

# Załącznik nr 3

## autoreferat

## 1. Imię i Nazwisko:

Rafał Kowalski

## 2. Posiadany stopień naukowy:

Doktorat w dziedzinie sztuki plastyczne, dyscyplinie sztuki piękne, nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 27 marca 2008 roku.

Tytuł rozprawy doktorskiej: Obraz codzienności-codziennosc obrazu

Promotor w przewodzie doktorskim: prof. Marek Wyrzykowski

Recenzenci w przewodzie doktorskim: prof. zw. Zbigniew Kamieński,  
dr hab. Ryszard Sekuła, prof. ASP

## 3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych:

1996–1999 – pełniący obowiązki asystenta,

Pracownia Rysunku prof. Marka Sapetto dla studentów I roku, I Katedra Malarstwa i Rysunku dla studentów I roku, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

1999–2001 – asystent,

Pracownia Rysunku prof. Marka Sapetto dla studentów I roku, I Katedra Malarstwa i Rysunku dla studentów I roku, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

**2001–2003 – asystent,**

Pracownia Malarstwa prof. Marka Sapetto dla studentów I roku, II Katedra Malarstwa i Rysunku dla studentów I roku, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

**2003–2004 – asystent,**

Pracownia Malarstwa prof. Marka Sapetto dla studentów II-V roku, IV Katedra Malarstwa i Rysunku, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

**2004–2008 – asystent,**

Pracownia Rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego dla studentów II-V roku, II Katedra Malarstwa i Rysunku, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

**2013 – p.o asystent,**

Pracownia Malarstwa dr. hab. Janusz Knorowski dla studentów I-III roku, Studia stacjonarne polskojęzyczne, Wydział Sztuki Nowych Mediów, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych w Warszawie.

**2008–2014 – adiunkt,**

Pracownia Rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego dla studentów II-V roku, II Katedra Malarstwa i Rysunku, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

**2014–2015 – adiunkt, p.o. prowadzącego pracownię**

Pracownia Rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego dla studentów II-V roku, II Katedra Malarstwa i Rysunku, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

**2015–2018 – adiunkt,**

Pracownia Malarstwa prof. Krzysztof Wachowiak dla studentów II-V roku, I Katedra Malarstwa i Rysunku, Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.



## 4. Osiągnięcie artystyczne

### Tytuł:

„Skazy” – indywidualna wystawa autorskiego cyklu obrazów

### Autor, miejsce i data prezentacji:

Rafał Kowalski, Galeria Wystawa, Warszawa, Polska 03-22.03.2017

## Omówienie celów i osiągniętych wyników dzieła

### Wstęp

W warszawskiej Galerii Wystawa, w marcu 2017 miała miejsce indywidualna wystawa malarstwa zatytułowana „Skazy”. Prezentowanych było piętnaście obrazów wykonanych w technice akrylowej na płótnach. Zbiór kameralnych w swoim charakterze prac, o zróżnicowanych wymiarach od 30 cm na 24 cm po 140 cm na 110 cm stanowił pokaz autonomicznych, autorskich dzieł powiązanych formalnie lecz nie stanowiących ściśle pojedynczego cyklu o wspólnym formacie czy przedstawionej tematyce i obejmował prace wykonane od końca 2014 roku. Każdą z prezentowanych prac, mimo iż miały być samodzielnymi, „niezależnymi” utworami malarskimi, mogącymi funkcjonować bez jakichkolwiek przypisanych im pierwotnie kontekstów (stąd każdy z obrazów opatrzony został podpisem „Bez tytułu” mimo, iż ukazują wizerunki „prawdziwych” rzeczy), łączył podjęty malarski problem i w założeniu ekspozycji każda mogła być łączona w pary lub grupy z bliskimi jej pracami. Wystawie towarzyszył katalog zatytułowany „Skazy/Defects”, będący suplementem poszerzonym o reprodukcje kilku obrazów, które nie zostały zaprezentowane w galerii.

Podczas malowania ważnym elementem procesu twórczego jest odchodzenie od obrazu, moment zobaczenia z dystansu tego co się zrobiło, z pewnej odległości pozwalającej zweryfikować zamierzenia. Podsumowanie uzyskanych efektów. Taką próbą zobaczenia w szerszej perspektywie opisywanego dzieła, możliwością autorskiej interpretacji i szansą analizy na tle wcześniejszych dokonań stanowi ten

autoreferat, który podobnie jak moment odejścia od obrazu ma być próbą usystematyzowania własnych przemyśleń i malarskich doświadczeń, retrospekcją w odniesieniu do szerszego kontekstu kulturowego.

## Malarz-dziecko swoich czasów, czyli Flâneur - „kalejdoskop obdarzony świadomością”<sup>1</sup>

Niezwykle istotnym kryterium, cechą definiującą malarski język, którym się posługuję i w szczególności nadrzędna reguła spajająca obrazy prezentowane na wystawie „Skazy” to obserwacja. Najprostsza malarska zasada, takie podstawowe abecadło, niezmiennie aktualne, które zdaje się być nie tylko wciąż atrakcyjne wizualnie, ale także, które pozwala na stawianie ważnych pytań o powody, sens tego rodzaju ekspresji i które można traktować jako okazję do podejmowania spraw bieżących i fundamentalnych. Oglądanie, przypatrywanie się rzeczom, ludziom, zjawiskom, uwaga na otoczenie i zdarzenia, a następnie podążanie za rysunkiem form, wychwytywanie zmienności plam i barw to źródło niewyczerpanych inspiracji i wystarczający pretekst do chwycenia za pędzel. Moje obrazy to takie obserwowanie świata, przepływających spostrzeżeń, wyłapywanie tych istotnych, wyselekcjonowanych z całego bagażu mojego życiowego, duchowego i artystycznego doświadczenia. To synteza subiektywnego przeżywania, refleksji i kalkulacji, racjonalnej analizy i intuicji, przy zachowaniu artystycznego status quo - szczerości i uczciwości wobec motywu-pierwowzoru i własnej wizji. Obrazy te mogę więc nazwać zbiorem spostrzeżeń, „notatek” złapanych w biegu, w zgiełku codziennych zdarzeń, nagromadzonych „wspomnień”, obsesyjnie zapamiętanych lub przypadkowo znalezionych i utrwalonych w procesie podpatrywania.

Przestrzeń galerii gromadziła skrawek, ułamek takich właśnie obserwacji. Miała być przestrzenią wypełnioną swobodnie dobranymi tematycznie pracami, tak aby oddawały spontaniczność myśli, idei, naturalnie kształtujących świadomość. Pojedynczych egzemplarzy albo par wzorem natrętnie, uporczywie powracających głosów, pojęć, informacji czy widzeń. Posługuję się językiem figuracji, wyrażane poglądy czy koncepcje, kształty wypowiedzi ujęte są w ramy konkretnych przedstawień,

---

<sup>1</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 317.

rozpoznawalnych form o ustalonej „powierzchnowości”. Nie są to prace o przytłaczających rozmiarach lecz niewielkie, kameralne dzieła, takie jak otwierające wystawę dwa portrety „legitymacyjne” dorastającej, nieznanym dziewczynki, oba o wymiarach: 33/24 z 2016 roku „znalezione” (ujrzane) w internecie i sportretowane jakbym korzystał z żywego modela. Koncepcja, gdzie jeden motyw dublowany i eksponowany jest jako wzajemne dopełnienia jeszcze cztery razy wykorzystana została dla potrzeb ekspozycji. Zaczynając od poświęconych „pocztówkowym” wizerunkom konia, pracom o wym. 33/46 cm z 2014, przez pary o wym. 33/41 cm datowane na 2015 i 2016 rok z członkami punk rockowego zespołu inspirowane kserograficzną reprodukcją z fun’owskiego zina, gazetowy wycinek z podobizną astronauty Neila Armstronga o wym. 30/24 cm z 2014 i na koniec sceny ukazującej punkowy koncert wielkości 40/50 cm z 2015 i 2016 roku. Obrazy, które wg mnie nie wymagały takiego podwojenia ze względu na wyrazistość użytego przekształcenia pozostawały w tradycyjny sposób wywieszane pojedynczo. Do tej grupy należały takie prace jak pionowy wizerunek kobiety o wym. 112,5/70 cm z 2014, scena z gazetowego wycinka z lat osiemdziesiątych wyrwanego z jakiegoś niemożliwego do ustalenia dziennika, przedstawiająca trzy osoby w samochodzie o wym. 50/65 z 2017, prasowy anons relacjonujący kryzys na afrykańskiej pustyni o wym. 38/55 z 2014 i pamiątkowe ujęcie z dwoma bokserami w przyjacielskim uścisku wielkości 50/65 cm z 2016 roku. Rozstrzelenie tematycznych zainteresowań wpisywać się miało w potrzebę, praktykę obserwacji i zamykał je obraz ukazujący tłum ludzi podczas koncertu o wym. 140/110 cm z roku 2017. Miały także być „okruchami” rzeczywistości” wyszukany mi dosłownie ze „śmieci” informacji.

Tak praktykowane podejście do motywu, etos skupionej pracy z obserwacji nie są mi obce już od czasu mojego doktoratu, na który mocny wpływ wywarło zainteresowanie japońskim drzeworytem ukiyo-e i tradycją, szkołą holenderskiego malarstwa ułudy trompe-l’oeil<sup>2</sup>, czy dziełami „małych” mistrzów holenderskich scen rodzajowych takich jak Adriaen Brouwer. Obie tradycje wykształciły niezwykłą zdolność, czujność obserwacji i szczególną umiejętność opanowania warsztatu wyrażającą szacunek do podejmowanych tematów jak i pragnienie zatrzymania chwili. Obie cechowało wielkie skupienie, kontemplacyjny stosunek do natury i takiż charakter powstałych dzieł. Obie w końcu stały się piewcami urody przemijającej powierzchni obserwowanej jakby z pozycji wiecznotrwałych wartości, podglądanej z zewnątrz przez artystę konesera, „niewidzialnego”, zakulisowego autora, zdystansowanego podglądacza, „oszukującego” widza mimetycznymi sztuczkami. łudzącego

---

<sup>2</sup> O idei trompe-l’oeil jako obrazie udającym inny przedmiot, pisał Antoni Ziemia wskazując, że taki rodzaj tromperii pojawił się w Niderlandach już w XV wieku.

Zob. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 212.

i zadziwiającego na potrzeby stworzenia syntezy, miniatury świata. W kontekście moich prac warto podkreślić konstytucyjne opowiedzenie się obu po stronie filozofii zakładającej, że punktem wyjścia dla obrazu nie muszą być „wysokie”, epickie, historyczne tematy czy abstrakcyjne spekulacje, wielkie monolityczne idee ale cokolwiek w zasięgu wzroku, na wyciągnięcie ręki, choćby coś nieistotnego, ubogiego, niestosownego. Skrawki, strzępki, wycinki rzeczywistości. Choćby stare papiery jak z obrazu „*Martwa natura z książkami*” Jana Davidszoon’a de Heem czy pospolite, nie niosące w sobie wielkich deklaracji czy wzniosłych symbolicznych programów malarskie żarty czy prowokacje w typie obrazu Brouwer’a „*Robiący miny*” (ok. 1632/1635).

Tematyka wszystkich eksponowanych na wystawie obrazów została tak właśnie wyłowiona, wyselekcjonowana, z przyziemnych, przypadkowych źródeł, zacytowana ze starych gazetowych wycinków, masowych reprintów, powieleń reprodukcji, sieciowych zapożyczeń i zdeterminowana jest ich fotograficzną estetyką- starych offsetowych wydruków, internetowych, cyfrowych zniekształceń plików, „zżółknięć” starzejących się xero-kopii. Dzisiaj obserwacja ma dla mnie taki-post informacyjny wymiar. Obejmuje przedstawienia kilku wybranych wątków, publicznych, powtarzalnych, sugerujących współczesny charakter treści ale takich, dla których można by odszukać pierwowzory występujące wcześniej w ikonografii malarstwa. Mogących być dzisiaj nową, odmłodzoną, mechanicznie powielaną dla nich alternatywą. Współczesna rzeczywistość to obrazkowa biblioteka, wielka galeria azjatyckiego turysty masowo fotografującego, archiwizującego każdy aspekt życia. Z wielu stron atakowani jesteśmy niezliczoną ilością różnego rodzaju piktoralnych bodźców. Natura często przestaje być pierwotnym, pierwszym doświadczeniem człowieka, wizerunek zastępuje oryginał.

„Żyjemy w świecie niesamowicie podobnym do oryginału”<sup>3</sup> jak pisze Jean Baudrillard w książce „*Symulakry i symulacja*”.

Poznanie nabiera wtórnego charakteru. Obraz staje się pośrednim źródłem interpretacji i traktowany jest zwykle bezrefleksyjnie jako nośnik prawdziwych informacji. Cała moja twórczość oparta jest w jakimś stopniu na pracy z cytatem, znaleziskiem na „informacyjnym śmietniku”, nawiązaniem do innej, często cudzej pracy czy szeroko pojętego obrazu, obrazowania np tv, wizualnych mediów bądź na zapożyczeniach, recepcji konwencji i zjawiska-dzieła sztuki. Strategia tu wykorzystana w dużej mierze oparta jest na obserwacji banalnej, często powierzchownej, błahej kultury reprodukcji, kopi, odbitki, trywializacji znaczeń w kulturze masowej. Rozwinięcie tej optyki, filozofii znajduje więc wyraz w takich wątkach, zagadnieniach jak portrety legitymacyjne, pocztówkowe wizerunki koni,

---

<sup>3</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Wyd. Sic!, Warszawa 2005, s. 19.

sceny ukazujące grupy rockowe, koncerty punkowych zespołów, żurnalowe sceny z newsowych rubryk czy pozorny widok pustyni z gazetowego anonsu. Wybór tych tematów nie pełni w takim podejściu jednak tak określonej funkcji jak w dawnej sztuce. Nie są to ani prace o charakterze informacyjnym-na co wskazywałyby źródła z których korzystałem. Nie tak jak zeszyty XVIII, XIX wiecznych japońskich drzeworytów-często ukazujące regionalne profesje czy portrety kurtyzan, znanych aktorów teatru Kabuki, które zwykle obok swojej refleksji nad przemijaniem, „przepływanym światem-niesioną strumieniem trzciną” powstawały z zapotrzebowania na głód poznania, podziw wobec urody, kultury kraju kwitnącej wiśni, bądź dla estetycznej satysfakcji kolekcjonerów. Nie są też na wzór holenderskich iluzjonistycznych martwych natur wyrazem statusu tworzącej się klasy społecznej czy religijnej dewocji. Nie są też tak jednorodne tematycznie, nie zajmują się np. problematyką zjawisk popularnych, czy powiązane znaczeniowo by można je zaklasyfikować do któregoś z dzisiejszych języków sztuki jak Pop art czy Konceptualizm, gdzie artysta (podobnie) pozostaje w roli nieobecnego komentatora, adwersarza, antagonisty czy wręcz krytyka. Ich użytkowa funkcja nie ma tu dotychczasowego znaczenia, powód powstania nie wynika z zewnętrznego zamówienia czy rynkowej koniunktury. Na poziomie formy, nie oglądając się na warstwę symboliczną i znaczeniową, rozgrywane estetyczne problemy są raczej środkiem nie celem. Nie mają dowodzić kunsztu i ukazywać urodę ukazywanego przedmiotu przy użyciu manualnego mistrzostwa techniki sytuując go w pozycji głównego bohatera. Wobec tego trudno także uznać, że obserwowane tematy podejmowane są u mnie jako pierwszoplanowy, podmiot, wyeksponowany przed niesione treści, podjęty z pewnej perspektywy dla niego samego, to już nie tylko stendalowskie „lustro wystawione na gościńcu”. Za to postawa twórcy, stosunek autora do wykonywanej pracy i powstałego dzieła poddyktowana jest innymi pobudkami, przyglądaniem się samemu obrazowi, zjawisku obrazowania, językowi dyscypliny twórczej. Recepcja rzeczywistości zyskuje tu dominującą genezę w subiektywnej ekspresji będącej wyrazem indywidualnej wrażliwości.

To co było do tej pory tylko sygnałem, przecuciem i pewną intuicją, a co w mojej twórczości zaczyna być grą z konwencją, z własnym rozumieniem kultury najpełniej jednak obrazuje figura XIX-wiecznego Flānera. Całymi miesiącami bowiem, gdy w pracowni powstają kolejne obrazy, gdy szukam początkowo motywów, przygotowuję podobrazia czy w końcu długimi godzinami krok po kroku zmagam się znacząc farbą kolejne płótna-jestem sam. Jest to moment nieustannej twórczej samotności, w której zawiązuje się niezwykła więź. Praca, wykonywane czynności zyskują szczególne znaczenie a sam obraz jest często przez wiele dni a czasem miesięcy najlepszym kompanem, jedynym przyjacielem, który jest adresatem, powiernikiem najgłębszych przemyśleń, wzruszeń, czułych gestów. Jest traktowany jak cacko, malarskie „biżu”. Praca wtedy pozbawiona jest impulsywnych działań. Samotność staje się w pewnym momencie nie tylko jakimś dodatkiem do procesu twórczego ale w dużej mierze



postawą determinującą wybory artystyczne i określającą stosunek twórcy do rzeczywistości i własnego miejsca w hierarchii ważności: dzieło-autor. Nie jak u Holendrów czy w japońskim ukiyo-e, gdzie takie wyciszenie pozostaje często, zwykle wyrazem konwencji, ubocznym efektem procesu. Jest to postawa, która u mnie uzewnętrznia się w przyjęciu pewnej kontemplacyjnej zasady działania, zarówno w podejmowanej metodzie, warsztacie twórczym jak i zamierzonym, oczekiwanym odczytywaniu, praktykach z zakresu percepcji oddanego widzowi do oceny artefaktu. Paradoksalnie sytuuje artystę w pozycji izolacji wobec bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości, pozostawiając go poza, na zewnątrz rozgrywającego się teatru życia w roli ukrytego obserwatora, "zarządcy" w niedostępnej wierzy z kości słoniowej, o której pisał Erwin Panofsky<sup>4</sup>. Kontrolującego, nadzorującego otoczenie-ośrodka władzy-ogarniętego obsesją obserwacji opisanego w książce „Nadzorować i karać” Michela Foucaulta<sup>5</sup>.

