

**ANDRZEJ
SZEWCZYK**
malarstwo

GALERIA
KRONIKA
CENTRUM SZTUKI
W BYTOMIU

CENTRUM SZTUKI W BYTOMIU

UL. RYNEK 26
tel. 81 - 81 - 33

NR KAT. 3/92

KOMISARZ WYSTAWY
MAREK KUS

TEKSTY

WIESLAW BOROWSKI,
ANDRZEJ PRZYWARA, JAN TRZUPEK

SCENOGRAF

ANDRZEJ SZEWCZYK

OPRACOWANIE GRAFICZNE

PLAKATU, KATALOGU, ZAPROSZEN
MAREK KUS, ANDRZEJ SZEWCZYK
STUDIO MM - MARIAN OSLISLO

FOTOGRAFIE

IRENEUSZ KULIK, JOZEF MROZEK,
TADEUSZ ROLKE, KRZYSZTOF ZGOLA

TRANSLATIONS OF TEXT

JOANNA SZYMANSKA

THE PHOTOGRAPHS BY
IRENEUSZ KULIK, JOZEF MROZEK,
TADEUSZ ROLKE, KRZYSZTOF ZGOLA

ART CENTRE

BYTOM, 26 RYNEK STREET
phone 81 - 81 - 33

CATALOGUE No. 3/92

EXHIBITION COMMISSIONER
MAREK KUS

TEXT

WIESLAW BOROWSKI, ANDRZEJ PRZYWARA,
ANDRZEJ SZEWCZYK

SCENOGRAPHER

ANDRZEJ SZEWCZYK

GRAPHIC LAY OUT OF

THE POSTER, CATALOGUE, INVITATIONS
MAREK KUS, ANDRZEJ SZEWCZYK
STUDIO MM - MARIAN OSLISLO

PHOTOGRAPHS

IRENEUSZ KULIK, JOZEF MROZEK,
TADEUSZ ROLKE, KRZYSZTOF ZGOLA

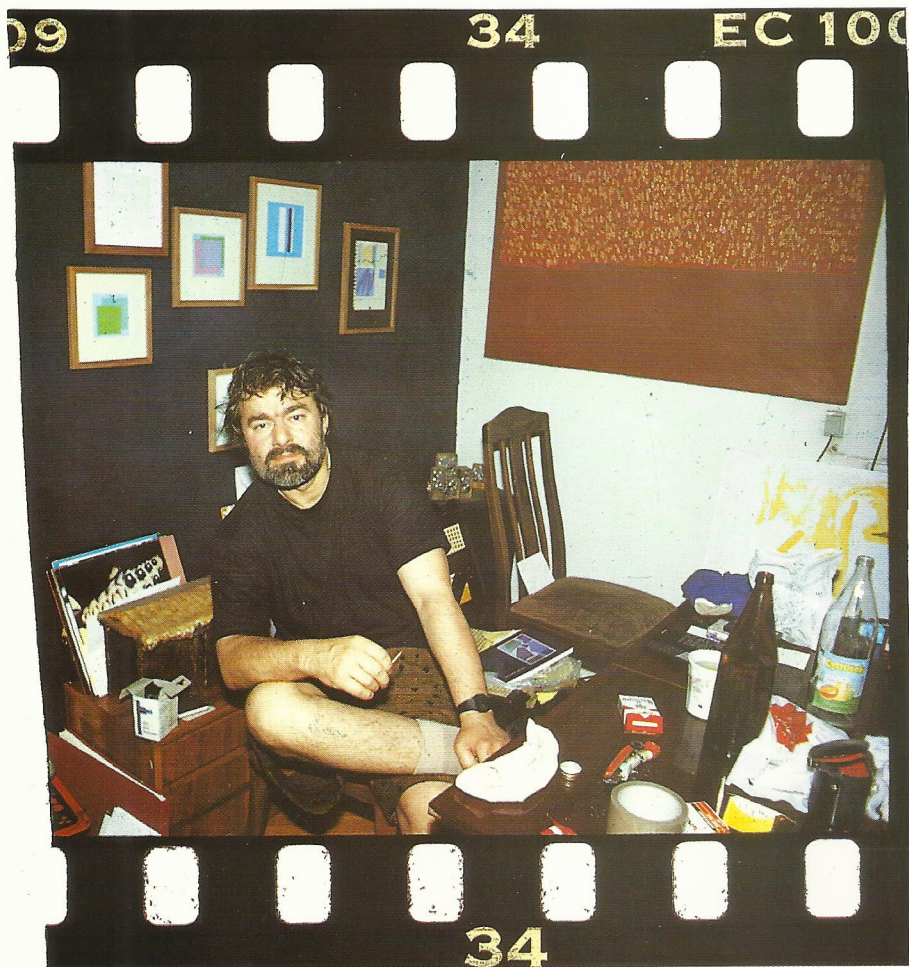
TRANSLATIONS OF TEXT

JOANNA SZYMANSKA

THE PHOTOGRAPHS BY
IRENEUSZ KULIK, JOZEF MROZEK,
TADEUSZ ROLKE, KRZYSZTOF ZGOLA

**ANDRZEJ
SZEWCZYK**
malarstwo

7 luty - 15 marzec 1992



Andrzej Szewczyk
43-417 Kaczyce
ul. Pocztowa 9
tel. 69 38 27

Prezentowane obrazy są przemalowanymi fragmentami ścian chałup rybackich z miejscowości Chłopy (koło Mielna).

Malowidła zachowują skalę 1:1.

Geometryczność wynika z konstrukcji szkieletów budowy, której partie zewnętrzne są zawsze uwidocznione.

Zostały użyte te same materiały malarskie (kaolin, polinit, klej, i inne).

Materiał jest więc uszeregowany w sposób niezmienny tak, że związki z obiektem nie są naruszeniem i nie są naruszane.

Użycie skali 1:1 i nie projektowanie znaku umożliwia odrzucenie zagadnień budowy i struktury.

Przez stałą obecność skali i czasu (metoda **przemalowywania**) malarstwo nie jest wypreparowane.

"Malowidła z Chłopów" są zdjętymi wizerunkami malowideł z Chłopów. Obraz ściany jest tożsamy ze ścianą.

Presented pictures are repainted fragments of walls of fishermen's houses from the village Chłopy.

The paintings retain the full size scale.

Geometrical patterns result from constructions of frames of the buildings; their outer parts are always made visible.

The same materials have been applied to do the painting (kaolin, polinit, glue and others).

The material is thus arranged without any changes, so that the relationships with the object do not infringe and are not infringed.

The use of the full size scale and the renouncement to project the sign permit to reject the problems of constructions and structure.

Due to the constant presence of scale and time (the method of **repainting**) **painting** is not skeletonized.

"The paintings from Chłopy" are images taken from the paintings from Chłopy. An image of a wall is identical with the wall.

Rozmawiają Andrzej Szewczyk i Andrzej Przywara

"malowanie w sztuce nie jest malowaniem"
Ad Reinhardt

- AP: Które ze swoich prac pokażesz na przygotowanej wystawie w Centrum Sztuki w Bytomiu?
- AS: Pokażę tam szereg prac dotyczących malarstwa, które używa pędzla, farby i koloru. Będzie można zobaczyć pasy polinitu na lustrach z lat 1971-72; malowane-kolorowane książeczki (1973-74); malowane mapy (1974); malowidło obrazu ujednoczone z malowidłem ściany (1974-79); malarstwo z Chłopów (1976-80). Część z nich będzie "rekonstruowana".
- AP: Czym dla Ciebie jest rekonstrukcja?
- AS: Rekonstruowanie związane jest z formą, w odniesieniu do mojej pracy wolałbym mówić o odświeżeniu. Odświeżyć, to odkryć na nowo warunki pojawienia się emocji, które doprowadziły do powstania danej pracy. Odświeżyć, to sięgnąć ponownie po istotne powody. Malarstwo musi być odświeżane, uprawiane wciąż z tą samą dyscypliną pędzla, farb i powierzchni, ale ta praktyka nie ma nic wspólnego z rozwojem form. Dlatego ta wystawa nie jest dla mnie wystawą historyczną. To ponowna świeża, intensywna reakcja na kolor, pędzel, jakość farb, zapach i odczucie. Spotykamy się przecież w tym samym miejscu.
- AP: Spójrzmy jednak na historię. Cykl prac malarstwo ujednoczone z malarstwem ściany wykonywałeś wspólnie z Tomkiem Wawakiem. Jaką znajdowaliście wtedy w latach siedemdziesiątych wykładnię dla wspólnej pracy?
- AS: Fundamentem sztuki wczesnych lat siedemdziesiątych była dla nas bezosobowość. Ważna była świadomość historii sztuki, a nie historii osobistej. Artyści ufali bardziej sztuce niż sobie. Tradycję pojmowaliśmy wtedy jako tradycję kilkudziesięciu lat od dadaizmu do konceptualizmu. Sądziliśmy, że w sztuce dokonują się kolejne kroki. Dzisiaj, mogę powiedzieć, że chcę stać w sztuce, a nie kroczyć.
- AP: Czytając Wasze notatki z tamtego czasu miałem wrażenie, że zanim zaczęliście cokolwiek robić, postawiliście sobie pytanie co jeszcze można w ogóle zrobić?
- AS: Kiedy Tomek Wawak miał problem co zrobić by nic nie zrobić, to był rzeczywisty problem. Powiedziałem wtedy, maluj obrazy jak malarz pokojowy i w ten sposób narodziła się idea "wałków".
- AP: Wydaje się obecnie, że "wałki" zawierają również w sobie element biograficzny. Jak sam podkreślasz, ten typ malarstwa był twoim otoczeniem od urodzenia.
- AS: Gdy rozpoczęliśmy malować, te prace miały przede wszystkim kontekst artystyczny. Zawartość jednak samego malarstwa była tak emocjonalna, że przerosła kontekst. Z rozróżniania i wyróżniania doszedłem do wspólnego-pierwszej osoby liczby pojedynczej. To tak, jak każdy liść potrzebuje tlenu obojętnie jaki to jest gatunek liścia, ale wciąż jedno je łączy: potrzeba tlenu, syntezy, utrzymywania życia, zieleni. Wartościowanie w sztuce, które w jakiś sposób jest konieczne, niezwykle przeszkadza. Przeszkadza, bo moment kiedy rozróżniasz, jest momentem kiedy tracisz wszystkie gatunki na rzecz jednego, drugiego albo trzeciego.
- AP: Co w takim razie prócz faktu, że to Ty wykonujesz swoje prace jest tym wspólnym?
- AS: Sztuka jest ciałem subtelnym, gdzie materię for-

