

Witold Węgrzyn

Nieuchwytna materialność

MUZEUM NARODOWE W GDAŃSKU 2020

Nieuchwytna materialność.

O fotografiach Witolda Węgrzyna

Fotografia wydaje się oczywista i prosta. Zdaje się być medium uniwersalnym, komunikatem zrozumiałym dla wszystkich bez względu na różnice językowe. Narracyjny charakter fotografii sprawia, że zdjęcie miałoby być merytorycznie łatwiejsze w odbiorze niż tekst, w końcu już dwuletnie dziecko potrafi rozpoznać na zdjęciu swoją mamę. A jednak...

Patrząc na fotografię, paradoksalnie, często jej nie widzimy. Zamiast niej dostrzegamy to, co przedstawia. Francuski teoretyk Roland Barthes w swojej książce *Światło obrazu* zauważa, że noematem fotografii jest zaświadczenie, iż sfotografowana rzecz była. Nie może więc zaistnieć fotografia bez obiektu. Niezależnie od znaczenia, które fotografia nadaje danej rzeczy (Francuz zauważa, że może być ono zarówno fałszywe, jak i prawdziwe), nie może skłamać co do faktu samego istnienia tejże. Bycie takim świadectwem stanowi kwintesencję fotografii.

Według Barthesa immanentną cechą fotografii jest przyległość: „przedmiot odniesienia ściśle tu przylega. I ta szczególna przyległość sprawia, że jedynie z najwyższą trudnością możemy się skupić na samej Fotografii”¹.

Również amerykańska intelektualistka Susan Sontag jest zdania, że zdjęcie jest tak podobne do rzeczywistości, że uznajemy je za jej potwierdzenie, niepodważalny dowód. Autorka podkreśla również naszą wiarę w prawdziwość zdjęć. Mimo iż zdajemy sobie sprawę z możliwości, jakie oferują współczesne programy graficzne, ciągle ufamy fotografom i ich tworum. Z drugiej jednak strony Amerykanka dostrzega surrealistyczną naturę fotografii jako „tworzenie duplikatu świata, rzeczywistości drugiego stopnia”².

¹ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, Warszawa 2008, s. 17.
² Por. S. Sontag, *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009, s. 61.

Bezpośredniość sposobu uzyskiwania fotografii nie oznacza bezpośredniości w sposobie jej odbioru. Pomimo powiązania kauzalno-materialnego i merytorycznego każde zdjęcie daje się odczytywać na wiele sposobów. Każde zdjęcie skrywa w sobie coś więcej, coś ponad materialną tkankę. Zarówno autor, jak i odbiorca może w fotografii zakodować lub odkodować nowe, osobiste sensory. Co więcej, może to czynić przy każdorazowym kontakcie ze zdjęciem. Fotografia, podobnie jak inne sztuki piękne stanowi narzędzie do uprawiania filozofii, jest przyczyną lub rezultatem refleksji. Jej możliwości artystyczne i filozoficzne ukazuje twórczość Witolda Węgrzyna. We wszystkich cyklach, które realizował, można odnaleźć różne przejawy tego samego zainteresowania wewnętrzną strukturą fotografii oraz analizą jej izomorficznego charakteru.

Witold Węgrzyn zadebiutował na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jego pierwszy cykl nosił tytuł *Penetracje* (1975). Dzieła składające się na ten zbiór można zinterpretować jako próbę zbadania i eksploracji zjawiska fotografii, jego możliwości i rubieży, wszak najciekawsze efekty artystyczne czasami się osiąga na granicy danej sztuki. Przeszukując strefy graniczne, można też czegoś dowiedzieć się na temat centrum. Towarzyszyć temu jednak powinien namysł artystyczny i biegłość formalna. Taka kombinacja pozwala zagwarantować powstanie prac o wysokim poziomie estetycznym i artystycznym.

Charakterystyczne dla tej serii są prace silnie zgrafizowane, bliskie technikom malarstwa i grafiki (np. *Medea*), oraz fotomontaże, które wpisują się w nurt ekspresjonistyczny. W tym zbiorze znajdują się również prace o onirycznym charakterze (np. *Ucieczka*), w którym poruszenie i nieostrość wprowadzają atmosferę marzenia sennego. Węgrzyn wykonywał także zdjęcia w przestrzeni miejskiej (np. *Ulica I*, *Ulica II*, *Ulica III*, *Peron*, *Ewa II*), które wchodzą w twórczy dialog z tym, co zwykliśmy rozumieć pod pojęciem „fotografii ulicznej”. W pracach tych, poprzez odpowiednią perspektywę i kadrowanie, Węgrzyn uzyskuje obraz o ekspresjonistycznym wyrazie, z wyczuwalnym surrealistycznym pierwiastkiem, jednocześnie nie tracąc dokumentacyjnego waloru fotografii. Warto wspomnieć też o aktach (np. *Akt I*), które wpisują się w ogólnoeuropejską tendencję lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w ekspresjonistycznym prezentowaniu kobiecego ciała. W Polsce tego rodzaju prace pokazywane były między innymi na pokonkursowej wystawie fotograficznej *Venus*. Poza tym w *Penetracjach* można dostrzec wpływy Grupy Zero 61 w odwadze do eksperymentowania formalnego i poszukiwania nowoczesnych technik obrazowania. Widoczna jest ponadto inspiracja Edwardem Hartwigiem, zwłaszcza w kontekście zbliżania fotografii do estetyki graficznej i malarskiej, minimalistycznej i abstrakcyjnej formy obrazowania oraz surrealistycznych sugestii. Od lat siedemdziesiątych do 1981 roku

Węgrzyn związany był z prowadzoną przez Leszka Brogowskiego Galerią GN. Współpraca ta miała odzwierciedlenie w analityczno-konceptualnym podejściu do fotografii, widocznym już w pierwszym cyklu i kontynuowanym w dalszej twórczości artysty.

W kolejnym cyklu, zatytułowanym *Rekonstrukcje krajobrazu* (1978), Witold Węgrzyn odwoływał się do różnych estetyk. Wspólnymi mianownikami w tej serii są natura oraz twórcza ingerencja. Autorskie manipulacje miały charakter bezpośredniej pracy na powstałej odbitce (np. *Natura I*), jak i działania koncepcyjnego, kreacyjnego przed zrobieniem zdjęcia (np. przyniesienie maszyny do szycia nad morze w pracy *Krajobraz X* lub obwiązanie sznurkiem kamieni w *Naturze V*). W cyklu tym Węgrzyn korzystał z charakterystycznego dla fotografii repertuaru środków wyrazu, by poprzez perspektywę, kadrowanie, grę światła i cienia dokonać kreatywnego odtworzenia krajobrazu. Sięgał też po narzędzia charakterystyczne dla innych dyscyplin oraz nurtów sztuki. Przykładem mogą być barwne formy geometryczne na czarno-białych fotografiach, nasuwające skojarzenia z abstrakcją geometryczną i twórczością Henryka Stażewskiego (np. turkusowy prostokąt w *Krajobrazie I* czy dwie granatowe i jedna czerwona figura w *Naturze VII*). Czerwony tusz na odbitce nasuwa skojarzenia ze stykówkami i zaznaczeniem wybranych kadrów do powiększenia lub fragmentów, które należy poddać retuszowi w ciemni. Węgrzyn zostawia czerwone

zakreślenia na przykład w pracy *Natura X* (strzałki i kółka) lub *Krajobraz IX* (litery AD sugerujące *Anno Domini*? czyjeś inicjały?). Poprzez odwrócenia tonalne, grafizację, fotomontaże czy „budowanie” krajobrazu śladami i odciskami przywodzącymi na myśl linie papilarne artysta pokazuje różne oblicza i przeobrażenia fotografii pejzażowej.

Tytuł kolejnej serii *Fotografia elementarna* (1985) bezpośrednio nawiązuje do nurtu fotografii elementarnej z lat osiemdziesiątych XX wieku. Idea fotografii elementarnej powstała w środowisku skoncentrowanym wokół Galerii Foto-Medium-Art założonej przez Jerzego Olka. Charakterystyczne dla przedstawicieli tej tendencji w sztuce jest skupienie na obserwacji natury i powrót do źródeł fotografii. Z jednej strony artyści koncentrowali się na materialności fotografii i poprzez fotografię podejmowali refleksje na jej własny temat (autotematyzm), z drugiej zaś strony – dostrzegali potencjał tego medium w przekazywaniu autorskich idei jako obrazu świata przeżywanego.

W cyklu tym Węgrzyn dokonał fotograficznej rejestracji linii – jednego z podstawowych elementów kompozycji. Czynił to, przyjmując różne strategie: dodając elementy spoza rzeczywistości obrazu (*Linia XI* lub *Linia VIII*), dostrzegając koncepcję linii w układzie elementów świata (*Linia V* oraz *Linia IX*), obierając minimalistyczną i wręcz graficzną formę (*Linia VII*). W wyniku fizycznej ingerencji w odbitkę (*Linia X*) autor wchodzi w fotografię i narusza

samą jej ontologię, dotyka bezpośredniego istnienia zdjęcia. Sam gest nacięcia nie jest jednak jednoznaczny. Można go interpretować jako przejaw agresji, przemocy na powstałym obrazie, lecz z drugiej strony, można tu odnaleźć akt uwolnienia i oswobodzenia. Być może jedno łączy się z drugim i niekiedy wyswobodzeniu towarzyszą głębokie rany.

Interesujący jest zabieg dokumentacji linii powstałej z promieni światła w tryptyku *Linia II, Linia III, Linia IV*, który pozwala ponownie wkroczyć w samą istotę i naturę fotografii. Poprzez uchylenie drzwi snopy światła stają się coraz mocniejsze. Można w tym momencie zastanowić się, czy owego uchylania drzwi nie należałoby rozważać w szerszym, metaforycznym kontekście. Podobnie jak w innych realizacjach fotografia Witolda Węgrzyna niczego nie mówi wprost, raczej zachęca do samodzielnych rozważań.

Choć w cyklu tym tematem przewodnim jest linia, widzimy, jak w różnorodnych formach da się przedstawić ten motyw. Ważniejszy od samego zarejestrowanego widoku jest sposób jego rejestracji. Skupienie na materialności fotografii zamiast na jej protetyczności i substytucyjności. Innymi słowy, dostrzeżenie fotografii samej-w-sobie, a nie tylko tego, co przedstawia. Podobną strategię fotograf zastosował w cyklu *P-fotografia* (1989), wykorzystując własności fotografii, które można by uznać za błędy: niedoświetlenia, prześwietlenia (np. *Szczelina*), poruszenie czy nieostrość. W jego zdjęciach

przestają one być pomyłką czy uchybieniem, a stają się pełnowartościowym środkiem fotograficznego wyrazu. Stosuje też zabiegi fotomontażowe (*Portret syntetyczny*) oraz odwrócenia tonalne. W zestawieniu z surrealistycznymi motywami (rzeźbami-manekinami) fotograf uzyskał obraz o wzmocnionej ekspresji, przepełniony fantazmatem, czego najlepszym przykładem jest praca *Kolejka, 1981*. Autor dokonuje też wykroczenia poza dwuwymiarowość fotografii. Rysunki światłem dodają głębi sfotografowanym przestrzeniom, jak chociażby w pracy *Łazienka II czy Korytarz*. Sceny i motywy w tej serii są niejednoznaczne, a tytuły również nie ułatwiają identyfikacji. Oglądając prace z serii *Forma* czy *Szczelina*, można jedynie snuć przypuszczenia, co zostało ujęte w ramy kadru. Następuje tu wyraźne przesunięcie punktu ciężkości z funkcji rejestracyjnej fotografii ku metaforze, uwolnienie od dosłowności fotografii i eksploracja jej głębiej ukrytych warstw. Przeniesienie praktyk artystycznych charakterystycznych dla danego obszaru sztuki do innego zaciera granice pomiędzy poszczególnymi mediami i daje artyście możliwość swobodnego wyrazu i eksperymentu. Węgrzyn w swoich fotografiach czerpie ze środków wyrazu malarstwa, grafiki czy rzeźby. Powstałe w tym duchu prace są odświeżające i inspirujące dla każdej z tych dyscyplin sztuki. W serii *Sytuacje II – Ingerencje, interwencje* (1997) fotografia traktowana jest nie jako skończony efekt artystycznej pracy, ale dopiero jako początek tej drogi, jako

tworzywo do dalszej modyfikacji. W samym tytule autor wskazuje kierunek swojego artystycznego gestu. Fizyczna ingerencja w odbitkę poprzez zadrapania, zaciemnienia, domalowania zakłóca jej bezpośredni odbiór i przez to zdjęcie trudno jednoznacznie odczytać formalnie i merytorycznie. Nie jesteśmy pewni, czy mamy przed sobą osobę, jej cień, a może tylko jakiś antropomorficzny kształt (np. w pracy *Szał*). W ten sposób jednak otwiera się przed odbiorcą nowy poziom odbioru – metapoziom, który odsyła do samego medium fotograficznego. Fotografia przestaje być czymś oczywistym, dowodem, świadectwem, sztuką przedstawieniową. Staje się po prostu dziełem sztuki z miejscami niedookreślonymi. W ten sposób aktualizuje się drugi człon tytułu cyklu – interwencja oglądającego w treść dzieła sztuki. Artysta również wykorzystuje w kreatywny sposób negatyw (m.in. w pracach *Monument* lub *Droga*). Jest to interesujący zabieg formalny, który wskazuje na analizę dychotomii: negatyw–pozytyw, prefabrykat–gotowe dzieło. Sam autor również ujawnia (odkrywa) medium poprzez ukazanie jego technologicznych aspektów: perforacje kliszy, numery seryjne i oznaczenia na brzegach, co można zobaczyć w pracy *Niebieski portret*. Kolejny cykl, *Sytuacje III – Stół* (2000), choć nawiązuje tytułem do poprzedniego, prezentuje odmienną estetykę. Witold Węgrzyn skupił się na jednym motywie i postanowił uwiecznić go w technice fotografii czarno-białej. Wybrał archetypiczny obiekt niosący ze sobą wiele

odniesień – do posiłku, spotkania, domu, warsztatu artystycznego, miejsca rekreacji i pracy. Poprzez wykorzystanie różnych narzędzi i sposobów obrazowania (zbliżenia, fotografia inscenizowana) artysta próbuje zdefiniować tożsamość stołu. Cykl ten charakteryzuje się eklektyzmem form obrazowania: przedstawienie stołu bywa oczywiste, sytuowane w kategorii dokumentu lub mniej oczywiste, gdy na przykład odniesienia grawitacyjne są zaburzone (chociażby w pracy *Stół 1*). W serii tej znajdują się przedstawienia minimalistyczne, zgeometryzowane i zgrafizowane lub oniryczne (*Stół 1/5*), w których to tytułowego przedmiotu bez opisu można by w ogóle nie dostrzec. Na fotografiach Węgrzyna stół jest pokryty gładkim, czarnym materiałem lub zakryty pogniecionym obrusem, z bogatą grą światła i cienia (*Stół 1/3*). Pojawiają się ponadto dodatkowe rekwizyty: kamienie, kwiaty, plastikowe lalki lub fotografie. Na stole artysta umieszcza również zdjęcia samego stołu (*Stół 1/3A*) lub dokonuje dosłownego powtórzenia ujęcia (*Stół 1/8*). Mamy tu do czynienia z wielopoziomowym mechanizmem percepcji medium fotograficznego, a ta tautologia stanowi dialog między rzeczywistością a rzeczywistością zobrazowaną, co więcej, sam ten dialog zostaje zobrazowany... W ponownym sfotografowaniu już uprzednio sfotografowanej sceny można odnaleźć analogię do *Tautologii* Zbigniewa Dłubaka (1971), z kolei fotografia inscenizowana na stole przybliża

Węgrzyna do eksperymentów podjętych przez Grzegorza Przyborka.