Taka sytuacja pozwala prawie niezauważalnie skupić się na hermetycznym wycinku problemów, wyabstrahowanych z realnego życia, aktualnego czasu i otoczenia, co w konsekwencji doprowadza do sytuacji, w której model życia kontemplacyjnego tak determinujący nawyki pracy nie nadąża, jest często niedostępny względem dynamicznej i wciąż ruchomej, zgiełkowej, zmiennej natury świata, każąc artyście eksplorować wymaginowane pojęciowe obszary wyobraźni lub skupiać się na subiektywnej, oderwanej od obserwacji ekspresji aktu tworzenia. Jest to ciągłe siłowanie się aby w takiej samotności pracy kontemplacja pozostawała w centrum doświadczania, przeżywania, smakowania pełni istnienia i wychodziła na przeciw artystycznym decyzjom a nie dawała szansy do ucieczki w wymaginowany, odklejony od źródła, nieczytelny dla innych, świat warsztatowych popisów. Ale w końcu przecież i tak z czegoś trzeba zrezygnować, odrzucić a coś trzeba wybrać. Obraz to decydowanie co pokazać, co zostawić a co schować malarskimi środkami. Nie da się pokazać wszystkiego co zaprzęta myśli i na czym zatrzymało się oko!

Staram się więc nie tracić z pola widzenia zwykłej codzienności, nie pozostawać wyłącznie w samotni swojego wewnętrznego świata i własnej pracowni. Aby wybrać, nawet zdawkowo i selekcyjnie malarz przecież musi zwyczajnie umieć widzieć, patrzeć, zauważać, a czas spędzany w pojedynkę spożytkować na możliwie pełnym wyrażeniu własnych pomysłów nie tracąc z pola widzenia pytań:

---

<sup>4</sup> Zob. E. Panofsky, *Studia Z Historii Sztuki*, PIW, Warszawa 1971, s. 378-386.

<sup>5</sup> Rozważania na ten temat zawarte są w rozdziale poświęconym Panoptikum jako samo-kontrolującym się więzieniu, w książce M Foucault'a, *Zob. M. Foucault, Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1998.

w jakim celu i z czego coś wynika- co jest bazą, punktem odniesienia. Dla mnie jest nim właśnie potoczne, nawet banalne otoczenie. Umiejętność patrzenia określona przez te samotne wybory.

Malarstwo z tej perspektywy wydaje się aktem niezwykle intymnym, niemal skrytym a na pewno wymagającym szacunku i odpowiedzialności zarówno wobec poniesionych nakładów pracy jak i samego efektu aby ten szczególny nie uszedł uwagi widza i stał się jego doświadczeniem. Przypomina to sytuację pisanego listu, gdzie adresat przez moment współodczuwa te same emocje, przeżywa opisane zdarzenia jeśli konstrukcja, język, wyrazistość opisów etc są umiejętnie zastosowane tak aby pomagały odczytać zapis z właściwą koncentracją i skupieniem. Pisanie intymnego, osobistego wyznania a nie tylko raportu czy sprawozdania z rutynowych „inspekcji”, obojętnych zdarzeń.

Taka intymność aktu twórczego od dłuższego czasu determinuje w mojej sztuce wybór kameralnej skali dzieła, politykę minimalizowania, ograniczania i ujednolicania podejmowanych problemów oraz doboru środków ekspresji, tak aby pozwalały możliwie precyzyjnie iść odbiorcy tymi samymi tropami, którymi podczas malowania krok po kroku poruszałem się przed nim. Nie można tu traktować malarstwa instrumentalnie, gdyż pracuje się z własnymi doświadczeniami, emocjami, których nie ma po co i nie da się oszukać dlatego medium konsekwentnie musi stać się osobistym, szczerym językiem.

W centrum tej sytuacji pozostaje więc figura autora-malarza, akcent przenosi się na twórcę- samotnego obserwatora, który przestaje być tylko wykonawcą dzieła-odseparowanym od wykonywanego zadania. Parafrazując słowa Goethego musi wejście w rzeczywistość jak w tłum:

„Osobliwym i zbawiennym dla mnie przeżyciem jest torowanie sobie drogi przez olbrzymią i niepokojną masę ludzką. Wszyscy są stopieni w jedną rzekę, a zarazem każdy znajduje swą drogę i swój cel. Dopiero w tak wielkim tłumie i ruchu czuję się naprawdę spokojny i samotny. Im większa na ulicach wrzawa, tym jestem spokojniejszy”<sup>6</sup>.

To moment zatopienia się w rzeczywistości, wejścia w nią, czynnego zaangażowania, przeżywania, stania nie tyle z boku co raczej w środku, epicentrum, w wirze zdarzeń. Rozpływanie, roztapianie się w otoczeniu. Kontemplacja ma wymiar scalający, afirmatywny nie tylko separujący i bierny. Staje się aktem politycznym a spacer częścią społecznej gry. Na drugi plan schodzą podejmowane przez twórcę malarskie motywy, które teraz nabierają znaczenia indywidualnej opowieści, śladów, tropów autora. To on skupia na sobie uwagę a jego artystyczne gesty zyskują charakter autorefleksyjny.

---

<sup>6</sup> J. W. Goethe, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczowski, PIW, Warszawa 1980, s. 190.

Dla twórcy oznacza to, że przygląda się samemu sobie jako spolaryzowanej wersji uniwersum, społeczeństwa-przez pryzmat własnych doświadczeń, jakby analizując siebie w lustrze, w odbiciu otaczającej go rzeczywistości, z której okrucichów jest zbudowany. Taka samodzielność wydaje mi się już postawą artysty współczesnego, uwolnioną i zdiagnozowaną, już u zaraniu, początków Nowoczesności. Charles Baudelaire plastycznie definiuje ten typ zawieszony w zgiełku jednostki, artysty, konesera przemierzającego labirynty miejskich arterii:

„(...) tłum jest królestwem G., jak powietrze królestwem ptaka, woda królestwem ryby. Posiąść tłum – oto jego namiętność i powołanie. Wielka rozkosz dla prawdziwego flâneura i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharakteryzować. Obserwator – to książę, który wszędzie zachowuje incognito. (...) jak miłośnik obrazów w zaczarowanym kręgu snów namalowanych na płótnie. Człowiek zakochany w życiu wchodzi w tłum niby do olbrzymiego zbiornika elektryczności. Można by go też porównać do lustra, równie ogromnego jak ten tłum; do kalejdoskopu obdarzonego świadomością, przy każdym poruszeniu odślaniającego wielorakie kształty życia i zmienny wdźwięk wszystkich jego elementów. Jest to ja wiecznie niesyte wszelkiego nie-ja, w każdej chwili oddające je i wyrażające w obrazach bardziej żywych niż życie, zawsze niestałe i ulotne”<sup>7</sup>.

Właśnie Malarz obok reportera, fotografa czy kolekcjonera to jedna z figur reprezentująca takiego ulicznego obserwatora, bezmiennego gapia, podpatrującego, śledzącego najdrobniejsze zmiany, notującego czy utrwalającego w szybkim szkicu żywy organizm miasta. Albo szerzej społeczeństwa, rzeczywistości. Autobiografa codziennych spostrzeżeń, portretującego różnorodność twarzy otoczenia a jednocześnie mówiącego o sobie, poddającego mijane zdarzenia selekcji przez pryzmat swojej wrażliwości a jednak opowiadającego o całości rzeczywistości.

Taki miejski spacerowicz, Flâneur(\*) to wyrafinowany esteta, osoba bez stałego miejsca w strukturze społecznej podobnie jak artysta, który do dzisiaj zajmuje bardzo płynną, nieokreśloną wyrażnie pozycję w grupie albo wręcz poza nią, na zewnątrz-co pozwala mu zachować rolę niezależnego obserwatora ale też jednostki o niejasnych intencjach i prawach. Poddanego nieustannej obserwacji, inwigilacji, którego nie wiadomo w jakim zakresie obowiązują umowy społeczne i moralne powinności, w wyniku czego podwarza zastały porządek i normy. Burzy spokój skazując się często na

---

<sup>7</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] idem, *Rozmaitości...*, op. cit., s. 317.

odrzućcie albo nawet represje. Daje mu to dystans pozwalający na przyglądanie się z zewnątrz, paradoksalnie pozostając w środku sytuacji. Samotny elektron w tłumie podkreślający entropię pojedynczej istoty uwięzionej w swoim czasie. Dla mnie jako malarza, z konsekwencjami dla moich prac a zwłaszcza prezentowanego zbioru istotne w tej postawie staje się wyrywkowe wychwytywanie z otoczenia spostrzeżeń, obrazów, które często pierwotnie znaczyły co innego a zauważone albo tracą swoje podstawowe znaczenie, bądź zyskują nowy sens wynikający z nowych konfiguracji i zestawień, z subiektywnego wyboru, z rozglądania się gapia w „tłumie nieznanym”. Zdaje mi się, że Flâneur swoją obecnością obnaża płynność znaczeń, umowność obrazów co w moim odczuciu oznacza i szczególnie rezonuje na twórcze decyzje, że stają się jakby białym polem, płótnem, kartką do ponownego przepracowania, powtórnego użycia przez skrybę. Buduję więc sensy wokół istniejących już obrazów. Sceptyczny dystans i gra kontekstami to wyraz postawy, w której istotnego znaczenia nabierają też pytania o znaczenie indywidualności w społeczeństwie czy o oryginalność i niepowtarzalność jednostki i jej wytworów w kulturze masowej. Konsekwencją anonimowości i „niezauważalności w tłumie” jest bowiem utrata, pozbawienie tożsamości. To także widmo alienacji, ponowoczesnego przekształcania się w epoce konsumpcjonizmu jednostki w anonimowego obywatela, na wzór bohatera opowiadania „Człowiek tłumy” Edgara Alana Poe a dla jego wytworów, w dzieła bezimienne, zawieszane w pozornie poza-historycznej, pozbawionej przeszłości i znaczenia próżni.

Tak traktowany obraz albo szerzej wystawa, zbiór prac czy twórczość-jako anonimowy ikonograficznie „cytat” to odpowiednik flâneur’owskiego miasta. Spacerujemy więc po wystawie- „mieście” rozumianym jako palimpsest<sup>8</sup>, obszar niezliczonych powtórzeń, gdzie już widzianych twarzy i widoków. Idziemy przez tłum rozumiany jako zbiór wielokrotnie nanoszonych informacji<sup>9</sup>. Obraz, seria płócien, wystawa to kolejny raz dokonany zapis, „użyty, zeszkrobany pergamin”-zbiór, kolekcja, księgozbiór ponownie „napisanych” obrazów, „wielokrotnie nałożonych na siebie, niemożliwych do odczytania tekstów-wizerunków”<sup>10</sup>. Później niezrozumiałych, porozbijanych, składających się ze znajomych, powtarzających się widoków.

---

<sup>8</sup> Wg *Słownika Mitów i Tradycji Kultury*, Palimpsest, to rękopis na pergaminie, z którego zeszkrobano poprzedni tekst dla zaoszczędzenia drogiego materiału pisać i zapisano na nowo. Zob. W. Kopaliński, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, PIW, Kraków 1985, s. 820.

<sup>9</sup> O mieście jawiącym się flâneurowi jako palimpsest pisze E. Rewers  
Zob. E. Rewers, *Przestrzeń ponowoczesnego miasta: między logosem i chora*, [w:] *Przestrzeń w nauce współczesnej*, t. 2., red. S. Symotiuł, G. Nowak, UMCS, Lublin 1998, s. 178-179.

<sup>10</sup> Pisze o tym w swojej pracy Michał Dzionek  
Por. M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur - szkic do portretu*, 2004, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm>, (28.08.2018).

Odzwierciedla to modernistyczną „tęsknotę za syntezą, >>wielką narracją<<, nostalgię za całością”<sup>11</sup>, gdzie Flâneur jako „wzór osobowy jednostki samo-stanowiącej, niezależnej, wyraża określoną przez formującą się nowoczesność potrzebę koherencji”<sup>12</sup> ale po „umasowieniu realizowaną w warunkach ponowoczesnych”<sup>13</sup>. Poruszamy się więc po kosmosie, wizji uniwersum, złożonej, zeskanowanej, posklejanej, pełnej wiecznych powtórzeń, pozornie „niespójnych wyobrażeń, przypadkowych epizodów, niestabilnych fragmentów i nieprzystawalnych elementów”<sup>14</sup>, po „(>>kapryśnej polifonii faktów <<), lecz jednocześnie, wyczuwającej nas na bogactwo owej rzeczywistości, która pozwala nam lepiej, wnikliwiej ją zrozumieć”<sup>15</sup>. Siłą rzeczy taka postmodernistyczna układanka, struktura czegoś co możemy nazwać teraźniejszością staje się koncepcją afirmującą „wielość, wieloznaczność, >>nierozstrzygalność<<, traktującą pluralizm jako stan prymarny, >>naturalny<<”<sup>16</sup>.

Przekładając to na język mojej sztuki-poruszamy się po wystawie, nie tyle będącej zestawem porzucanych wątków, rozprysniętych fragmentów, niezrozumiałych i nieuporządkowanych jak miliony odbić sztuczonego zwierciadła, wielogłosowych, niedopasowanych tematów ale raczej po przestrzeni skomponowanej, zbudowanej jak kalejdoskop, którego poruszanie wywołuje nieprzewidywalne skutki, wprowadza przypadek, generuje nowe konfiguracje elementów, odsłaniające ponownie już istniejące obrazy w nowych sensach. Dlatego tematyka obrazów to wyraz moich niepokojów czy zachwyty budujących związki nie bezpośrednio i nie wprost, przez co pozornie nie stanowi spójnego tematycznie zbioru. Każdy obraz staje się tu kwantem, polimerem całości, zawiera zapis kompletności, gdzie fragment opowiada o większej części ( jak synekdocha). Pozwala to poszerzyć język wypowiedzi, granice medium, gramatykę malarskiej składni, semantyki, semiotyki, syntaktyki. Pomaga pogłębić myśl, idee towarzyszące obrazom, wyrazić więcej i w momencie, gdy dotychczasowy model pracy nie wystarczał, nie dawał pełnego spojrzenia na podjęty problem otworzyć drzwi dla kolejnych zmagani interpretacyjnych, formalnych spekulacji, ponownych studiów zagadnienia. Dla malarstwa tak rozumianego i postrzeganego jako odmiana flâneur’ii powtarzające się sięganie po motyw, granie nim, manipulowanie, używanie go, to nie tyle mechaniczne działanie, pozbawione głębszego sensu, kuglarskie żonglowanie piłeczkami informacji i obrazowania, mnożenie bytów i piętzenie oznak bałaganu, potęgowanie, wzmaganie chaosu. To „witalny porządek”.

---

<sup>11</sup> M. Dzionek, W stronę..., op.cit.

<sup>12</sup> M. Dzionek, W stronę..., op.cit.

<sup>13</sup> M. Dzionek, W stronę..., op.cit.

<sup>14</sup> M. Dzionek, W stronę..., op.cit.

<sup>15</sup> M. Dzionek, W stronę..., op.cit.

<sup>16</sup> M. Dzionek, W stronę..., op.cit.

To świadome działanie obliczone, nastawione, ukierunkowane na wydobycie, ukazanie głębszego, ukrytego sensu rzeczy, opowiedzenie się po stronie jedności poskładanej z wielości. To rewidowanie opinii, przyjętych prawd o tym co widzimy, odsłonięcie, zdemaskowanie fałszywych przeświadczeń i przyzwyczajęń za pomocą nowego kontekstu. Wskazanie zmian, którym uległo dzieło i jego intelektualna zawartość odczytane w innym świetle, poddane najmniejszej choćby formalnej ingerencji. Jest to świadome przededefiniowanie znaczeń. Ponowne odczytanie obrazu za pomocą narzędzi powstałych z potrzeby po-modernistycznego sceptycyzmu czy krytycznej postawy względem nawyków patrzenia, wzroku patrzącego. Przypisanych kontekstowi i funkcji. Postawy polemizującej za pomocą wprowadzonych ikonograficznych przekształceń i losowych zaburzeń. Złożoność jawi się tu jako fundament, licencja, motor- konieczna siła napędowa. Uliczny spacer, znalezienie się w koncertowym tłumie, kolekcjonowanie gazetowej makulatury wyszperanej na pchlim targu czy przeszukiwanie „witryn” sklepów podczas internetowych „przechadzek” w sieci to współczesny świat Flâneur’a. Tym samym malarz poruszając się w gąszczu informacji, śledząc konta na instagramie, przerzucając, wertując” fiszki katalogu „Kultura” podczas towarzyskich spotkań, w cyklu obrazów na malarskiej wystawie - wizualizuje taki flâneur’owski ”świat na niewielką skalę” a flâneur’ie - wizję współczesności traktuje jako nadanie trywialnej, pospolitej rzeczywistości etosu tematów wiecznych, dotyczących najwyższych wartości zastrzeżonych dla kultury wysokiej. Mottem tej postawy mogły być słowa Susan Sontag cytowane za Jonathanem Cottem, które przytacza On w rozmowie Niq:

„sztuka to ogólna kondycja przeszłości obecna w teraźniejszości [...]. Stać się częścią >>przeszłości<< to stać się >>dziełem sztuki<<”<sup>17</sup>.

