obrazach albo w tej, rozgrywającej się między nimi, w tym nieustannym studiowaniu różnych sytuacji jest jakaś seryjność, powtarzalność pewnego rodzaju, która nie jest mechanicznym powtórzeniem, te obrazy ciągle pchają Cię do nowych konfiguracji...

M.K.: No, tak. To wynika, po prostu, z obserwacji świata i samego siebie. Miałem to w sobie dosyć wcześnie, nawet nie zdając sobie z tego za bardzo sprawy, bo kiedy jeszcze malowałem zupełnie inaczej, to znać na Akademii, gdzie przez kilka takich różnych faz przechodziłem, to, gdy na dyplom trzeba było napisać pracę pisemną, bo takie są akademickie wymogi, to napisałem o ruchu jako metaforze w malarstwie. To już chyba był jakiś sygnał, że mnie to interesuje. I podkreślałem, już wtedy, tak sam dla siebie to odkryłem, że to, co nazwałem ruchem w sekwencjach, w stadiach, w pewnym zatrzymaniu, w fazach, to jest właśnie to, co mnie interesuje. Podkreślałem wtedy moją niechęć do takiego ruchu rozchełstanego w ogóle, a przeciwnie wskazywałem i skupiałem się na tym, co ma wartość i zmierza do takiego zatrzymania się na poszczególnych pozach, fazach. To się wywodziło też z moich preferencji, co do malarstwa, które oglądałem. Bardzo lubię malarstwo Renesansu, gdzie te elementy takiego wyważenia, ruchu zatrzymanego widzę; a tam, gdzie się to już przeradza w jakiś manieryzm czy barok, później, to już trochę mniej mi to odpowiada. Jak, na przykład, patrzę na Tiepola to doceniam jego mistrzostwo, ale już to rozmigotanie ruchu i takie rozchełstanie, już mniej mi w nim odpowiada.

Z.B.: Malujesz taki ruch w znieruchomieniu. Mimo tej sekwencyjności, o której mówimy, czy narracyjności, o której była mowa, to jest jakiś paradoks w tych ludzikach, w tych postaciach, każda poza i każda postać jest jakby i w ruchu, i jednocześnie jest unieruchomiona na wieczność. Jest to przemijanie, jest ten dynamizm ruchu, ale jednocześnie jest on zatrzymany

i uwieczniony. Jest w tym paradoks ruchu i znieruchomienia.

M.K.: No, tak. Po mojej myśli to odczytujesz, bo chciałbym właśnie, żeby to tak było. Mam nadzieję, że tak jest.

Z.B.: W podobnych rozmowach, które z Tobą przeprowadzano, mówiłeś, że w pewnym momencie ten przełom w Twojej drodze malarskiej polegał na tym, że był w zasadzie powrotem do tego, co robiłeś w dzieciństwie, że takie ludziki malowałeś, jako dziecko, prawda?

M.K.: Tak mi się wydaje, i nawet dzisiaj, jakby mnie ktoś spytał, dlaczego ja właśnie tak maluję, to odpowiedziałbym, że tak dokładnie to nie wiem; ale w tej skłonności w dzieciństwie do malowania, do rysowania tych ludzików w różnych akcjach, no to widzę w tym takie usprawiedliwienie dla tego, co ja teraz robię. Nie wiem czy to jest przyczyna, czy jakaś pra-przyczyna, ale to nie jest tak, że ja sobie pomyślałem w pewnej chwili: „A, będę malował tak, jak w dzieciństwie”, tylko po prostu, w pewnej chwili odkryłem, że właśnie tak robię, że te tematy, które mi były bliskie od początku, to one nadal są mi bliskie. Nawet nie wiem czy to słowo: „ludziki”, to ja wymyśliłem, chyba mi to moja mama przypomniała widząc moje malarstwo: „O, to takie ludziki, jak kiedyś tam malowałeś”. Może to brzmi infantylnie, ale tak jest. Całe nudne lekcje w szkole przerysowywałem tam pod kasetką tymi ludzikami.