Zmiana perspektywy i środowiska pozwala przyjrzyć się własnej kulturze z pewnego dystansu, ale przede wszystkim otwiera na odmienne sposoby obrazowania i estetycznej interpretacji świata. Rezultatem spotkania z kulturą Dalekiego Wschodu jest cykl *Kult kra- wędzi, krawędź kultu* (2005–2008). W fotografii zmaterializowały się reminiscencje po podróży do Japonii, którą Witold Węgrzyn odbył razem z Jerzym Olkiem, Grzegorzem Przyborkiem, Stefanem Wojneckim, Janem Berdyszakiem. Nie rezygnując z charakterystycznego dla siebie stylu oraz z własną wrażliwością, Węgrzyn dokonuje osobistej interpretacji kultury i estetyki Wschodu. Jak sam wspomina: „Poszukiwania obiektów, znaków i symboli, za którymi stoją określone refleksje i znaczenia, stały się polem gry intelektu i intuicji, obiektu z jego wyobra- żeniem, wyglądu z jego znaczeniem”. Codzien- ność zestawiona z tradycją i historią, a także sama natura stały się dla artysty inspirującym motywem. Węgrzyn zobrazował w estetyce gra- ficznej, minimalistycznej i niekiedy w inwersję tonalną tradycyjne elementy sakralnej architek- tury, takie jak *Latarnie* czy *Ołtarz Sinto*. Kontemplacja natury i pustki jest praktyką zaczerpniętą z medytacji buddyjskiej i stano- wi jeden ze sposobów na dotarcie do istoty rzeczy i odkrycie prawdy o życiu. Węgrzyn za pośrednictwem fotografii (*Kult kamienia, Kult natury, Mu/Pustka*) podejmuje rozważania nad

kwestiami uniwersalnymi i fundamentalnymi. Z kolei przykładem prac, w których następuje zderzenie lub zetknięcie kultury Wschodu i Za- chodu, jest dyptyk pod tytułem *Zapis*. Trady- cyjna japońska kaligrafia zostaje zestawiona z portretem rodzinnym czy dłonią artysty. Cykl *Sytuacje V – Obecność* (2007) jawi się jako dojrzały owoc pracy twórczej Witolda Wę- grzyna. Skumulowały się tutaj wątki, które pojawiały się we wcześniejszych cyklach. Prace dotyczą problematyki uwierzytelniania bycia/ trwania w medium fotograficznym. W fotogra- fii związek między obiektem a przedstawieniem obiektu jest silny, patrząc jednak na zdjęcia Węgrzyna, można zapytać, kogo lub czego jest to obecność? Jedna ze ścieżek interpretacyjnych może wieść ku przekonaniu, że ujawnia się tu właściwie obecność nie przedmiotu, lecz pod- miotu fotografującego. Węgrzyn nie tylko odnosi się do naszej percepcji fotografii w czasie rzeczywistym, teraźniejszym, ale również pyta o naszą pamięć fotograficz- ną i rekonstrukcję historii na podstawie zdjęć (*Klisza pamięci I, Klisza pamięci II*). Ponownie pojawia się tu problem wiarygodności obrazu fotograficznego i rzeczywistości przetworzonej estetycznie. Oprócz historii powszechnej autor dotyka również historii sztuki poprzez nawią- zania i reinterpretacje klasycznych dzieł oraz ikonicznych motywów. W pracach pod tytu- łem *Dama* Węgrzyn przedstawienia kobiety: anonimowe bohaterki archiwalnych fotografii. W *Sytuacjach V – Obecność* zauważyć można

zatem odejście od modernizmu ku postmo- dernizmowi, chociażby poprzez nawiązania do dzieł sztuki innych autorów oraz własnych, wcześniej powstałych fotografii. Wykorzysta- nie już istniejących prac (zarówno swoich, jak i innych twórców) jest interesującym, wielo- wymiarowym zabiegiem. Zapis rzeczywistości, stając się autonomicznym obiektem, nie może ostatecznie i definitywnie zerwać relacji łączą- cych go z rzeczywistością. Jednocześnie jednak ma własne struktury semantyczne, które Wę- grzyn wprowadza w nowe konteksty i nadaje im nowe znaczenia. W interesujący sposób fotograf poruszył prob- lem destruktu w tryptyku *Formy*. Czy znisz- czony negatyw stanowi odpad, czy pełnowar- tościowy eksponat? Niezależnie od udzielonej odpowiedzi z pewną dozą dociekliwości próbu- jemy rozszyfrować i zinterpretować widoczne na nim plamy i kontury. Warto zwrócić uwagę, że prace z tego tryptyku poprzez wybrzuszenia negatywu również wychylają się z dwuwymia- rowości w głębię. Wszystkie prace w tym cyklu może łączyć refleksja o dostrzeganiu czegoś kosztem nie- postrzegania czegoś innego. Skupiając się na rzeczywistości przetworzonej przez medium fotograficzne, może umknąć nam sama foto- grafia. Z kolei, skupiając się jedynie na mate- rialnym i formalnym aspekcie, możemy nie uchwycić ulotnej myśli twórcy. Prace najnowsze, wchodzące w skład cyklu *Dyp- tyki* (2020) są rezultatem nieustannej i uważnej

obserwacji rzeczywistości otaczającej Witolda Węgrzyna. Późniejsza interpretacja zarejestro- wanego obrazu, czy to poprzez odpowiednie zestawienie dyptyku, czy przetworzenie obrazu przynosi niespodziewane efekty. Strategie przy- jęte przez artystę w tej serii znane są z wcze- niejszych realizacji: obecne są przedstawienia dokumentalne, prace wykonane w technikach szlachetnych, negatywy czy manualne ingeren- cje na obrazie. Niektóre z fotografii są dosłow- ne, bezpośrednie, a inne dwuznaczne, meta- foryczne i nieoczywiste. Każda z nich jednak stanowi okazję do kontemplacji i refleksji. Cykl pozostaje otwarty i tym samym daje Witoldowi Węgrzynowi sposobność, by wciąż rejestrować swoje otoczenie i fotograficznie analizować kondycję współczesnego świata. Równolegle do tworzonych przez lata cykli Witold Węgrzyn pracował w technikach szla- chetnych (*Fotografia bez fotografii*, 1985–2015). Historyczne techniki zostały przez niego autorsko zmodyfikowane. Odbitki wykonywał głównie w technice kalotypii (np. *Okno I, Lacock Abbey*, które stanowi ukłon w stronę Williama Henry’ego Foxa Talbota, pioniera fotografii), monotypii (np. *Wizerunek 5*, gdzie faktura na- suwa skojarzenia ze splekaniami farby), brązie Vandyke (np. *Morze IX*, autocytał) czy gumie chromianowej (np. *Autoportret*). Prace w techni- kach szlachetnych są zarówno autonomicznymi, nowymi fotografiami, jak również powtórze- niem pojawiających się już wcześniej motywów czy wręcz autocytatami. Niezależnie jednak od

podjętej tematyki stanowią świadectwo kunsztu i wirtuozerii w opanowaniu warsztatu. Pracę w technikach historycznych można również interpretować jako powrót fotografa do źródeł sztuki, w której tworzy. W nurcie fotografii piktorialnej artysta ingerował ręcznie w każdą odbitkę, pozostawiając ślady pędzla, by przybliżyć fotografię do malarstwa i tym samym usankcjonować ją jako sztukę. W cofnięciu się do początków tej tradycji można upatrywać refleksji nad aksjologią fotografii. Od początku swojej fotograficznej działalności Witold Węgrzyn konsekwentnie analizuje naturę i tożsamość zarówno fotografii, fotografa, jak i rzeczywistości. Polemizuje z rejestrującą i dokumentującą własnością fotografii, a także z przeświadczeniem odbiorców o jej wierności i wiarygodności w odwzorowywaniu rzeczywistości. Poprzez zabiegi formalne dokonuje dekonstrukcji przyzwyczajęń odbiorców do rozpoznawania świata w fotografii i traktowaniu jej jako lustra rzeczywistości. Dokonuje działań upraszczających i porządkujących znaki w obrębie kadru. Niekiedy swoją strategię tworczą ogranicza do wyboru motywu i sposobu kadrowania, lecz często jest to rejestracja przetworzona ideowo i zgodnie z koncepcją artysty za pomocą środków manualnych i technicznych, zacierając granice pomiędzy poszczególnymi sztukami. Powstałe w ten sposób paramedialne prace charakteryzują się dużym walorem wizualnym i conceptualnym. Ponadto, świadomy konwencji i z doskonale opanowanym

warsztatem technicznym, artysta niekiedy przekracza ich granice i łamie zasady gry. Choć w potocznym odbiorze fotografia jest statycznym utworem, to twórczość Witolda Węgrzyna ujawnia, jak bardzo może być ona dynamiczna. W swojej twórczości Węgrzyn posługiwał się autocytatami, które mogą wskazywać na nieustanną i permanentną pracę nad danym tematem czy potrzebę ponownego zmierzenia się z nadal nieoczywistymi zagadnieniami podjętymi na wcześniejszych etapach artystycznej drogi. Również w autotematyzmie (refleksji nad materialnością fotografii) przejawia się świadomość medium, którym posługuje się artysta. Jest to również badanie i pytanie o autorytet epistemiczny fotografii w zakresie tłumaczenia świata i obrazu świata. Trudność w bezpośrednim i łatwym odczytaniu (zobaczeniu) fotografii Witolda Węgrzyna sprawia, że nie można od nich oderwać wzroku. Niejednoznaczność wciąga widza w swoją głębię. Kusi, by odkryć względne prawdy obrazu. Brak potocznej czytelności obrazu sprawia, że pełen jest on miejsc niedookreślonych. To one zachęcają, by nadać znaczenie czerni, bieli, plamom, kształtom czy pustce zgodnie z intencjami oglądającego. W jego pracach można odkryć zachwyt i zdumienie, które towarzyszą narodzinom obrazu fotograficznego w kontekście materialnym (fizyczne powstanie odbitki) oraz mentalnym (percepcja powstałej odbitki). Tym, co charakterystyczne dla działalności artystycznej Witolda Węgrzyna, to uważna

obserwacja i późniejsza interpretacja rzeczywistości. Jego fotografie są różnorodne, na przestrzeni lat widać, jak dojrzewały styl i język wizualny, którym posługiwał się do wyrażania własnych myśli, idei i pytań. Pomimo że zdjęcia Węgrzyna stanowią przejaw jego indywidualnego rozumienia fotografii, to jednocześnie dostrzegalne jest otwarcie na subiektywność ich odbioru przez drugą osobę oraz zachęta do podjęcia dialogu. Fotografia dla Węgrzyna to interdyscyplinarna przestrzeń eksperymentów

i poszukiwań, a każde zdjęcie to środek poetyckiego wyrazu oraz narzędzie analizy. Pracując w różnych konwencjach i stylach, poruszając się na obrzeżach medialnych, inspirując się obowiązującymi nurtami, a czasem wbrew im, czerpiąc z kultury własnej i obcej, artysta nieustannie zadaje pytanie o istotę fotografii oraz relację łączącą fotografię i człowieka ze światem, nie oczekując jednocześnie uzyskania ostatecznej odpowiedzi.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, Warszawa 2008.
- Olek J., *Karkonosze*, katalog, Galeria Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra 1984, http://www.fotomedium.pl/teksty/fotografia_elementarna.html [dostęp: 29 czerwca 2020].
- Sontag S., *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009.
- Treppa Z., *Myślenie obrazem w fotografii*, Czysty Warsztat, Gdańsk 2012.
- Węgrzyn W., *O tworzeniu prywatnej przestrzeni artystycznej*, „Fotografia” 1986, nr 4, s. 29–31.
- Witold Węgrzyn *fotografia*, red. A. Polańska, M. Scharmach, M. Wrona, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2019.

ADAM SOBOTA

Witold Węgrzyn – dramaturgie relacji

Twórczość Witolda Węgrzyna – od jego pierwszej wystawy indywidualnej w 1968 roku przez cykle prac w kolejnych dekadach – ma swoje spoiwo w artystycznej strategii, której fotograf konsekwentnie podporządkowywał różne wersje swoich kompozycji. Ogólna zasada jego postępowania polega na łączeniu tej rzeczywistości, którą rejestruje aparat fotograficzny jako stan rzeczy w otoczeniu, z symboliką idei oraz emocji generowanych przez umysł autora fotografii. Staranny wybór tego typu prac na wystawy indywidualne sprawił, że artysta identyfikowany jest w sztuce jako wyraziście określona indywidualność. Warto przy tym podkreślić, że Witold Węgrzyn, mimo manifestowania programowych założeń swojej twórczości, nie popadł w metodyczną oschłość, częstą u twórców podkreślających logikę obranej metody kosztem ograniczania wizualnych walorów obrazu. Jego kompozycje są intrygujące niezależnie od tego,

na ile porusza nas ich koncepcyjne założenie. Zawsze też wyrażały indywidualne stanowisko autora w obrębie stylistyki grup czy środowisk, z którymi współpracował. Najważniejsze prace z wczesnego okresu działalności Węgrzyna, które podsumowała indywidualna wystawa *Penetracje* w 1975 roku, były specyficznymi studiami portretowymi zestawianymi z różnym tłem metodą fotomontażu. Widoczne tam twarze i popiersia ludzi starych, kobiet i mężczyzn o bardzo ekspresyjnym „wiejskim” typie urody, znamionują niszczący upływ czasu i piętno trudów egzystencji. Emocjonalne napięcie obecne w twarzach wzmacniane jest przez dramatyczne w wyrazie tło, które stanowi dla nich czasami rodzaj analogii (jak gęstwina bezlistnych gałęzi wobec pomarszczonej twarzy starca) albo ma przeciwny charakter (jak peron kolejowej stacji czy mroczny pejzaż wobec twarzy kobiet). Siłę wyrazu tych kompozycji

wzmacnia kontrastowość jasnych i ciemnych partii, a także sugestywność linii definiujących najważniejsze motywy.

Poetyka wczesnych dzieł Witolda Węgrzyna mieści się w tym nurcie polskiej fotografii, który został wyrażony wystawą *Fotografia subiektywna* w 1968 roku. Bliska też była stylistyce twórczości artystów ze środowiska toruńskiego, gdzie w latach sześćdziesiątych uznanie swoją działalnością zdobyła fotograficzna grupa twórcza Zero-61, integrująca się ze środowiskiem malarzy i poetów. Wiele powstających w tym kręgu prac było fotomontażami łączącymi motywy lokalnego pejzażu z wizerunkami ludzi¹. Podobne zestawienia wystąpiły też w cyklach fotomontaży Zofii Rydet powstających od 1967 roku. Dla dalszej działalności Witolda Węgrzyna ważne stały się kontakty z innymi ośrodkami, gdzie – zwłaszcza po 1970 roku – dynamicznie rozwijała się sztuka nowych mediów. Różnorodność występujących tam postaw inspirowała wielu adeptów sztuki fotografii, rozpoczynających od działalności fotoreporterskiej

¹ Grupa ta rozpadła się po zrealizowaniu przez część jej członków w 1969 roku intermedialnej instalacji *Kuźnia*. Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk i Wojciech Bruszewski przenieśli się do Łodzi, gdzie od 1970 roku współtworzyli Warsztat Formy Filmowej. Ich tamtejsza działalność reprezentowała kierunek, do którego Witold Węgrzyn zbliżył się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Inni członkowie Zero-61 (m.in. Czesław Kuchta, Michał Kokot, Jerzy Wardak) pozostali w Toruniu, kontynuując twórczość pokrewną stylistyce *Penetracji* Witolda Węgrzyna.

w „Kronice Studenckiej” na Politechnice Gdańskiej, z którą współpracował też Witold Węgrzyn². W latach siedemdziesiątych niepomiernie wzrosła liczba grup twórczych, które najczęściej powstawały w dużych ośrodkach akademickich, opierając się na organizacjach i klubach studenckich, ale także w łączności z lokalnymi towarzystwami fotograficznymi i oddziałami ZPAF. Rosnące wpływy sztuki postkonceptualnej sprawiały, że większość tych fotografujących, którzy zaczynali jako studenci fotoreporterzy, przechodziła do eksperymentowania z formą fotografii i sposobami jej prezentacji. Kierunek poszukiwań wyznaczali im artyści polskiej neoawangardy zorientowani na nowe media (tacy jak Zbigniew Dłubak) oraz praca samokształceniowa. Pojawiło się wiele imprez adresowanych do młodych twórców, firmowanych przez organizacje studenckie czy Federację Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, które sprzyjały kontaktom pomiędzy środowiskami i popularyzowaniu nowych nurtów sztuki. Były to Festiwale Kultury Studenckiej (zwłaszcza od ich piątej edycji w 1972 roku), Festiwale Studentów Szkół Artystycznych (odbywające się od 1971 roku), Festiwale Artystyczne Młodzieży Akademickiej

² Kilku z nich przeprowadziło się w 1965 roku do Bydgoszczy (m.in. Jerzy Narożny, Stefan Figlarowicz, Nina Smolarz), gdzie założyli fotograficzną grupę Homo. W Bydgoszczy w 1976 roku powstała też interdyscyplinarna Grupa Działania, łącząca fotografię z działaniami parateatralnymi.