## **Polemiczna funkcja powielenia-obraz jako analiza krytyczna i gra pozorów. Parafraza wykonana na własnych prawach**

Inspiracją dla prezentowanych obrazów były przede wszystkim fotografie albo raczej zniekształcenia jakim zdjęcia ulegają w offsetowych przedrukach czy wirtualnym świecie cyfrowych przekształceń. Ich uroda, zaprzeczająca często funkcji wiernego naśladowania rzeczywistości przez fotografię, podważająca wiarygodność opisowego przeznaczenia, wydała mi się niezwykle atrakcyjna, wręcz

---

<sup>17</sup> S. Sontag, (w rozmowie z Jonathanem Cottem), *Mysł to forma odczuwania*, tłum. D. Żukowski, Wyd. Karakter, Kraków 2014, s. 59.

malarska przez swoją przypadkowość, niedopowiedzenie formy czy operowanie środkami czysto plastycznymi, abstrakcyjnymi spłaszczeniami plam przypominającymi o przedmiotowości tego środka wyrazu.

Głównym powodem, założeniem powstania tych prac było wskazanie innej perspektywy odczytania obrazu, wydobywanie cech, stawiających iluzyjność fotografii pod znakiem zapytania, a przynależnych raczej malowaniu, odpowiadających za unikatowy wymiar tego typu dzieła sztuki, pole wyrażania idei, środek demaskowania „sztuczek” stylistycznych, kostiumu i wyznaczanie przebiegu granicy indywidualnego języka wypowiedzi. Stąd akcent na uzewnętrznienie przedmiotowych i nieopisowych cech obrazu/fotografii zawłaszczonych przez werystyczny efekt odzwierciedlania, „zasłoniętych” naturą fenomenu-kopiującej maszyny. Stąd w wersji malowanej dekonstrukcja formalnego zapisu odbitki, akceptacja przypadku i rezygnacja z narracyjnej funkcji tytułu, tak aby ukazany mimetycznie fragment nie epatował tematyką, „prawdą” rzeczy ukazanych lecz stawał się bezznaczeniową płaszczyzną z odpowiednio „położonymi” obok siebie plamami koloru, walorów, linii, faktur itp. Stąd zapożyczenia obrazów z przestrzeni wspólnej, demokratycznej, uzyskanych dzięki konsumpcji dóbr estetycznej rewolucji Dagerotypu, profitów pamięci i świadomości publicznej i praca na stypizowanych znakach czytelnej, łatwej do interpretacji fotografii, której postrzeganie przyjęło współcześnie wymiar tak jasny, dla post nowocześnie człowieka jak symbole koła, bądź kwadratu, które paradoksalnie przestały być zrozumiałe w twórczych interpretacjach np. dzieł Malewicz. Uniwersalność i powszechna zrozumiałość formy pozwalała też redukować ego autora na rzecz kontemplacji i wychwytywania punktu początkowego artystycznej ekspresji. Roboczo na potrzeby mojej wystawy cele te nazwałem „Skazy”, gdyż skupiały się na szeregu spostrzeżeń, które można zdefiniować jako wady, defekty obrazowania. Defekty języka mechanicznego powielania ujawniające, charakteryzujące żywy, pełen przypadku język przynależny niedoskonałej pracy ludzkiej ręki, artysty i medium przed rewolucji technicznej.

Fotograficzność jest kluczem do zrozumienia głównych podejmowanych przeze mnie problemów, dlatego ten rodzaj znaku bezpośrednio pojawia się w moich pracach. Wyrastam bowiem o czym już wspominałem z tradycji, dla której jednymi z podstawowych funkcji obrazu były odzwierciedlenie otoczenia i próba zatrzymania w nim chwili, czasu, jego wymiar przypisany pamięci. Naturalna, pierwsza reakcja wywołana obserwacją. Funkcji, która rzekomo malarstwu została odebrana, wyparta przez naświetlaną szklaną i celuloidową płytkę. Stąd naturalne zainteresowanie relacją malarstwa i tej nowej muzy. Rewolucja zapoczątkowana przez Jacques’a Daguerre’a nie tyle bowiem pozbawiła malarstwo tych przymiotów, co stała się na pewnym poziomie środkiem wyrazu adekwatnym dla zmian w nadchodzącej nowej rzeczywistości. Stała się trochę przekornie wobec

swojej baudelaire'owskiej wykładni, środowiskiem pełnego rozkwitu idei wyrafinowanego estety. Fotografia wyraża sposób widzenia tożsamy z flâneur'owskim zatopieniem w mnogości, a nawet katastrofalnym przeroście ilości obrazów, spostrzeżeń, bodźców, błahych, pospolitych, banalnych zatrzymań wzroku i wymieszania prawdy czasu w nowym zapisie obrazu. Wyraża demokratyczność, egalitarność mechanicznego typu widzenia niezależnej jednostki wyrosłej w przemysłowym, umasowionym społeczeństwie. Opozycyjnego wobec elitarnego języka przeznaczonego dla wybranych grup ludzi z wyższych sfer. Wobec sztuki uciekającej w hermetyczność po „katastrofie” utraty mimetycznej tożsamości w skrajny indywidualizm oderwany od realiów, abstrakcyjne idee i w gwiazdorskie uzależnienie rynkowymi relacjami. Flâneur staje się figurą alternatywną dla takich postaw, łączy sprzeczności, nie odwraca się od przestrzeni masowej, wspólnej, wizualnego języka wszystkich opcji i jednocześnie dzięki nowym, masowym formom obrazowania pozostaje wyrafinowanym estetą ceniącym wyjątkowość i niepowtarzalność, w mnogości hartującym swoje wysublimowanie. Ale fotografia to jednocześnie pułapka łatwego do zrozumienia przez masowego widza komunikatu, dialektu fotogramu, zdjęć. Bezrefleksyjnie, bezkrytycznie przyjmowanego przez odbiorcę-ufającego iluzyjnym popisom nowego narzędzia.

Wykorzystuję tę naiwną wiarę w fotografię aby wejść na kolejny poziom malarskiego „trompe l'oeil”. Bazuję na katalogu znaków, powszechnych wyobrażeń i stereotypów, czym jest mechaniczne powielenie. Czerpię ze zbioru utartych przekonań, identyfikacyjnych kalek języka, czym fotografia, (bądź inne formy jej reprodukcji) jest i jakimi cechami, wyobrażeniami powinna być reprezentowana. I nie chodzi tu o to jakie przymioty realnie opisują ten rodzaj obrazowania, co raczej jaki jest ich masowy miraż, awatar, kulturowo narosły spis, wykaz właściwości, wyróżników. O komponowanie takich gier iluzji, naśladowań, gdzie obraz nie tyle wprowadza w błąd naśladowując iluzyjnie oglądane przedmioty, co raczej sam udaje inny przedmiot-jest np. imitacją zdjęcia. Ponowne odczytanie idei trompe l'oeil. Niczym jak na starych obrazach z mimetycznie namalowanymi skrawkami rycin przypiętymi gwoździem do ściany we współczesnej, nowej odsłonie. Dla mnie, to aktualnie tworzenie imitacji, „falsyfikatu” zdjęć, które odbywa się przy użyciu szeregu zabiegów, bardziej lub mniej subtelnych zestawień, licznych, formalnych instrumentów, narzędzi, które często niepozorne i niemal niezauważalne towarzyszą, dopełniają, uzupełniają i wspomagają zasadniczy „fotograficzny”, migawkowy „powidok” natury. Na mój arsenał plastycznych przyborów składają się monochromatyczne skale barwne, spłaszczenia malatury zacierające ślady ręcznego wykonania obrazu, struktury plam naśladowujące rytmy drukarskich, poligraficznych wątków, ziaren po rzekomym użyciu siatki serigraficznej (sitodruku) czy imitujące offsetowy druk. To nakładane szerokimi pociągnięciami pędzla niemal laserunkowe warstwy rozrzedzonej farby „udające” smugi półtonowych płaszczyzn powstałe niby na skutek niedoświetleń i prześwietleń. Czasami zasób środków odnosi się do bardzo



subtelnych metod, jak preparowanie markowań „wyżarć” krawędzi, obrysowań form, tworzących rysunek kształtów działających niczym grafizacja, czy odzyskiwanie konturowych linii ciemnego podkładu na wzór polaryzacyjnego przekontrastowania światła przypominające obraz telewizyjny z lat 70-tych. To znów innym razem posługiwanie się znakami odnoszącymi się do sfery wyobrażeń widza wobec fotografii, jak zabieg okalania ukazanej sceny jasną ramką o kształcie starodawnej pocztówki, fragmentu wycinka prasowego czy bordiury, otoki, obwoluty polaroidu stanowiącej rodzaj cudzysłowu dla „cytowanego” fotogramu. Na sferę odwołującą się do doświadczenia odbiorcy, czym jest reprezentacja takiej formy wypowiedzi duży wpływ odgrywa stosowanie powtarzania motywu, tak aby uwiarygodnić efekt reprodukcji jako skutek pozornie mechanicznego działania. Jeżeli jednak obraz nie jest na tyle wyrazisty aby samodzielnie funkcjonować lub nie jest to podyktowane jakąś szczególną koncepcją, nie powielam go więcej niż dwa, trzy razy. Interesuje mnie bowiem aby takie działanie było środkiem dla uwypuklenia różnic, możliwością porównywania, pytania o oryginalność powstałego egzemplarza i medium nie zaś odnosiło się do masowości w popkulturze i multiplikacji jako takiej. Są to działania, które bliskie są poszukiwaniom takich twórców jak Luc Tuymans czy Rafał Bujnowski. Obaj jednak nie ukrywają w swoich pracach malarstwa, zbliżając się zaledwie do fotograficznej iluzji. Osadzenie tematów politycznych w estetyce banału, która kryje się za masową reprodukcją czy publicystyczny wymiar malarstwa jako zainteresowanie pop kulturą mają u nich bowiem znaczenie krytyczne. Wymierzone w zniszczenie elitarności malarstwa przy jednoczesnym zauważeniu głupoty egalitarności. Wszystko to, jak i formalna „bylejakość”, ma na celu odrzeć malarstwo z przypisywanych mu wyższych wartości, zdegradować mechanizmy oceny.

„Bujnowski, szukając w malarstwie nieartystycznych elementów, dokonuje swego rodzaju wiwisekcji malarstwa”<sup>18</sup>.

Fotograficzny banalizm ma na celu ukazać kulturę jako obszar, gdzie malarstwo swoją pozycję zawdzięcza traktowaniu go jako fetyszu, gdzie wyjątkowość jest wyłącznie frazesem i zasługą, świadectwem kontekstu. Moje obrazy mają odmienne cele. Interesuje mnie to co w malarstwie nie podlega spekulacji i co poza kulturowe.

Dla mnie w obrazie ważne są najdrobniejsze szczegóły, zmiany, choćby pojedyncze plamki i ich kompozycyjne znaczenie, najmniejsze odchylenia tonu lub temperatury koloru, decydujące czy odbiór będzie bardziej egzystencjalny, metafizyczny, publicystyczny, racjonalny czy emocjonalny. To

---

<sup>18</sup> S. Kuper, A. Smolak (red.), *Rafał Bujnowski. Malen/Painting/Malowanie*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 137

one często decydują o czytelności komunikatu, rozpiętości napięć, właściwie ukierunkowanej emocji. O tym czy obraz bardziej udaje ukazaną naturę, inny przedmiot czy jest raczej rozważaniem o naturze malarstwa i filozoficzną refleksją o prawdzie i fałszu. Tak jak rezygnacja z chromatyczności barwnej i skupienie się na oddaleniach, najsubtelniejszych odchyleniach gradacji koloru w następujących po sobie wersjach. (Na wzór Buddyzmu Zen, gdzie szarość traktowana jest jako kolor, którym można wyrazić wszystko.) Wprowadzanie tekstu, który nadaje kontekst często całkowicie abstrakcyjnym plamom. Rozwijanie przypadkowo uzyskanych, bądź zaplanowanych zaburzeń, kancer, wykonawczych usterek, tak aby stawały się impulsami formalnej improwizacji, źródłem personalizacji języka i balansowaniem między obojętnością mechanicznego powielenia a cechami jednoznacznie wskazującymi na kreacyjny wymiar potrzeby takiego „falsyfikowania”.

Uwiarygadnianie, choćby doborem tematyki aktualizującej przekaz i podpatrującej naturalną bezpośredniość ujęć obiektu aparatu przy jednoczesnym podważaniu zaufania do mimetyzmu formalnymi ingerencjami, gestami, nadaje takim indywidualizowanym powieleniom charakter podporządkowany nie tyle ukazaniu przedstawionego na powierzchni płótna wizerunku obiektu na który patrzymy ale raczej skierowaniu uwagi na dylematy, refleksje, czemu służy takie jego pokazanie.

Podobne znaczenie odgrywa tu dobór użytej techniki, mającej, nie tylko w myśl modernistycznej postawy podkreślać stylistyczne wyrazistości narzędzia lecz grać nimi dla stworzenia teatru. Insce nizacji, umownego, nieprawdziwego kostiumu, przebrania, kuglarskiego „odegrania”, podszycia się pod postać, styl, aksjomat innego języka. Warunkiem takiego założenia była pewna umowność, technologiczne puszczenie oka do widza. Ręczne wykonanie, oszukująca oko „malarska nieporadność” spowodowana „prymitywnością” malowania a zarazem całkowicie opozycyjna wobec wykonania tych obrazów przy użyciu jakichkolwiek środków używających światłoczułego podłoża, naświetlania, drukowania itp metod wykluczających osobisty ślad ręki autora. Wszystkie obrazy namalowane zostały przeze mnie ręcznie w technice akrylowej na płótnie, co gwarantuje ich jednostkowość i ładunek utrwalonych emocji zmieniający się wraz z każdorazowym podjęciem pracy. Wykonując uprzednio rodzaj ciemnej podmalówki, nanosiłem na wierzch jaśniejsze, kontrastujące z takim tłem warstwy farby. Rozlewanej lub kładzonej dużymi powierzchniami, nakładanej rozłożystymi płaszczyznami, rzadkiej w konsystencji malatury, tak aby tworzyły jednolite, płaskie i matowe aple. Przypominająca technikę sgrafitto w malarstwie ściennym, zastosowana przeze mnie metoda polegała na wymywaniu w takich półmokrych warstwach farby jasnych pigmentów, aż do warstwy ciemnego podkładu. W ten sposób osiągałem wzory interesujących mnie przedstawień zróżnicowane tonalnie, fakturowo i temperaturą, uzyskując gradacje miękkich i ostrych konturów kształtów. Był to

rodzaj „negatywowej”, „czarno-figurowej” praktyki „odzyskiwania”, „odkopywania” obrazu przez redukcję jasnej powierzchni, powłoki.

Stopniowanie nasycen i głębi mogło odbywać się przez wykorzystanie zmieniających się zagęszczeń faktury, siatki ciemnych punktów powstających na splotach wątku i osnowy płótna w konsekwencji osiadania rzadkiej, jasnej farby na płasko rozpostartym obrazie. Ten model pracy z farbą polimerową, szybko schnącej, wodnej techniki został celowo zastosowany, gdyż wymuszał akceptację przypadkowo powstających anomalii i prowokował do preparowania całego szeregu własnych zniekształceń i dewastacji formy, koniecznych ze względów koncepcyjnych. Myślę, że zarówno filozofia takiej improwizacji, godzenia się na losowe zdarzenia w moim podejściu do obrazu, jak i pracy z techniką wyflukiwania pigmentu nie były by możliwe, gdyby nie spalenie się moich wcześniejszych prac w pożarze. Było to pewnym załączkiem dla rodzaju fatalistycznej postawy, podejścia do problemu trwałości dzieła, natury podejmowanych tematów i estetycznych wyborów nakierowanych na wyrażanie plastycznym znakiem takich wartości jak skupienie, wewnętrzna cisza, refleksja, niepokój czy nostalgia ale także prób utrwalania własnych dokonań przez tworzenie czegoś na kształt kopi zastępczych w komputerze, prób dywersyfikacji idei, myśli, śladów osobistej egzystencji przez powielanie estetycznych, artystycznych, intelektualnych form, wytworów mojej pracy. Nie była by możliwa, gdyby nie kontakt z osobą i twórczością Prof. Marka Wyrzykowskiego, z którym pracowałem przez prawie 10 lat. Mój sposób obrazowania to świadome rozwinięcie w języku figuracji problemów natury czysto abstrakcyjnej sygnalizowanych w Jego malarstwie, polemika i przesunięcie ich oraz technologicznych rozwiązań w nowe obszary podporządkowane celom wyznaczonym na potrzeby mojej twórczości. Dla mnie oznaczające odwrócenie relacji między elementami obrazu, gdzie formalne, powstające jakby na marginesie przekształcenia, nie tyle są środkiem interpretacyjnym co cała zawężana, redukowana, ograniczana na każdym polu zawartość ikonograficzna pracy podporządkowana jest wydobyciu takich właśnie detali. Czystej formy wszelkiego rodzaju niedoskonałości języka, które wyzwalają się i zyskują dzięki temu własny głos. Ale nie tylko dla formalistycznej zabawy, jakiejś malarskiej fanaberii, lecz wypuklenia ważnych dla mnie problemów związanych z komunikacją i interpretacją znaku malarskiego.