An Interview with Andrzej Szewczyk by Andrzej Przywara

"painting in art is not painting"
Ad Reinhardt

- AP: Which of your works are you going to exhibit at the Centre of Art in Bytom?
- AS: I will be showing a number of works touching upon the painting which uses paint, colour and brush. You will see the stripes of polinit on mirrors (1971-72), painted colouring books (1973-74), painted maps (1974) and the painting unified with the wall-painting (1974-79); also the paintings from Chłopy, a village on the coast of Baltic Sea (1976-80). Some of them will be "reconstructed".
- AP: What do you mean by "reconstruction"?
- AS: Reconstruction has to do with form but, in relation to my works, I should rather talk about "refreshing". To refresh is to uncover anew the source of emotions which led to a given work. To refresh is to reach for the important reasons again. Painting has to be freshened up continuously, it has to be practiced with ever the same discipline of paints and surfaces – but such a practice has nothing in common with development of the forms. That is a why the coming exhibition has no historical qualities for me, it is a fresh and intensive reaction to a colour, a brush, paint qualities-to a smell and a feeling. We meet at the same place again.
- AP: Let us have a look at the past, though. You worked over the cycle of paintings unified with the wall-painting together with Tomek Wawak. What was the basis for your cooperation at that time?
- AS: The fundamental feature of art at the 70s was anonymity. What mattered was the awareness of the history of art and not the personal one. The artists trusted art more than themselves. Tradition was for us a period of several tens of years from dadaism to conceptualism. We assumed then that it was possible to take further steps in art. Today I would rather stay in art than take steps in it.
- AP: While reading your notes from that period I had an impression that, before even starting to do anything, you asked yourselves a question "what can be done at all?".
- AS: Tomek Wawak had a real problem when he tried to think what to do in order not to do anything. I said: paint as a house-painter does; and thus the idea of "roller" painting was born.
- AP: At present the "rollers" seem to have some biographical references. You yourself admitted this form of painting accompanied you from the very beginning.
- AS: At the starting point our paintings worked exclusively in an artistic context. At the same time their emotional content overgrew the context. Out of differentiating and estimating I achieved the common axis: the first person singular. Just as every single leaf needs oxygen regardless of its kind-they are unified by this common need: of oxygen, synthesis and life. Although in a way necessary, estimation in art is a real obstacle. It hinders you because the very moment of differentiation is the one when you lose all the variety and get just one or the other, or third.
- AP: What then is the common axis of your work apart from the fact that it is you who produces it?
- AS: Art is the subtle body, where matter is formed by spirit. There exists a single and crowded line - an artery full of blood - leading from Altamira up

- muje duch. Jest jedna ciągła i gęsta linia jak arteria pełna krwi od Altamiry do dzisiaj. Artysta znajduje się na niej albo nie. Nie ma żadnego wyboru. Mam kilkanaście tysięcy lat podążając tą linią.
- AP: Dlaczego wykonujesz swoje prace w ilościach tworzących serie albo cykle?
- AS: Pracuję tak długo i intensywnie, aż zbiór jest nasycony. Nie mam nigdy pewności kiedy to następuje, ale w praktyce jest coś takiego jak wyczerpywanie się i wtedy odkładam narzędzia. Czy mam ci podać przykłady takiego postępowania od starożytnego Egiptu do Moneta i Ewy Hesse.
- AP: Nie, ale interesowałby mnie powód dla którego wychodząc od instalacji ścinek kredek na podłodze dochodzisz do obrazów na płótnach i deskach z użyciem tego samego materiału-strużyn kredek.
- AS: W 1981 wykonałem typ malarstwa (bo to wszystko jest zawsze dla mnie malarstwem) na podłodze Galerii Foksal. Napisałem przestrzeń wielobarwnymi drobinami. Było to proste, proste geometrią wnętrza jak również proste tradycją miejsca. Praca była zgodna z epifanią. Ta jednorazowa realizacja nie zaspokoila palców do końca i zobaczyłem wiele obrazów, które musiałem napisać. Obrazy te mają różną wielkość, od tych niewielkich kartek papieru po cykl ostatnich dużych białych monochromatycznych dziesięciu malowideł zatytułowanych Poła Elizejskie.
- AP: Wielu swoim pracom nadajesz tytuły o różnych konkretnych odniesieniach często literackich: Mariana Alcoforado, Pijaństwo Malcolma Lowrego, Biblioteka-Bazylika. Czy tytuły te mają skłaniać widza do ich metaforycznego odczytywania?
- AS: Tytuły prac nie są symbolizujące. Jednak są związane z dziełem w takim stopniu, że treść pracy mogą wręcz ukonkretnić. Przykładem: Biblioteka-Bazylika; Litery i Światło to wspólny mianownik dla moich prac, dla poesis, dla literatury.
- AP: Wspomniałeś o świetle, które dla malarstwa jest rzeczą podstawową. Czy mógłbyś szerzej rozwinąć tą myśl?
- AS: Nie można nawet pomyśleć świata bez światła. W naszym języku jest to ten sam pień i gdy cokolwiek robię swoimi rękoma odczuwam, że powodem tego jest rojowisko gwiazd we mnie. Lepiej to pokazać, miast o tym mówić, ale chcę podkreślić, że mam świadomość tła ikony w swojej pracy i złotego tła europejskiego malarstwa średnio-wiecznego. Splendor i sublimacja biorą się z wrażliwości erotyki. Blisko ziemi to hałaśliwie, niebo to cisza. Jesteśmy podszyci światem: ziemią i niebem. Sztuka jest poza niebem i ziemią. O tym co robię po prostu nie mam nic do powiedzenia, ale przykładem jasności światła bez złota niech będą prace Ewy Hesse i niezwykła trafność jej repetycji. Światło czubków jej palców. Ikona wydobywa się z umbrzy, czerni, niebytu, kończy na złocie asystek obwodzących ręce, realnym świetle, obecności.
- AP: To co mówisz ma charakter hermeneutycznego języka, w takim razie co pozostaje widzowi?
- AS: Jestem z erotyki, a nie hermeneutyki. Mówiąc słowami, mówię zawsze obok i wokół. W swoich pracach trafiam bezpośrednio. Niektórzy trafiają bezpośrednio pod koniec życia, inni żyją wciąż trafieniami. Rzeczy te widzi się doświadczeniem.
- AP: Czym jest dla ciebie twórczość?
- AS: Nienawidzę słowa twórczość. Gdybym cokolwiek w życiu stworzył byłoby to z gruntu fałszywe, nigdy artysta niczego nie stworzył. Artysta może wykonać pewne rzeczy, które odczuwa w sobie. Tworzy coś zupełnie innego, tworzy się samo. Nienawidzę słowa twórczość i nigdy niczego nie stworzyłem.
- AP: To stwierdzenie może wydawać się dziwne, czy w jakiś sposób mógłbyś je ukonkretnić?
- AS: Narzędzie wkracza w świat. Chlebnikow użył jednej rosyjskiej litery L by oglądać świat i odczuć świat zjawisk. W sobie i na zewnątrz znalazł warunki zgody. Jego poemat "Słowo o L" jest kosmiczną wykładnią drobnego kształtu, którego wszyscy w Rosji używają. Chlebnikow czule
- to now. An artist has a place in it or not - there is no choice whatsoever. Going this line, I am several thousands years old.
- AP: Why do you make cycles and series of works?
- AS: I work as much and as intensively as the set needs to be completed. I am not sure whether and when it happens but in practice I come at a point of exhaustion and then I put the tools aside. Shall I give you a few examples of such behavior starting with ancient Egypt, closing with Monet and Eve Hesse?
- AP: Thank you, but I should be interested in the reason for which, beginning with the installation of colour-pencil cuts on the floor, you get to the stage of the works on canvas and board, which are composed of the same material: pencil cuts.
- AS: In 1981 I accomplished a kind of painting (everything is always painting for me) on the floor of Foksal Galery. I wrote the space with tiny pencil cuts. It was a simple activity, as simple as the geometry of the interior and the tradition of the place. The work was in concord with epiphany. Such a single realization did not satisfy the fingers ultimately and I imagined many paintings which had to be written. Their size varies: from small page-sized pieces to the recent cycle of ten big monochromatic (white) paintings entitled "Champs Elysées"
- AP: The titles of your works have realistic references, very often literary: Mariana Alcoforado, Malcolm Lowry's Alcoholism, Library-Basilica. Should they be read metaphorically?
- AS: My titles are not symbolical, yet, by virtue of their deep relation to the work, they can make its content more tangible. For example: Library-Basilica - Letters and Light are the basis of all my works, for the poesis, for literature.
- AP: You have mentioned light as the basis of painting. Could you please develop this thought?
- AS: You can't think of the world without thinking of light. In Polish the two words have a common root - and whatever my hands do I feel it is because of this swarm of stars inside me. It should be exposed and not spoken of. I would like to stress my awareness of the iconic background of my work and of the golden background of medieval painting in Europe. Splendour and sublimation come from the sensitivity of erotics. Closeness of earth means noise, heaven means silence. We are grounded in the world: in heaven and earth. Art is beyond heaven and earth. Thus I have simply nothing to say about my work. Eve Hesse's pieces and an unusual accuracy of her repetitions may give examples of the brightness of light without gold. The light in the tips of her fingers. An icon is born out of umber, black and void, grows to the gold of the lines on the hands, to the real light and presence.
- AP: You are using the language of hermeneutics, what then is left to the viewer?
- AS: I am made of erotics, not hermeneutics. Articulating words I always articulate "about" and "around". In my works, yet, I hit the aim directly. Some people manage to do it at the end of their lives, for some living means hitting the aim. These things can be seen through experience.
- AP: What does creating mean for you?
- AS: I hate the word "creating". If I created anything in my life, it would be basically false, never has an artist created anything. An artist may perform certain things which emerge from his emotions. What "creates" is something different, it creates itself. I hate the word creation and I have never created anything.
- AP: This statement may seem strange, could you make it more specific?
- AS: A tool enters the world. Chlebnikow used a single Russian letter "L" as a means of watching the world and of sensing the world of phenomena. He found the conditions for agreement inside and outside of himself. His poem "A word about L"