Z.B.: To wcale nie jest dla mnie infantylne. To, co mówisz, i Twoje malarstwo przypomina mi to, o czym pisze w swojej ostatniej książce *Poeta i mit* Wiesław Juszczak. Znowu nie sposób tu streścić, choćby części, tego subtelного i złożonego wywodu. We wrześniu będziemy mieli spotkanie wokół tej książki, na które już Cię zapraszam. A mianowicie – w największym skrócie – jest to rzecz mówiąca o powrocie do „pierwotnego spojrzenia” w perspektywie poezji i pierwotnego doświadczenia mitu. Autor poprzez poezję Eliota, Rilkego i innych, ale też poprzez malarstwo jaskiniowe, (m.in. jest tu i Herzog z *Jaskinią snów*) tropi ten wątek „pierwotnego spojrzenia”, którym jest też „niewinne spojrzenie dziecka”. I z tej perspektywy – jak u Rilkego: dziecko zatracające się w rzeczywistości (*Dziecko/ zatracą się w igraniu, lecz budzimy je/ potrząśnięciem*) – a więc to spojrzenie, od którego dziecko jest systematycznie oduczane jest tu wartością szczególną. Stąd taki naturalny, niewymyślony, niewykoncypowany powrót do dzieciństwa, jak w Twoim przypadku i w przypadku Twojego malarstwa, o czym przed chwilą mówiłeś. Krótko mówiąc: Twoje malarstwo bardzo mi przypomina to, o czym mówi jeden fragment z tego wywodu. Pozwól, że go przywołam (jest to komentarz odnoszący się do wiersza Eliota *Burt Norton*), a ja w nim właśnie odnajduję najlepszy opis tego, co Ty robisz w swoich obrazach, w tym uporczywym studiowaniu ruchu „ludzików” i jego poszczególnych stanów,



1. Mikołaj Kasprzyk, *Pod zamkiem.*
2. Mikołaj Kasprzyk, *Z psem.*
3. Mikołaj Kasprzyk, *Gra w boule.*
4. Mikołaj Kasprzyk, *Golf.*
5. Mikołaj Kasprzyk, *Leci.*



6. Mikołaj Kasprzyk, *Adami Ewa*. [fragment].

7. Mikołaj Kasprzyk, *Panowie*.

8. Mikołaj Kasprzyk, *Familia M.*

9. Mikołaj Kasprzyk, *Strzała*.

Wszystkie fotografie: Wojciech Tuleya.

i faz, opis właśnie tego, co się w dzieje w Twoich obrazach: „Obrazy przeszłości i wizje z przyszłości stają się terazniejszym doświadczeniem, echo kroków, wołanie drozda, jesienne ciepło – wszystko to już minęło, ale w subiektywny sposób jest jeszcze przez jakiś czas postrzegane [...]. Poprzez antytezy i paradoksy – rzeczy słyszane i nie słyszane, widziane i nie widziane – poeta doprowadza do odczucia, że część tego, co przeżywalimy, umknęła naszej uwadze. Pamięć i chęć widzenia rzeczy przeszłych, ich powtórne doświadczenie, stają się rodzajem *katharsis*, dzięki której oczyszczamy się z próżnych nadziei i akceptujemy rzeczywistość, choć oznaczać może ona śmierć. Poprzez ruch w czasie możemy jednak uchwycić fragmenty wieczności”⁴.

Dla mnie, ciągle Twoje malarstwo w tym drażnieniu ruchu i swoistym jego oczyszczaniu, w tym *katharsis* ruchu dokonującym się w Twoich obrazach jest jednocześnie, na wielu poziomach, takim ustawicznym odkrywaniem paradoksów. Takie konkretne pytanie: dlaczego Twoje niektóre obrazy malowane są często na złotym tle, czy złotym kolorem? Niektórzy mówią żółtym. Dla mnie to jest złoty, ja to jakoś widzę w nich złoty kolor.

M.K.: Najpierw pozwól, że skomentuję te bardzo pochlebne dla mnie skojarzenia, mam nadzieję, że tak jest, bo dla mnie jest to komplement, że mógłbym się powołać na takie autorytety jak Wiesław Juszczak, czy Rilke. Mam nadzieję, że tak jest, tylko, że jeśli tak jest, to u mnie dzieje się to raczej w sposób intuicyjny, udział intelektu w tym jakiś jest, ale nie wiem, jakie są proporcje, ile intuicji a ile intelektu, myślę, że intuicji jest więcej. Dopiero jak mi teraz, dajesz taki temat do zastanowienia się, to mi się ten intelekt włącza i zaczynam to sobie analizować. Natomiast, gdy pracuję, to myślę, że to się bardziej bierze z tego, co już we mnie jest, nie to, co sobie wymyślę na bieżąco, ale to, co się już we mnie nazbierało od dawna, może nawet genetycznie, co jakoś odziedziczyłem. A to pytanie o złoty kolor, to też dla mnie jest komplement, dlatego, że nigdy nie używałem złotej farby i nawet mam wrażenie, że tak w środowisku malarzy takie działanie uważane jest za działanie nie *fair*, że trzeba namalować tak, żeby wyglądało to jak złote, ale bez złota. Jeśli odnosisz takie wrażenie, no to fajnie, to znaczy, że mi się udało. A skąd się to bierze? Ja myślę, że to się bierze z mojej sympatii do starego malarstwa, do tego, co można we włoskich galeriach i kościołach obejrzeć, nawet w jeszcze wcześniejszym malarstwie niż *quattrocento*, gdzie to złoto po prostu było. No albo, które jest w Muzeum Narodowym w Warszawie w Galerii Sztuki Średniowiecznej, tej gotyckiej. Myślę, że to jest najprostsza droga z tym złotem, tak samo, jak z błękitami... To stamtąd, chyba...