Na takim poziomie było to dla mnie rozwinięcie i wejście na kolejny poziom idei trompe l'oeil. Technologia posiłkowała, wspierała tu spłaszczenie głębi iluzji, pierwotnie nie „wychodzącej” z wewnętrznej przestrzeni obrazu ale co teraz właściwie równe było próbie stworzenia, preparowania „scenografii” bardziej lub mniej istniejących, zapożyczonych z realnego świata „imitacji”. Odwołań nie tyle do wizerunku przedmiotu co „sklonowań” samego obiektu. Płaska powierzchowność wpisane w malaturę wyobrażenia-wizerunku i dodatkowo odzierający go z iluzjonistycznej sugestii

oswobodzony, destrukcyjny tą cechą detal, rozbijały efekt imitacji trójwymiarowego obrazu przedmiotów na dwu wymiarowej płaszczyźnie. Wspomagały też próbę bezpośredniego imitowania inspirującej mnie „rzeczy”, materialnego fotogramu, wydruku itp. Powstawał malarski odpowiednik przedmiotu, obiektu-zdjęcia, obarczony jednak świadomością ludzkiego wkładu w jego powstaniu, spreparowaniu. Ujawniony w takich działaniach jak podwajanie, zwielokrotnianie kolejnych wersji motywu, wyabstrahowanie cech plastyki, zwłaszcza przypadkowo powstałych odmienności i ujawnianie materialnych cech technologii. Element ludzkiej ingerencji, wskazanie znaczenia twórczego gestu kreatora, akcentowanie „omylnej” natury tego przedstawienia nie pozwalały uwiarygadniać realistycznego charakteru przekazu mimo kompletnej symetryczności w doborze języka znaków z tymi występującymi w prawdziwych zdjęciach. Pozostawały tylko i wyłącznie deklaratywnie „prawdą”, każąc tą imitację przedmiotu widzieć jako farbę, zbiór plam i kleksów symbolizujących jakąś treść. Materializujących, oznaczających jakiś ludzki trud i gust ukryty za gestem, podważając prawdę zdjęć, których „oszustwo”, w odróżnieniu od malarstwa widz całkowicie akceptuje. Skopiowanie zaś przedmiotu fotografii traktując jako przywrócenie temu co widzimy znamion spekulacji. Ale detal nie tylko zaprzeczał werystycznej naturze płaskiego fotogramu przez pokazanie w nim tego co od dawna wytykane, niszczyło iluzjonistyczny przymiot malowanego obrazu. Odwracało też te relacje, na nowo przyglądając się malarstwu rozumianemu jako naśladowanie tego co się widzi. Detal paradoksalnie miał też związek z przesunięciem optyki takiego rozumienia obrazu w stronę przywrócenia mu możliwości posługiwania się językiem naśladowania, ukazania takiej konwencji jako głębszej formy ekspresji, która w dalszym ciągu uprawnia malarstwo do posługiwania się figuratywną, „mimetyczną” stylistyką w obliczu fotograficznej rewolucji. Która w dalszym ciągu jest kompletna, uzasadniona a nie bezzasadna. Za to, bez posądzeń o wtórność, będąca w stanie w pełni wyrażać współczesne potrzeby i problemy podejmowane w obszarze sztuk wizualnych. Było to bowiem równoznaczne z wejściem w przestrzeń, powołanego do życia przez M. Duchampa ready made, czyniącego gest twórcy nadrzędnym nad powstały artefakt. To bardzo kusząca perspektywa, gdy zwykły przedmiot albo taki którym manipulujemy naładowany zostaje nie należącą do niego sferą znaczeniową z poza własnej formy. Staje się „fajką” z obrazu Magritte’a podpisaną „To nie jest fajka”. Oczywiście był to ready made nie dosłowny ale także odnoszący się do sfery iluzji wspólnej, powszechnej interpretacji, iluzji wyobrażenia i przynależności, iluzji przypisanego znaczenia dziełu. Akt tworzenia, auto kreacyjny gest- demaskował to. Realna fotografia „podmieniona” przez pozornie taką samą, „namalowaną”, przez „fałszywą” anty-fotografię zyskuje tak nowe znaczenie, albo raczej ta nowa wersja...znaczy dużo więcej. Stoją za nią doświadczenia artysty, kulturowy kontekst, cała góra rzeczy niewypowiedzianych, podyktowanych decyzją, wyborem autora, archeologicznych resztek czasu i przyszłych wyobrażeń nadbudowywanych na dzieło sztuk. Nowych odczytań wynikających z oswobodzenia użytego wizerunku z więzów informowania tylko o rzeczywistości już

minionej. Wracamy tu jednocześnie do odniesień z flâneur'owską postawą oglądu rzeczywistości jako sumą nakładających się wyobrażeń. Powtórnie i fałszywie użytych obrazów, do odniesień tożsamy z charakterem mojej pracy. Akcent zostaje bowiem przeniesiony na osobę malarza, autora, stając się częścią jego szeroko pojętego autoportretu. Paradoksalnie wyrażonym w grze pozorów, przypominającej zatracenie własnej osobowości przez tańczącego wokół osi swojego serca Derwisza. Liczył się teraz stopień zanegowania własnej ekspresji na rzecz wnikliwości obserwacji. Podjęcia wyzwania możliwie wiernego uchwycenia, zobjektywizowanego, zdystansowanego wyobrażenia o cechach imitujących przedmiot. Jednocześnie aby taki stopień wycofywania się pozostał świadectwem, gestem autora-malarza musiał pozostawiać pewną przestrzeń dla indywidualizującej wypowiedź, humanizującej ją i wyznaczającej granice oryginalności-niekonsekwencji. Dla „skaz” plastycznego języka, zabaw formą i znakiem, dla gry pozorów, dających możliwość przekierowania tego elementu na sferę tworzenia, przedefiniowywania znaczeń i wyobrażeń, mentalnych odszyfrowań już „znanych” pojęć. Stąd balansowanie między precyzją maszyny a przypadkiem, między obiektywizacją a indywidualizującym niuansiem, który gest artysty identyfikuje z autorskim, osobistym „podpisem”, zapisem i z samodzielnie funkcjonującym dziełem o otwartej interpretacji a nie tylko przypisanej użytkowej konieczności jego powstania. Tylko tak efekt wizualny pozostawał czymś więcej niż odbiciem. To teraz wagi nabierała postawa autora, jego decyzja, artystyczny gest, decydujący o kreatywnej roli warstwy wizualnej i dystansujący się od powierzchownego efektu obrazowania, wykorzystując go jako środek wyrazu wartości szerszych niż tylko estetyczny podziw czy wirtuozeria wykonania łudzącej wzrok kopi natury. To, że obraz, malarstwo potrafi stworzyć znaki wyglądające tak samo jak zdjęcie, potrafi „oszukiwać” na równi z fotografią niweczy jej wiarygodność a charakter skaz podkreślający niepowtarzalność, wypracowanych przez malarski gest, czy na polu malarstwa wskazany w fotograficznym pierwowzorze, pozbawia widza złudzeń, wskazuje, że ma do czynienia z konwencją przyjmowaną bez refleksji, wizualną perswazją, umownością tworzonych w przestrzeni wizualnej pojęć i odwzorowań rzeczywistości. Pokazuje, że wpadł on w pułapkę informacji przypisanej manierze fotogramu, identyfikowania poznania z doświadczeniem technologii. Obraz przynależny autorowi pozbawiony jest tego odchylenia, ma otwartą formę, modyfikowaną, ewoluującą, plastycznie elastyczną i zmieniającą się wraz z tym, kto go maluje. Wszystko w nim krzyczy, że mamy do czynienia z czymś umownym, co ujawniło się przez paradoks zbliżania się do naśladowania maszyny, przez wycofywanie się z subiektywnej interpretacji potęgując poczucie rozdźwięku z wyobrażeniem czym jest, czym powinno być malarstwo. Każde szukać uzasadnień, przeciwstawnych wobec tych cech, które wydają się obce dotychczasowej idei tego pojęcia. Każde skupić się na tym, co w obrazie istnieje poza jego powierzchowną warstwą i co świadczy o jego wartości intelektualnej i emocjonalnej. Co w moim malarstwie miało na celu demaskację pokładania

w materialnym wymiarze dzieła źródła jego wartości i uzewnętrznienie pierwiastka humanistycznego, duchowej warstwy tworzenia. Co staje się kluczowe dla jego bycia ważnym i potrzebnym.

Zwrócenie pierwszo-planowej roli nie tyle na przedstawieniu, ukazanej powierzchowności cytatu natury ze zdjęcia, co procesowej samodzielności gestu zdradza, odmiennosc obrazu, który staje się wieloznaczny, głębszy od fotografii, meta wizualny, wskazując, że stoi za nim, za warstwą namalowanej informacji cały gąszcz powiązań i komunikatów. Definiuje to właściwy sens zainteresowania odpryskami, zniekształceniami i całym w swojej rozpiętości arsenalem przypadków. Tylko dzięki takiemu wycofaniu się z bogatego ingerowania, pozwolenie na działanie się w granicach płótna zdarzeń mniej lub bardziej nieplanowanych, nieprzewidywalnych, podporządkowanie się rygorowi, zawężonej dyscypliny modułu, retoryki, przyjętej maski fotogramu pozwala wyszczególnić załączki tego, co stanowi o indywidualnym, oryginalnym charakterze każdego artysty. O niepowtarzalnym znaku malarza, pierwszych różnicach między powieleniem a interpretacją, które odzierają fotograficzny fenomen z mirażu, pozornie obiektywnej, realnej formy opisu rzeczywistości. Podwojenie, różniące się "błędem" oryginały pokazują, że fajka może wyjść poza pojęcie fajki, że zdjęcie tak jak obraz nie odzwierciedla jednoznacznie rzeczywistości, nie głosi jedynej słusznej prawdy widzenia i co w konsekwencji oznacza, że problem podobieństwa w malarstwie jest aktualny i cały czas nierozstrzygnięty. Stanowi cały czas potencjał twórczych poszukiwań figuratywnego języka tego medium. W prostych formach takich jak odbitka fotograficzna może być nośnikiem informacji albo jak w obrazie indywidualną formą wyrazu, metaforą mówiącą o emocjach, przeżyciach, wiedzy, wrażliwości, o estetycznych sądach autora i o otaczającym go uniwersum. Dla mnie figuracja nie oznacza marginesu, jakiegoś anachronicznego kodu odczytywania. Doświadczenie mechanicznego utrwalania obrazu i cały modernistyczny kontekst każe jedynie spojrzeć na taką optykę badania, poznania natury, człowieka, ducha z nowej perspektywy, w innym świetle. Ten sam język teraz, po zderzeniu z nowoczesnością może brzmieć, musi brzmieć zupełnie inaczej. Okazuje się, że ma wiele więcej odcieni i każe być interpretowany w odniesieniu do przeżycia twórcy, malarza. Nie ma teraz obiektywnego widzenia jest tylko subiektywny autoportret artysty zbudowany ze skrawków dostępnej mu na polu obserwacji, wiedzy, doświadczenia czy intuicji- rzeczywistości.

Nie da się moich obrazów rozpatrywać bez zobaczenia w nich próby wpisania się w szerszy dyskurs dotyczący roli sztuki i obrazu. Malarstwa jako medium naśladowczego, posługującego się odwzorowywaniem. Imitowania, „małpowania” natury, czy ogólnie pojętego powtarzania, tego co się widzi, tego co się myśli czy tego co stanowi w tym rodzaju działania, w dziele sztuki sferę czynności, praktyk i wytwarzania, codziennych rytuałów warsztatu. To przywiązanie do formowania znaku w granicach konkretnej, rozpoznawalnej opisowości, które określa artystyczne DNA moich twórczych zmagania,

wynika z przeświadczenia o elastyczności, ogromnej sile wyrazu, komunikatywności takiej formy, takiego przekazu. To wynik wiary, że istotą rozmowy artysty z widzem jest chęć, potrzeba zrozumienia siebie wzajemnie, konieczność porozumienia, znalezienia tego co wspólne, bliskie, co uniwersalnie stanowi nasze, łączące, spajające sedno. To, dzięki któremu chcemy siebie wysłuchać i dzięki któremu możemy być z drugim człowiekiem blisko. To przeświadczenie, że nawet dla najtrudniejszych tematów należy poszukiwać rozwiązań możliwie pomocnych w tym zadaniu. Z tej perspektywy malarstwo powinno wg mnie w swych zasadach nie odbiegać od tych, które wyznaczają precyzję i celność wypowiedzi każdego innego języka. Co w jednym zdaniu świetnie ujął wielki językoznawca, profesor Witold Doroszewski w książce „Wśród słów, wrażeń i myśli. Refleksje o języku polskim”:

„Jasność i prostota – największe estetyczne zalety stylu – są także najważniejszymi warunkami jego społecznego oddziaływania”<sup>19</sup>.

Aktualnie, mój bieżący program, to co wydaje mi się istotne na przyszłość dla mojej pracy, to szukanie tej prostoty, oczyszczanie i systematyzowanie działań, tak aby nie były przysłonięte przez zbędne, nic nie wnoszące do wypowiedzi informacyjne szumy, formalnie nieuzasadnione popisy czy niekonsekwencję bądź brak odwagi podejmowania decyzji. Bardzo często w zetknięciu z moimi pracami widz stawiany jest przed dylematem poznawczym, wątpliwością z czym ma do czynienia. Stawiane są pytania czy to jakiś rodzaj fotograficznej reprodukcji a może rodzaj mechanicznej odbitki czy wydruku. Każda z tych prac wykonana jednak została bez użycia jakiegokolwiek ingerencji obcej osobistemu wykonaniu. Malarska interpretacja, iluzyjna strategia posłużenia się gramatyką innego medium celowo zastosowana została dla zmylenia percepcji widza. Ostatnio interesuje mnie próba pogodzenia dotychczasowej wizji ze środkami silnie ekspresyjnymi, pozwalającymi na jeszcze większą formalną swobodę. Łączenie kulturowych kalek z dynamiką gestu. Jeszcze bardziej dramatyczne mieszanie elementów, które precyzują rzeczowość, takich jak pełna skala kolorystyczna a nie zawężona do gradacji ugrówych bądź zielonkawych szarości z monumentalizowaniem skali, które tą rzeczowość ponownie ma podważać. Zawężanie tematyki opozycyjne z dotychczasową flâneur’owska optyką, materializujące przekaz, wątków jeszcze bliższych bezpośrednio otaczającej mnie przestrzeni życiowej, osobistej, pełnej sentymentów czy aktualności politycznych z odrealnieniem. Zbijanie prac w kompozycje, instalacje eksperymentujące z użyciem kolejnych formalnych zaburzeń, wprowadzaniem dźwięku czy zagadkowych gier zestawień liczbowych powieleń. Interesuje mnie doprecyzowanie takiego rodzaju wypowiedzi, która mimo pewnej formalnej dosłowności paradoksalnie mogła by zachować znamiona metafory i na polu stworzonego nastroju, atmosfery,

---

<sup>19</sup> W. Doroszewski, *Wśród słów, wrażeń i myśli. Refleksje o języku polskim*, PIW, Warszawa 1966, s. 421.

zachować pewną przestrzeń niedopowiedzenia, tego co w sztuce jest wiecznie intrygującą, wyzwajającą potrzebę tworzenia tajemnicą. To jednak sztuka niezwykle trudna. Potrzebna jest intuicja albo doświadczenie, talent bez tego zginie w niezrozumiałym, hermetycznym bełkocie semantycznych zawiłości, które można spuentować myślą Ludwiga van Wittgenseina:

„Granice mego języka oznaczają granice mego świata”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> L. van Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 2012, s. 64





## 5. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych

Nie mam żadnych wyniesionych z domu artystycznych wzorców czy tradycji, dzięki którym mógłbym oprzeć swoje zainteresowanie malarstwem na jakiejś zewnętrznej bazie. Pochodzę z rodziny, w której nie było żadnych artystów, a rodzice po prostu prowadzili zwykły warszawski dom, w którym doraściłem na żoliborskim blokowisku. O tym, że zajmuję się tym zdecydowały właściwie dwie sprawy. Pierwsza to zupełny przypadek trafienia zamiast na zajęcia z majsterkowania do grupy plastycznej podczas zajęć w świetlicy szkolnej. Tu szybko okazało się, że posiadam zdolności w tym kierunku. Szczęśliwie opiekunką grupy była osoba, która potrafiła to zauważyć i w kolejnych latach tak ukierunkować moje działania, że cele w postaci Liceum plastycznego a następnie zdawanie na ASP były tylko naturalnymi konsekwencjami tego procesu. Drugą ważną sprawą w moim początkowym artystycznym rozwoju, i co odbija się w mojej twórczości do dzisiaj, było zapisanie się do szkolnej drużyny harcerskiej, prowadzonej przez człowieka o niezwyklej osobowości, charyzmie będącego z zawodu rekwizytorem w teatrze. Pod jego kierunkiem na zbiórkach zamiast zajmować się standardowymi powinnościami każdego harcerza nauczyliśmy się robić rycerskie zbroje z papier mache, odlewy twarzy potrzebne do wykonania fantastycznych masek czy jak imitować co tylko zapragnie nasza wyobraźnia przy użyciu tajemnych sposobów z teatralnej modelarni. Szczęśliwie, moi rodzice w żaden sposób nie przeszkadzali w całym tym procederze. Właściwie trafienie po szkole podstawowej do PLSP im. Gersona w Warszawie a następnie na Wydział Malarstwa warszawskiej ASP wydawało mi się jedyną drogą realizowania moich zainteresowań rozbudzonych podczas tamtych szkolnych poczynań.

Pierwszymi ważniejszymi artystycznymi działaniami było zwycięstwo w szkolnym konkursie rysunkowym przeprowadzonym na Wydziale Malarstwa podczas drugiego roku studiów. Moje prace przygotowałem w ramach zajęć ze Struktur Wizualnych w pracowni Prof. Jacka Dyżyńskiego, a wygrana mocno wpłynęła na dalsze moje twórcze losy, gdyż spowodowała że mocno związałem się z tą pracownią przez co do dziś część mojej twórczości stanowią działania na pograniczu instalacji i rzeźby. Dodatkowo była bezpośrednim powodem zaproponowania mi przez Prof. Marka Sapetto pracy jako osoby pełniącej obowiązki asystenta w prowadzonej przez niego pracowni rysunku. Podobne konkursy wygrałem jeszcze dwukrotnie ale z perspektywy czasu myślę, że prace

te nie wybiegały poza granice szkolnych ram. Oczywiście dopiero realizacje dyplomowe zarówno z Malarstwa jak i ze wspomnianych Struktur Wizualnych mogę chyba dopiero nazwać takimi, które nie tylko stanowiły prace w pełni przeprowadzane z jakąś większą, dojrzałą świadomością, ale też takie w których zawarte problemy interesują mnie do dzisiaj i już wielokrotnie stały się punktem wyjścia przeprowadzonych kolejnych realizacji lub wyprowadzeniem nowych problemów często silnie korespondujących z celami zawartymi w tamtych pracach.