- stuchał ptaków, całymi dniami liczył odległości historyczne, przemierzał kraj wzdłuż i wszerz, wcześniej sformułował prawo huśtawy, które wciąż przypominało mu jego osobiste doświadczenie. Chlebnikov wprost-prawidłowo nazywał rzeczy. Świat otrzymujemy narzędziem.
- AP: Obok malarstwa wykonujesz obiekty przestrzenne z użyciem takich materiałów jak drewno, ołów i sól.
- AS: Wolumin książki rozprzestrzenia się kartami. Jest to ściśle określona przestrzeń z bagażem liczenia, zapachem starego papieru, kolorami. Moje prace przestrzenne w drewnie i ołowiu odczuwam jako gatunek biblioteki, powszechnej biblioteki. Użycie materiałów ma niezwykle konkretne odniesienia, od poziomu fizycznego (fizyki) do erotycznego; w kierunku tańca. Tańczą materiały. Lubię oglądać ołów, który wlewa się w drewniane otwory. Przybiera on wręcz formy pewnych prototypów – serca, wątroby. Przypatruję się tym pracom i widzę ile jest w nich tego co jest w nas. Wszystko co jest płynne jest prawdziwe. Z całą pewnością ołów nie jest dla mnie materiałem, który wyczerpałem. Myślę teraz o zrobieniu wystawy z szesnastu bibliotek-bazylik. Bazylik nie zawsze kompletnych, zauważalny będzie brak elementów w poszczególnych nawach.
- AP: Mówisz tutaj o pracy, która wymaga dużej przestrzeni. Jak w takim razie rozumiesz skalę?
- AS: Skala u mnie jest funkcją użyteczności. "Malowidła z Chłopów" są bardzo wielkie. Ale jest to również praktyczny moduł tego, co rybak budował. Nigdy nie znajduje się powodów by zrobić coś za duże lub za małe, skala jest w nas. Może powiedzieć ktoś, że piramidy są przesadnie wielkie. Nie, tak wielki był faraon – faraon słońca. Czy można powiedzieć, że słońce jest za duże?
- AP: Nie.

Kaczycze, wrzesień 1991

can be seen as a cosmic explanation for a small shape, which is used by everybody in Russia. Chlebnikov listened to the birds affectionately, he counted the historical distances all days long, he wandered all over the country, he also very early formulated the law of the seesaw, the one that rendered his personal experience. Chlebnikov gave the things their names directly and correctly. We receive the world as a tool.

- AP: Besides painting, you also make space objects out of wood, lead or salt.
- AS: A volume spreads out in pages. Its space is strictly limited, filled with counting, smell of the old paper, colours. I perceive my works of wood and lead as a kind of library, a universal one. The application of certain materials has specific references - from the level of physics to the direction of the dance. The materials dance. I love to watch the lead pouring into the wooden holes. It assumes the form of certain prototypes - heart, liver. I observe these works and I can see how much of our insides there is in them. What is liquid is also true. By no means have I exhausted the possibilities of lead. Nowadays I am thinking of the exhibition of sixteen libraries-basilicas. They will not always be complete, you will notice the missing elements in the naves.
- AP: You are talking about the works which need a lot of space. How do you understand scale then?
- AS: In my opinion scale is the matter of functionality. "The paintings from Chłopy" are huge. But this is the practical size of what was built by the fishermen. We have got the scale inside us, nothing is too big or too small. One can say the pyramids are too big - but no, this is the greatness of the Pharaoh- the Sun. Could you say the Sun is too big?
- AP: No.

Kaczycze, September 1991

translated
by Joanna Szymańska



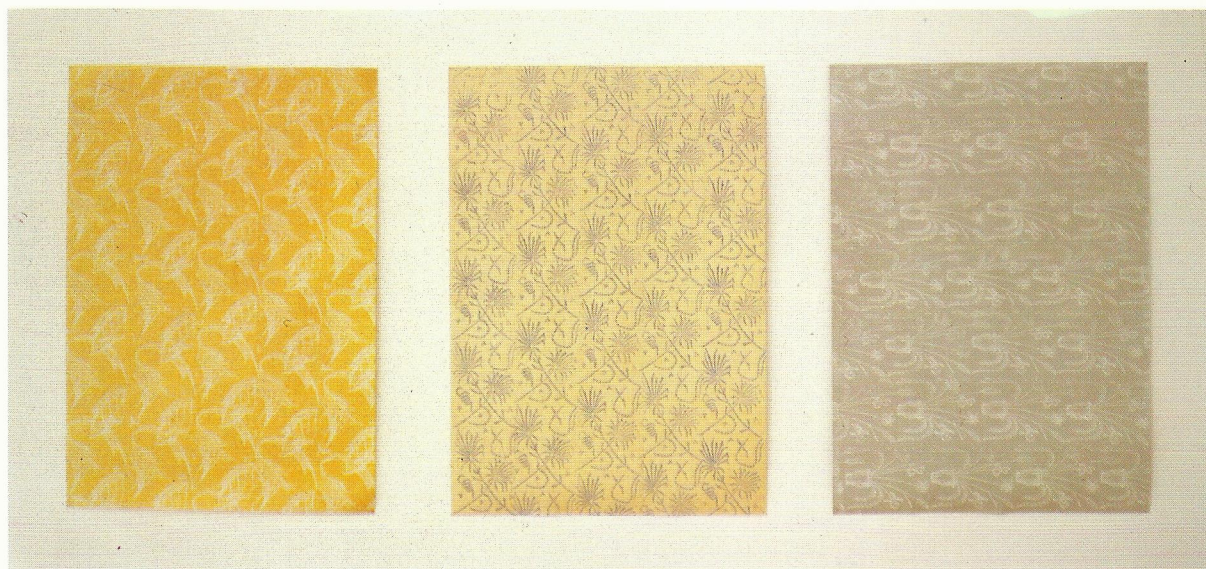
Lustro
"2 białe równoległe pasy
polinitu"
Emulsja
1971 - 72
70 x 120 cm²