(FAMA)³, fotograficzne Biennale Młodych (od 1972 roku), Fotograficzne Spotkania Młodych (od 1975 roku) oraz liczne okolicznościowe sympozja⁴. Ważną rolę odgrywały też autorskie galerie, do których zaliczała się założona w końcu 1977 roku w Gdańsku Galeria GN, firmowana przez ZPAF, ale do 1981 roku prowadzona w sposób autorski przez Leszka Brogowskiego we współpracy z Pawłem Borkowskim, Wojciechem Leszczyńskim i Witoldem Węgrzynem⁵. Członków tej grupy, mimo dziesięcioletniej rozpiętości wieku, łączyło nie tylko doświadczenie pracy w „Kronice Studenckiej”, ale i przyjęcie postkonceptualnego programu działania w sztuce. Program ten zakładał skupienie się na analizowaniu bodźców wizualnych oraz intelektualnych, jakich dostarczają fotografia oraz inne media, demaskowanie iluzji przedstawieniowych i możliwych manipulacji (zwłaszcza w odniesieniu do środków masowego przekazu), a także badanie pojęcia sztuki i przełamywanie konwencji jej odbioru. W katalogach wydawanych przez Galerię GN widoczne jest dążenie do

³ Pojawiła się wówczas opinia, że „studencki ruch artystyczny stanowi najwartościowszą partię naszej kultury” (Z. Korus, *Paleta odmiennej duchowości*, „Almanach Ruchu Kulturalnego i Artystycznego SZSP: 1973–1976” 1977, s. 83–102).

⁴ Warto wymienić festiwal nowych mediów F-Art, który odbył się w Gdańsku w 1975 roku i uznany został za manifestację młodzieżowej kontrkultury.

⁵ W Gdańsku w latach 1978–1980 działała też multimedialna galeria AUT, którą prowadził Witosław Czerwonka, absolwent miejscowej PWSSP.

pgłębiania świadomości teoretycznej twórców i odbiorców sztuki poprzez publikowanie różnych tekstów dotyczących dwudziestowiecznej awangardy⁶.

Pierwsze wystawy w Galerii GN mieli kolejno jej współprowadzący, a w katalogu wystawy Witolda Węgrzyna *Rekonstrukcje krajobrazu* (luty 1978) można znaleźć kilka tekstów, które są rodzajem objaśnienia programu galerii. Znaczący jest tam przedruk artykułu Zbigniewa Dłubaka *Fotografia – czynnik wyobraźni* z 1970 roku. Dłubak, którego fotograficzny, malarski i teoretyczny dorobek zyskiwał od 1948 roku na znaczeniu, w latach siedemdziesiątych stał się bardzo wpływowym twórcą. W 1970 roku utworzył we Wrocławiu grupę Permafo, wraz z Natalią LL oraz Andrzejem Lachowiczem, i wywierał znaczny wpływ na Jerzego Olka, który od 1977 roku propagował program Foto-Medium-Art⁷. Zbigniew Dłubak działał też jako artysta i pedagog w środowisku warszawskim i łódzkim, a będąc we władzach ZPAF, przyczynił się także do powstania w Gdańsku Galerii GN. Głośna była jego konceptualna definicja dzieła sztuki, które powinno stanowić „znak pusty”, dopiero przez odbiorców wypełniany znaczeniami.

⁶ Była to zasługa głównie Leszka Brogowskiego, który szybko został także wyróżniającym się krytykiem i teoretykiem sztuki.

⁷ Kontakty z Jerzym Olkiem miały duże znaczenie dla Witolda Węgrzyna od czasu prezentacji *Historii Galerii GN* we wrocławskiej Galerii Foto-Medium-Art w 1979 roku.

W fotografii, paradoksalnie, widział zarówno narzędzie destrukcji konwencji znaczeniowych, jak i skuteczny sposób komunikacji. We wspomnianym tekście podkreślał, że wielość ujęć przedmiotu możliwych w fotografii kwestionuje wiedzę o nim oraz podważa sens szukania najlepszego ujęcia. Jak napisał, główną wartością sztuki staje się wzbudzanie wątpliwości. Tutaj warto zauważyć, że prace, które Witold Węgrzyn zaprezentował na swojej wystawie *Rekonstrukcje krajobrazu*, tylko w części spełniają postulaty Dłubaka. Z pewnością stawiają znak zapytania nad identyfikacją zjawisk natury, ale z drugiej strony świadczą o dążeniu autora do uzyskania ekspresyjnej i wyjątkowej formy obrazu. Zdecydowanie różnią się od programowo neutralnych estetycznie i zestawianych w serie ujęć jednego motywu, stosowanych przez Zbigniewa Dłubaka w takich pracach, jak *Ocean* (1973), *System – kolekcja* (1978) czy w cyklu *Symbolizacje*. Kolejne teksty zamieszczone w katalogu (Wiaczesława W. Iwanowa, *Z badań strukturalnych nad znakami sztuki* i Wojciecha Leszczyńskiego) dotyczą możliwości rozbiórki dzieła sztuki na elementy składowe ich struktury, co pozwalałoby projektować matematyczne czy cybernetyczne modele tworzenia takich dzieł. Również i tego rodzaju perspektywa nie wydaje się pociągająca dla Witolda Węgrzyna. Do jego wystawionych prac bezpośrednio odnosi się w katalogu tylko tekst Leszka Brogowskiego, który zdefiniował stosowanie przez tego artystę zasady jako konfrontowanie elementów

zarejestrowanych fotograficznie z formami wywiedzionymi ze świata idei, czyli konfrontowanie obiektywnej rzeczywistości natury z subiektywną projekcją umysłu. Brogowski konkluduje tam, że taka „konfrontacja artystyczna prowadzi do refleksji nad ich wzajemną nieprzystawalnością i nieadekwatnością. A wystawa Węgrzyna jest tego przykładem”.

Wydaje się jednak, że ten wniosek Leszka Brogowskiego jest zbyt jednoznaczny. W pracach Witolda Węgrzyna z wystawy *Rekonstrukcja krajobrazu* reprezentacje natury (piasek, woda, chmury, kamienie) są na tyle wyłączone z kontekstu swojego środowiska i przetworzone, że stają się przede wszystkim projekcją wewnętrzną przeżyć autora. Założona teoretycznie we wspomnianych tekstach obiektywna realność fizycznego świata tutaj przekształcana jest w subiektywną formułę estetyczną. Wprowadzenie do tych uzyskanych fotograficznie obrazów oznaczeń literowych, znaków graficznych, geometrycznych figur, a także barwnych dodatków do ich czarno-białej palety jest ingerencją wynikającą z logiki wcześniejszych manipulacji, ale już nie konfrontacją przeciwstawnych czynników. Sam tytuł wystawy *Rekonstrukcja krajobrazu* odnosiłbym raczej do próby skonkretyzowania wewnętrznego „krajobrazu” psychiki autora niż do rozważania zasad obiektywnej rzeczywistości natury. Autor wydaje się przede wszystkim starać o połączenie różnych dróg poznawania świata niż liczyć na efekty konfrontowania ich jako przeciwieństw. Na jego kolejnej

indywidualnej wystawie⁸ różne sfotografowane motywy naturalnego otoczenia przesłonięte zostały częściowo przez czarne prostokąty. Jedną z możliwych interpretacji takiego postępowania jest skojarzenie z awangardową teorią suprematyzmu Kazimierza Malewicza, w której ideałem było osiągnięcie czystego odczucia niematerialnych sił kształtujących rzeczywistość. Dla Malewicza czerń symbolizowała najwyższy poziom energii działania (przy absolutnym statusie bieli), a figura prostokąta wyrażała działanie w doskonałej formie. W tym kontekście zabieg Witolda Węgrzyna można rozumieć jako postulat kumulacji energii rozproszonej w rozlicznych formach naturalnego otoczenia. Warto zaznaczyć, że figura kwadratu (lub innych wersji prostokątów) inspirowała w tym czasie wielu artystów postkonceptualnego nurtu sztuki, gdyż można ją było usytuować blisko czysto pojęciowej definicji sztuki, ogarniającej wszelkie jej materialne przypadłości. Także w 1980 roku powstał cykl prac Witolda Węgrzyna *Ingerencje*. Najbardziej znane z nich są fotografiami rozległej płaskiej pościeli ziemi i na tym tle w jednym przypadku leży przeskalowana zapałka, a w innym widoczne jest ukośne rozcięcie motywu ziemi. Obrazy dopełnia u góry białe tło i otaczająca całość czarna ramka. Te surrealistyczne efekty są oczywiście skutkiem aranżacji dokonanej na pierwotnej fotografii,

⁸ *Dokumentacja – czarne prostokąty*, Galeria GN, Gdańsk 1980.

która następnie została przezfotografowana. Może to wyglądać na żart z naiwnej wiary w obiektywizm fotograficznej rejestracji, ale jest także wskazaniem na niezaprzeczalną wielostopniowość ingerencji dokonywanych przez człowieka, zarówno w jego działaniach wobec natury, jak i w procesie percepcji świata. W istocie jest to zaakcentowanie współzależności wszystkich tych zjawisk. Unikając radykalnych rozwiązań konceptualizmu w kwestii estetyki, Witold Węgrzyn nie odczuł też znamion kryzysu w tym programie, który objawił się w latach 1975–1976. Tautologiczne definiowanie sztuki stało się dla jego zwolenników na tyle krępujące, że w USA Joseph Kosuth zaproponował w to miejsce model sztuki zantropologizowanej, a w Polsce koncepcje sztuki kontekstualnej zaczęli głosić Zbigniew Dłubak i Jan Świdziński. Kontekstualizm, w miejsce badania formalnych struktur sztuki i spekulowania nad jej definicją, proponował skupienie uwagi na jej społecznych uwarunkowaniach. Mimo to w polskiej sztuce, zwłaszcza nowych mediów, aż do końca lat siedemdziesiątych dominował analityczny autotematyzm, który zszedł na dalszy plan dopiero wskutek wydarzeń społecznych w okresie 1980–1981⁹. Jedną z ważniejszych reakcji środowiska artystycznego na te wstrząsy była fotograficzna

⁹ Krytyka zbytniego sformalizowania się tych postaw w sztuce przeprowadzana też była, w parodystyczny sposób, przez grupę Łódź Kaliska, założoną w 1979 roku.

wystawa *Wydarzenia, dokumenty z historii*, zorganizowana przez Galerię GN oraz NSZZ Solidarność na początku 1981 roku w Gdańsku i pokazana potem w kilku większych miastach Polski. Udział w tworzeniu tej wystawy miał też Witold Węgrzyn, jakkolwiek nie oznaczało to dla niego zmiany strategii artystycznej w jego indywidualnych realizacjach. W latach osiemdziesiątych stworzył kilka powiązanych ze sobą cykli: *Fotografia elementarna*, *Fotografia bez fotografii* i *P-fotografia*. To pierwsze hasło zawdzięczał Jerzemu Olkowi, który w 1984 roku opublikował manifest pod tym tytułem w katalogu wystawy poplenerowej *Karkonosze*. Jerzy Olek, po rozpadzie swojej grupy Foto-Medium-Art przy wrocławskiej galerii o tej nazwie, starał się zmodyfikować jej postkonceptualny program, wciągając do współpracy fotografów o dokumentalnych zainteresowaniach, takich jak: Bogdan Konopka, Andrzej J. Lech czy Wojciech Zawadzki. Postulował powrót do „fotografii fotograficznej” o spotęgowanej intensywności wiernego odtworzenia natury. W miejsce „elementaryzmu analitycznego” (właściwego dla fotomedializmu lat siedemdziesiątych z jego teoretyzowaniem i redukcjonizmem) postulował „elementaryzm kontemplacyjny”. O ile jednak wspomniani uczestnicy tego programu preferowali fotografię w tradycji Edwarda Westona (określaną jako „czysta” czy „fotogeniczna”), to Jerzy Olek dopuszczał fotografię różnego typu i ostatecznie jego działania zaczęły się rozmiąć z utrwaloną rozumieniem

„fotografii elementarnej”¹⁰. Jednak Jerzy Olek zorganizował kilka wystaw „fotografii elementarnej” w międzynarodowym składzie, w których wziął też udział Witold Węgrzyn (w 1986 i 1988 roku)¹¹. Były tam prace odwołujące się do konceptualizmu, wizualizmu, piktorializmu, jak też intermedialne. Realizacje Witolda Węgrzyna komentują hasło „fotografii elementarnej” przede wszystkim poprzez pojęcie śladu. Są to oszczędne w formie zapisy promieni światła przenikających przez szczeliny albo obłych form – jakby kropli cieczy – skupiających zagadkowe refleksy. Pojawiają się też czarne pasma na białym tle kojarzące się ze spontanicznym malarskim gestem. Jednak to powstające w podobnym czasie cykle *Fotografia bez fotografii* i *P-fotografia* (fotografia pogranicza czy po-fotografia) reprezentują główny nurt twórczości Witolda Węgrzyna, w którym przenikają się różnorodne źródła obrazowania. W katalogu wystawy z 1987 roku artysta napisał, że zdecydował się zrezygnować z „fotografii jako fotografii” w celu „odkształcenia fotografii od jej zasadniczego nurtu (przesłania), jakim jest jej rejestracyjność i aspekt dokumentalny”¹². Również i tu, tak jak we wczesnych

¹⁰ To rozumienie utrwaliły wystawy organizowane od lat dziewięćdziesiątych przez Jakuba Byrczka, Wojciecha Zawadzkiego i Andrzeja Saja.

¹¹ W 1985 roku prezentował też swoją wystawę *Ślad* we wrocławskiej Galerii Foto-Medium-Art.

¹² Witold Węgrzyn. *Fotografia bez fotografii*, katalog wystawy, Galeria FF, Łódź 1987.

pracach, pojawiają się portrety zestawiane z tłem pochodzącym z innego źródła, ale tym razem te elementy są bardziej zintegrowane poprzez estetyczny walor całości. Inne motywy (dłoń, przedmioty we wnętrzach, szerokie czarne smugi) robią wrażenie zastygłych śladów po eksplozjach ludzkich działań. Podobne założenia cechują prace z cyklu *P-fotografia*, datowane od 1985 roku, a wystawione w 1989. Niekiedy są to fotografie, które tylko dokumentują fragmenty wnętrza zawierających aranżacje o niepokojącym, niejasnym charakterze. Najczęściej fotografie, które dokumentują motywy wnętrza, stanowią tło dla zamazanych rysunków światłem, dla siatek zadrapań albo aplikacji i zaświecień. Swoje intencje i tutaj artysta wyjawiał w krótkim tekście, gdzie napisał między innymi: „Jeżeli przyjąć, że w prezentowanych na wystawie fotografiach zrezygnowałem z istoty wiernego odwzorowania rzeczywistości, traktując ją tylko jako pretekst do twórczych poczynań, to

uczyniłem to z premedytacją i konsekwentnie. «Odwrócenie» od natury sprawiło, że bardziej zająć się mogłem sobą, swoimi przemyśleniami, refleksjami, wrażeniami i tym wszystkim, co nas na co dzień dotyka, niepokoi, zaskakuje”¹³. W kolejnych dekadach różne motywy występujące w fotograficznych kompozycjach Witolda Węgrzyna poddawane były coraz głębiej sięgającemu „stopieniu”, co jednak nie eliminuje znaczącej rozpoznawalności elementów. Nowością było też podkreślanie dynamiki ich relacji za pomocą barwy. Niemniej nadal pojawiały się bardziej ascetyczne obrazy, jak na przykład w cyklu *Stół*. Można więc powiedzieć, że Witold Węgrzyn stale rozwija swoją metodę pracy, powracając przy tym do różnych jej wcześniejszych wątków i wzbogacając je. Podejmując dialog z kierunkami sztuki dominującymi w różnych okresach, zawsze wyraźnie podkreślał własne preferencje i budował rozpoznawalny indywidualny styl.

¹³ Witold Węgrzyn. *P-fotografia*, Mała Galeria Fotografiki, Toruń 1989.