Warto abym skupił się przez chwilę na wykonanych przeze mnie pracach dyplomowych. Zarówno część aneksowa wykonana w Prac. Wiedzy o Działaniach i Struktur Wizualnych pod kierunkiem Prof. J. Dyżyńskiego jak i seria obrazów olejnych zrealizowana jako aneks główny w Pracowni Prof. K. Wachowiaka stanowiły wzajemnie uzupełniające się części o tym samym tytule: „Pasterze Arkadii” nawiązujące do kilku wybranych dzieł artystów epoki Baroku. Oba aneksy dotyczyły recepcji dzieła sztuki, niesionych przez nie idei oraz były poświęcone próbom znalezienia wspólnie odpowiedzi: na ile dzieło sztuki jest realnym, żyjącym własnym życiem przedmiotem, w zmieniających się, wciąż nowych okolicznościach a na ile iluzją, kreacją naszej zbiorowej wyobraźni, wrażliwości, wiedzy i kultury, która narzuca nam nieustannie kaganiec norm postrzegania. O ile seria obrazów była próbą zmierzenia się formalnie z dziedzictwem tematu i techniki wielkich mistrzów europejskiej sztuki i zabawą w uwspółcześnienie dzieł takich mistrzów jak Velazquez i Poussin, o tyle wykonanie w ramach specjalizacji muzealnej skrzyni transportowej z ukrytą wewnątrz pełnowymiarową w skali imitacją, „kopia” antycznego sarkofagu-artefaktu będącego głównym „bohaterem” obrazu Poussina pt. „Pasterze w Arkadii”, miało podejmować problematykę iluzji, autentyczności w sztuce i umowności metafory i symbolu. Mój dyplom miał być w przerośni powrotem do Arkadii-świata sztuki, który pielęgnuje wieczne, nieśmiertelne, często ukryte idee i tematy tu zaczerpnięte z „*Bukolik*” Wergiliusza<sup>21</sup>. Mógł być także rozumiany jako powrót do języka utraconych przez nowoczesność plastycznych wartości sztuki dawnej i szacunku do warsztatowych umiejętności. Właśnie dlatego ważna dla mnie była praca z użyciem technik nie stosowanych powszechnie przez twórców „nowoczesnych” jak stiuk naśladowujący marmur i malowanie w technice enkaustycznej. Wpisywało się to w strategię, która towarzyszy mi do dzisiaj poddawania w wątpliwość zastanych, narzuconych z zewnątrz, kulturowo przyzwyczajęń o nieomyślności obowiązujących kryteriów estetycznych i światopoglądowych. Interesuje mnie pewna teatralność w sztuce, to co w niej jest konwencją i zmyśleniem i to jakich środków używa, gdy próbuje naśladować wszystko co naturalne aby uwiarygodnić własny fałsz. Z drugiej strony jak wykorzystuje się schemat, styl i kanon, konwencję, gdy strategią jest świadome stworzenie cudzystowu zasad i nie udawanie, że sztuka jest tylko grą iluzji i klisz, by stać się celebacją formalnej

---

<sup>21</sup> Zob. Wergiliusz, *Bukoliki*. P. VERGILI MARONIS BVCOLICON LIBER, tłum. K. Koźmian, Czytelnik, Warszawa 1998.

inwencji i wyrafinowaną zabawą językowymi, stylistycznymi środkami. Zmienność jako wartość świadcząca o nieustającej witalności i niezbędna dla zachowania czujności wobec otaczającej, podlegającej własnym metamorfozom rzeczywistości.

Już w tych pracach pojawia się po raz pierwszy zagadnienie powtórzenia w sztuce, reprodukcji, ponownego wykorzystania motywu zarówno z tradycji sztuki, z innych popularnych dzieł, z metody bądź stylu, w szeroko pojętej kontekstualności. Interesuje mnie zagadnienie powtórzenia w sztuce i poprzez sztukę. Moment pojawiania się indywidualnego języka, „lini papilarnych” i charakteru-stylu, wyróżników twórczości i kreatywności, zwłaszcza w relacji, wobec panujących tendencji, mód, ducha epoki oraz interpretowania innych dzieł, zbiorowych ikon, cech śladu ręki (znakowania) i myślenia innego twórcy a odtwórczością reprodukcji i działania naśladowującego mechaniczność urządzenia maszyny.

W kolejnych latach podstawowym celem, wyzwaniem moich działań była kontynuacja podjętych problemów zapoczątkowanych wraz z pracą dyplomową, poszerzających paletę własnych środków wyrazu. Szukałem przede wszystkim możliwości posługiwania się językiem dawnych stylistyk dla wyrażania współczesnych treści. Interesowało mnie jak daleko można posunąć się w celowym użyciu warsztatowego kostiumu aby nie popaść w manierę i formalizm a służyło to celom pogłębienia wypowiedzi, interpretacji i ekspresji obrazu. Matematyczne podziały kompozycji, precyzja formy, cytowanie „klasycznych” ujęć czy technika pracy oparta na modelunku bryły zdradzającym moją fascynację twórczością np. Pierro della Francesca, Nicola Poussina, kolorystyczne zestawienia naśladowujące harmonie barwne Renesansu, barokowych akcentów światła bądź głębie osiągnęte laserunkowymi nawarstwieniami dawały pole do popisu. Zdawały się być odpowiednim środkiem w pracy m.in. nad cyklem miejskich, syntetycznych pejzaży, uproszczonych i doprowadzonych do niemal abstrakcyjnych znaków przedstawiających wieżowce, drapacze chmur i różne obiekty przemysłowej architektury. Najbliższe otoczenie stawało się pretekstem do szukania w potoczności elementu wzniosłości. Eksperymentowania w obrazach ukazujących codzienne czynności jak wyprowadzanie psa bądź rozmowa sąsiadek na tle zabudowy współczesnych przedmieść z zastosowaniem dawnych technologii tempery żółtkowej albo techniki olejnej połączonej z pastą woskową. Prace tego typu były efektem refleksji, która często nachodzi mnie oglądając wystawy malarstwa w kolekcjach muzealnych czy albumy monograficzne dawnych mistrzów. Gdy smakując detale łapię się na tym, że takie światło albo taki kawałek muru lub podobną przestrzeń właśnie widziałem na swojej ulicy, podczas spaceru albo na zdjęciu w gazecie z relacji jakiegoś codziennego zdarzenia. Skoro dzieło sztuki może być takim pojazdem przenoszącym w czasie, to być może dla aktualnych treści można też znaleźć jakąś formę uniwersalną stosując środki znane z dawnej sztuki? Poruszałem się

wtedy między prostymi kompozycjami, kameralnymi w skali, będącymi rodzajem szybkich studiów a wielko-formatowymi obrazami o złożonych formalnie i treściowo strukturach, opartych o iluzyjne efekty przestrzenne, wykorzystującymi cały szereg malarskich środków rodem z dawnej sztuki od malowania na bolusowych podłożach, po użycie atrybutu w motywie i opracowywanie bogatego programu treściowego z licznymi odniesieniami do tradycji sztuki i języka symbolu. Takie historyczne „przebranie” służyło także do badania granic interpretacji i wzbudzania poczucia niepewności. Pytania: co w sztuce jest prawdą a co kreacją. Odnoszenie się do stylistyki różnych gatunków, epok i technik i formalne zaprzeczanie manierze często zastosowanej w nowej odsłonie nieraz sprzecznej z zasadami, wytycznymi metody i warsztatu, czasem po prostu przynależnymi innej dziedzinie zmuszało do ponownego odczytania komunikatu i niesionego sensu. Do zweryfikowania przez widza przyzwyczajęń i zadanie pytań o granice języka, prawdy i mimesis w malarstwie. Taki charakter, podejście mające na celu wprowadzenie odbiorcy w celowy błąd miały wykonywane w tamtym okresie prace rysunkowe inspirowane telewizyjnymi newsami i naśladujące kompozycje starych sztychów. Reporterskość kadrów i szybkie widzenie komentującej bieżące wydarzenia migawki „wpisywałem” na nowo w ramy modusu, według XVII i XVIII wiecznych konwencji przedstawiania sielankowych scen pejzażu opracowywanych tym razem na moich zasadach. Tu szczególne miejsce zajmowała seria rysunków biorących na warsztat sceny ukazujące autentyczne katastrofy, zarówno te naturalne jak i spowodowane przez działania człowieka. Idylliczność ujęć kłóciła się w nich z niepokojem podjętych tematów, takich jak przykładowo atak na siedzibę apokaliptycznej sekty Gałąź Dawidowa<sup>22</sup> w rysunku „Metafizyka Davida Koresha” będącego klatką z transmisji telewizyjnej tej tragedii czy wątków jak w pracy: „Tajfun w Japonii”-będących echem po newsach o żywiole niszczącym wybrzeże. Sposób posługiwania się techniką rysowania węglem, imitujący charakter szrafunku miedziorytniczych grawiur dodatkowo miał burzyć zaufanie do prawdziwości komunikatu wizualnego. Celem było podważenie kompetencji widza przez wciągnięcie go w grę pozorów, rozłożenie na części zafałszowanego przekazu pop kulturowych, cywilizacyjnych, informacyjnych zlepków obrazów znalezionych w realnej i tej kreowanej przez media przestrzeni i poddawanych przeze mnie manipulacji formą i przypisanymi jej kodami odczytywania znaczeni.

Wszystkie te działania od samego początku wskazują na moje zainteresowanie zarówno bezpośrednio doświadczaną naturą, próbami jej definiowania i poznawania, jak i pewną krytycznością wobec kategoryczności ustalonych norm interpretacyjnych. Zanurzeniem natury w narzucającej

---

<sup>22</sup> O ataku na siedzibę sekty, w którym zginęło 51 osób było głośno w latach 90-tych XXw. Zdarzenie wpisywało się w atmosferę niepokoju końca wieku. Historię sekty opisuje Wikipedia,  
Zob. Wikipedia. Wolna encyklopedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gałąź\\_Dawidowa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gałąź_Dawidowa), (dostęp: 29.08.20018).

normy kulturze. Z tego powodu, mimo iż zdecydowanie posługuję się językiem figuracji to jednak problematyka moich działań wybiega poza granice takiego obrazowania, sytuując raczej ten rodzaj postawy w przestrzeni zainteresowań językiem i polem jego ekspresyjnych możliwości. Szeroko pojętą figuratywność traktując nie tyle jako cel, co środek i narzędzie badawcze. Przyjęcie takiej metody pracy wiązało się z pewnymi konsekwencjami, koniecznością podporządkowania własnej ekspresji podjętym założeniom, ograniczeniem indywidualnych, subiektywnych cech stylu na rzecz znaku i metod przypisanych umownym stereotypom oraz kosztami wyrażającymi się dyscypliną, pewną ascetycznością działań, długotrwałej praktyki twórczej, pracy, wymagającej wielotygodniowych, wielomiesięcznych nakładów aby uzyskać pożądany efekt wizualny. Obrazy wykonywałem cierpliwie i z zastosowaniem technik potrzebujących nanoszenia nieraz po kilkadziesiąt warstw co zajmowało na ogół dłuższy czas, pracy nad jednym obrazem trwającej nawet po kilka miesięcy.

Podsumowaniem takiej postawy był cykl obrazów nawiązujący do koncepcji, iluzjonistycznych martwych natur tzw. trompe l'oeil, holenderskich zabaw uwodzenia malarskimi trikami epoki baroku, typu malarstwa wpisującego się w szeroką tradycję imitowania natury przez sztukę. Sięgnięcie po ten rodzaj koncepcji, formuły będącej połączeniem prezentacji możliwości gatunku a jednocześnie kameralną, skupioną formą malarskiej wypowiedzi wymagającą wyciszenia i uwagi widza, w zestawie 17 prac namalowanych w ramach przewodu doktorskiego (roboczo nazwanego „Obraz codzienności”) było skutkiem coraz wyraźniejszego skupienia się w moich pracach na problematyce mimesis i próbach malarskiego odniesienia się do postawy tłumaczącej i dla mnie niezależniającej całkowicie obraz od swojego pierwowzoru, że:

„Dzieło sztuki jest prawie zawsze zbudowane z innego materiału niż przedmioty, jakie odtwarza; służy też innym celom niż one. Nic dziwnego, że co innego jest ważne w dziele sztuki niż w odtwarzanej przez nie rzeczywistości”<sup>23</sup>.

Było także skutkiem zainteresowania nurtem praktyk malarskich skoncentrowanych na afirmacji potocznego życia i prostych doświadczeniach obserwacji najbliższego otoczenia. Coraz wyraźniej sygnalizowało to także próby mierzenia się, dotykania pytań o granice zaangażowania artysty w codzienność. W rzeczywistość polityczną, obyczajową i o społeczny wymiar wypowiedzi. W przestrzeń sztuki jako narzędzia ekspresji, pracy na otwartym organizmie emocji jednostki uwikłanej w grupowym doświadczeniu. Pewna publicystyczność tematyki i zwrócenie się w stronę kontemplacyjnego charakteru dzieła sztuki było konsekwencją przywiązania z mojej strony do tradycji traktowanej jako wciąż

---

<sup>23</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje Sześciu Pojęć*, PIW, Warszawa 1976, s. 339

żywy strumień inspiracji i przeświadczenia, że powinnością artysty jest odkodowywanie i definiowanie współczesności w której żyje. Język powstałych w ten sposób prac zderzał zarówno formalny naturalizm, trójwymiarowość iluzjonistycznych oszustw wzrokowych z umownością i abstrakcyjnością komponowania kadrów nie dającą jednoznacznych odpowiedzi z czym do czynienia musi mierzyć się odbiorca. Było to z mojej strony celowym zabiegiem wciągającym widza w bardziej aktywne doświadczanie obrazu, szukania znaczenia i kontekstu form poddające w wątpliwość zaufanie czym jest prawda przedstawienia. Współczesną wypowiedź, widziałem wtedy jako rodzaj malarskiego ukiyo-e. Odnoszenia się do natury językiem umownych, pozornych znaków, co z mojej perspektyw, artysty dzisiejszego, osadzonego w zachodniej kulturze zyskiwało jeszcze wyraźniejszą paradoksalność przez posługiwanie się formułą zakładającą naśladowanie, odwzorowywanie widzianej rzeczywistości, pozornie zawłaszczoną malarstwem przez fotografię. Oczywiście nie zamierzałem stworzyć „prawdziwego” trompe l’oeil, co dokonać interpretacji takiego sposobu wypowiedzania się w obrazie. Sposobu pozwalającego uzyskać efekt fizycznej obecności obiektów poddanych studium. Mój malarski język nabrał w tych pracach pewnej powściągliwości. Redukcji uległy środki wyrazu, które starałem się wykorzystać dla ściślejszego wyrażenia mniejszej liczby problemów, teraz jednak bez rozpraszania tysiącami barw czy podziałów struktury płaszczyzny płótna. Ukazane w jasnych tonacjach, ograniczane pod względem ilości zawartych elementów niewielkie prace w zawężonych gamach, podobnie jak w japońskich drzeworytach tworzonych w kręgu filozofii Zen miały wyrażać w skumulowanej, zminimalizowanej formie maksymalne napięcie przeżycia natury i emocjonalną dramatyczność podjętych tematów jak w pracy pt. „Kara”. W pozornie zdystansowanych, metaforycznych opowieściach ubranych w kostium zwykłych, banalnych przedmiotów, modelowanych miękkim światłem, rytmicznie komponowanych scen starałem się uzyskać atmosferę wyciszenia, pauz, jakby zawieszenia głosu podczas mówienia, wypowiedzania się o ważkich dla mnie sprawach. Momentach: jak wspomnienie zmarłego przyjaciela w obrazie zatytułowanym „Umarłemu”, czy sytuacji o politycznym zabarwieniu np. w pracy pt. „Sędziowie”. Pewnym skrótem myślowym i grą z konwencją, było tu wyjście od motywu fotografii jako malarskiego atrybutu. Wpisanie go w scenariusz wielowarstwowych znaczeń i narracji, zestawień faktur czy odniesień choćby do idei ukazywania obrazu w obrazie. Dla mnie miało to znaczenie mniej konceptualne niż w twórczości takich artystów jak Rafał Bujnowski czy Gerhard Richter. Wynikało bezpośrednio z mojej potrzeby historycznej ciągłości i zdecydowanie wymiar ekspresyjny, mający na celu symboliczne i psychologiczne zwielokrotnienie sugestii obrazu. Zainteresowania rytmem jako symbolem pamięci, czasu i fragmentaryczności informacji ukrytych pod warstwami umownych wyobrażeń. Zaczyna być tutaj ważne zamykanie tematu w cykliczne układy, akcent coraz częściej położony zostaje na powtórzenie, powielenie pracy, rytm dublowania i następujących po sobie ciągów artystycznych, malarskich „zdarzeń”. Natrętność motywu, procesu trawienia, przemyślenia tematu ujawniał się w coraz częstszym zestawianiu prac

w pary, tryptyki, zwielokrotnionych, „bliźniaczych” wersji przedstawienia. Znaczenia zyskały coraz ważniejsze formalnie detale odróżniające od siebie poszczególne realizacje. Na wierzch wysunęło się akcentowanie różnic materii malatury, przypominające o przedmiotowym charakterze obrazu. Uzyskanym efektem tych wykonanych w technice olejnej z dodatkiem pasty woskowej kompozycji była próba uwspółcześnienia tradycji malarskich trompe l’oeil, mająca na celu zweryfikowanie aktualnego braku zaufania do obrazowania posługującego się iluzyjnym opisem rzeczywistości jako nośnika ekspresyjnych, duchowych czy intelektualnych wartości. Opowiadanie o emocjach za pomocą prostych środków szukających obiektywizacji subiektywnych odczuć autora, porządkujących hermetyczny świat plastycznych znaków.