The mirror
"Two white paralell stripes
of polinit"
Emulsion
1971 - 72
70 x 120 cm



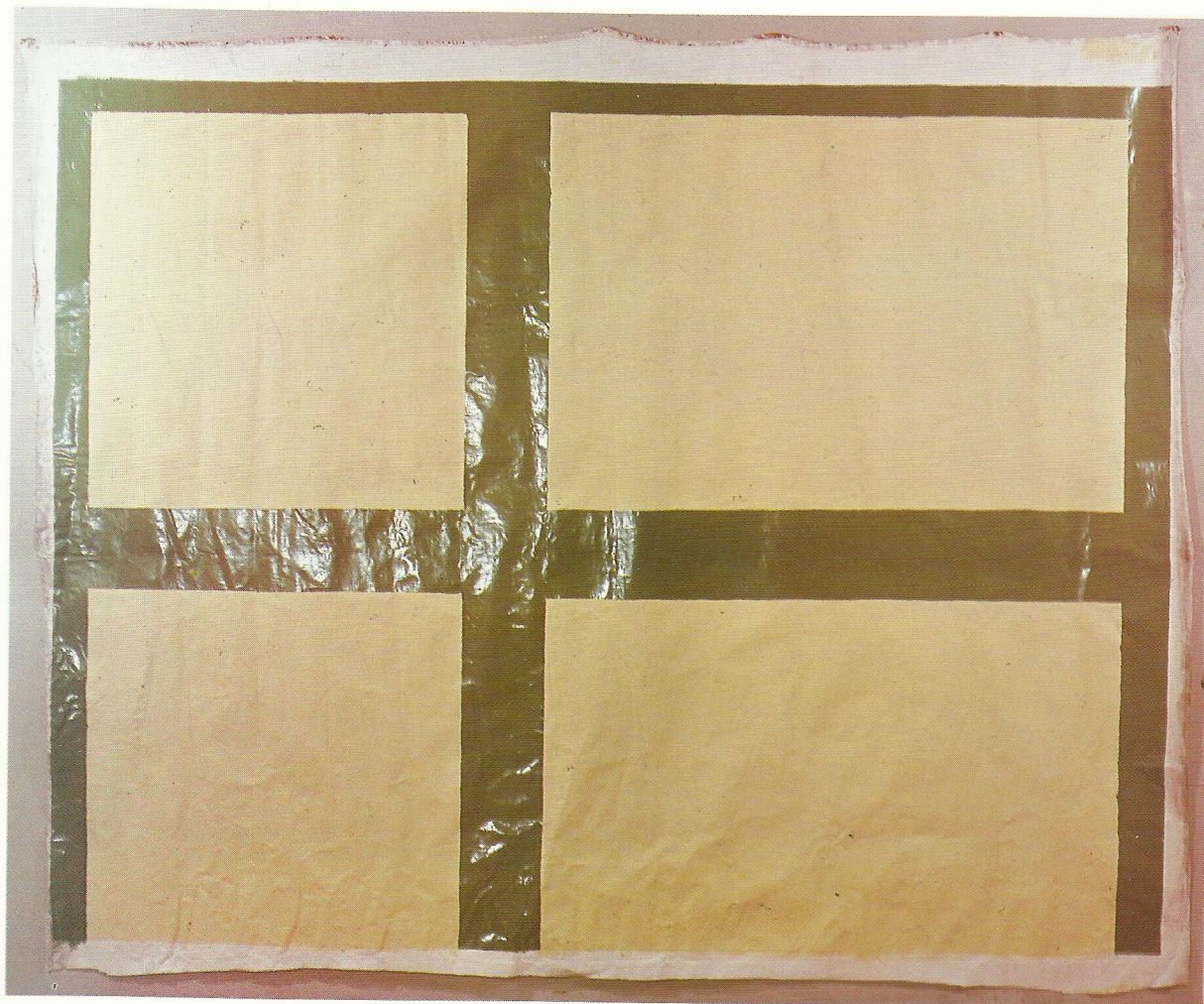
"Malarstwo jest widoczne"
Akwarela
1975
27 x 22 cm

"Painting is visible"
Acquarell
1975
27 x 22 cm



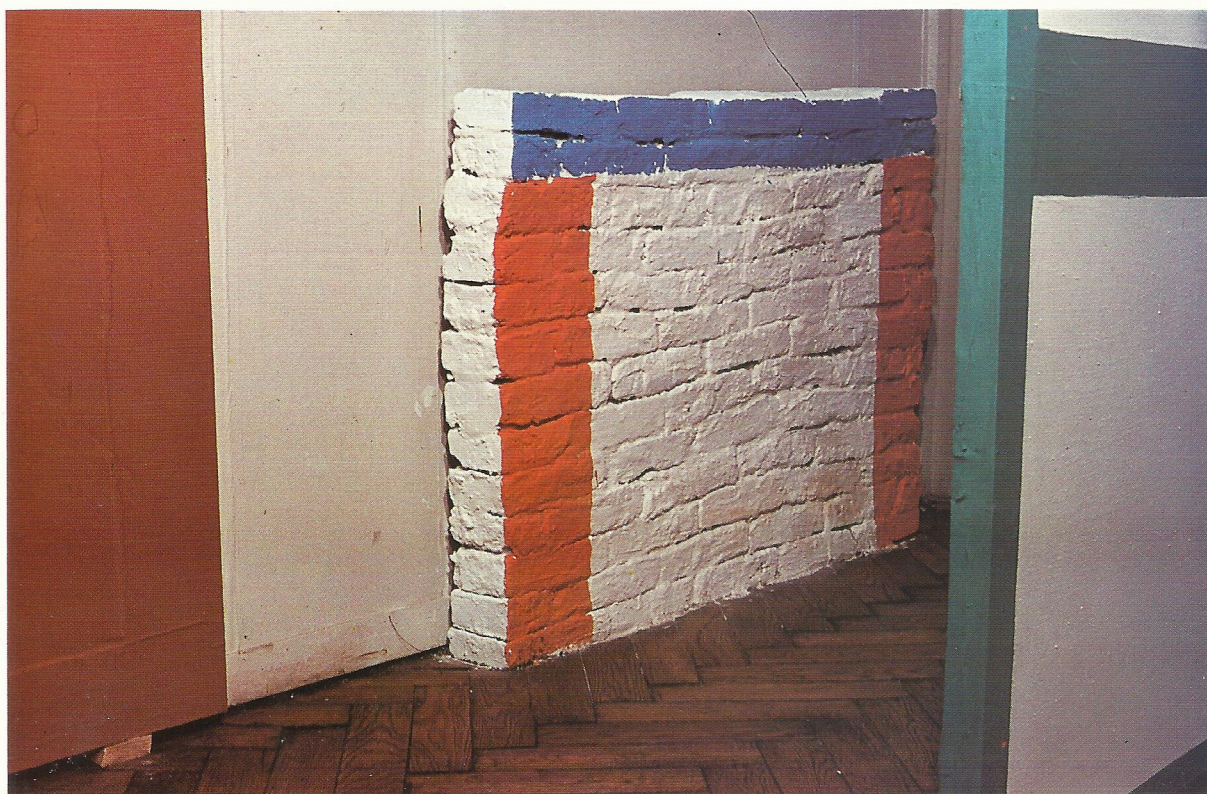
"Malarstwo obrazu
ujednolicone
z malarstwem ściany"
Emulsje, pigmenty, rolki
używane do kładzenia
wzorów.
1974 - 79 - 86
100 x 70 cm

"The painting of the picture
unified with the painting
of the wall"
Emulsions, pigments, roll
used to make patterns
1974 - 79 - 86
100 x 70 cm