Witold Węgrzyn

Witold Węgrzyn urodził się w 1945 roku w Wąbrzeźnie, w Gdańsku mieszka od 1956 roku. W latach 1959–1964 uczył się fotografii artystycznej w Państwowym Liceum Technik Plastycznych (dziś Zespół Szkół Plastycznych) w Gdyni-Orłowie. Jego nauczycielami byli między innymi Bolesława i Edmund Zdanowscy, uczniowie i późniejsi współpracownicy Jana Bułhaka, którzy przyjechali po wojnie do Trójmiasta z Wilna i byli jednymi z założycieli szkoły plastycznej w Orłowie. W 1965 roku został członkiem Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego. W 1968 roku podjął pracę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (dziś Akademia Sztuk Pięknych) w Gdańsku. W 1971 roku został przyjęty do Związku Polskich Artystów Fotografików. Pełnił funkcję kierownika i wykładowcy Pracowni Fotografii w PWSSP, a od 1997 roku Wyższych Zaocznych Studiów Fotografii na Wydziale Malarstwa i Grafiki oraz

na Wydziale Grafiki ASP. Przez ponad trzydzieści lat wykształcił wiele pokoleń znamienitych twórczyni i twórców, którzy odnoszą znaczące sukcesy na polu sztuki i dydaktyki. W tym czasie był kuratorem i organizatorem wielu studenckich wystaw, a studentki i studenci pod jego kierunkiem odnosili spore sukcesy w konkursach fotograficznych w kraju i za granicą. Był członkiem Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Fotografików przez pięć kadencji i obecnie. W 1972 roku został uhonorowany tytułem Artiste FIAP (AFIAP) nadanym przez Międzynarodową Federację Sztuki Fotograficznej. Pełnił również funkcję rzeczoznawcy Ministerstwa Kultury i Sztuki do spraw fotografii oraz konsultanta do spraw Szkolnictwa Artystycznego.

W latach siedemdziesiątych związany był z Galerią GN w Gdańsku, później z Gdańską

Galerię Fotografii ZPAF. Uprawiał fotografię medialną, w latach osiemdziesiątych zbliżył się do programu „fotografii elementarnej” o wizualno-konceptualnym charakterze. W latach dziewięćdziesiątych tworzy cykle *Sytuacje I, II, III, IV* o graficznym, paramedialnym i wizualnym charakterze, w których ukryty jest składnik konceptualny.

Fotografię traktuje jako pogranicze mediów i dyscyplin artystycznych, pole eksperymentów i poszukiwań własnej stylistyki, własnego „osobnego” języka, poszukiwań odpowiedzi na tematy uniwersalne i podstawowe.

Swoje prace prezentował na dwudziestu ośmiu wystawach indywidualnych i ponad trzystu sześćdziesięciu zbiorowych w kraju i za granicą. Za działalność artystyczną został uhonorowany nagrodą III stopnia Ministra Kultury i Sztuki, nagrodą II stopnia Ministra Kultury i Sztuki, Medalem imienia Jana Bułhaka, Nagrodą Indywidualną Prezydenta Miasta Gdańska, Medalem 50-lecia ZPAF, Nagrodami Rektor-skimi w PWSSP, ASP w Gdańsku za osiągnięcia dydaktyczne i artystyczne, Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury, Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Zasłużony dla Kultury Polskiej.

Fotografie Witolda Węgrzyna znajdują się w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą oraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, we Wrocławiu, Gdańsku, Muzeum

Sztuki Współczesnej w Łodzi, Muzeum Fotografii w Krakowie, Muzeum Historycznego Miasta Gdańska, Muzeum Sopotu, Muzeum Emigracji w Gdyni, Muzeum Morskiego w Gdańsku, zbiorach Instytutu Sztuki Uniwersytetu w Tokio.

WYBRANE WYSTAWY INDYWIDUALNE

- 1970** Wystawa autorska, Pasaż Zbrojowni, PWSSP, Gdańsk
- 1975** *Penetracje*, Galeria MPiK, Gdańsk; BWA, Olsztyn; Galeria Fotografii, Łódź; Galeria Fotografii, Grudziądz
- 1978** *Rekonstrukcje krajobrazu*, Galeria GN, Gdańsk; BWA, Słupsk
- 1980** *Dokumentacja – czarne prostokąty*, Galeria GN, Gdańsk; Galeria Slavia, Brema
- 1980** Wystawa autorska, Hochschule Gestaltstende Kunst und Musik, Galerie Slavia, Brema
- 1982** *Kuns aus Polen*, wystawy autorskie sześciu artystów z Polski, Galeria Slavia, Brema
- 1985** *Ślad*, Galeria ZPAF, Gdańsk, Szczecin; Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław
- 1985** *Fotografia bez fotografii*, Galeria GTPS Punkt, Gdańsk; Galeria FF, Łódź
- 1988** *Znak, synteza, asceza*, Galeria Fotografii, Łądek Zdrój
- 1989** *Sytuacje I, P-fotografia*, Galeria MPiK, Gdańsk; Galeria Fotografii, Bielsko-Biała; Galeria ZPAF, Toruń
- 1990** *After Man Ray Striped House*, Museum of Art, Tokio

1990 Wystawa autorska, Rathaus, Greven, Ochtrup

1991 *Gummidrucke und andere edeldrucke*, Galerie Grauwert, Hamburg

1996 Wystawa autorska w ramach wystawy Grupy Gdańskiej (rzeźba), Galeria Instytutu Kultury Polskiej, Londyn

1997 *Gdańsk*, wystawa promocyjna Gdańska na jubileusz 1000-lecia miasta, Hamburg

1998 *Sytuacje II – ingerencje, interwencje*, Galeria Ratusza Staromiejskiego, Gdańsk; Galeria Fotografii BB, Bielsko-Biała; Galeria FF, Łódź

2000 *Sytuacje III – Stół*, Mała Galeria ZPAF, CSW, Warszawa; Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk

2003 Wystawa autorska, Galeria ZPAF, Toruń

2006 *Kult krawędzi – krawędź kultu – reminiscencje japońskie*, dialog z Jerzym Olkiem w formie dwóch wystaw autorskich, Galeria Okno, Słubice

2007 *Miniatury, prace w technikach historycznych*, Galeria Klubu Plama, Gdańsk

2007 *Sytuacje II – Plus*, Galeria Sztuki pARTer, Kłodzko

2007 *Obecność z cyklu Sytuacje V*, PGS, Sopot

2008 *Kult krawędzi, krawędź kultu – reminiscencje japońskie*, dialog z Jerzym Olkiem w formie dwóch wystaw autorskich, Muzeum Kultury Dalekiego Wschodu, Dom pod Gwiazdą, Toruń

2011 *Wizerunki*, Galeria ASP, Gdańsk

2015 *Obecność*, Galeria Muzeum Stanisława Staszica, Piła

2016 *Ameryka–Gdynia. Rejs powrotny statkiem ts/s Stefan Batory*, Muzeum Emigracji, Gdynia

2018 *Kadry zapisane w pamięci. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku w obiektywie Witolda Węgrzyna*, Zbrojownia Sztuki, Gdańsk

2019 *Zdjęcia*, Galeria Saska, Lublin

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE

1973 *VI Biennale Krajów Nadbałtyckich*, Gdańsk

1973 *VII Wiosna opolska. Festiwal artystyczny*, Opole

1976 *V Biennale Krajobrazu Polskiego*, Muzeum Narodowe, Kielce

1977 *Konkurs Fotografii Polskiej „Złocisty Jantar”*, BWA, Sopot

1979 *Konkurs Fotografii Polskiej „Złocisty Jantar”*, BWA, Sopot

1978 *Granice II*, Galeria AUT, Gdańsk

1979 *Historia Galerii GN*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław i inne galerie

1981 *Fakty, wydarzenia z historii*, Galeria GN, Gdańsk i inne sale wystawowe na terenie Polski

1984 *IX Biennale Krajobrazu Polskiego*, Galeria Piwnice BWA, Kielce

1984–1986 akcja Grupy 3 pn, *Fotografia u ciebie*, Galeria ZPAF, Gdańsk

1984 *Polska fotografia krajobrazowa 1944–1984*, Kielce, Nowy Jork, Chicago i inne miasta USA

1984 *Wystawa Konkursu na Gdańską Grafikę Roku*, Galeria Punkt, Gdańsk

1985 *Wystawa Gdańskiego Okręgu ZPAF*, Galeria Getwinc, Zwingenberg

1985 *Współczesna fotografia polska*, Zachęta, Warszawa

1986 *Warsztaty gierakłowskie*, Galeria ZPAF, Gdańsk; Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław

1987 *Wystawa jubileuszowa 40 Lat ZPAF*, Zachęta, Warszawa

1987 *X Biennale Krajobrazu Polskiego*, Kielce

1987 *II Konfrontacje Plastyczne Polski Północnej*, Galeria EL, Elbląg

1987 *Wystawa Jubileuszowa 40 lat GTF*, BWA, Sopot

1988 *V Biennale Fotografii Górskiej*, Wojewódzki Dom Kultury, Jelenia Góra

1988 *Kolekcja Gdańska Dokument*, Galeria ZPAF, Gdańsk

1988 *Wystawa fotografii elementarnej*, Brno

1988 *Cytaty z rzeczywistości*, Sofia

1988 *Wystawa fotografii polskiej*, Pekin

1989 *Wystawa z okazji jubileuszu 150 lat powstania fotografii*, BWA, Głogów

1990 *2 × 8. Wystawa fotografii polskiej*, Berlin

1991 *70 Jahre polnische photoavangarde*, Rheine; Koszalin

1992 *Cytaty z rzeczywistości*, Galeria Region, Koszalin

1995 *Artyści Zaspy*, Galeria Klubu Plama, Gdańsk

1997 *Międzynarodowa wystawa sztuki Pro Baltica*, Ratusz Staromiejski, Toruń

1997 *Artyści ASP w Gdańsku*, Centrum Kształcenia, Tczew; Galeria Sztuki, Ostrołęka

1997 *Fotografia '97*, Pałac Sztuki TPSP, Kraków

1997 *Gumiści polscy*, Stara Galeria ZPAF, Warszawa

1997 *Wystawa jubileuszowa 50-lecie ZPAF*, Stara Galeria ZPAF, Warszawa

1997 *Linia podziału, linia porozumienia*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław

1997 *Fotografia z kręgu Galerii Foto-Medium-Art*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław

1999 *Tomorrow is Today*, wystawa polsko-japońska, Nara, Kioto, Osaka oraz Wrocław, Kraków, Bydgoszcz

2001 *Czerwone, niebieskie, białe. Wystawa twórców z kręgu ASP Gdańsk*, PGS, Sopot

2001 *Medium jako medium – fotografia w gdańskiej ASP*, PGS, Sopot

2001 *Mistrzowie polskiego krajobrazu*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź

2002 *Jutro jest dziś. Wystawa fotografii polsko-japońskiej*, Náchod

2002 *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, Muzeum Sztuki, Łódź

2002 *Wizja lokalna – pokolenia*, Galeria 78, Gdynia

2002 *Doroczna wystawa Okręgu Gdańskiego ZPAF*, Galeria Punkt, Gdańsk

2002 *Wystawa jubileuszowa 25 lat Małej Galerii*, Mała Galeria ZPAF, CSW, Warszawa

2003 *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, BWA, Bielsko-Biała; Galeria Pusta, Katowice

2003 *Wystawa jubileuszowa 5-lecie Galerii Nowa Oficyna*, Gdańsk

2004 *Festiwal Młodej Sztuki IAbiRynT*, Kłodzko

2004 *Pinhole Camera. Wystawa fotografii otworkowej*, Kraków

2004 *Szlachetna fotografia*, Stara Galeria ZPAF, Warszawa

2005 *Bezkręsy kresów*, Galeria Sztuki pARTer, Kłodzko

2005 *Widzieć siebie (Vidět sebe)*, Galerie Pod Žebrovkou, Nové Město nad Metují, Galeria Bezdomna, Nowy Jork

2006 *8 lat Galerii Nowa Oficyna*, Nowa Oficyna – Galeria Rysunku ASP, Gdańsk

2006 *Sich selbst sehen*, Fotogalerie Friedrichshain, Berlin

2006 *Obecność kamienia*, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko

2006 *Widzieć siebie (Verse a si mismo)*, Casa de Las Conchas, Salamanka

2006 *Fotofestiwal Fotofest. Kolekcja fotografii otworkowej*, Wrocław

2006 *Poznań w Gdańsku, Gdańsk w Poznaniu*, Stary Browar, Poznań

2007 *W kręgu Galerii Foto-Medium-Art*, Kraków

2008 *Widzieć siebie (Verse a si mismo)*, Centro Cultural Ignacio Ramirez, San Miguel de Allende

2008 *Widzieć siebie (Auto-viziune)*, Muzeul de Artă, Cluj-Napoca

2008 *Marzyciele i świadkowie. Fotografia polska XX wieku*, Muzeum Książąt Czartoryskich Arse-nał, Kraków

2009 *W stronę esencji*, Galeria pARTer, Kłodzko

2009 *Fotografia inscenizowana lat 70.*, Moravská Galeria, Brno

2009 *25 lat Galerii FF*, Galeria FF, Łódź

2009 *W stronę esencji*, Instytut Kultury Ambasady Japońskiej, Warszawa

2009 *Światłoczułe. Fotografie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Wystawa z okazji 170 rocznicy powstania fotografii*, Muzeum Narodowe, Warszawa

2010 *Wystawa wybranych prac z Antologii Fotografii Polskiej według Lewczyńskiego*, Galeria Asymetria, Warszawa

2010 *Towards the Essence. Akira Komoto, Yuri Nagawara, Jerzy Olek, Witold Węgrzyn*, Toki Art Space, Tokio

2010 *Towards the Essence. Shigehiro Katayama, Norimasa Kawata, Akira Komoto, Yuri Nagawara, Hideyuki Ohba, Jerzy Olek, Yoshie Tokunaga, Witold Węgrzyn, Naoya Yoshikawa, Suzuki Gallery*, Kyoto International Community House, Kioto

2010 *Wystawa z okazji aukcji fotografii*, Galeria Senatorska, Warszawa

2016 *Wystawa z okazji aukcji fotografii Artinfo*, Warszawa

Penetracije 1975



TYTUŁ **AKT I** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 1970



TYTUŁ **AKT II** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 1969



TYTUŁ **BLIŹNIACZKI** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa, 1970



TYTUŁ **PERON** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa, 1970



TYTUŁ **EWA II** | TECHNIKA fotografia srebrkowa, analogowa, 1969

TYTUŁ **ULICA I** | TECHNIKA fotografia srebrkowa, analogowa, 1970 ►





TYTUŁ **ULICA II** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 1969

TYTUŁ **ULICA III** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 1969

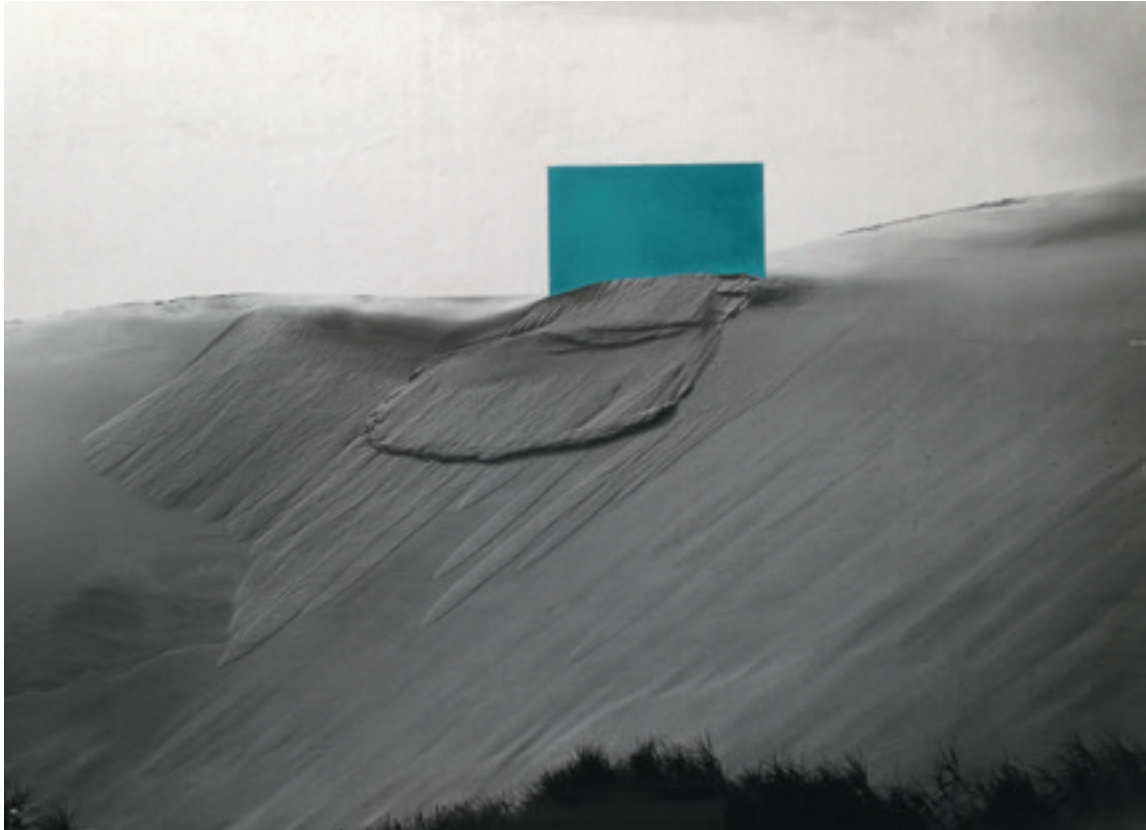
TYTUŁ **MEDEA** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 1970 ►