Jak wspominałeś o tej książce Juszczaka, padło i powtarzało się tam słowo: powrót. W moim przypadku tak jest rzeczywiście, nawet tak dosłownie: to był powrót do tego malowania, rysowania. Podobno każde dziecko maluje, potem w pewnym wieku przestaje. Ja

od tego wieku, kiedy przestałem, do momentu, kiedy znowu zacząłem – tak pod koniec liceum, mniej więcej – byłem od tego dosyć odległy, nawet nie wiem czy to nie były antypody. Miałem być matematykiem, chodziłem do takiej matematycznej szkoły [im. Klementa Gottwalda], przejawiałem zdolności, natomiast w momencie, kiedy stwierdziłem, że – to się teraz łatwo mówi – a to był bolesny proces dla takiego młodego człowieka, mianowicie: że tamto mnie nie satysfakcjonuje, na tym poziomie, na jakim mógłbym to uprawiać, ta matematyka. Powrót do malarstwa był czymś w rodzaju ucieczki od tego świata nauk ścisłych, który wydawał mi się taki – niesłusznie zresztą, dzisiaj to zupełnie inaczej oceniam – taki zbyt suchy, zbyt zimny.

Z.B.: To robi się już taka triada u Ciebie: muzyka, matematyka i Twoje malowanie...

M.K.: Mam nadzieję, że z tego wszystkiego, to moje malowanie różni się tym od tamtych bliskich mi dziedzin, że stało się profesjonalne. A tamte rzeczy po prostu są dla mnie trochę niedościgłe. Muzyka jest mi niezbędna z kilku, co najmniej, powodów. A do matematyki, po tym okresie buntu i ucieczki, to ja mam, największy szacunek ze wszystkich działalności ludzkich w ogóle...

Z.B.: Matematyka też jest skierowana na piękno, skrót, piękno równania, że ono jest proste – było też coś i na ten temat na naszej konferencji...

M.K.: No tak, ma niesłychane walory estetyczne, jeśli tak mogę mówić z nizin swojego pojęcia na ten temat...Ale to już w szkole widać było, ja to akurat z zadaniami fizycznymi kojarzę. Był taki zbiór zadań Zillingera. Pamiętam, że jak wychodził wynik taki zbyt sążnisty, w liczniku i mianowniku, to zachodziło podejrzenie, że on jest niedobry, bo ten dobry to był właśnie taki jak mówisz: skrótowo-elegancki...

Z.B.: Więc, choćbyś nie wiem jak protestował, bo masz taką tendencję do dystansowania się, to jednak coś z tego ducha matematyczno-muzycznego w Twoim malowaniu jest obecne, przynajmniej ja to tak widzę. Skrót, prostota, rytm, harmonia, nie mówiąc już o innych walorach...Pozwól, że zakończymy na tym tę rozmowę.

Przypisy

- ¹ Bogusław Deptuła, *Partytury na ludzi*, [w:] katalog: *Mikołaj Kasprzyk. Partytury na ludzi*, grudzień 2004, Wyd. Galeria Art., Warszawa 2004.
- ² Ewa Klekot, *Sztuka opowieści* [w:] katalog: *Mikołaj Kasprzyk. Obrazy o ludziach*, marzec 2001, Wyd. Galeria Art., Warszawa 2001.
- ³ Patrz: *Półgłosem. Z Mikołajem Kasprzykiem rozmawia Bogusław Deptuła*, [w:] *Mikołaj Kasprzyk. Obrazy o ludziach*, marzec 2001, Wyd. Galeria Art., Warszawa 2001.
- ⁴ Wanda Rulewicz, *Wstęp*, [w:] Thomas Stearns Eliot, *Wybór poezji*, wybór tekstów i komentarze Krzysztof Boczkowski, Wrocław 1990, s. XC. Cyt za: Wiesław Juszczak, *Poeta i mit*, wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 29.