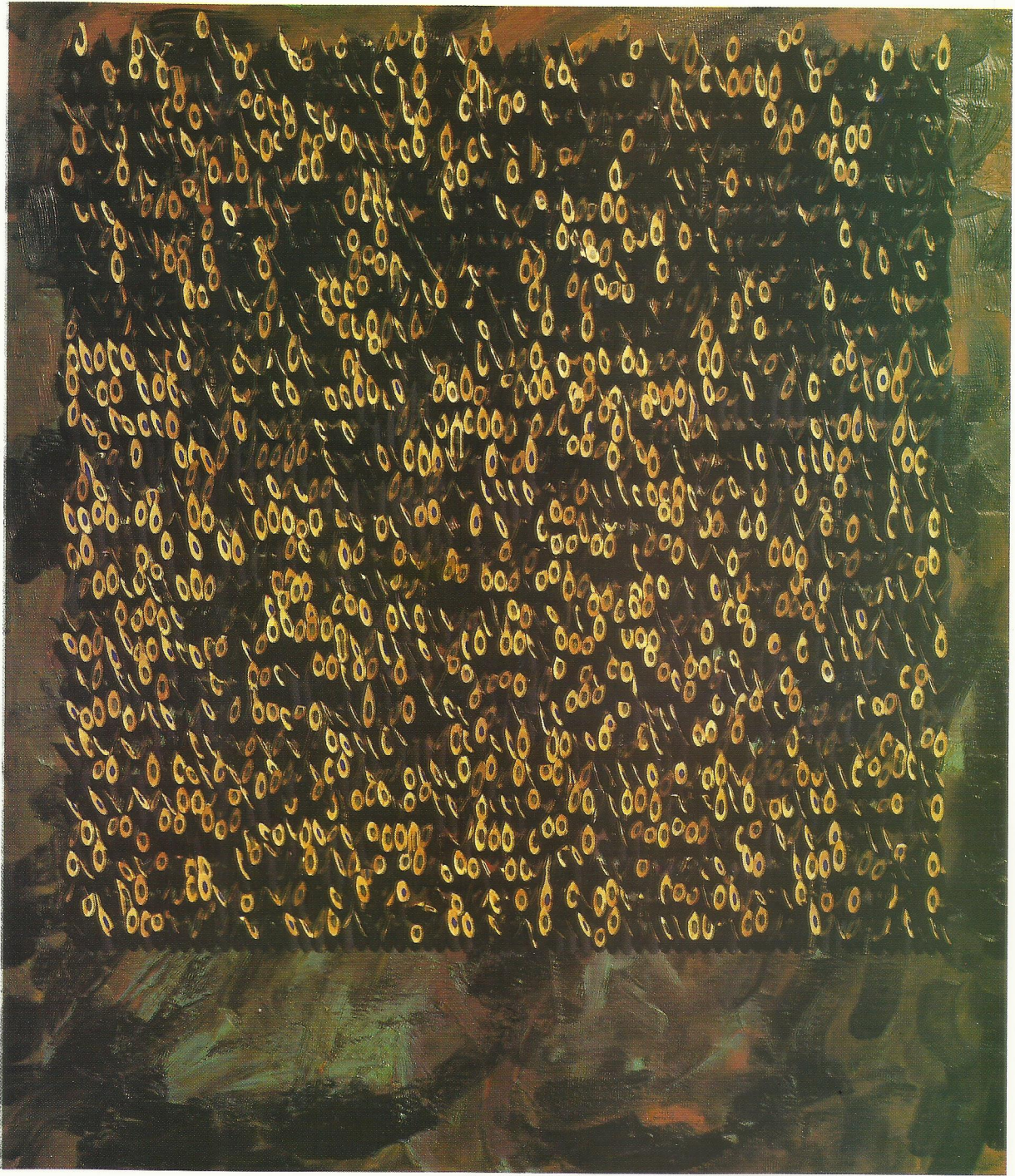
"Malowidła z Chłopów"
Emulsje, pigmenty, kaolin,
lakier
1976 - 78
201 x 258 cm

"Pictures from Chłopy"
Emulsions, pigments,
kaolin, varnish
1976 - 78
201 x 258 cm



"Murek"
Cegla, cement, emulsja,
pigmenty
1976 - 78
117 x 130 cm

"A little wall"
Bricks, cement, emulsion,
pigments
1976 - 78
117 x 130 cm



Bez tytułu
Płótno, farba olejna, ścinki
kredek
1988
65.5 x 75.5 cm

"Without title"
Canvas, scraps
1988
65.5 x 75.5 cm

Andrzej Szewczyk, pracujący od lat dziesięciu, po ukończeniu studiów w Uniwersytecie Śląskim, jako malarz, powtarza wielokrotnie: "ważne jest malowanie". I rzeczywiście, na początku lat 70-tych malował, czyli pokrywał kolorami stronicę książeczek z konturowymi ilustracjami, przeznaczonych dla dzieci do ćwiczenia prawidłowego postrzegania barw. Robił to ściśle podług dołączonych do każdej książeczki wzorów, dotyczących użycia barw, techniki, itp. Identyczne zasady wykonawstwa obowiązywały przy kolorowaniu "Map", przeznaczonych również dla celów dydaktycznych dla dzieci.

Można by uznać taki proceder artysty-malarza za przejaw kokieterii bądź za rekreacyjny żart. Ale już wtedy młody artysta, malując owe książeczki i mapy wyjaśnił o co mu chodzi: "... po raz pierwszy odrzuciłem wszelkie dylematy artystyczne, estetyczne i nie estetyczne, i pytania o te wszystkie wartości były dla mnie już bezzasadne. Obraz odrzucił wszelkie problemy budowy, można było nareszcie zostawić na boku strukturę". Chodziło o malowanie — zanim — zostanie — ono — ocenione. Ale nie "action". Święte malowanie. Czyli Malowanie... Cała paleta jako zestrój była niemym zestawem barw. Zobaczyłem coś, co można określić jako **początek koloru w ramach pracy malarza...**

Wcześniej jeszcze (1971) Szewczyk zapragnął w sposób praktyczny zrewidować malowany obraz (malowidło). Rozumował mniej więcej tak: "... dostrzegam w tym, co robię powtórkę; jestem pod olbrzymią presją tradycji obrazu, którego dane formalne wydają się wciąż obowiązujące. Muszę zatem pozostawić obraz — nie miałem jednak zamiaru rezygnować z malarstwa." Pierwsza praca z tego okresu, to seria malowanych na lustrze farbą polinitową poziomych pasów. Wyodrębnił to, co malowane od podłoża; przez użycie innego materiału tia oderwał od niego malowidło. Sądzę — powiedział — że malując to samo na płótnie, odczuwałbym to jako zrobienie obrazu. Formalnie rzecz biorąc nie była to rzecz nowa (wystarczy wspomnieć Daniela Burena). Ale intencje były inne: nie tylko "nie zrobić obrazu" (to wspólnie dla całej generacji), ale przede wszystkim **malować**.

Podobnie o nic innego niż o fakt malowania nie chodziło Szewczykowi, gdy (w 1974 r.) wraz z Tomkiem Wawakiem malował (i systematycznie przemalowywał) obrazy i ściany używając wałka malarzy pokojowych. Było to mechaniczne odkisnienie istniejących wzorów (np. wałek "w palmy", wałek "w picassy"). Nie było to ani projektowanie, ani podejmowanie decyzji artystycznych. Przez systematyczne przemalowywania następowało ujednoczenie wzoru (i koloru) obrazu i ściany. Nie służyło to — mówi Szewczyk — jakimś transcendentalnym związkom między obrazem a ścianą. Jest wyrazem dowolności obrazu w ramach ikonosfery, akcentuje przystosowalność obrazu do ikonosfery. Rola artysty pozostała wyłącznie rolą odtwórczą, pozbawioną "artystycznego zamysłu", a malowanie zostało sprowadzone do czynności fizycznej. Podobne zagadnienie podejmował w późniejszej wystawie 18 monochromatycznych obrazów, umieszczonych na ścianach galerii pomalowanych identycznym co obrazy kolorem. I w tym wypadku zawartość malarstwa jest ta sama: "malarstwo obrazu jest tożsame z malarstwem ściany".

Choć różnicowane formalnie, kolejne prace Szewczyka nie wprowadzają za każdym razem ani nowych bytów, ani nowych problemów malarskich. Są sprowadzone wyłącznie do inwencji i wyboru egzystujących już "modeli" i narzędzi malarskich. Nie rozwój form i problemów "artystycznych" stanowi o istocie jego pracy ale nieustanne utrzymywanie się w kondycji malarza. W tym pozornym nieskomplikowaniu metody (nie sprowadzonej jednak w żadnym razie do kultuwowania momentu pracy czy

Andrzej Szewczyk, after graduation from the Silesian University, has been working as a painter for ten years. He often repeats: "it is important to paint". In the early seventies he indeed painted, that is covered with colours, the pages of children's colouring books, following the instructions concerning the colours and technique implicitly. The same procedure was applied during colouring of children's maps.

Such a kind of activity could be seen as arrogant or as an entertaining joke on the side of the artist. But the young painter, during his work over the maps and books, explained: "... I discarded for the first time all the aesthetic, non-aesthetic and artistic problems, hence the question of such values was no longer relevant. The problem of the construction of a single painting and all the structural considerations could be put aside. "What he had in mind was "painting-before-qualification. But not 'action'. Sacred painting. That is Painting... The whole palette was a harmonious juxtaposition of the mute colours. I saw something that could be called **the beginning of colour in the work of a painter...**"

Even earlier, in 1971, Szewczyk wanted to revise the process of painting and a painting itself. His argument runs as follows: "... I perceive my work as a repetition; I am under great pressure from traditional painting, the formal conventions of which are still limiting. I feel I ought to give up picture painting - but I have no intention of abandoning painting itself. "The first work from this period was a series of polinit paint stripes on mirrors. He thus made a distinction between what was painted and the surface underneath. The painting and its ground have become distinctly divided. "If I had painted the same thing on a canvas, I would have probably felt as if I had produced a painting" he said. Formally speaking it was not a new notion (c. f. Daniel Buren) but the intention was different: not only "not to produce a painting" (which is common to the whole generation) but first and foremost, **to paint**.