TYTUŁ UCIECZKA | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa, 1969



Rekonstrukcje krajobrazu 1978



TYTUŁ **KRAJOBRAZ I** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa (vintage)

TYTUŁ **KRAJOBRAZ IV** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa ►

TYTUŁ **KRAJOBRAZ V** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa ►





Z cyklu „Rekonstrukcje Krajobrazu” 1978/90





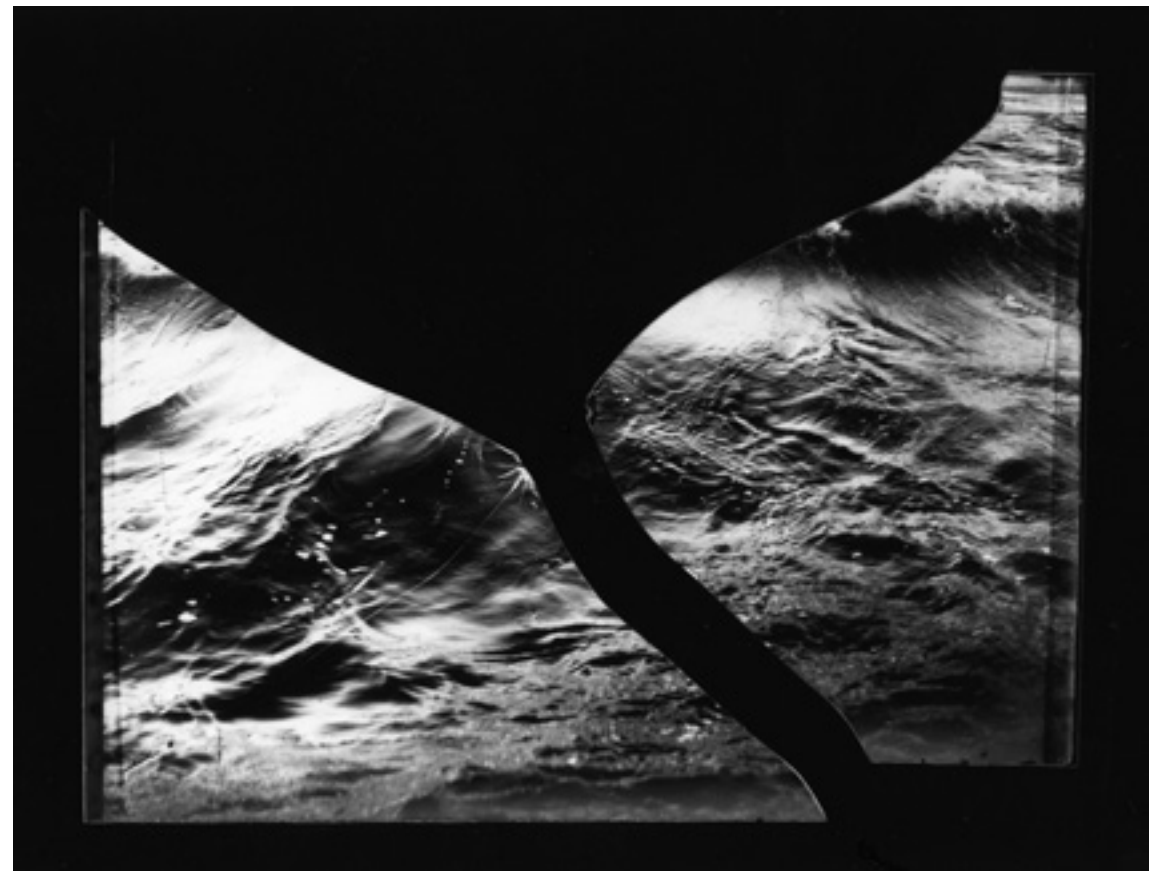
TYTUŁ **KRAJOBRAZ X** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa



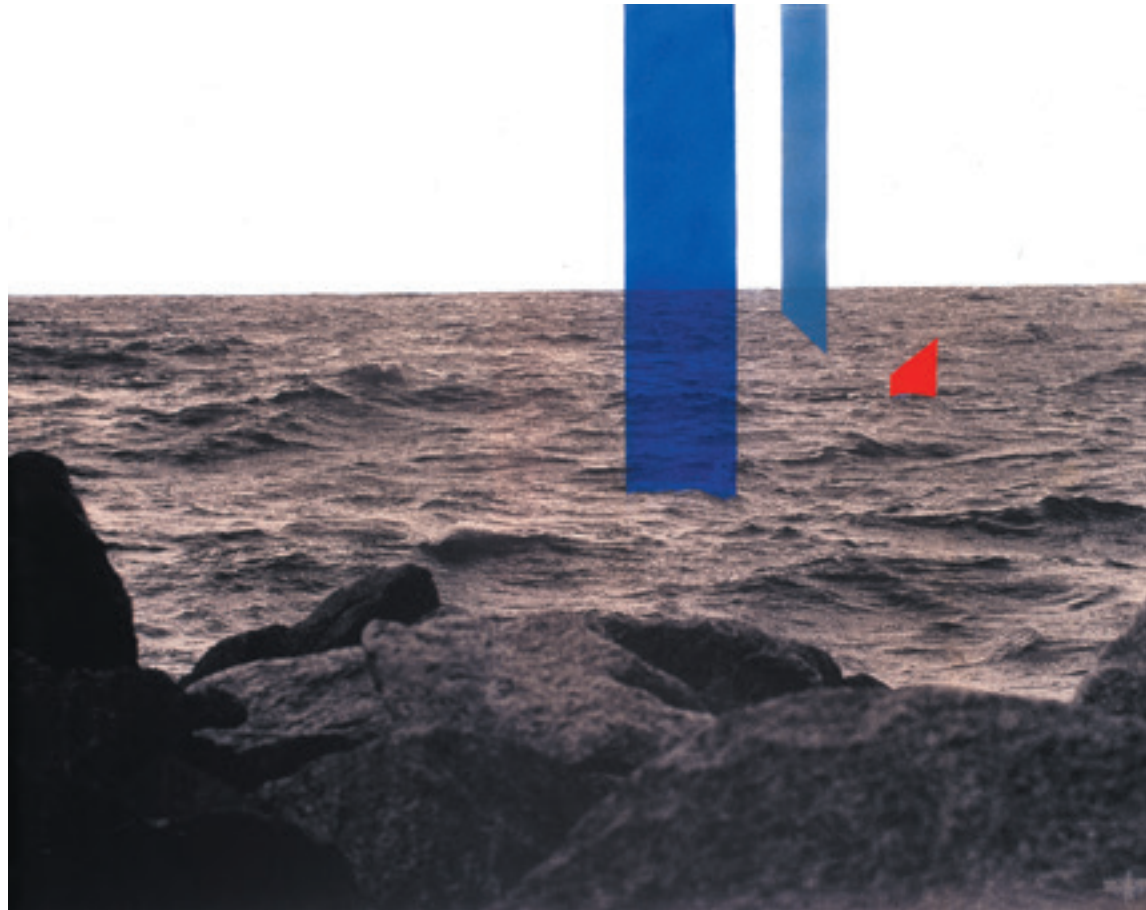
TYTUŁ **NATURA I** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa



TYTUŁ **NATURA V** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

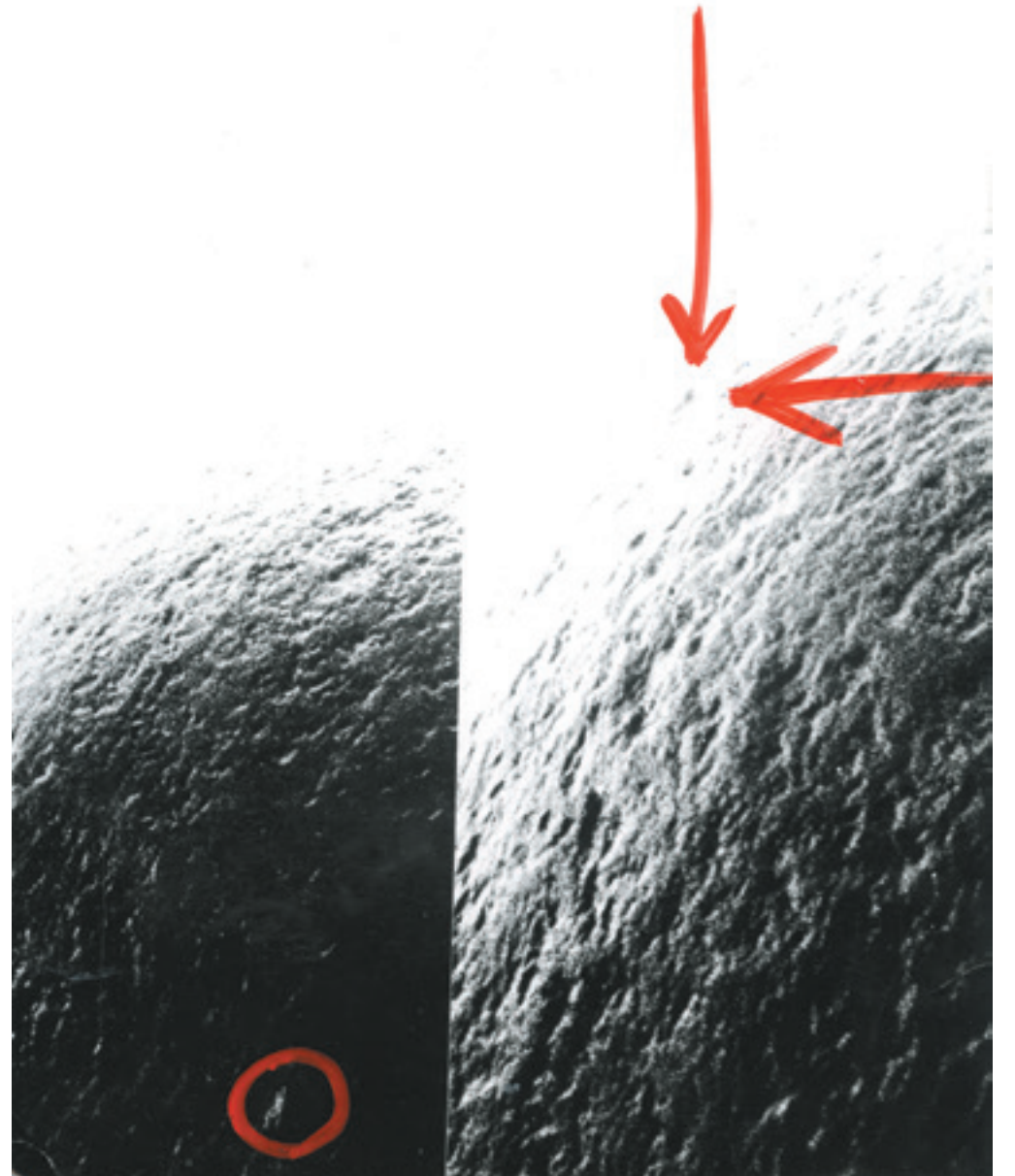


TYTUŁ **NATURA VI** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



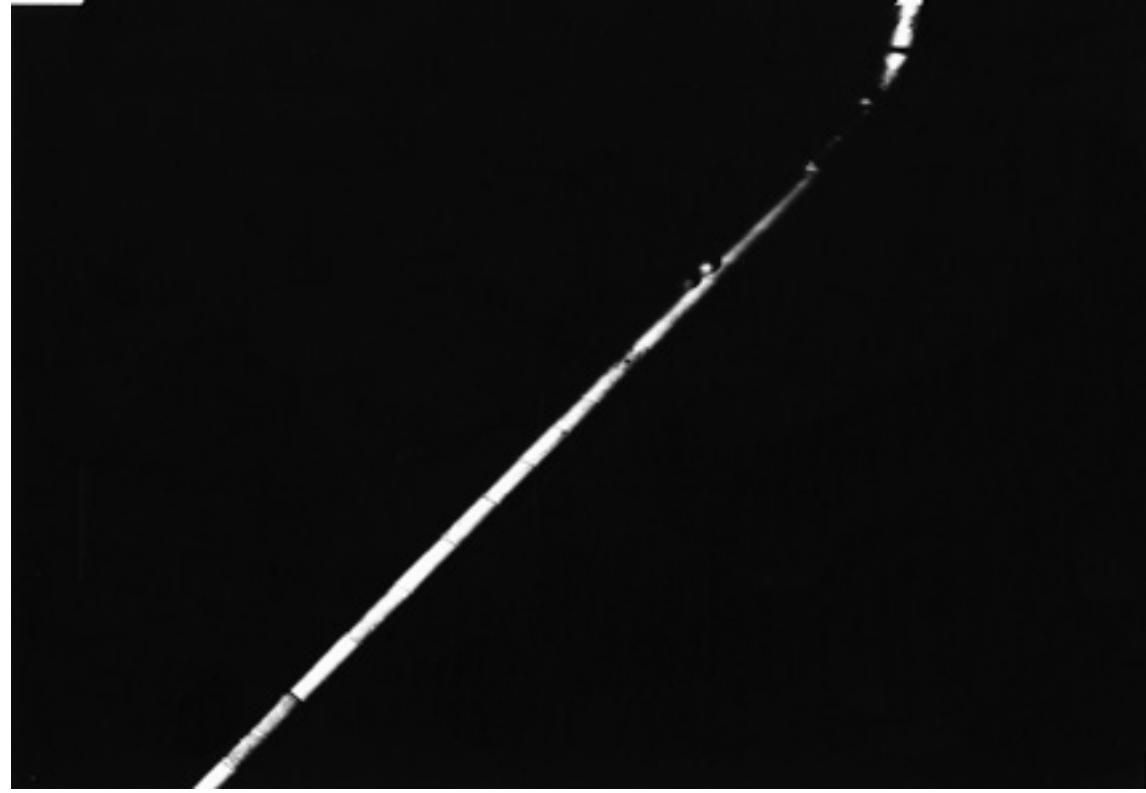
TYTUŁ **NATURA VII** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa (vintage)