Mikołaj Kasprzyk i jego obrazy*

O to lista zajęć, którym oddają się bohaterowie obrazów Mikołaja Kasprzyka: zabawa w berka, taniec, płoszenie ptaków, spacer po linie, skakanie przez skakankę, żonglerka. Mimo że to czynności niepoważne, postaci na obrazach oddają się im z pełnym zaangażowaniem. Ta ich powaga budzi w nas ironię i mamy wrażenie, że Mikołaj puszcza do nas oko. Innym razem, kiedy każe niewielkim postaciom budować absurdalną piramidę w pustynnym pejzażu, zastanawiamy się, czy stawia się w pozycji demiurga, jest reżyserem, który kpi z własnych bohaterów, czy prorokiem ogłaszającym prawdę o nas wszystkich? W końcu stajemy przed pytaniem: jakich spraw dotyka to malarstwo? Kim jest autor? W porównaniu z naszymi oczekiwaniami, jego własna odpowiedź jest bardzo skromna: „kiedyś razem z moją żoną płoszyliśmy ptaki na polach. Najpierw jest obserwacja ruchu, sylwetek, a z niej dopiero powstaje uogólnienie”. I w ogóle Mikołaja interesują raczej sprawy malarskiego warsztatu jego renesansowych mistrzów, a najchętniej całymi dniami słuchałby muzyki barokowej. Tak więc, drodzy Państwo, jeżeli dostrzegacie w tych obrazach figurę, metaforę, symbol swojej ludzkiej kondycji, swoich zmagani z losem, robicie to, uwaga, wyłącznie na własną odpowiedzialność. Mikołaj godzi się na to raczej nie chcąc niż chcąc. Od czasów Edwarda Hoppera twórcy wzbraniają się przed dotykaniem w malarstwie kwestii fundamentalnych. Nikt już nie wierzy, że płótno to wytrzyma i nie pęknie pod ciężarem treści, że można mówić na serio, ale bez nadęcia. Mikołajowi to się udaje, bo nie stawia kropki nad „i”, bo pozostawia otwarte furtki, niczego nie rozstrzyga. Lubi stan zawieszenia, stawia więcej pytań, niż daje odpowiedzi. I gorzką prawdę o życiu ociepla ironią.

Szkic, studium to jeden z etapów pracy artysty. Nim powstanie ostateczna wersja dzieła, potrzebne są wstępne rysunki poszczególnych postaci, przedmiotów, pejzażu. Dzieło powstaje dopiero z połączenia tych składników. Théodore Géricault żeby namalować *Tratwę meduzy* zbudował miniaturową tratwę z figurkami imitującymi rozbitków, którą szkicował kilkadziesiąt razy, oświetlając ją z różnych stron. Edgar Degas swoje *Tancerki* lepił z wosku. Po jego śmierci odkryto w pracowni ponad siedemdziesiąt woskowych lał, które zostały odlane w brązie dopiero po pierwszej wojnie światowej.

Dorobek Mikołaja Kasprzyka to nie tylko kilkadziesiąt namalowanych obrazów. To także wiele tysięcy fotografii – Kasprzyk, jak wielu mu współczesnych artystów, pracę nad obrazem rozpoczyna od zrobienia zdjęć. Stara się tak uchwycić sylwetkę modela, aby po uproszczeniu jej nadawała się do przeniesienia na płótno. Rolę fotografii w jego sztuce można porównać do tej, jaką w renesansie odgrywał rysunek przygotowawczy – *disegno*.

Fotografia, nawet tak studyjna jak fotografia Kasprzyka, utrwała bałagan świata, przypadkowy gest. To tylko czyścić, przez który należy szybko przejść do obszarów uporządkowanych, czyli obrazu. Kasprzyk jako model, fotograf, kostiumolog jest żywiołowy, rozrutny, ludzki. Potem, kiedy zaczyna malować, staje się chłodny, skupiony.

Gdybym nie widział Mikołaja w pracowni podczas jego sesji fotograficznych, przebiegania się i pozowania do zdjęć, nigdy nie domyśliłbym się, ile pasji jest w tej pracy. Ale Mikołaj nie ceni tych fotografii. Według niego to tylko sekret warsztatu, śmieć, którego nie warto pokazywać ludzkim oczom. Prawda i piękno są w obrazach, w jego własnym quattrociento.

* Oba teksty pochodzą z katalogów: *Mikołaj Kasprzyk, Obrazy o ludziach*, Warszawa marzec 2001, Galeria ART. *Mikołaj Kasprzyk. Partytury na ludzi*, Warszawa grudzień 2004, Wyd. Galeria Art, 2004.



Mikołaj Kasprzyk w pracowni.
Fot. Wojciech Tuleya.