Wraz z tym cyklem prac odnoszących się jeszcze do empirycznie poznawanej natury, w których znaczenie miało kreowanie malarskiego wyobrażenia, alternatywnej wersji tej doświadczanej, otaczającej rzeczywistości, znaków symbolizujących imaginowaną trójwymiarową przestrzeń i głębię realnie nie istniejącą na dwu wymiarowej płaszczyźnie nastąpiło zakwestionowanie zasadności stosowania sztafażu bezpośrednio obrazowanego, „kopiowanego” otoczenia. Zdałem sobie sprawę, że coraz wyraźniej obraz traktuję jako przestrzeń „ilustrującą” ścieranie się, antagonistycznych, opozycyjnych wizji. Oponentów posługujących się tymi samymi narzędziami w odmienny sposób. Przypisujących im sprzeczne przesłanki, gdzie farba naniesiona pędzlem w określonym porządku wcale nie oznacza tylko jednej idei. Gdzie protagonista, autor, który dysponuje orężem malarstwa zanurzony jest w tych relacjach i nie stoi już tylko z boku jako bierny widz. Potrzebowałem środków bardziej umownych i jednocześnie znacznie mniej kompromisowych, które nie musiałyby służyć jako podpowiedzi, podpórki dla odbiorcy, czy jak kostium nawiązań do tradycji-jako alibi dla interesujących mnie zagadnień. Takich, które obraz uniezależniałyby, wyzwalały z ram konwencji i pozwalały mu stawać się samodzielnym obiektem, artefaktem owej paradoksalnej gry sprzeczności. Ten konflikt odmiennych filozofii odczytywania elementów pikturalnych obrazu, balansowanie między sprzecznościami, uboczny synkretyzm ujawnił się wraz z odchodzeniem, w kolejnych pracach od jednoznacznej iluzji głębi. Z wyraźniejszym akcentowaniem płaskiego, przedmiotowego obiektu jakim jest obraz. Przez zatrzymanie się na jego abstrakcyjnych, semantycznych cechach. Stanowi to symboliczną granicę uwięzienia w takiej materialnej przestrzeni malatury wartości ekspresyjnych. Jest to dramatyczny moment siłowania się obu postaw i niezwykle intrygujący, ze względu na powstałe w ten sposób napięcie. Przyjęcia lub całkowitego odrzucenia treściowości i w konsekwencji duchowości plastycznego komunikatu. Wskazanie dylematu związanego z niemożnością wyznaczenia granicy normatywnych funkcji malarskiego gestu.

Takie rozważania z pogranicza psychologii widzenia względnie konieczności opowiedzenia się po stronie ekspresyjnej roli dzieła sztuki, możliwości wyrażenia siebie za jego pomocą lub po stronie jego autotelicznej koncepcji, idei odstąpienia imaginacyjnych, kuglarskich możliwości obrazu, jego pozorności i mirażowości, fantasmagoryczności zaczynają odgrywać fundamentalne znaczenie w moim malarskim *emploi*, determinując kolejne podejmowane artystyczne decyzje. Pozostają przede wszystkim po stronie ekspresji, duchowości w sztuce a nie formalizmu i czystej bezznaczeniowej plastyki. Egzystencjalny powód chwycenia za pędzel podporządkowuje kod moich poszukiwań plastycznych. Jednak postawa demaskująca mechanizmy manipulacyjne sztuki zdaje mi się moralną koniecznością i wyzwaniem o bogatych konsekwencjach natury kreatywnej. Zdradzającą, ujawniającą kolejne pytania, nieskończone bogactwo artystycznych i etycznych wyzwań. Choćby takich jak wyznaczanie obecnej pozycji dla wartościującej (sztukę) triady: Prawdy, Dobra i Piękna (*verum, bonum i pulchrum*) albo systematyzujących pojęcia jak: indywidualność i oryginalność tak wszechobecnych podczas malowania.

Stopniowo zakres, rozpiętość środków formalnych i narracyjnych przesunąłem w kierunku myślenia modułem, rodzajem rozpoznawalnego schematu, wzornika, który nadawałby kontekst plamom, liniom, znaczącym kompozycyjnymi podziałami płaszczyznom podobrazu, wyobrażającym sceny już tylko z pewnego oddalenia nawiązujące do sztuki dawnej. Bez przesadnej gadatliwości symbolu za to próbujące bardziej bezpośrednio komentować aktualne zdarzenia, spostrzeżenia z własnych bądź masowych okruczeń świadomości. Na rodzaj decyzji, poszukiwań z tego okresu niezwykle duży wpływ miało moje wieloletnie związanie z pracownikami rysunku, w których pracowałem początkowo z Prof. Markiem Sapetto a następnie z Prof. Markiem Wyrzykowskim. Po raz pierwszy próby takiego określania malarskiej wypowiedzi zaprezentowałem w serii gwaszy pokazanych w Galerii Raal 9010 (2011). Wystawa zatytułowana „Małe formy” była zbiorem prac, w których zależało mi na dostosowaniu plastycznych zabiegów tak, aby możliwie precyzyjnie korelowały, wzmacniały dramatyzm opisowej warstwy dzieła. Z drugiej strony, aby możliwie szeroko, na każdym polu stwarzały odczucie niejednoznaczności oglądanych prac. Za rodzaj stylistycznej figury, kodu mającego stworzyć rodzaj spinającej ramy, załączek myślenia modułem, „stempla” przyjąłem odnośnienie się do „wzoru” podziałów płaszczyzny, przesunięć kadrowania i obiektywizującej rzeczowości, wiarygodności znakowania-imitującego stylistykę wycinka prasowego, karty ilustrowanej publikacji czy fotografii z rodzinnego albumu. Doświadczenie rysunkowe pchnęło wypowiedź w stronę zawężenia palety ku monochromatycznym zestawieniom z użyciem czerni, bieli i szarości. Uwiarygadniało to strategię cytatu bazującą na powszechnym identyfikowaniu wizerunku tego typu obrazowania w dużej mierze z czarno-białą reprodukcją. Jednocześnie na poziomie czytania obrazu w kategoriach czysto formalnych nie pozostawiając złudzeń co do jego umowności. Taki model pozwalał



stosunkowo łatwo, na pewnego rodzaju dosłowność w ukazaniu snutej opowieści. Uwiarygodnionej zamknięciem w rodzaju kulturowej, „niepisanej” umowy przyjmowania za pewnik „realności” mechanicznych odwzorowań natury. Jednocześnie nie pozostawiającej wątpliwości, przez brak chromatyczności, że mamy do czynienia z płaskimi symbolami naniesionego pigmentu. O ile sama fotografia będąca pierwowzorem stanowiła ekwiwalent „prawdy” o tyle malowany ręcznie obraz zdecydowanie „odczarowywał” iluzyjny paradygmat wykorzystanego zdjęcia. Paradoks ustanawiając swoją siłą, w zależności od opowiedzenia się czy to bliżej dosłownego „falsyfikowania”, bądź przetwarzania oryginału. Rezygnacja z koloru oznaczała przyjęcie reguł, w których następowało zatarcie gatunkowych granic, farba stawała się na powrót substancją a zestawienia „układanych” w odpowiednim porządku temperaturowym, walorowym czy fakturowym jednobarwnych pociągnięć pędzla, podobnie jak w praktyce graficznej nie pozwalało na ucieczkę od rozumienia ich inaczej jak symbolicznego zapisu. „Abecadła” o wymiarze abstrakcyjnym i psychologicznym. Z tego względu warto wspomnieć jeszcze o tematyce, której wątki poświęcone wizerunkom pośmiertnym, znalezionym w środkach masowego przekazu, wspomagała i legitymizowała ta formalna skłonność do redukcji, eliminacji, „zamierania” ekspresji środków. Równocześnie przedmiot tych studiów miał być aluzją, odniesieniem się, dzisiejszym głosem wniesionym do kwestii portretu trumiennego, który pozwalał na podjęcie próby skumulowania emocji przez zachowanie formalnej i interpretacyjnej powściągliwości. Wytworzenie napięcia na skutek obojętnego i zdystansowanego potraktowania tak dramatycznych motywów. Tego co w abstrakcyjnej aluzyjności osiągnął Marek Wyrzykowski w jednym ze swoich portretów „osób nieboszczykowskich”. Cytując Artura Winiarskiego z poświęconej temu malarzowi monografii:

„Obecnie możemy doliczyć się dziesięciu obrazów Marka Wyrzykowskiego, w których użył formy przekroju trumny jako pola dla przedstawienia jakiegoś obiektu. W tej liczbie znajduje się obraz najbardziej wstrząsający-z pustym polem”<sup>24</sup>.

Kolejny raz było także wgrzyzaniem się w postawę nawiązującą do malarskich ujęć trompe l’oeil, w których kręgu typ wizerunku osób na łożu śmierci pojawił się jako skrajna deklaracja naturalistycznego postrzegania. Wanitatywnego sensu artystycznych wysiłków ale bez pierwszoplanowego użycia alegorii i symbolu. Bo przecież podnieta tak makabryczną sceną dająca ujście lękom i poczucie oczyszczającej równości wobec śmierci już od średniowiecza znajdowała wyraz w sztuce. Bez szczególnego ceremoniału wplatając ją w szereg alegorycznych przedstawień tłumaczących

---

<sup>24</sup> A. Winiarski, *Marek Wyrzykowski. Outsider*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016, s. 66.

powszechne zainteresowanie tą myślą w kulturze europejskiej. Jednak tu u Holendrów jak pisze Antoni Ziemia:

„Chodzi o wykonane z jakimś bolesnym przejęciem obrazy, rysunki lub akwarele, ukazujące właśnie zmarłą osobę. Te słowa są bardzo ważne: „właśnie zmarłą” i „osobę”. Nowa jest bowiem w holenderskiej sztuce prawdziwa personalizacja umierania, agonii i śmierci. Bardzo okrutna”<sup>25</sup>.

Nieunikniona konieczność ukazana zostaje bez „pompa funebris”<sup>26</sup> co dla moich prac wydaje się istotne jako inspirujący bodziec. Zrzucania wszelkich „przypudrowań”, odejście od formalnego i symbolicznego zdobnictwa, zbytecznych zafaszowań wypowiedzi mających na celu odizolowanie widza od głęboko wstrząsających przeżyć.

Najważniejszym momentem, przegrodą, w mojej dotychczasowej pracy stało się zdarzenie z 2013 roku, kiedy to na warszawskiej Pradze spłonęła kamienica zajmowana przez liczne pracownie twórcze. Pożar przerwał rytm moich poszukiwań. Odbił się na charakterze działań, podjętych po tym nieszczęśliwym zdarzeniu, które stosuję aż do dnia dzisiejszego. Wraz z rozwijaniem metaforycznego programu wokół idei reprodukcji i oczyszczaniem stylistyki ze zbędnych dygresji, interesowało mnie zbudowanie w oparciu o grę kliszami masowej pamięci rozpoznawalnego, indywidualnego znaku, przy jednoczesnym zminimalizowaniu bezpośrednich działań autora personalizujących obraz. Pójście pod prąd schematom budowania stylu, przez możliwie jak najdalsze wycofywanie się z narzucania własnego gustu na rzecz podkreślania w obrazie wszystkiego co „mechaniczne” i przynależne językowi reprodukcji. Podobnie jak pozostała część moich obrazów, tak i te uległy jednak spaleni. Podejmowane twórcze wyzwania zostały zamrożone na okres „odbudowania” się po katastrofie, w której zniszczeniu uległ mój cały dorobek twórczy. Dopiero w 2014 roku mogłem na nowo rozpocząć pracę w innym miejscu ale trwający proces odtwarzania wymusił zmiany w metodyce malarskich praktyk. Zwrócenie się w stronę działań z pogranicza instalacji, twórczości o wymiarze bardziej efemerycznym i konceptualnym. Postrzeganie rzeczywistości nabrało dla mnie wymiaru znacznie bardziej umownego i względnego. Efektem takiego podejścia była realizacja przestrzenna pt. „Utracona Arkadia” nawiązująca do mojej wczesnej pracy z okresu dyplomu i jej kontynuacji z 2011 roku-instalacyjnej wystawy „Arkadia” oraz prezentacja w warszawskim metrze z 2014 łącząca malarski cykl pt. „Fala” z wielkoformatowym drukowanym banerem o dł 35 m.

---

<sup>25</sup> A. Ziemia, *Iluzja...*, op. cit., s. 133.

<sup>26</sup> Popularny zwłaszcza w sarmackiej Polsce sposób wystawnego chowania zmarłych, Zob. A. Ziemia, *Iluzja...*, op. cit., s. 133.

Wszystkie te realizacje w różnych ujęciach dotyczyły zagadnienia recepcji obrazu, dzieła sztuki, mówiły o problemie pamięci i komunikacji. O znaczeniu skali i o tym, czym jest interpretacja. Jakim ulega przekształceniom w efekcie twórczych decyzji, jakim dzięki działaniu przypadku i jakim zmianom ulega poddana reprodukowaniu. Właśnie pewnego rodzaju względność, tego czym jest dzieło sztuki w zależności od kontekstu stało się jednym z ważniejszych, interesujących mnie pytań. Stawianych tym razem z perspektywy zestawień powtarzających się, rytmizowanych grup prac, realizowanych, wykonanych w różnych mediach, odmiennych językach sztuki i często oddalonych filozofiach i podejściach do natury wypowiedzi.

Taką specyfikę działań przyjęły realizowane już wcześniej w ramach wystawy „Arkadia” w 2011 a następnie w jej kontynuacji na wystawie „Utracona Arkadia” z 2015 przestrzenne obiekty, filmy i fotograficzne wydruki, które na warsztat brały kolejny raz dzieło N. Poussina „Pasterze w Arkadii”. Pierwsza z wystaw była rodzajem weryfikacji wyobrażeń na temat statusu, wartościowania artystycznych idei i samych dzieł. Był to na poziomie przedmiotu, wytworzonych „eksponatów” zawłaszczający przestrzeń warszawskiej Galerii 2.0, rozrastający się zlepianymi w „abstrakcyjne” kompozycje, kilku-obiektowy ready-made. Uformowany z resztek innego obiektu-mojej dyplomowej kopii poussin’owskiego grobowca. Dopełnieniem powstałych w ten sposób absurdalnych „rzeźb” była seria fotograficznych wydruków dokumentujących proces rozpadu wcześniejszej wersji dzieła, będącego podstawą uzyskania dyplomu magistra. Albo raczej zapisujących przemiany, metamorfozy jakim ono uległo przez kilkanaście lat magazynowania na jednej z mazowieckich wsi, gdzie rolnik, nieświadomy co przechowuje-przerobił elementy pracy na kurnik, budę dla psa i inne potrzebne w gospodarskiej zagrodzie przedmioty. Zależało mi na wykazaniu z jednej strony, że wartość dzieła nie leży w jego materialnym charakterze. Z drugiej zaś na podważeniu przeświadczenia o istnieniu jakiś realnych kryteriów oceny sztuki. Intrygowało mnie pytanie czy dzieło traci swoją wagę, sens i znaczenie wyrwane ze swojego miejsca przeznaczenia, bądź pozbawione właściwego odbiorcy i zaplecza kulturowego, środowiska ustanawiającego kryteria. Taki dekonstrukcyjny wymiar powstałej instalacji zyskiwał dodatkowo aspekt metaforyczny, stając się wypowiedzią z zakresu bogatej tradycji vanitas. Rozważaniem natury filozoficznej na temat przemijania i rozpadu, przesłaniem o wartości egzystencjalnej mówiącym o ludzkiej kondycji. W kolejnej pracy, za pomocą tego samego języka, konsekwentnie poruszając się w kręgu podobnych rekwizytów zdecydowałem się podczas wystawy „Utracona arkadia” opowiedzieć o emocjach. Ustosunkować się w sposób artystyczny, odnieść się wobec sytuacji straty, która dotknęła mnie w wyniku pożaru. Nie była to tylko prosta reakcja, rodzaj odreagowania traumatycznych przeżyć. Dostrzegałem pewną celowość tej sytuacji. Symbolicznie wpisującą się zarówno w zakres problemów poprzednich prac jak i we wspomniany wcześniej kontekst wanitatywny. Tym razem, ponieważ nawet to co pozostało po wystawie „Arkadia” uległo już