TYTUŁ **NATURA X** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa ►



Fotografia elementarna 1985

TYTUŁ LINIA II | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa



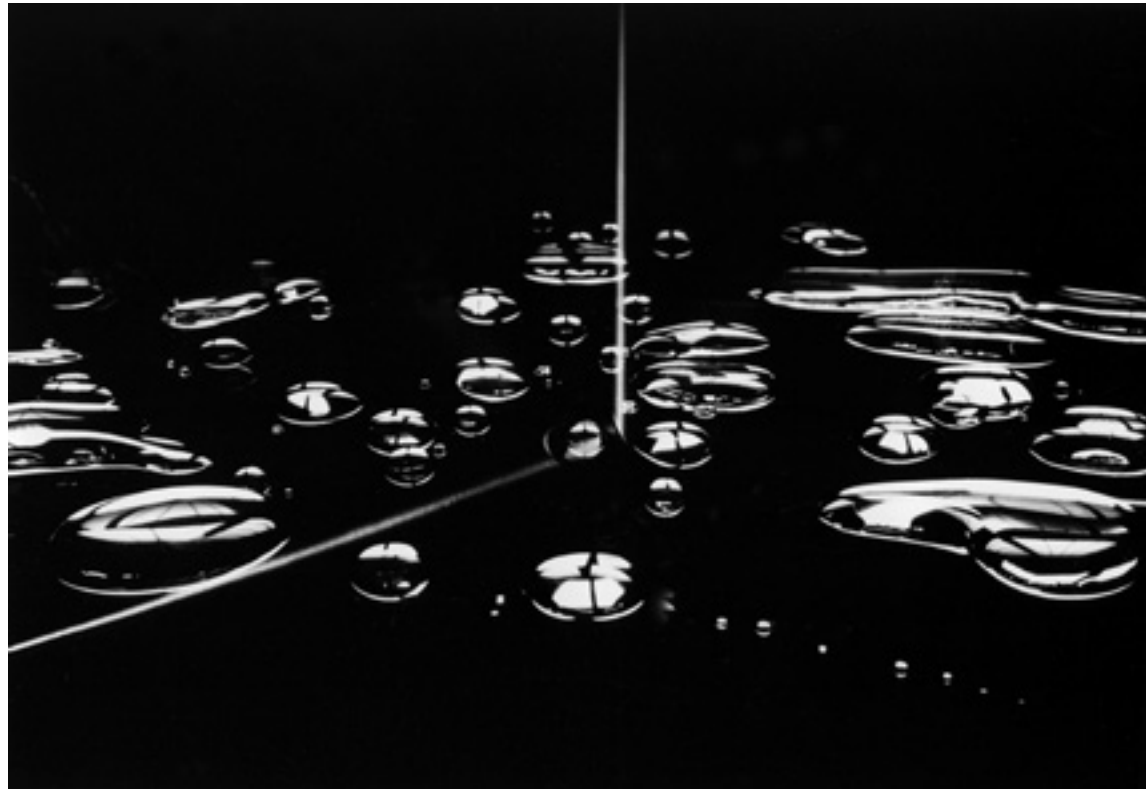


TYTUŁ **LINIA III** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

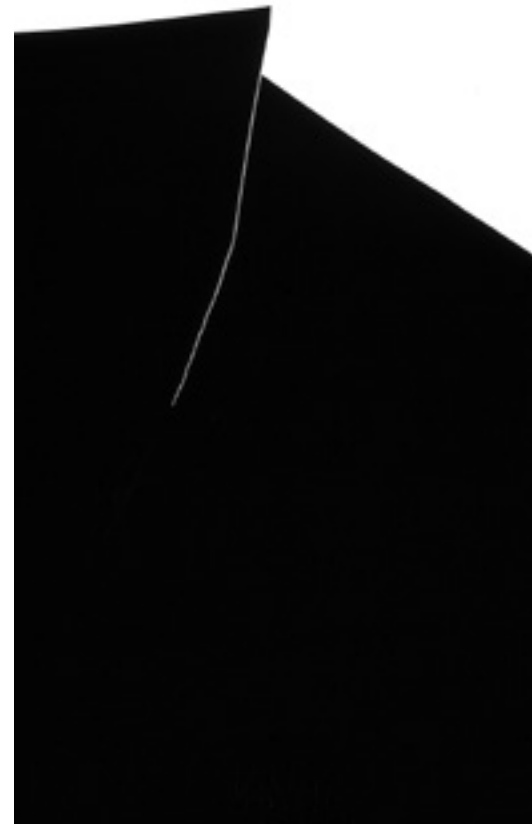
TYTUŁ **LINIA IV** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **LINIA V** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



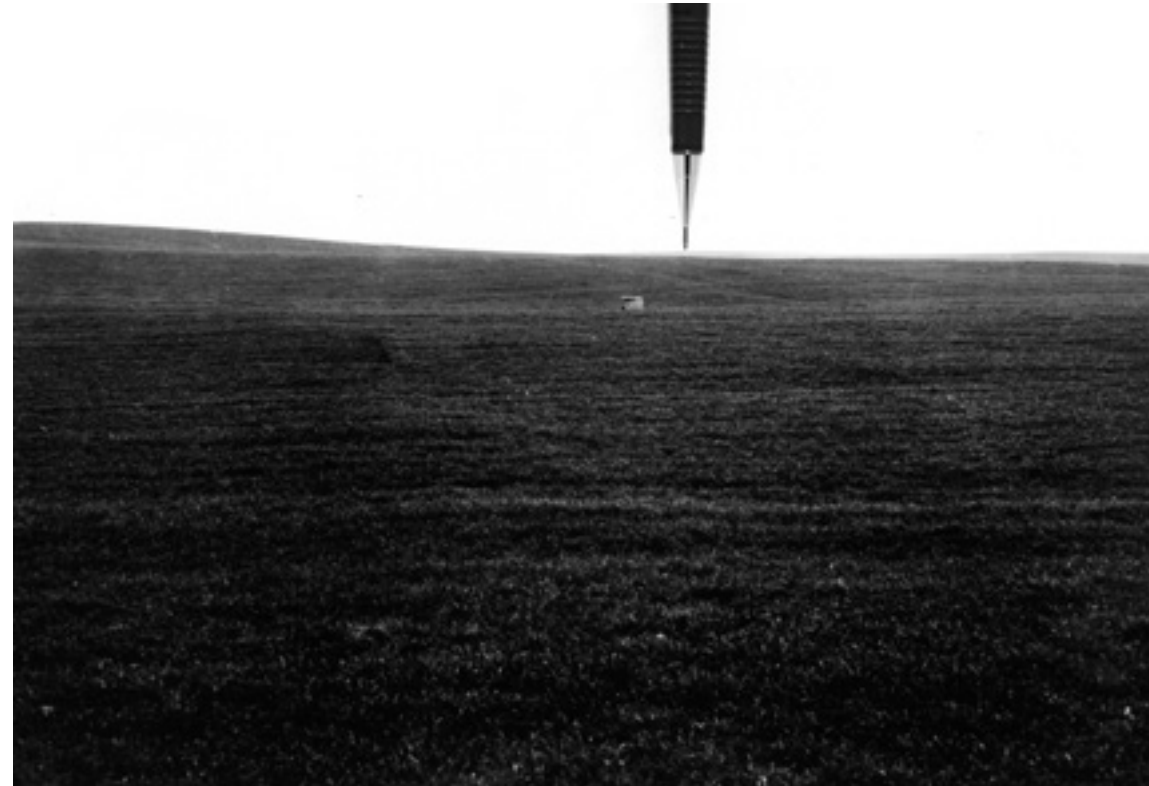
TYTUŁ **LINIA VI** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **LINIA VII** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **LINIA VIII** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



- ◀ TYTUŁ **LINIA IX** | TECHNIKA fotografia srebrkowa, analogowa
- ◀ TYTUŁ **LINIA X** | TECHNIKA fotografia srebrkowa, analogowa
- TYTUŁ **LINIA XI** | TECHNIKA fotografia srebrkowa, analogowa

P-fotografia

1989



TYTUŁ KORYTARZ | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **FORMA II** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



Wojciech 88

TYTUŁ **FORMA III** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **SZCZELINA** | TECHNIKA fotografia srebrkowa, analogowa



TYTUŁ **ŁAZIENKA II** | TECHNIKA fotografia srebrkowa, analogowa



TYTUŁ **SCHODY** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **KOLEJKA 1981** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 1989



TYTUŁ **WÓZEK 1981** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 1989



TYTUŁ **PORTRET SYNTETYCZNY** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

Sytuacje II – Ingerencje, Interwencje 1997



TYTUŁ **MONUMENT** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



◀ TYTUŁ **DROGA** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



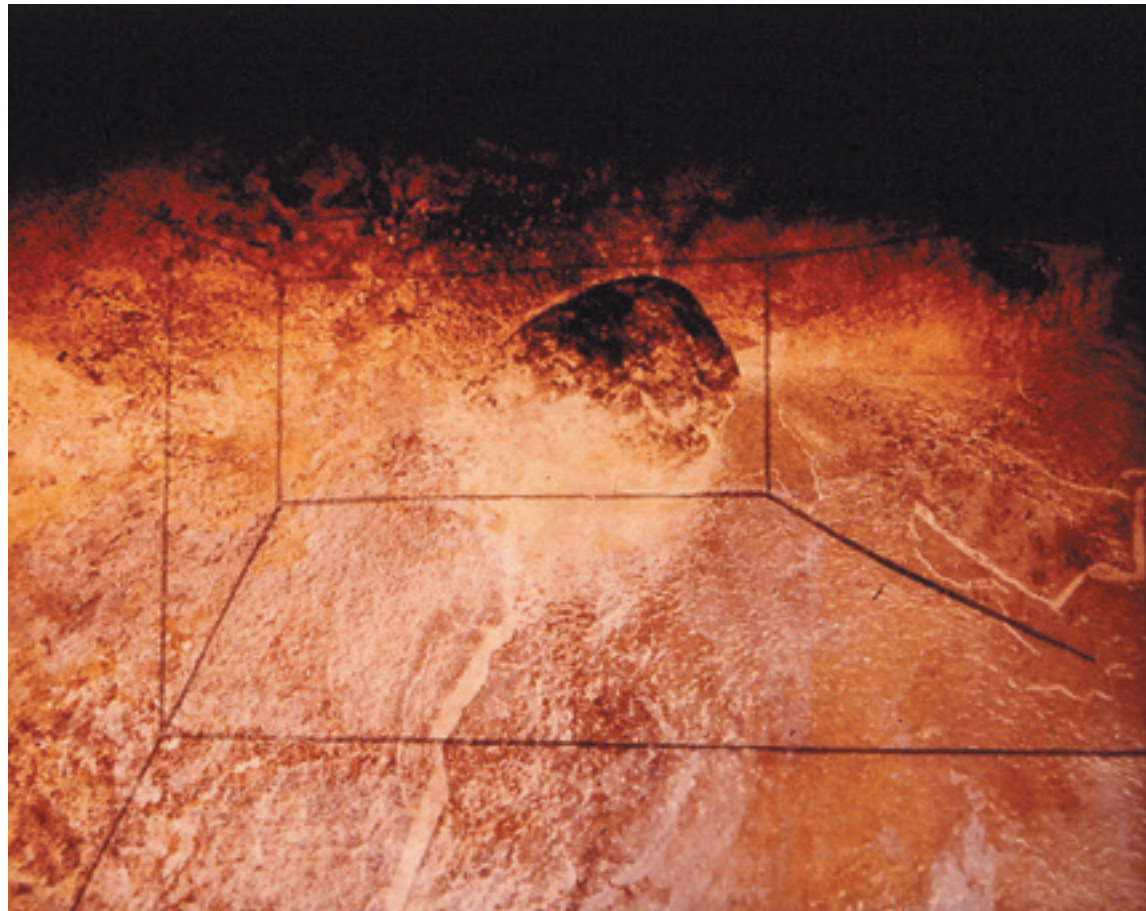
TYTUŁ **NIEBIESKI PORTRET** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



TYTUŁ **SZAŁ** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



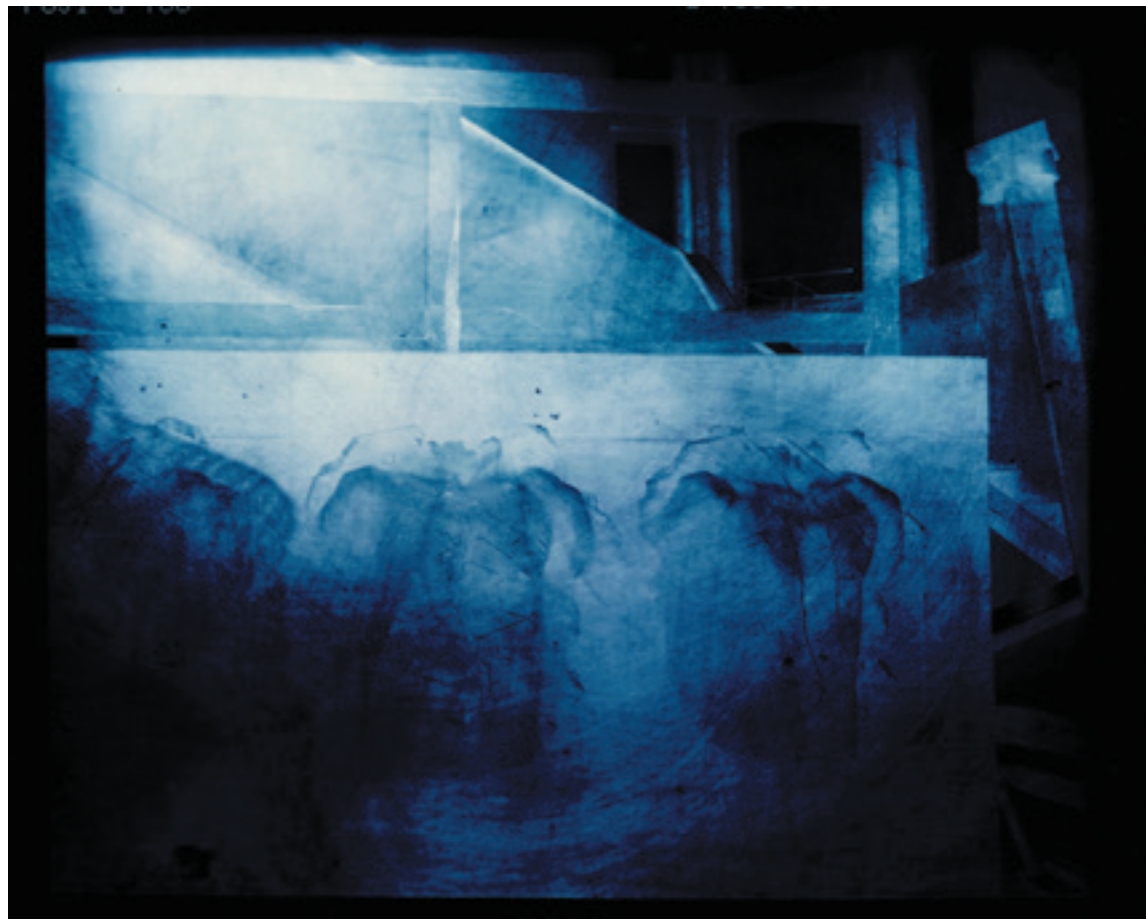
TYTUŁ **GEST** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



TYTUŁ **OBECNOŚĆ II** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



TYTUŁ **KRZESŁA** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)

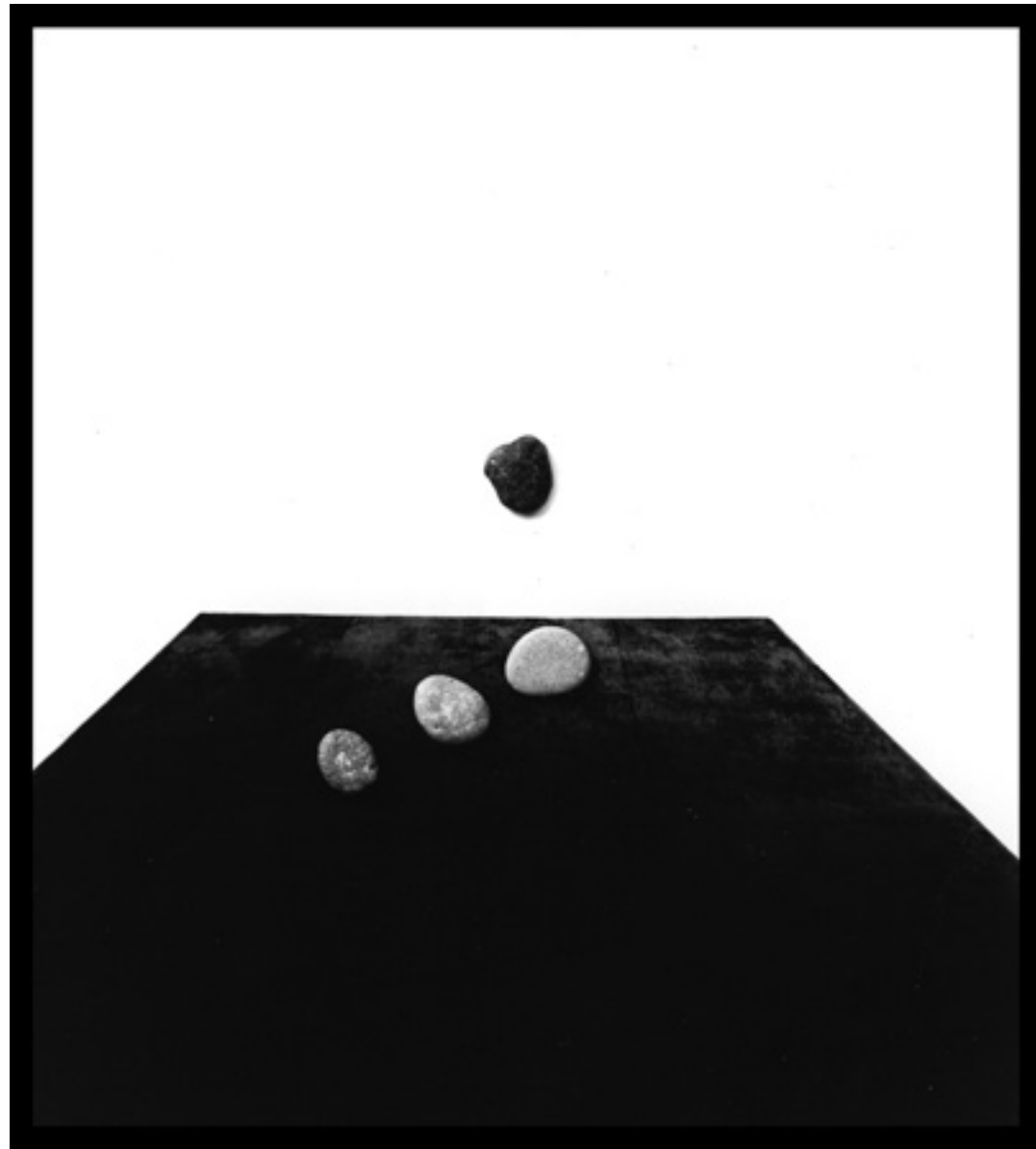


TYTUŁ **TORSY** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)