Similarly, there was nothing else which mattered, apart from the fact of painting, while, in 1974, he painted and systematically repainted pictures and walls with a house-painter's roller, in ansamble with Tomek Wawak.

They devised a method of an automatical duplication of patterns (palm-trees or Picasso design) without having to make any artistic decisions themselves. The systematic repainting unified the colour and pattern of both painting and wall. "It did not serve any transcendental links between the painting and the wall" said Szewczyk. The work demonstrates "the potential freedom of an individual painting within the framework of the visual sphere and its flexibility". Thus the role of an artist was reduced to reproduction without artistic intent and the process of painting was reduced to a physical action. Szewczyk tackled the same problem later, while exhibiting eighteen monochromatic paintings which were hung on the gallery walls painted the same colour as the pictures. In this case the content of painting does not change: "painting is identical with wall painting". Though formally diversified, the series of Szewczyk's works do not introduce any new entities nor new artistic problems. These are reduced to invention and choice of the already existing "models" and tools. The essence of his work does not lie in the development of new forms and artistic problems but in the fact of maintaining himself in the position of a painter. This apparently simple method (which must not be reduced to - the ethos of work or perseverance) is based on the intention which has to be continually confirmed - namely the revival of painting, or, more precisely, rebirth of painting, or, even more precisely, the reproduction of painting. Not just any painting, but painting in general.

wytrwałości w pracy) przejawia się ten sam, wymagający jednak nieustannych potwierdzeń, wątek: odrodzenie malarstwa, a dokładniej: narodzenie malarstwa, a jeszcze dokładniej: powtórzenie malarstwa. Nie powtórzenie jakiegos malarstwa, lecz powtórzenie malarstwa w ogóle.

Malując pokazywane fragmentarycznie na obecnej wystawie *Malowidła z Chłopów*, artysta przenosi na płótno fragmenty malowanych ścian chałup rybackich zachowując skalę 1:1.

Oto jego komentarz do tych malowideł:

"... Zostały użyte te same materiały malarskie (kaolin, polinit, klej i inne).

Materiał jest więc uszeregowany w sposób niezmienny tak, że związki z obiektem nie są naruszeniem i nie są naruszane. Użycie skali 1:1 i nie projektowanie znaku umożliwia odrzucenie zagadnień budowy i struktury.

Przez stałą obecność skali i czasu (metoda przemalowywania) malarstwo nie jest wypreparowane. *Malowidła z Chłopów* są zdjętymi wizerunkami malowideł z Chłopów. Obraz ściany jest tożsamy ze ścianą".

Akcentowana jest więc po raz kolejny ważność malarstwa, pikturalizmu, poprzez aktualizowanie wzorcowego malowidła.

Pracując w podgórskiej miejscowości na południu Polski i ucząc przedmiotów plastycznych w średniej szkole w Cieszynie, Andrzej Szewczyk poprzedzał praktykę swego "instyktownego" malarstwa dość wnikliwym studiowaniem sztuki europejskiej, amerykańskiej i sztuki Wschodu, zarówno malarstwa jak i poezji i literatury. Nie wywoła zdziwienia jego zainteresowanie takimi artystami, jak Duchamp, Malewicz, Strzemiński, Wols, Pollock, Yves Klein, Reinhardt, Newman, Judd, Carl André, Sol LeWitt i in. Ich pisma i prace były między innymi ważnym źródłem jego pozaakademickiej edukacji i kulturowej orientacji. Ale — jak często podkreśla — malarstwo i malarze nie bardzo wpływają na jego pracę. Może bardziej poezja, w tym również poezja Zenu jak Bashō czy Páng Youn. Cytuje np. często jedną ze strof tego ostatniego:

"Cóż za dziw nadziemski, co za cud!

Wyciągam wodę ze studni i noszę drwa",
dodając od siebie: "Moje prace ręczne są bliskie (nie intencją lecz odczuciem) tym radosnym uniesieniem. W mojej sztuce nie idee są pierwsze: pierwsze są pragnienia i lęki".

Niezmiennym, nienasyconym pragnieniem jest zaczynać malarstwo od początku, od malarzkiej tabula rasa. Żąda tego instykt, ale przekonuje o tym wiedza o zniszczeniu oraz o spełnieniu dotychczasowego malarstwa. Ciągle nie chodzi artyście o jakieś "nowe" malarstwo czy o jakieś malarstwo odnowione. Nawet nie o "wieczne" malarstwo Ad Reinhardta. Pragnie powtórzyć, przypomnieć sobie, uczuć się i kulturować malarstwo właściwe, nie tyle wieczne co codzienne. Dzieła tego malarstwa powinny jednak "być czymś w rodzaju aksjomatów, opierających się wszelkim redukcjom". Chodzi mu więc mimo wszystko o jakieś trwanie dzieła, trwanie bardziej naturalne niż mistyczne czy fizyczne. Nigdy jednak swoich prac nie utrwała przez natarczywe wprowadzanie ich do kontekstu sztuki. Podkreśla również: "nigdy też nie namalowałem obrazu, a właśnie jestem malarzem". I dodaje jak zawsze: "jest niezbędne malować".

Lecz nie ma istotnej różnicy między: malować, rysować czy pisać. I malowidła, i rysunki, i wiersze ogarniają tę samą przestrzeń. Pod warunkiem, że nie mówią one "o czymś", ale "są czymś". Jego pojmowanie wiersza na przykład pokrewne jest poezji konkretystów. Rysunki-wiersze Szewczyka mają charakter elementarnego pisma, gdzie podstawowym i równowartościowym znakiem tworzącym wiersz jest często plamka (atramentu lub tuszu) obwiedziona mniej lub bardziej kształtnym, delikatnym konturem. Te rysunki Szewczyka są składane zazwyczaj w woluminy dużych ksiąg. "Można by o nich sądzić — pisze autor — że są pismem, że są jak słowa albo, że są brakującymi słowami, słowami nie wypowiedzianymi nigdy... Są nieustannym treningiem a nie dialogiem... Nie chodzi w tych rysunkach tylko o kaligrafię czy ręczny opis. Kierują się w rejony tego, co wiem na pewno. Powtarzam wciąż tą samą metodą, bo za każdym razem znów się cieszę. Nie sięgam zatem do innych kultur, a sięgam do siebie i niedaleko wokół siebie. Skrobię swoją tradycję. Ale

In this "Paintings from Chłopy", which are fragmentarily presented in the exhibition, the artist has transposed onto canvas fragments of the full-scale walls of a fisherman's cottage.

He comments: "... I used the same materials (kaolin, polinit, glue, etc).

In this way I have not introduced any changes in the relation of the materials and object.

The life-sized scale and the lack of design enabled me to ignore the problems of construction and structure.

Due to the consistent presence of the scale and time (repainting) the process of painting is not emphasized. The "Paintings from Chłopy" are the images taken from paintings from Chłopy. The image of the wall is identical with the wall itself. "

By means of the realization of the model painting Szewczyk for the next time emphasizes the importance of painting itself.

Working in school as a teacher of fine arts and living in a small mountaineous village in the south of Poland, Andrzej Szewczyk grounded his later "spontaneous" painting activities on a thorough study of European, American and Eastern art including poetry and literature. There is nothing surprising in his interest in artists such as Duchamp, Malewicz, Strzemiński, Wols, Pollock, Yves Klein, Reinhardt Newman, Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, etc. Their writings and works have been an important element of his non-academical education and orientation but, as he often stresses, he is not greatly influenced by painting and painters, but rather by poetry including Zen: Basho or Páng Youn.

He often quotes a stanza by Páng Youn:

"What a divine wonder, what marvel!

I draw water from the well and carry firewood."

to which he adds: "My handwork are very close (by virtue of emotions rather than intentions) to this kind of joyful exultations. Desires and fears have more significance in my art than ideas".

To begin painting anew is a constant, indomitable desire of any artist. Your instinct gives you the direction, and the knowledge of the history of the destruction and the completion of painting convinces you. But on the whole the artist is not interested in establishing a "new" painting or in renewal of painting - nor even in Ad Reinhardt's "eternal" one. He aims at revising and recalling, at learning and developing the painting proper, the everyday painting. The works emerging from such an attitude should be "like axioms, defying all reductions". The artist is seeking something which is naturally - more than mystically or physically - durable, but he never intently imposes the historical and artistic context on his works. He adds: "I have never produced a painting though I am nothing but a painter". Also: "It is necessary to paint".