całkowitemu zniszczeniu, spalone w praskiej kamienicy, nie pozostało mi nic innego jak dokonać swoistej rekonstrukcji. Umownego zebrania fragmentów, niematerialnych pozostałości, szczątków zapamiętanych artefaktów. Pomyślałem, że jest to pretekst do stworzenia nowej, alternatywnej wersji zarówno mojej starej pracy jak i rozpoczęcia pewnego rodzaju gry z pierwowzorem, który przecież wyrażał właśnie tęsknotę za utraconym szczęściem. Przy pomocy prostych środków, stając się po trosze teatralnym rekwizytem, przestrzeń galerii wypełniłem imitacjami przedmiotów tworzących zbiór jakby „muzealnych” pozostałości. Komentarzami innych imitacji, odnoszących się z kolei do dzieła Poussina. Złożoności dodawał fakt, że pierwowzór to dzieło, które także było imitacją jakiejś metaforycznej krainy. Co więcej, jego program treściowy również opowiadał o innym wyobrażeniu. „Mglistym”, trudnym do odczytania, tajemnym micie zamkniętym w prastarym grobowcu, sarkofagu-w „skrzyni”, przedstawionym za pomocą malarskiej kolejnej powielającej karnacji. Stworzyła się w ten sposób złożona, szkatułkowa struktura powiązań, przenikań i zachodzących na siebie relacji, idei, narracyjnych koncepcji i formalnych rozwiązań obrazowania, wizualizowania, transponowania. Całość kolejny raz przybrała formę transportowych, muzealnych „case’ów” podkreślając dodatkowo mechanizm martioszkaowej budowy tej realizacji. Ich zawartość podporządkowana była podjętej postawie, próbie artystycznej archeologii. Moim założeniem było podążanie tropem fikcyjnej historii. Utkanej na potrzeby tworzonej pracy. Mającej na celu zebranie w jedną całość porzucanych, pogubionych, bądź zniszczonych fragmentów pamięci, informacji, dokumentacji czy rekonstrukcji obiektów z moich wcześniejszych działań i znalezisk powiązanych z tłem powstania malowidła Poussina. W tym celu odbyłem podróż do francuskiej części Pirenejów, gdzie dotarłem do miejsca, w którym jeszcze w początkach XX w. znajdował się „prawdziwy” sepulkralny obiekt z wykutą sentencją „Et in Arcadia ego”. Pozbawiony tej zagadkowej formy krajobraz był dla mnie punktem wyjścia do wykonania przedmiotów zdeponowanych w skrzyniach. Boksy o zmniejszających się rozmiarach, gabarytach, ustawione by tworzyć wzór uciekającej w dal perspektywy, zanikając w skali, tworzyły rodzaj przestrzennej gry. Zagadki, rodzaj łamigłówki opowiadającej o symbolicznej podróży i w umowny sposób rekonstruowały zaginiony oryginał, jednocześnie utrwalając ślady po moich dawnych interpretacjach. Tak, za pomocą zwykłych, często mało szlachetnych materiałów jak sklejka, kserograficzne wydruki, fotografie czy stiukowe kopie antycznych tablic albo dźwiękowe transmisje, emitowane za pomocą wbudowanych w jedną ze skrzyń głośników, udało mi się stworzyć miejsce aktywizujące widza. Definiowane przez kartografię rozplanowania instalacji. W którym widz uczestniczył w odtwarzaniu wyimaginowanego krajobrazu, będącego alternatywną wersją, przestrzenną, ulotną postacią, awatarem straconych pierwowzorów. Odmienionych tak, że teraz, tutaj miały nabrać wymiaru bardziej intelektualnego i duchowego w miejsce realnych zniszczonych obiektów, za to wyzbytych mniemań o trwałości czegokolwiek. Taką wątpliwość co do natury rzeczy dodatkowo akcentowała potrójna projekcja filmu ukazującego niemal nieruchomą, zastygłą w czasie

scenę z niczym nie wyróżniającym się pejzażem, o ledwo dostrzegalnym wzniesieniu z resztkami grobowca. Każdy z filmów wyrażał inny rodzaj informacji przez zmienione tło dźwiękowe. Sceny zyskiwały odmienne sensy i tworzyły razem, przez wyświetlone w jednym czasie efekt chaosu i niepokoju. W tamtym okresie towarzyszyły mi właśnie takie emocje: niepewność i poczucie niestabilności rzeczywistości definiowanej lub kreowanej w zależności od punktu odniesienia językiem umownych symboli. Jawiących się nie jako środek komunikacji, trwała, niepodważalna jakość lecz wytwór wyobraźni kamuflujący, zacierający, może chroniący przed jednoznacznością określania otoczenia.

Ten sam model, oparcia koncepcji dzieła o ideę relatywności i roli pamięci w kształtowaniu naszych wyobrażeń o świecie, rzeczywistości czy natury doświadczeń, prezentowały także nowe wypowiedzi malarskie. Praktycznie wznowione od zera po przywróceniu względnych warunków pracy. Rytm i multiplikacja własnych realizacji stały się kluczową konstrukcją dla moich wypowiedzi. A to z racji możliwości pogłębienia podejmowanej problematyki, a to jako wyraz obsesyjnych prób dywersyfikacji powstających pejzaży, scen rodzajowych czy portretów. Prób znaczących w wymiarze przenośnym tyle co naiwna chęć ocalenia tego co się robi od zniknięcia. Z formalnego punktu widzenia przyjąłem dla moich obrazów postawę, którą w najprostszy sposób mógłbym określić jako konfrontację autorskiej indywidualności z działaniem maszyny, urządzenia malującego. Tak aby uwypuklić to, co w obrazie stanowi element humanistyczny i co za tym idzie duchowy. Taki, który dla mnie jest synonimem oryginalnego działania, praktyki pracy wykonanej ludzką ręką odróżniającym, stojącym po przeciwnej stronie do działań mechanicznych. Moim obrazom zawsze towarzyszył aspekt wewnętrznego przeżycia, skupienie, wymiar refleksyjny, głębokiej ciszy patrzenia w siebie. Powstały wizerunek, podjęty motyw stawał się tylko zewnętrznym symbolem, znakiem takiego myślenia. Zawsze malarsko poruszałem się gdzieś w okół takiego zatrzymania oddechu i uciekania od hałasu, zgiełku otoczenia. Tak aby obraz zyskał przestrzeń dla kontemplacji. Aby każdy szczegół nabrał smaku, wytrawności, każdy detal był ważny i nie uszedł uwagi. Wykonywanie kolejnych wariacji, wersji poszczególnych prac, zestawianie ich w pary, grupy, rytmiczne ciągi wpisuje się w tą filozofię. Czasem jest to zwyczajnie potrzeba poprawienia czegoś, przeświadczenie, że zmiana drobiazgu ulepszy obraz albo zwyczajnie wzmocni jego wyraz. Czasem jednak taki system pracy z powtórzeniem, uświadamia jaką rolę odgrywa najmniejsze choćby przekształcenie, gdzie zmiana np. barwy o pół tonu potrafi nadać inne znaczenie tej samej kompozycji. Jest to w końcu element, podobnie jak wejście w stylistykę fotografii czy reprodukcji wzmagający czujność. Podobnie bowiem przynależny jest działaniu maszyny, co dla odbiorcy jest pozornie zwalniające z aktywności. Świadomość, że ma jednak do czynienia z dziełem człowieka ponownie zobowiązuje do wysiłku, czynnego uczestniczenia i uważnego oglądania. Doświadczenie, zdobyte w przeciwieństwie także odnoszących się do malarstwa, rozumianych jako rodzaj wizji, coś na kształt obrazu-instalacjach, sprawiło, że znaczenie

zyskało precyzyjniejsze zastosowanie rytmu, który tu miał wspomagać skupienie na poszczególnych obrazach, nie budując tak silnego powiązania w koncepcji. Instalacje złożone z wielu fragmentów, pokazały, że każda poszczególna z prac pracuje raczej na całość, będąc tylko częścią większej formy. Nie czytana jest jako samodzielna wypowiedź. Ilość wersji, sekwencyjność, oddalenia interwałów, bądź zbijanie w zwarte ciągi, w malarstwie starałem się pozyskać dla wydobycia obrazu „na wierzch”. Celem stało się wzmocnienie siły jednorazowej wypowiedzi tego medium. Uwypuklenie indywidualnej odrębności każdego z powtórzeń. Stworzenie efektu kulminacji napięcia, eskalowania emocji.

W roku 2014 już w tym duchu zrealizowałem pierwszą grupę obrazów stanowiących powtórzenie jednego motywu. Pretekstem była ekspozycja w założeniu mająca zestawiać malarski oryginał z wielkoformatowym wydrukiem przeznaczonym do warszawskiego metra. Chodziło o pokazanie zalet lub wad reprodukcji malarstwa ale też o zabawę wzajemnymi powiązaniem i relacjami. Ważnym aspektem poruszonym w tej grze był zmieniający się odbiór wrywkowo lub całościowo oglądanych poszczególnych zbitek prac wraz ze zmianą, różnicowaniem skali. Tak powstała wystawa pt. „Fala”, w której z jednej strony sięgnięcie po widok morskiej toni miało nawiązywać do fali ludzi przepływających codziennie przez stację podziemnej kolejki, z drugiej, w rytmie powtarzanych obrazów i wydruków wyrażać podobieństwo do regularności ruchu przyjeżdżających i odjeżdżających pociągów. Praca ta była „taśmowo” zestawioną serią nieznacznie modyfikowanych przedstawień tego samego modułu. Landszaftu „pięknego brzegu”, w nawiązaniu do żoliborskiego kontekstu wystawy. Przede wszystkim temat miał być pretekstem aby takimi środkami jak rytm „kopi”, sekwencyjne zmienianie nasycenia tonu i temperatury barwy, miarowe szeregowanie wyrazistości detalu poszczególnych faz serii i przeskoki skal z oryginału do jego wersji monumentalnie powtórzonej, wyrazić istotę pejzażu charakteryzującego się cyklicznością. Stworzyć wyrażenie obrazowe wchodzenia, bycia w, odczucia zintegrowania w przestrzeni natury. Szczególnie w relacji z powiększeniami, oddającymi niemal dosłownie proporcje pejzażu wobec miary człowieka. Chodziło też o znalezienie odniesień dla formy plastycznej w motywie, który tak klonowany, duplikowany symbolizowałby głębię odczucia, odczytania wizualnego komunikatu. Intelktualną i emocjonalną przestrzeń, wewnętrzną rzeczywistość obrazu. Wchodzenie do środka twórczej „zawartości”. Tak powstała kompozycja stylistycznie nawiązująca do mechaniczności języka urządzenia powielającego. Używająca mechanicznego urządzenia powielającego, posługująca się mechanicznie powielonymi odbitkami i o strukturze mechanicznie, automatycznie rytmizowanych powielen. Ostatecznie ciąg subtelnie zróżnicowanych ujęć, o kolorystyce harmonijnie rozpiętej od ciepłych ugrów i zieleni po chłodne fioleto i błękity, ograniczonych jednak zawężeniem nasycień do skali szarości, co budowało poczucie narastania, zbliżania się, względnie uciekania, oddalania się i wciągania, przerwałem

pojedynczą klatką z wizerunkiem siedzącego szympansa. Kontrastującą z horyzontalnym układem pozostałych kadrów i swoją wymową, przypisaną ikonologii małpy mającą poszerzać wypowiedź o wymiar krytyczny. Wywoływało to efekt zaskoczenia i zakłopotania, aberracji. Absurd zaistniałego konfliktu wyobrażeń, niespójność warstwy ikonograficznej, szokujący dysonans znaczeń, przywołanych projekcji, spełniał zadanie wyrwania z hipnotycznego letargu, transu ujednoczonych działań. Złamania ustalonego porządku plastycznego i „ontologicznego”, przynależnego skonstruowanym językiem formy pojęciom i wyrażanym, wypowiedzanym treściom tak, by wpływ jednej emblematycznej prezentacji na drugą powodował asocjacje z wyobrażeniem negującym taką postawę w malarstwie, która nie szukając wartości intelektualnych koncentruje się wyłącznie na biegłości bezwiednego, machinalnego odtwórstwa. Ten autoironiczny, drwiący ton, odnoszący się do XVII i XVIII(?) wiecznych alegorycznych „małpich” portretów malarzy w pracowni, poza odniesieniami do dyskursu na temat mimetyzmu sztuki, w założeniu miał ukierunkowywać interpretację na doszukiwanie się analogi z koncepcją tłumy jako sterowalnej, programowalnej masowy, ulegającej przewidywalnym odruchom.

W obszarze mojego warsztatu i technologii pracy dokonana się w tym czasie istotna rewolucja. Spowodowana konsekwencjami pożaru i nakładającą się na nie koniecznością formalnych zmian podyktowanych przyjętym programem koncepcyjnym. Głównym polem moich zainteresowań, które ujawnił dylemat posługiwania się cytatem jako środkiem wyrazu, wizualnym samplem i iluzyjnym efektem udającym inną technikę oraz wymusił instynktowny zwrot ku wyznaczaniu przestrzeni indywidualnego języka autorskiej wypowiedzi, stał się zapoczątkowany w tej realizacji i kontynuowany do dzisiaj aspekt, zjawisko błędów, wad, kontrolowanych przypadków i inicjowanych deformacji. Próby wychwytywania ich w naturze, źródłach będących inspiracją oraz uwypuklanie tych cech dzięki zastosowanej metodzie, która byłaby w stanie skutecznie pomóc w preparowaniu łudzących wzrok imitacji a jednocześnie dawała przestrzeń dla swobodnej, kreatywnej pracy, definiują w znacznym stopniu zakres prowadzonych w mojej twórczości poszukiwań i rozważań. Szczególnie ważne, konieczne stało się w takim podejściu znalezienie takiej formuły, dzięki której stworzone wyobrażenia byłyby wytworami autorskiej imaginacji przy zachowaniu pozoru powtarzania, przywoływania rzeczywistości, zdawało by się znajomej, należącej do innej definicji, kategorii obrazu. Od tego momentu moim podstawowym medium wypowiedzi pozostaje technika akrylowa. Farbę pozbawiam niemal całkowicie fakturowych walorów, nakładam niejednokrotnie rozlewając warstwa po warstwie płynną, rozrzedzoną malaturę na płótnie, tak aby tworzyła pełne niespodziewanych, zaskakujących plam i struktur powierzchnie. Dopiero potem modeluję, wyflukując pigment oczekiwane przeze mnie sceny, łącząc z uzyskanymi podczas wstępnych rozlań kleksami, zaciekami, złuszczeniami farby. Celowo rezygnuję z przymiotów zdawało by się przypisanych malarstwu, zacierając, ograniczając granice autorskiej interpretacji, szlachetnych cech, aksjomatów gatunku. „Podważam” powód

wykonania takich kompozycji, w założeniu ręcznie jako jednostkowych oryginałów, operując całym szeregiem „fałszywych” posunięć technicznych. Kolor pozostawiając już tylko jako warstwę symboliczną odnoszącą się do wyobrażeń o czymś, nie zaś jako odtworzenie optycznego opisu przedmiotu. Jako warstwę wyobrażenia o barwie, niosącą subiektywny bagaż doświadczenia autora. Budującą nastrój, względnie przestrzeń ciszy, skupienia potrzebną obrazowi. To kolor uwolniony z wszelkich powinności i poprawność na rzecz „personalizacji” wyrazu wypowiedzi.

Technologiczna zmiana nie była by możliwa, gdyby nie styczność z Profesorem Markiem Wyrzykowskim. Dojrzewiając pod Jego wpływem a następnie ze względów badawczych, na potrzeby poświęconej mu monografii zajmując się metodą twórczą tego świetnego malarza, opracowałem własny system stosowanych praktyk. Na polu języka figuracji próbujących poszerzyć obszar doświadczeń warsztatowych związanych z zastosowaniem techniki farb polimerowych w sposób nazwijmy to „negatywowo”.

Budując system własnych znaków, ideogramów, zakres interesujących mnie problemów, tematów i metod pracy, stosowania narzędzi formalnych i informacyjnych, wypowiedz zyskała z czasem bardziej urozmaicony, umowny charakter. Spontaniczny i notatkowy, mniej rygorystyczny koncepcyjnie, za to podyktowany zaufaniem do intuicji. Do formalnych powodów, pretekstów czy poszukiwań z obszaru osobistych odniesień, doświadczeń podejmowanej tematyki. W kolejnych indywidualnych pokazach pt. „Skazy” a następnie „RePlay” z lat 2017 i 2018 przesunięcie akcentu ze stosowania wielokrotnych powtórzeń takich prac jak „Fala”, czy „Syjamczycy” i „Bliźniacy” ku zestawieniom prostszym, pojedynczych par, służyło obudzeniu w sobie wyostrzonego zmysłu obserwatora. Zanurzonego w rzeczywistości interpretowanej przez masowe środki reprodukcji. Oznaczało w konsekwencji sięgnięcie po bardziej zróżnicowaną tematykę. Powodowało mocniejsze skupienie percepcji odbiorcy na znaczeniu detalu, wszelkich celowych defektach i niespójnościach, tak aby w mniejszej ilości powtórzeń nie zgubił sensu wychwycenia tych „lini papilarnych” obrazu.

Silniejsze otwarcie się na rolę przypadku w doborze inspiracji, zawłaszczającego, wprowadzającego element „witalności” w sferę tematu, kosztem nadrzędnej scalającej idei, sygnalizowało głębsze wejście w nurt inspiracji fotografią. Odnoszenia się malarstwa wobec formalnych cech druku, reprodukcji. Rozumianych jako synonim świadomości, pamięci zbiorowej, wspólnej jaźni. Pozbawionej oryginalności kultury kopi i masowo zwielokrotnionych uproszczonych wartości estetycznych. Dublażowy, synchroniczny charakter formalnych i ekspozycyjnych rozwiązań tym razem stanowił odwołanie do podświadomej warstwy twórczości. Na poziomie myślenia wspólnotowym, zdemokratyzowanym obrazowaniem identyfikującej bliźniaczość wykonywanych dzieł z dwoistością, symetrycznością/



asymetrycznością takich par przeciwieństw, pojęć jak choćby oryginał-kopia, świadomość-podświadomość, ego-alter ego, jawa-sem, pamięć-niepamięć, prawda-fałsz albo trwający-przemijający, czy news-fake news. Uwypukliła się tu także filozofia stosowania malarskiego ready-made. Cytowanych pierwowzorów używanych na potrzeby kreowanych iluzyjnych „trompe l’oeil”, które w połączeniu z problematyką błędów i skaz budowały rodzaj wątpliwości. Krytycznego spojrzenia, weryfikującej postawy wobec manipulacji i fałszywych przeświadczeń co do istoty mechanicznie utrwalonego wizerunku, minimalizując znaczenie, ich opisową siłę. Podwojony komunikat gubiąc na rzecz przedmiotowych i abstrakcyjnych cech obrazu i dzieła sztuki. Powstałe tak dwa cykle, prac skupionych na obserwacji wyrwanych ze świata wizualnego przekazu spostrzeżeniach, koncentrowały się więc raczej na emocjonalnym odbiorze wskazywanych wątków. Wyczulając spojrzenie, obraz odmalowywanego świata, tematów rozrzuconych od portretów astronautów, politycznych scen rodzajowych czy wyrwanych z masowej pop kultury, reporterskich ujęć punk rockowej społeczności i estetyki fun zinów, raczej na sferze odczuć. Narracyjność czy racjonalny koloryt traktując jako system zastaniający, maskujący przekaz.