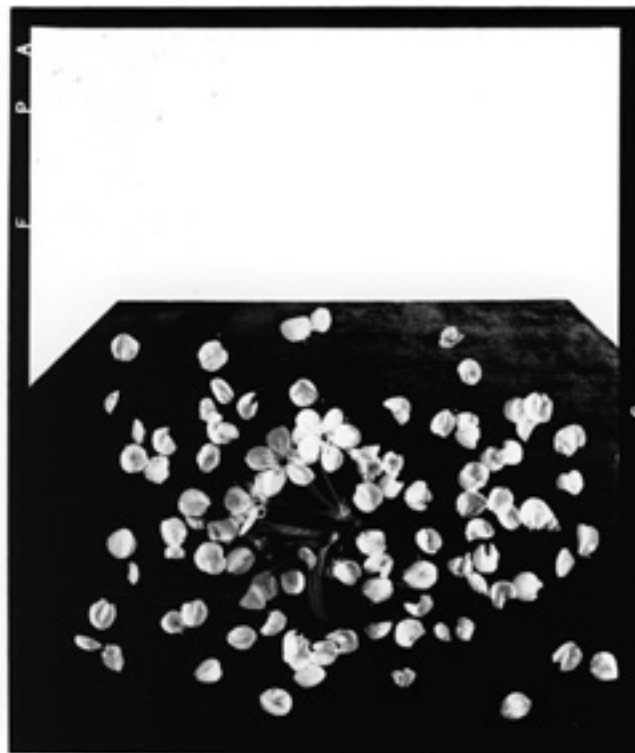


TYTUŁ **MORZE II** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)

Sytuacje III – stół 2000



TYTUŁ STÓŁ 1 | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



Włocławek 2004



◀ TYTUŁ **STÓŁ 1/2** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa

◀ TYTUŁ **STÓŁ 1/11** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa

TYTUŁ **STÓŁ 1/3** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa

TYTUŁ **STÓŁ 1/3A** | TECHNIKA fotografia srebrna, analogowa



TYTUŁ **STÓŁ 1/5** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

TYTUŁ **STÓŁ 1/6** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa ►



TYTUŁ STÓŁ 1/8 | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



Kult krawędzi, krawędź kultu 2005–2008



◀ TYTUŁ **KULT NATURY** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, sepia

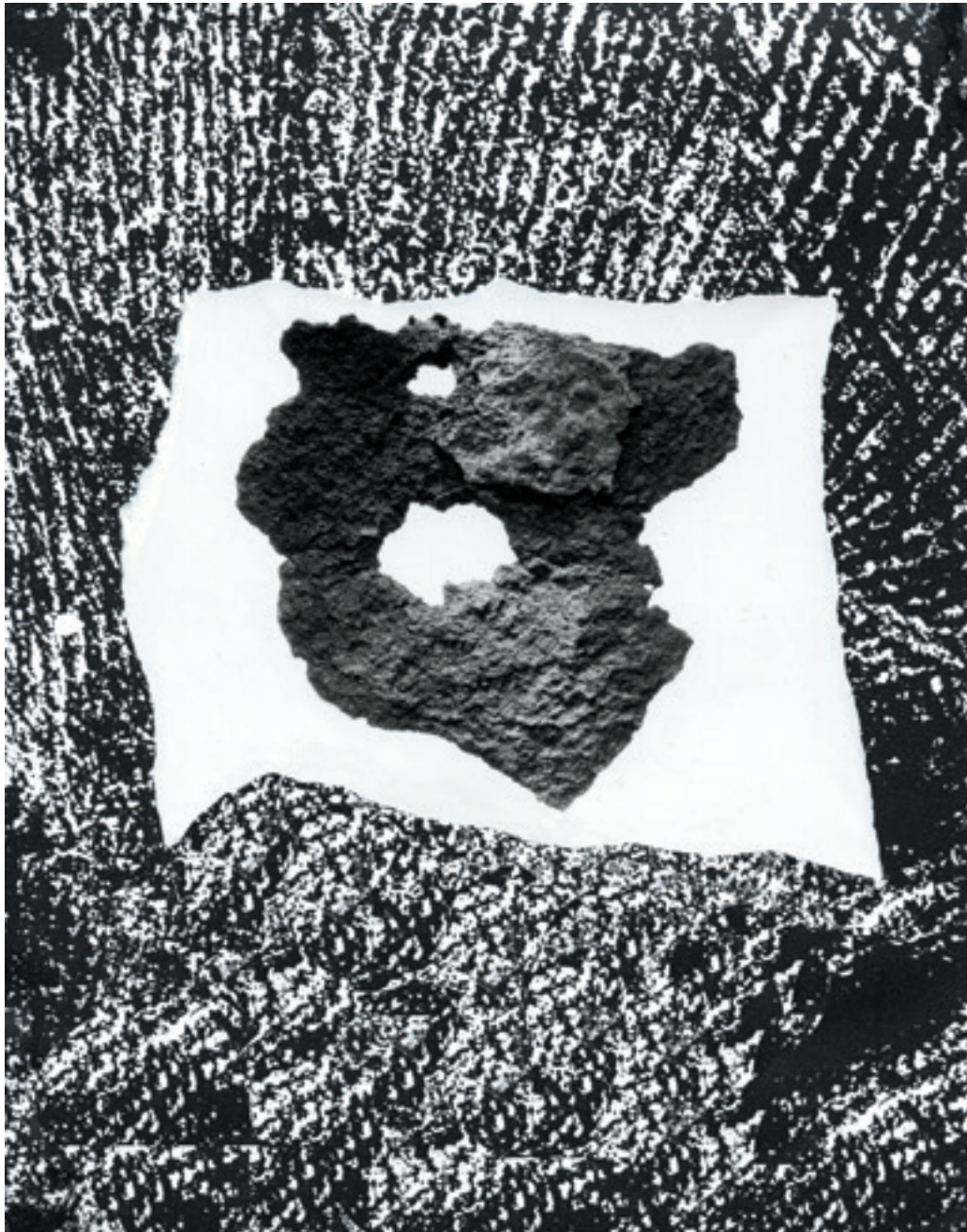
TYTUŁ **KULT KAMIENIA** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **MU/PUSTKA** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa

TYTUŁ **OŁTARZ SINTO** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, sepia

TYTUŁ **ŚWIĘTE ŹRÓDŁO** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa ►



◀ TYTUŁ **ZEN** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

TYTUŁ **LATARNIE** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, sepia

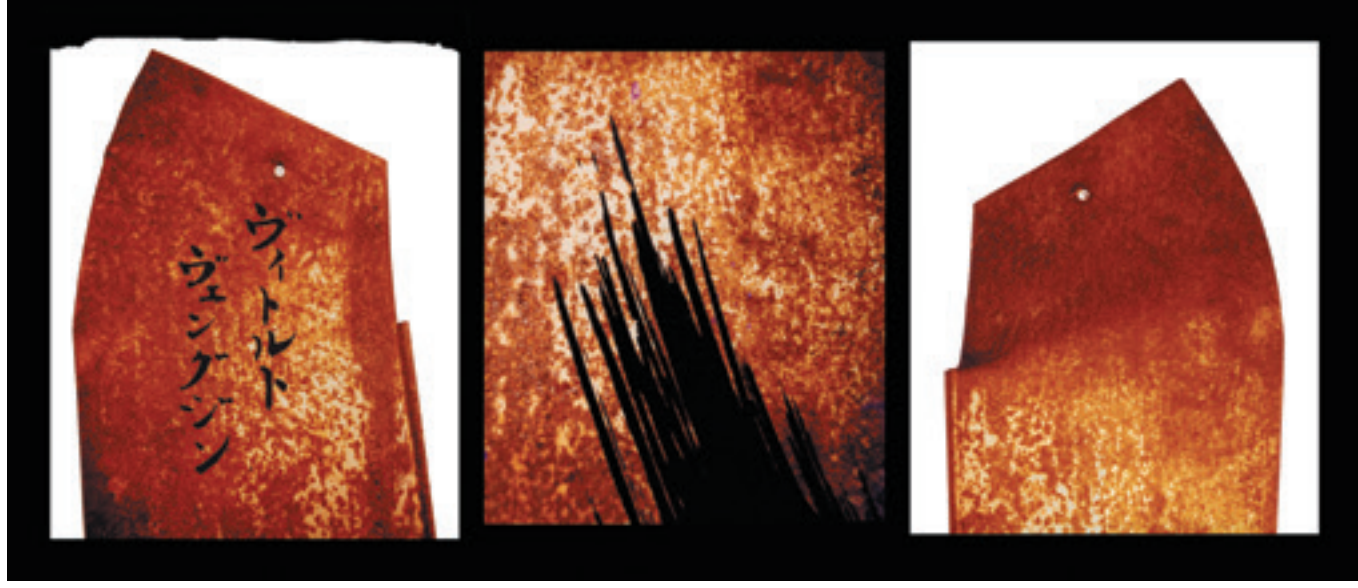


TYTUŁ **ZAPIS I** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

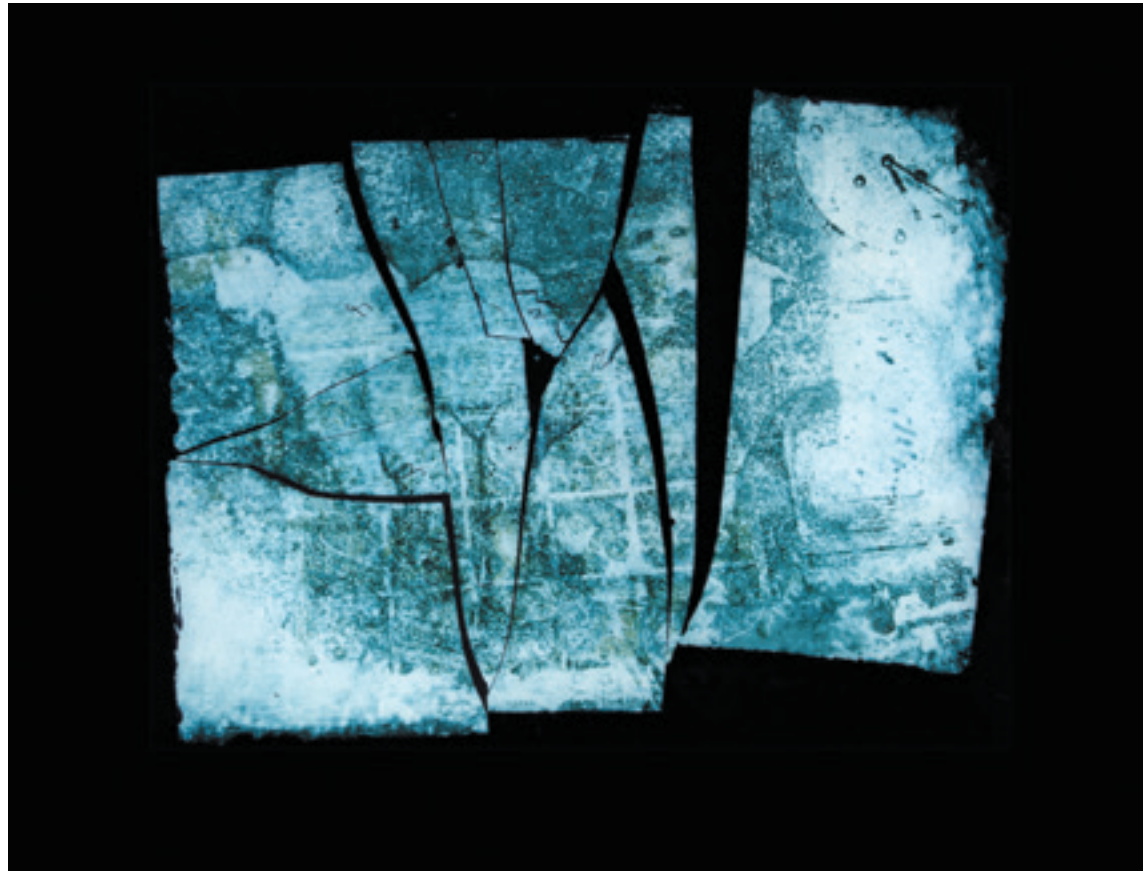
TYTUŁ **ZAPIS II** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa ►



TYTUŁ TRYPTYK | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



Sytuacje V – Obecność 2007



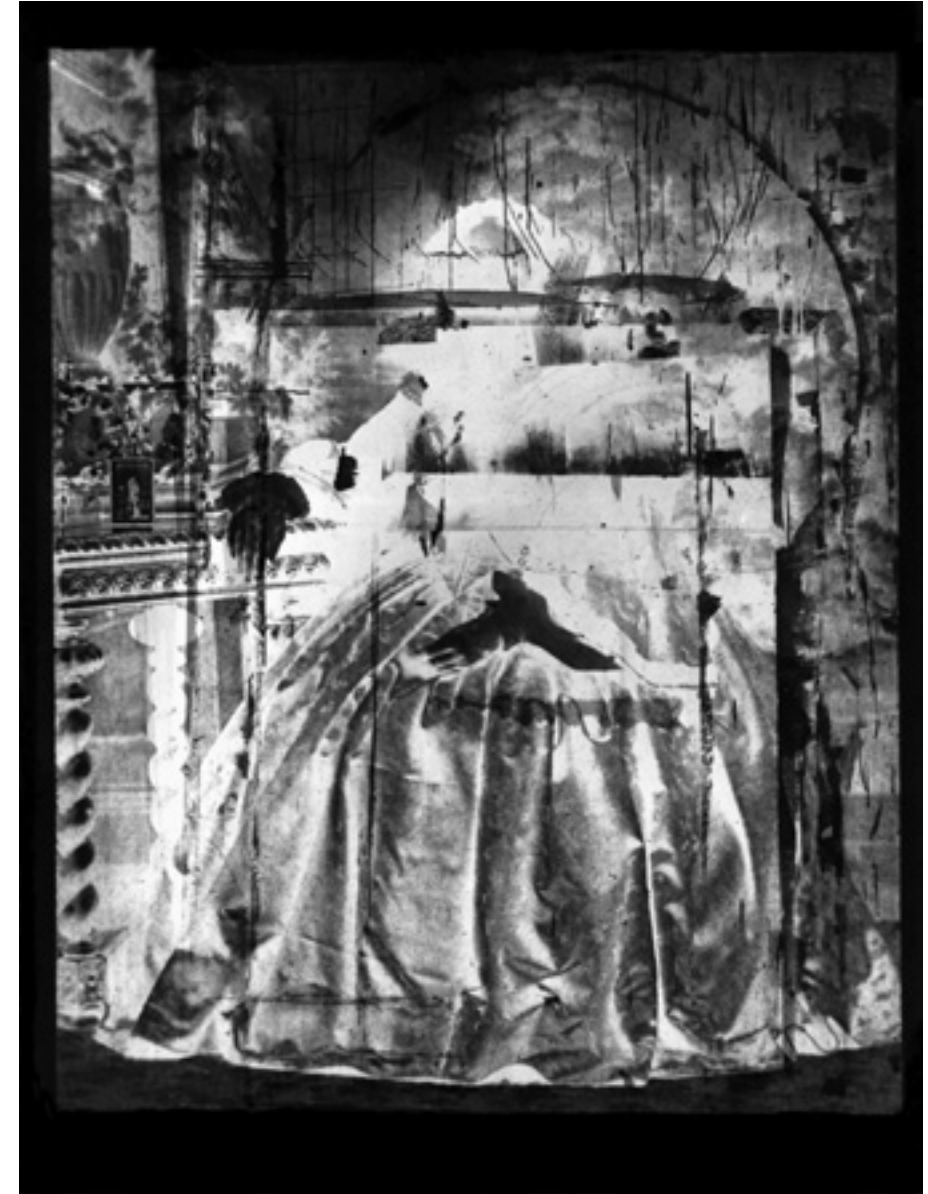
TYTUŁ **KLISZA PAMIĘCI I** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