However, there is no essential difference between painting, drawing or writing, they all embrace the same space - on condition that they do not speak "about something" but "are something". Indeed, Szewczyk's understanding of poetry is close to concrete poets. His drawings-cum-poems resemble the rudimentary scripts; the role of fundamental and appropriate sign is taken over by an ink-blot with a fine, sinuous line drawn around it. Usually these drawings are collated in large volumes. The author writes: "One might think of them as scripts, that they are like words, the missing words, the ones that have never been uttered... They are a constant discipline rather than a dialogue... The ultimate aim of these drawings is not calligraphy or a hand-written description; I am aiming at the region of what I know for sure. I use the same method because I can enjoy doing it all over again. That is why I do not refer to any other cultures, I explore myself and my closest surroundings. I am scratching away at my tradition. But it is neither a joy nor an analysis. "

Some other drawings have been written on long stripes of paper and rolled up into volumes, they spread into the world but do not endanger it. Drawings-cum-poems do not need to be written with a pencil or a pen. They can be written with small colour-pencil cuts and occupy in verses the entire gallery floor. "Space is always the same, whether it expands or shrinks" - quotes Szewczyk after

nie jest to zabawa i nie jest to analiza"

Inne rysunki pisane są na długich papierach zwijanych w woluminy. Rozciągając się na "5 stron świata" rysunki te nie zagrażają niczemu. Rysunki-wiersze pisane są niekonięcznie ołówkiem, piórem i atramentem. Mogą to być również na przykład ścinki różnokolorowych kredek rozmieszczone jak rzędy pisma na całej przestrzeni podłogi galerii. "Przestrzeń zawsze ta sama, czy rośnie, czy maleje" — cytuje Szewczyk w związku z tą pracą Stephan'a Mallarmée.

Jest wiele wielkich słów o sztuce i malarstwie, i wiele nowych słów, podobnie jak wiele nowych obrazów i wierszy. Choć wiele z nich w naszych czasach zostaje zużytych powszechnie i nadużytych, należy o nich pamiętać, można je podziwiać i czerpać z nich nauki. Ale jest również wiele słów małych, umiejętności codziennych, czynności powszednich a zapomnianych. Niech i one będą przypomniane i przywrócone życiu na równi z refleksją, z myśleniem o świecie, które pozostawione samemu sobie, nie przybliża, ale nieustannie oddala nas od uchwycenia jego formy i jego istoty. Gdyby zatem Szewczyk chciał napisać wiersz "o czymś", to być może napisałby: "Ułożyłem w ciągu dnia ścinki kredek na kawałku powierzchni podłogi wielkości blatu od stołu; czuję się senny i bolą mnie palce". Podobny wiersz, w duchu poezji haiku, zanotował "pisząc" swoje książki: "Od rana zapisałem piórem i atramentem cztery arkusze papieru. Jestem zmęczony".

Wiesław Borowski

tekst drukowany
w kwartalniku "Studio" nr 3 rok 1983

Stephan Mallarmée.

A lot of important words have been written about art and painting, a lot of new words, and a lot of new paintings and poems have been created. Many of them will necessarily get worn up and abused, but still they deserve respect and admiration. There are also a lot of unimportant, everyday activities and words, most of them immediately forgotten. As well as former ones they deserve remembering and life, as well as the reflection over the world and thinking, although it continually deprives us of the world's form and essence. If Szewczyk decided to write a poem "about something", he would perhaps write: Today I have covered a table-size piece of floor with colour-pencil cuts; I feel sleepy and my fingers ache". He put down a similar poem, in the spirit of haiku poetry, while he was "writing" his books: "I have written four sheets of paper with a pen and ink since morning. I am tired. "

Wiesław Borowski

translated
by Joanna Szymańska

1

Ściany pokoju, w którym galeria eksponowała cztery książki (25 czerwca – 20 lipca) pomalowane były kolorem zbliżonym do łososiowego.

Kolor ścian limitował cienki zielony pasek biegnący górą. Na wystawie trwającej od 8 sierpnia do września można było oglądać 18 obrazów (różnych formatów) pomalowanych identycznym kolorem co ściany (tą samą farbą).

Do pokoju, gdzie czytano cztery książki, prowadzi krótki korytarz, którego ściany malowane były barwą, w przybliżeniu, kakaową. W trakcie sierpniowej wystawy obejrzano jeszcze i obraz malowany tą samą farbą.

U podnóża
skalistego zbocza góry
stos kamyczków.

David Lloyd

2

Malarstwo ściany nie rozpoczyna się i nie kończy. Nie widać go, mimo że kolory zawsze oddziałują.

Obraz ujednoczony ze ścianą kończy je w pewien sposób i odbiera malarstwu naturalną anonimowość (tak, jakby opisywał malarstwo ściany).

Obrazy te wymazują więc ekspresję ściany i ten poziom przesłaniają sobą (w tym miejscu obrazy są tłem dla ściany).

Ujednoczenie obrazu i ściany nie służy transcendentálnym związkom (obraz nie jest pośrednikiem, ściana nie jest pośrednikiem).

Malarstwo nie jest pośrednikiem obrazu i ściany.

Zawartość malarstwa jest ta sama: malarstwo obrazu jest tożsame z malarstwem ściany (w tym miejscu poziom ekspresji jest ten sam).

Malarstwo nie jest postacią obrazu, ściany, itp.

3

Aksjomaty albo bezużyteczne wskazówki:

a) W żaden inny sposób nie można wyrazić tego, co pokazują.

b) Jest niezbędne malować.

c) Odrzucenie pytania "dlaczego" odblokowuje fakty.

d) Pustość nie jest immanentną cechą ścian ani obrazów. Ona nie została też tam przeniesiona. Pustość nie jest wartością.

e) (Panować nad tym czego się nie nazwało i nie określiło i czego językiem określić się nie da lub ściślej, gdy się określi to określające, nie jest jeszcze językiem, a gdy staje się językiem, to już nie określa).

Kaczyce 19.09.79

Andrzej Szewczyk

1

The walls of the gallery room, in which the four books were exhibited (25th June – 20th July), were painted a kind of salmon colour.

The colour of the walls limited by a narrow green stripe running along the upper part of the wall. During the exhibition which took place from 8th of August till September, eighteen paintings of different sizes were presented. They were painted the same colour as the walls (the same paint).

A short corridor, whose walls were painted a coco-shade colour, leads to the room of the four books. The August exhibition included also the coco-shade colour picture.

At the foot
of a rocky side of the mountain
a heap of pebbles.

David Lloyd

2

The wall painting has no beginning and no end. It is not visible, yet the colours work.

A painting unified with the wall deprives painting of its natural anonymity and closes it up (it "describes" the wall painting).

This kind of painting obliterates the expression of the wall and conceals it (painting is here a background of the wall).

The unification of the wall and the painting does not serve any transcendental aims (a painting is not a mediator, neither is the wall).

Painting is not the mediator between a wall and a painting.

The content of painting does not change: painting is identical with wall painting (at this level of expression they merge).

Painting is not a form of a painting, a wall, etc.

3

Axioms or useless directions:

a) What I am showing cannot be expressed in any other way

b) It is necessary to paint

c) Rejection of the question "why" unblocks facts

d) Emptiness is not an immanent feature of walls or paintings. It has not been transferred there, either. Emptiness is not a value.

e) (To have control over this, what has not been named or defined, or what cannot be defined by the language, or to be precise-when it is defined, the defining is not yet a language, whereas when it becomes a language, it no longer defines).

Kaczyce, 19th Sept 1979

Andrzej Szewczyk

translated
by Joanna Szymańska

BIOGRAFIA

ANDRZEJ SZEWCZYK urodził się w 1950 roku w Katowicach.
Mieszka i pracuje w Kaczycach Górnych.

ANDRZEJ SZEWCZYK was born in Katowice 1950.
He lives and works in Kaczyce Górne

WYSTAWY INDYWIDUALNE / INDIVIDUAL EXHIBITIONS

- 1971 – 72 Galeria Beanus, Sosnowiec, malowidła na lustrach / paintings on mirrors
1973 – 74 Uniwersytet Śląski, Cieszyn, "Malarstwo jest widoczne" / Painting is Visible
1977 Galeria Pod Prasą, Katowice, Malarstwo / Painting
1978 Galeria Foksal, Warszawa, Malarstwo z Chłopów / Painting from Chłopy
1979 Galeria Foksal, Warszawa, Cztery Książki / Four Books
1979 Galeria Foksal, Warszawa, Malarstwo / Painting
1981 Galeria Foksal, Warszawa, "Przestrzeń zawsze ta sama, czy rośnie czy maleje... " / "Space, Always the Same, Whether It Extends or Contracts... "
1981 Galeria Foksal, Warszawa, "Pięć stron świata" / "Five Cardinals Points"
1984 Galeria Foksal, Warszawa, "Pomniki listów F. Kafki do F. Bauer" / "Monuments of Kafka's Letters to F. Bauer" Galeria Riviera – Remont, Warszawa, "Dom poety" / "The Poet's House"
1984 Galeria Riviera – Remont, Warszawa, "Przedmioty, którymi można..." / "Objects Which Enable..."
1985 Galeria Foksal, Warszawa, "Manuskrypty" / "Manuscripts"
1986 Muzeum Okręgowe, Chełm
1987 Galeria Foksal, Warszawa, "Biblioteka – Bazylika" / "Library – Basilica"
1988 Muzeum Sztuki, Łódź, Wystawa retrospektywna / Retrospective Exhibition
1989 Kutscherhaus, Berlin wspólnie z L. Tarasiewiczem i K.M. Bednarskim / together with L. Tarasiewicz and K.M. Bednarski
1989 Galeria Foksal, Warszawa, "To była przyszłość oceanu, a to jest twoja przeszłość" / "That Was the Future of the Ocean and This is Your Past"
1989 Galeria Krzysztofory, Kraków, "Biblioteka – Bazylika" / "Library – Basilica"
1989 Galeria Altair, Torino, "Pod wulkanem" / "Under the Volcano"
1990 Galeria Uniwersytecka, Cieszyn, "Biblioteka – Bazylika" / "Library – Basilica"
1990 Starmach Gallery, Kraków, "Manuskrypty" / "Manuscripts"
1991 Galeria Arsenal, Białystok, "Trzy biblioteki" / "Three libraries"