TYTUŁ **KLISZA PAMIĘCI II** | TECHNIKA fotografia kolorowa, analogowa (vintage)



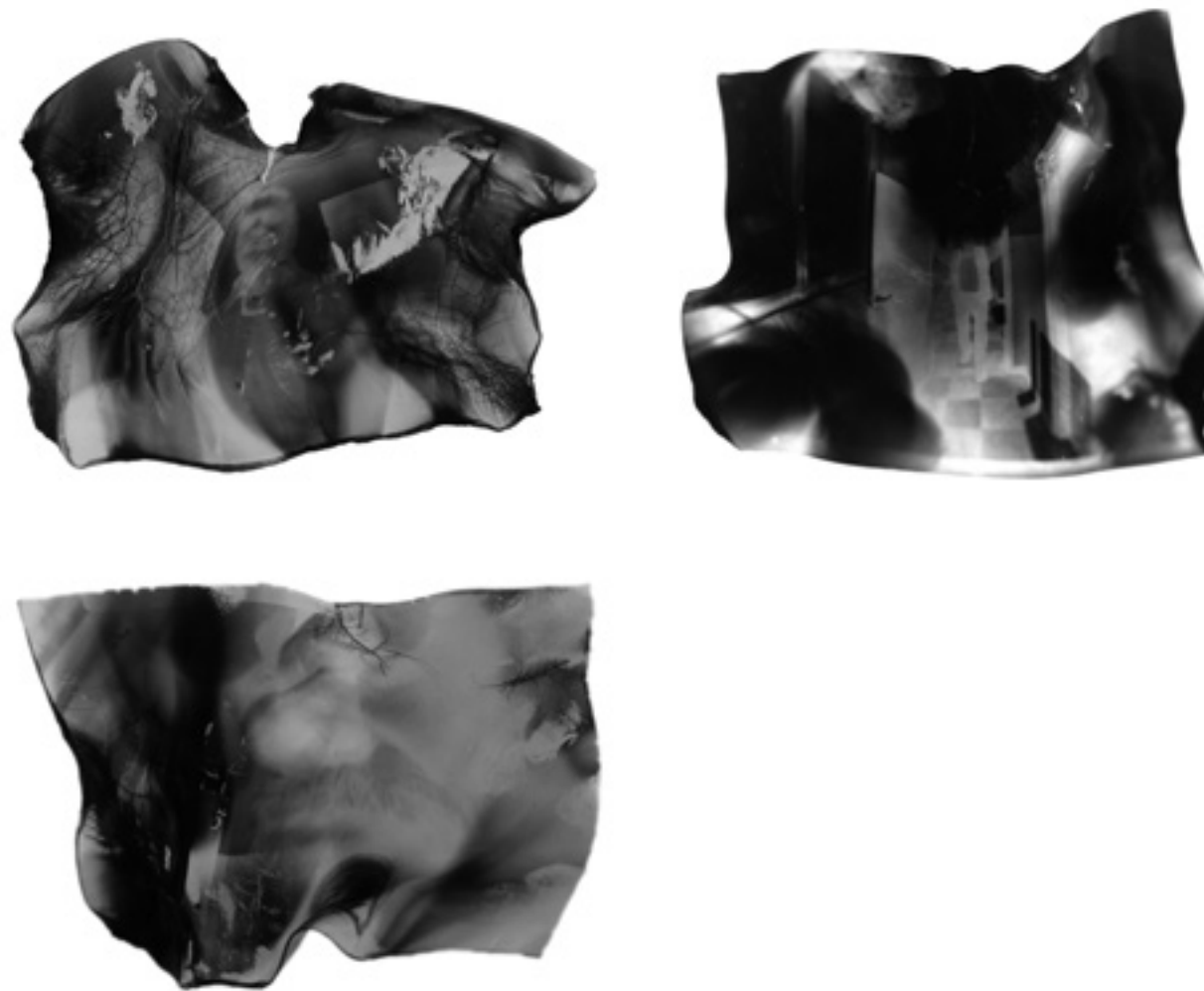
TYTUŁ **DAMA II / NIEZNAJOMA** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **DAMA III** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **KOKON** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **FORMY I** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

TYTUŁ **FORMY II** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

TYTUŁ **FORMY III** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa



TYTUŁ **TYLKO JA WIEM...** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

TYTUŁ **SEN** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa ►





TYTUŁ WOŹNICA, AUTOCYTAT | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa

Wizerunki 2007–2018



TYTUŁ **KOJEC** | TECHNIKA fotografia hybrydowa, 2018



TYTUŁ **GERYDON** | TECHNIKA fotografia srebrkowa, analogowa, sepia, 2007



TYTUŁ **ŚWIĄTECZNA ULICA** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 2015



TYTUŁ **BYŁEM TU...** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, camera obscura, 2018



TYTUŁ **WCZORAJ** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 2010

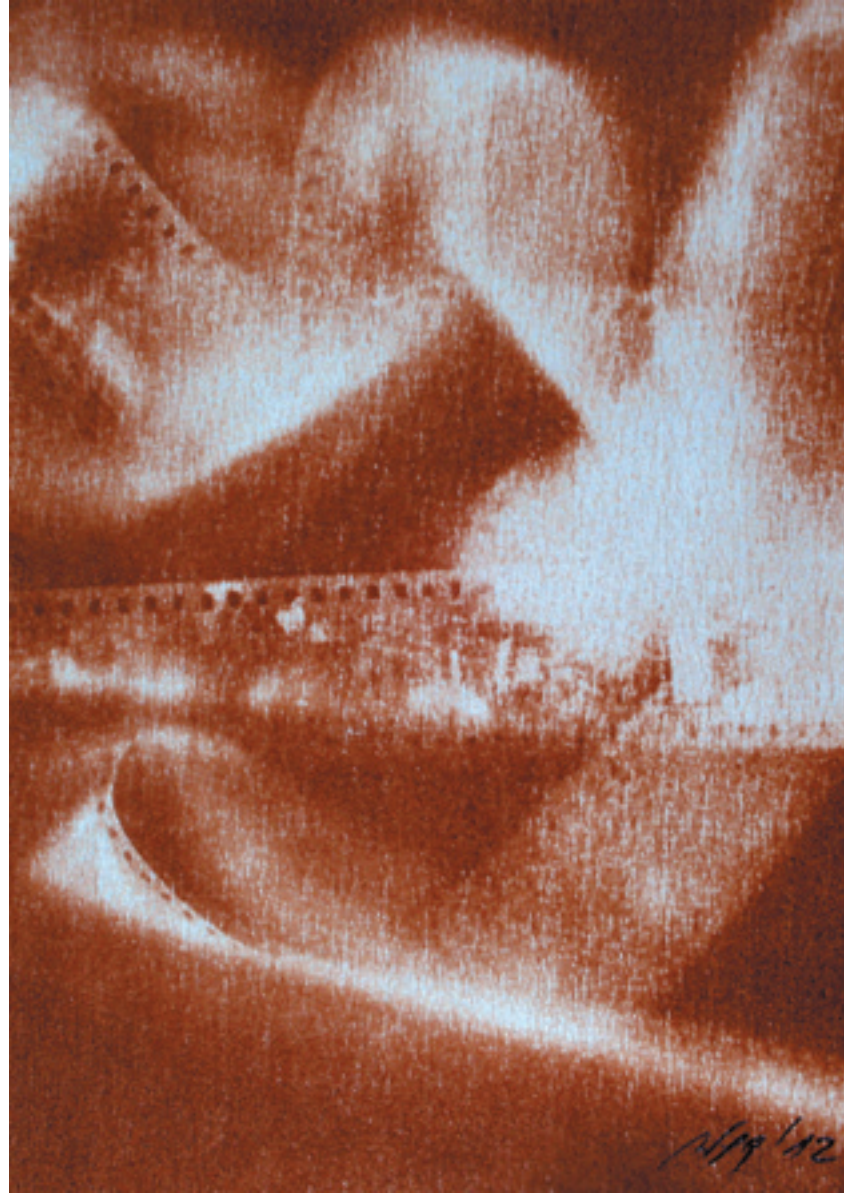
TYTUŁ **PRZEDWCZORAJ** | TECHNIKA fotografia srebrowa, analogowa, 2010



TYTUŁ **GENOM V** | TECHNIKA fotografia hybrydowa, 2017

Fotografia bez fotografii 1985–2015

TYTUŁ KOMPOZYCJA IV | TECHNIKA monotypia, gumiprint





◀ TYTUŁ **WIZERUNEK 5** | TECHNIKA monotypia, fotografia srebrowa

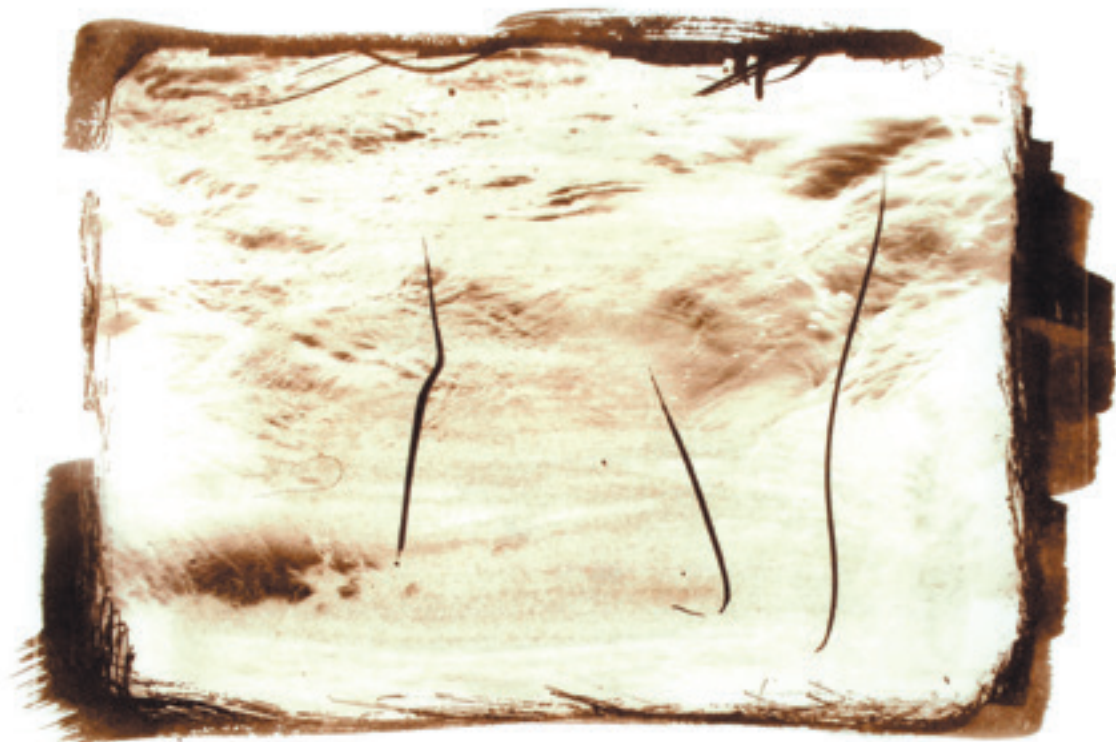
TYTUŁ **CIAŁO** | TECHNIKA monotypia, obraz srebrowy



TYTUŁ **TWARZ** | TECHNIKA monotypia, obraz srebrowy



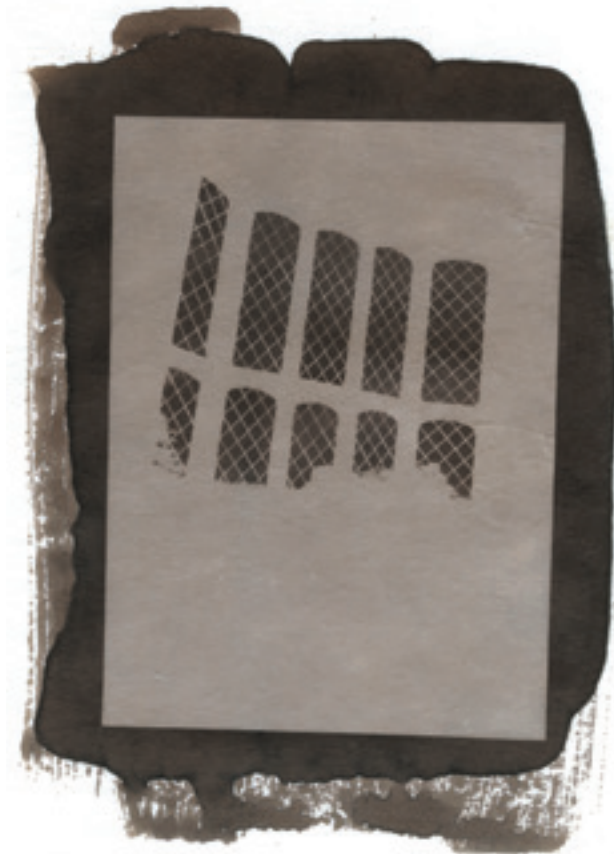
TYTUŁ **AUTOPORTRET** | TECHNIKA technika chromianowa, gumiprint



TYTUŁ **MORZE IX, AUTOCYTAT** | TECHNIKA brąz Vandyke



TYTUŁ **OKNO I, LACOCK ABBEY** | TECHNIKA kalitopia



TYTUŁ **OKNO II, LACOCK ABBEY** | TECHNIKA kalitopia



TYTUŁ **CHUSTA** | TECHNIKA technika chromianowa, gumiprint



TYTUŁ **ŁAZIENKA II** | TECHNIKA technika chromianowa, gumiprint

Dyptyki 2020



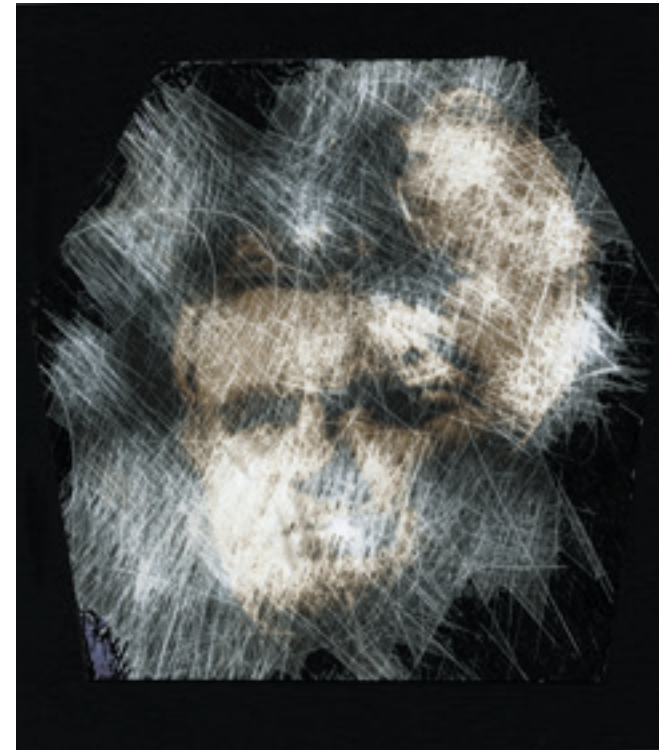
Bez tytułu | TECHNIKA fotografia hybrydowa



Bez tytułu | TECHNIKA fotografia hybrydowa



Bez tytułu | TECHNIKA fotografia hybrydowa





Bez tytułu | TECHNIKA fotografia hybrydowa



Bez tytułu | TECHNIKA fotografia hybrydowa



Katalog wystawy *Witold Węgrzyn. Nieuchwytna materialność*

Muzeum Narodowe w Gdańsku

Gdańska Galeria Fotografii | Oddział Zielona Brama

25 września 2020 – 31 stycznia 2021

Kuratorka wystawy: Maja Bieńkowska

Współpraca: Małgorzata Taraszkiewicz-Zwolicka

Redakcja i korekta: Daria Majewska

Projekt graficzny i skład: ES/Kwiatkowska

Druk i oprawa: Wydawnictwo Bernardinum sp. z o.o.

© Maja Bieńkowska

© Adam Sobota

© Witold Węgrzyn

© Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2020

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
POMORSKIEGO



Muzeum
Narodowe
w Gdańsku

Gdańsk 2020

Muzeum Narodowe w Gdańsku

ul. Toruńska 1, 80-828 Gdańsk

www.mng.gda.pl

ISBN 978-83-66433-12-0