WYSTAWY ZBIOROWE / GROUP EXHIBITIONS

- 1980 XI Biennale des Jeunes Artistes, Paris
1981 Air Gallery, London
1981 XVI Biennale Sao Paulo
1982 XII Biennale des Jeunes Artistes, Paris
1983 MAC, Sao Paulo, "10 Artists from Poland"
1985 Richard Demarco Gallery, Edinburgh, "4 Foksal Gallery Artists"
1986 Galerie Nouvelles Images, Den Haag, "Kunst uit Polen"
1986 Parco Eleftherias, Athena, "Geometry and Expression"
1988 Third Eye Centre, Glasgow, "Polish Realities"
1988 VII Biennale of Sydney
1988 Galerie Johanna Ricard, Nürnberg
1988 SARP, Warszawa, "Rzeźba w ogrodzie"
1989 Van Reekum Museum, Apeldoorn, "Vision and Unity"
1990 Biblioteka im. Raczyńskiego, Poznań, "Książka i co dalej"
1990 Polnische Bücher und Kunstverlage der Achtziger – Kunсталast Düsseldorf
1991 Der Raum der Worte Polnische Avantgarde und Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
1991 – 92 Galeria Kronika, Bytom

BIBLIOGRAFIA

- St.Piskor – Wstęp katalog, A. Sz., T. W. Teksty; Galeria pod Prasą; Katowice
Stanisław Piskor "W granie znakomitości", Wieczór, Katowice 1-3 IX 1978r. N° 197
Szymon Bojko – Global new waves in 70 s Poland Graphic Design Tokyo N° 71 september 1978r.
Andrzej Szewczyk – Malarstwo, Galeria Foksal 1978r.
Andrzej Szewczyk – 4 książki, Galeria Foksal 1979r.
Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, Galeria Foksal PSP Warszawa, Richard Demarco Gallery Edinburgh, "Galeria Foksal PSP" 1979r.
Bożena Stokłosa "Milczące obrazy", "Poglądy" Katowice; 1 - 14 II 1978r. N° 3
XI^e Biennale de Paris 20 septembre - 2 novembre 1980r.
Andrzej Szewczyk "Pojęcie realizmu w koncepcjach awangardy rosyjskiej i radz. 1911 - 1932r. Sztuka 4/7/80
A.Szewczyk "O sztuce", "Poglądy"; Katowice 15 - 30 września 1980r. N° 18
XVI Bial Internacjonal de Arte Sao Paulo 1981 str.153
Paul Overy; "The Stuff of Rebellion"; Time out; 15 January 1982r.
XII^e Biennale de Paris 2 octobre - 14 novembre 1982r.
II Międzynarodowe Triennale Rysunku Wrocław, 30 IX 1981r - 15 II 1982r.
W.Borowski "The paintings Chiopy A.Szewczyk", Studio International, London, volume 196, N° 999, 1983r.
W.Borowski "Zacznąć malarstwo od początku"; A.Szewczyk; "3 teksty, Studio tom 3, Katowice 1983r.
Desewhos de dez Artistas Poloneses; Museu de Arte Contemporanea; 6 de outubro de 1983r., Sao Paulo
W.Borowski, A.Turowski – La galerie Foksal "Art press" 71 Juin 1983r.
A.Szewczyk "Język geometrii" – Zachęta, Warszawa, marzec 1984r.
Richard Noyce "Poland, Art Line – International Art News vol 2 N° 10 Winter 1985
St.Piskor – "Przemiana Przemiany"; "Tak i Nie"; Tygodnik, Katowice N° 7, 1985r.
4 Foksal Gallery Artists presented by Richard Demarco Gallery, August 1985r., Edynburg
W.Borowski – Kunst Uit Polen Nouvelles Images, Haga 5 juli - 27 augustus 1986
B.Kowalska – Geometry and Expression Athens 3 - 20 July 1986
St.Piskor "Transformacja wiarolomna" Tak i Nie – kwartalnik N° 7, 1987
A.Szewczyk: Projekt 1/87, N° 172 str. 70
J. Jedliński "Polish Realities" (New Art from Poland); Third Eye Centre Glasgow 1988r.
A.Szewczyk w "Rzeźba w ogrodzie" Warszawa, SARP, ul. Foksal; Fundacja Egid, wrzesień 1988r.
Życie Literackie, Kraków 17.VII.1988 N° 29 Recenzja z wystawy indywidualnej w Łodzi
Życie Warszawy – 3.VIII.1988r. N° 178 "W Muzeum Sztuki w Łodzi" – malarstwo z komentarzem
Express Ilustrowany – 29.VIII.1988r. N° 126 – Fascynacje A.Szewczyka
Murdo MacDonald – "The disturbing Realities of Poland" The Scotsman; monday november 1988
R.Stanisławski – Tekst wprowadzający, J.Jedliński "Bardzo wrażliwa materia", W. Borowski – Tekst bez tytułu,
A. Szewczyk "W poszukiwaniu straconej litery" "Z zapisków artysty" w katalogu A.Szewczyk – Muzeum Sztuki
w Łodzi, lipiec – sierpień 1988r.
Cordelia Oliver – Polish Realities Without The Pain, The Guardian, 25 november 1988r.
B. Kowalska – "Polska awangarda malarska" wyd. II PWN 1989
W.Borowski "Galeria Foksal 1966 – 1988" Warszawa 1989
J.Jedliński Vision and unity, Strzemiński 1893 – 1952 and 9 Contemporary Polish Artists – 18 juni 1989 – 4
september, Muzeum Sztuki Łódź – Van Reekum Muzeum Apeldoorn.
J. Jedliński i A.Stepken w "Zakorzenie" "Wurzeln Treiben", A.Szewczyk – L. Tarasewicz – K. Bednarski, Kutscher-
haus, Berlin 1989r.
A.Szewczyk Under the volcano "Altair" Torino dicembre 1989r.
J.Jedliński "Erudycja wrażliwości", A.Szewczyk "A propos "Pomników listów F.Kafki do F.Bauer" Katalog
A.Szewczyk "Biblioteka – Bazylika", Galeria Krzysztofory XII 1989 – I 1990r.
P. Rypson w Polnische avantgarde und der raum der worte malerbücher 1919 – 1990 Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel.
J. Madeyski "Zwierzchnia estetyczne", Gazeta Krakowska, N° 11, 14 stycznia 1990r.
BM. Tygodnik Powszechny N° 2, 14 stycznia 1990r.
T. Stawek – Kaligrafia – Ortografia – Ontografia A.Szewczyk Manuskrypty, Starmach Gallery, Kraków, V – VI
1990r.
M. Sozzi: A. Szewczyk "Tema Caleste", N° 25, Aprile – Giugno 1990r.
J.Trzupek "10 Maestri Polacchi del disegno"; Spoleto 1 – 18 novembre 1990r.
A. Przywara: A.Szewczyk in Cracow: Flash Art, N° 151 march/april 1990r.
A. Dragone "Mostra di Szewczyk, artista del raporto materia – Cromatizno o Colorate matite del Polacco
A.Szewczyk – Zb. Machej Gazeta Prowincjonalna 4.VII.1990r. – "Artyści zawsze są monarchistami"
I. Schlagheck, Polen: Aufbruch aus dem Untergrund, Art das Kunstmagazin N° 1 januar 1991r.
J.Jedliński Kolekcja Sztuki XX w., Muzeum Sztuki w Łodzi 1991r.
A. Przywara – Galeria Kronika Bytom 14.XII.91 – 31.I.1992r.
W.Borowski, A.Przywara, A.Szewczyk teksty, Malarstwo, Galeria Kronika Bytom, luty – marzec 1992r.