## 6. Dydaktyka, działalność naukowa i popularyzatorska

Pracując od kilkunastu lat na Wydziale Malarstwa mam pełną świadomość złożoności zagadnienia jakim jest proces dydaktyczny, trudności właściwego pokierowania studentem i przekazania mu wiedzy na temat warsztatu czy umiejętności pełnego wykorzystania zdobytego kunsztu. Oczywiście jest pewna baza, która stanowi podstawowe zaplecze nauczania. To co sam początkowo przechodziłem najpierw ucząc się w Liceum Plastycznym a następnie podczas studiów, samemu doświadczając praktyk nauczania sztuki. Własne szlify dydaktyka zdobywałem pod czujnym okiem profesorów, z którymi przyszło mi współpracować zarówno w pracowniach rysunku jak i malarstwa, obserwując i ucząc się od starszych mistrzów o często skrajnie odmiennych wizjach sztuki, temperamentach i niekiedy różnie zapatrujących się na metody przekazywania swojego doświadczenia następnym pokoleniom młodych artystów. Od lat uczestniczę w procesie tworzenia programów pracowni, udzielając porad w korektach zadań pracownianych wykonywanych podczas zajęć oraz współtworząc tematy domowe dedykowane samodzielnej kreacji studenta. Częścią tego procesu są także końcowo-roczone

i dyplomowe wystawy studentów, które podlegają mojej opiece i organizowane pokazy osób z pracowni na terenie uczelni i poza nią w zewnętrznych galeriach. Takich wystaw byłem inicjatorem, kuratorem lub opiekunem conajmniej kilkunastu a potrzebę studenckich działań poza murami szkoły i ich dydaktyczny wymiar starałem się dostrzegać będąc czterokrotnie opiekunem na plenerach malarskich dla studentów zarówno pierwszego jak i starszych lat. Poza pracą ze studentami przez wiele lat byłem jednym z prowadzących kurs przygotowawczy i osobą udzielającą konsultacji dla przyszłych adeptów Wydziału Malarstwa. Takie szczególnie odpowiedzialne zadanie aktualnie ma swoją kontynuację, gdzie jakby w odpowiedzi na początkowe edukowanie, jestem od roku jednym z dydaktyków na utworzonych na ASP zajęciach dedykowanych osobom dojrzałym w programie „Dorośli do sztuki”, co odstąpiło zarówno odmienne oczekiwania takiej grupy uczniów i ujawniło potrzebę innych wyzwań i podejścia w procesie nauczania, zależnych od odmiennych celów jakim służy taka forma kontaktu ze sztuką. W dużej mierze to, jakie jest moje podejście, początkowo mogłem przetestować jeszcze w latach 90-tych, gdy pełniąc obowiązki asystenta w Pracowni Rysunku Prof. Marka Sapetto zostałem zaproszony do prowadzenia programu w telewizji edukacyjnej pt. „Wizje na wizji” (1996). Powstało dziesięć odcinków, gdzie moim zadaniem było przygotowanie praktycznych porad z zakresu rysunku i malarstwa i z resztą zespołu, wykładów o sztuce pomagających widzowi poszerzyć swoją wiedzę. Po powrocie do zajęć ze studentami to doświadczenie pokazało mi, że jednym z kluczowych obowiązków dydaktyka jest nie tylko posiadać zaplecze merytoryczne ale i konieczność bycia uważnym psychologiem, wrażliwym na indywidualne cechy osobowości, talentu, ograniczeń każdego podopiecznego. Za dydaktyką musi stać autorytet artystyczny, pedagogiczny ale także zwykła życzliwość wobec osoby z którą współpracuje się przez kilka lat. Dopiero bezpośredni kontakt z żywym człowiekiem uzmysławia, że dydaktyka to nie tylko opracowany program kursu czy zaproponowane zadania, ale gotowość na zaprzeczenie przyjętym założeniom, otwartość na nieprzewidywalne sytuacje, nawet niekonwencjonalne wnioski zaskakujące podczas korekt czy potrzeba zwyczajnej pokory, gdy okazuje się, że kontakt oznacza czasem obustronną naukę.

Podstawą jest nie skrzywdzić i raczej pomóc rozwinąć się osobowości młodego człowieka. Uporządkować dotychczasowe doświadczenia i wnioski oraz nauczyć konsekwentnego myślenia. Pojawia się więc pytanie czy starać się nieustannie przekształcać, ewoluować i dostosowywać wyznaczone zadania do indywidualnych aspiracji studenta czy raczej narzucać mistrzowską wizję, nie podążając za uczniem, za to inicjować, stymulować go do równania kroku do wyższych, stawianych mu wymagań? Sztywno trzymać się ustalonego harmonogramu, pozostawiając to jako sferę obiektywną, z góry ustalone zasady, niejako na zimno realizowane? Ustalić tylko precyzyjny system oceny, na podstawie którego adept sam może wyciągać wnioski co do własnych postępów i czy spełnia oczekiwania prawidłową realizacją kryteriów? A może pozostawiać przestrzeń dla samodzielnej

pracy? Nie przeszkadzać, tylko obserwować i pojawiać się jedynie w ostateczności? Ograniczać zewnętrzne ingerowanie, wtrącanie się i pokazywać, że dydaktyka to właściwie obustronne zaufanie, przygotowanie do samodzielności i odwagi podejmowania decyzji? Wspierać przez dorosłe, dojrzałe traktowanie studenta? Dawać mu poczucie bezpieczeństwa, że dydaktyk to raczej starszy kolega, na którego pomocy w razie czego można polegać, można się wesprzeć a nie wróg, przeciwnik, ktoś na siłę usiłujący zmienić innego człowieka? To cała trudność wypracować taki rodzaj zaufania aby propozycje wobec młodego artysty odczytywał on jako takie, które są dla niego zrozumiałe i potrzebne, których nie będzie realizował wbrew sobie jako coś co właściwie po zakończeniu studiów nie wykorzysta w żaden sposób.

Model „liberalny” odchodzi niejako od autorytarnego, odpowiedzialnego postępowania kształtowania człowieka, tak przynależnego misji wyższej edukacji. Stania na straży wartości obecnych w wizji dydaktyki jako szkoły formowania, hartowania ducha, dając przestrzeń dla nieskrępowanej kreacji i kontrowersyjnych poszukiwań, krytycznej dyskusji każącej weryfikować dogmaty. Daje wolność ale i niebezpieczeństwo idącej za nią nieodpowiedzialności czy ryzyka pogubienia się w subiektywizmie, w zbyt dużej rozpiętości postaw. Z tej perspektywy model oparty na szacunku do tradycji i autorytetu, do ustalonych norm oczywiście ma pewne uzasadnienie i w dużej mierze jest bazą dydaktyki, w której uczestniczyłem w każdej z pracowni, w których pracowałem. Jednak ustalenie niezależnych kryteriów do tak delikatnej materii jak sztuka wydaje się niemal niemożliwe a może nawet absurdalne, a oparcie się jedynie o autorytet doświadczenia mistrza często pokazuje, że choć takie pracownie funkcjonują z sukcesem, to także niosą ryzyko stworzenia siłą indywidualności nauczyciela...klosza, „gwarancji”, nie zawsze realnych wyobrażeń młodego adepta sztuki o pozycji własnych poczynań, nie weryfikowanych przez zewnętrzne, zmieniające się wraz z publicznym dyskursem oceny. Pozostaje łączenie elementów możliwie naukowych i obiektywnych z indywidualną korektą, wypracowywaniem na jej polu niezależnych metod komunikacji oraz otwarty charakter zadań problemowych, gdzie student może szukać własnych środków ekspresji a sfera interpretacji zadania daje przestrzeń do własnych poszukiwań często nie przystawalnych do ogólnego sylabusu. Balansowanie między rozbudzaniem pasji i nauką przez zabawę a dyscypliną i odgórnym wzorem postaw wynikających z tradycji przekazywania umiejętności i ambicji podglądania starszych kolegów i artystycznych wzorów.

Pewnym ograniczeniem wartościującym postawy czy porządkującym skalę, zakres akceptowanych dydaktycznych metod wg mnie powinno być uświadomienie sobie kontekstu, jaki stanowi wybór nauki na Wydziale Malarstwa, określający sens takich studiów artystycznych w oparciu o odrębną filozofię sztuki przynależną tej dziedzinie. Decyzja przyjęcia Malarstwa jako życiowej drogi odmiennej od innych kierunków sztuki czy nauki, rozumianego jako główny środek wyrazu artystycznego. Ma to

fundamentalne znaczenie formujące profil studenta, nie tracącego z pola widzenia tej perspektywy, dobrze określony przed laty przez Prof. Stefana Gierowskiego:

„Malarstwo posiada swój autonomiczny, szczególny sposób wyrażania myśli i emocji, oraz wielką tradycję dążenia do prawdy, doskonałości i piękna.[...] Wydział powinien podkreślać w każdej sytuacji, że malarstwo i wykształcenie malarza jest nienaruszalną wartością i pierwszoplanowym celem pedagogów, a wszelkie formy odrzucenia i podważenia sensu malarstwa oraz zastąpienia go innymi mediami są oczywistą ideową pomyłką”<sup>27</sup>.

Na najbardziej podstawowym poziomie łączenie tych elementów odbywa się przez tworzenie programu pracowni. Uczestnicząc w jego konstruowaniu, ustalaniu głównych idei, w precyzowaniu oczekiwań mających nastąpić po przejściu studenta przez pracownię, czuję się też odpowiedzialny za realizowanie tych wytycznych. Za organizowanie działań grupy, zapewnienie modelu czy innych pre-rekwizytów podczas ćwiczeń oraz takim przygotowaniu zajęć aby pozwalały studentowi spełnić wymagania sylabusu. Wytycznych, które pozwolą mu zmierzyć się z warsztatowymi wyzwaniem, dzięki którym rozwinie swoje umiejętności konieczne do osiągnięcia wysokiego poziomu. Biegłości gwarantującej swobodę działań, czyniącej go świadomie wypowiadającym się artystą. Ale też wyzwalających w nim potrzebę kreatywności. Weryfikacji zdobytych umiejętności czy wyuczonych sposobów podchodzenia do problemu i szeroko rozumianej obserwacji. Współpracując zarówno w pracowniach rysunku czy malarstwa z profesorami Markiem Sapetto, Markiem Wyrzykowskim, Krzysztofem Wachowiakiem czy przez jeden semestr w PJATK z Prof. Januszem Knorowskim, obserwowałem, że takie wytyczne zbliżały się do siebie bardziej lub mniej, podkreślając różnicę nie tyle techniczną co ideologiczną, akcentowanie takich cech w ramach podobnych metod, którym hołduje artystyczny gust profesora i które go uzasadniają. Bardzo często taki sposób myślenia ma służyć „naprowadzaniu” na własny, „właściwy” kierunek postrzegania artystycznych problemów przez prowadzącego czy Jego rozumienia, interpretowania zadań, wyzwań, obowiązków sztuki. Jestem zwolennikiem wychodzenia z pozycji, że jest to raczej czysta karta a wszelkie założenia są tylko spekulacjami. Obracaniem się nie tyle w konieczności uczenia sztuki co rozgryzania pułapek systematyzującej wszystko co nowe kultury. Stąd dydaktyka powinna raczej podejmować próby rozbrojenia tego mechanizmu, narzuconego sztuce metodami tworzenia się kultury skostnienia. Sztukę

---

<sup>27</sup> S. Gierowski, *O sztuce „innych mediów”*, Protokół z posiedzenia Rady Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie w dniu 16 marca 1995, s. 151-152, cyt. za: J. Banasiak, *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016, s. 139-140

widząc jako przeciwieństwo, nieuformowaną jeszcze jakość wobec tego co Jerzy Kmita definiował jako kulturotwórcze:

„Kultura to zbiór przekonań normatywnych i dyrektywnych powszechnie respektowanych w danej społeczności”<sup>28</sup>.

Nie musi to oczywiście oznaczać nie istnienia obiektywnych wartości i uniwersalnych ideałów, idei, norm, drogowskazów takich jak np. Prawda, Dobro i Piękno albo, że można uciec od własnych przekonań. Mój ogląd świata powinien być tylko punktem odniesienia się. Na tym poziomie dydaktyka nie tyle powinna doprowadzać, podpowiadać i przekonywać do odnajdywania „właściwych” odpowiedzi, co raczej przygotowywać do samodzielnego myślenia i konfrontować z dotychczasowymi (odpowiedziami), wizjami, wyznawanymi tezami aby dzięki osiągniętemu przygotowaniu student potrafił „szukać dziury w całym”, zadawać niewygodne pytania zbliżające do odnajdowania dla tych pytań własnych rozwiązań. Do poprawiania rzeczywistości, do zaangażowania. Aby umiał ten proces przeprowadzić i skutecznie go rozwinąć, rozwiązać. Jednym więc z elementów takiej dydaktyki powinien być wg mnie przywilej polemiki,

krytycznego podejścia do dogmatów i konstruktywnej weryfikacji sądów, tak aby student uczył się wierzyć w swoje racje, w swój potencjał, siłę konieczną do pracy i talent. Oprócz współtworzenia sylabusów, wytycznych, w pracowni opartych najczęściej na klasycznym schemacie zadań z modelem czy studium martwej natury, bezpośredniej obserwacji czy ćwiczeń interpretacyjnych, pracy z materia „zewnątrzną”, dostępną niejako doświadczalnie, przede wszystkim od lat zobowiązany jestem do uczestniczenia w korektach, pobudzaniu ucznia do pracy z samym sobą. Rozumiem je nie tylko jako rodzaj analizy, wyznaczania innych celów i rozwiązań niż te, które podjął student. Zawrócenie go z drogi nie dających szans rozwoju czy pchnięcie na ścieżkę odwagi, wyznaczając mu wyższe pułapy, poziomy ale głównie pokazanie mu, że nie zawsze dla widza czytelne jest to co on widzi-co widzi autor. Że korekta to sposób wskazania wartości w refleksji wobec własnej pracy i konieczność zobaczenia jej z innej perspektywy. Że mój głos to właściwie relacja z tego co ja widzę, uświadamiająca taką względność wobec zamierzeń autora. To także taka część pracy z młodymi ludźmi, która zakłada, że korekta wypełnia braki elastyczności programu, uwzględniając podjęcie współpracy z pewną statystyczną ilością jednostek nieprzystających do systemu. Takich, które w normalnych warunkach odpadły by z maszyny edukacji. Dla których przyjęty przez dydaktyka margines

---

<sup>28</sup> J. Kmita, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2007, s. 57, cyt. za: J. Banasiak, *Oduczyć...*, op. cit., s. 9

nieokreśloności i otwartości na eksperyment systemu artystycznego nauczania pozostawia możliwość zaistnienia takim outsiderom, nieco wbrew i jakby na przekór racjonalnym przesłankom określonym w ogólnych normach. Uważam, że jest to jedna z podstawowych różnic dydaktyki artystycznej od jej odpowiedników w innych dziedzinach. Uważam, że tutaj musi się znaleźć miejsce dla takich niespokojnych elektronów i bezpośrednio korekty są szansą dla ochrony i ukształtowania, uformowania, oszlifowania takich talentów. Zadania im stawiane muszą zostać wypracowane niejako „na żywo”, w oparciu o doświadczenie i wycucie prowadzącego, które są gwarancją odejścia od ustalonych reguł. Podobną funkcję mogą tu pełnić zadania problemowe, tematyczne. Zadania poszerzające kreatywność, piętrzące dylematy do rozwiązania, oparte o własne wytyczne studenta lub o narzucone ćwiczenie wyobraźni. Właśnie takie zamierzenie towarzyszyło mi ustalając dla studentów ćwiczenia domowe takie jak: „Echo”, „Maraton” czy „Tłum” albo „Tylko zwierzę jest zawsze szczere?” i wiele innych na przestrzeni lat. Otwarty charakter tych zadań, mimo narzuconych technicznych zaleceń wykonania, zawsze pozostawiał swobodę interpretacji i procentował ciekawymi, niebanalnymi realizacjami. Dawał szansę przetestowania w innych warunkach tego, co student wyniósł z zadań pracownianych ale też możliwość przyjęcia polemicznej formuły wypowiedzi, gdzie własnymi środkami mógł kwestionować proponowane mu tezy plastyczne, intelektualne, etyczne itp. Wyznaczone założenia techniczne miały być tylko bazą porządkującą działanie grupy i środkiem na ustalenie skali porównawczej, nadania kontekstu kryteriów. Na drodze dialogu, wspólnych ustaleń ulegały jednak zmianom, zależnie od zasadności ich potrzeby wobec koncepcji studenta. Ogromną wartością takich zadań czy korekt jest ich stymulacyjne działanie. To co jako inspirację w zadaniach pracownianych student „dostaje na talerzu”, tu zmusza adepta sztuki do poszukiwań powodu pracy w innych źródłach, spoza narzuconych pre rekwizytów. Każde mu rozwijać swoje zainteresowania, wzbogacać je elementami często z innych dziedzin. Zmusza do szerszego oglądu rzeczywistości, wyczerpania na nowe, niestandardowe bodźce, czerpania zainteresowań z wielu miejsc, zakamarków nauki, kultury, własnych doświadczeń, bieżących zdarzeń itp. Moją rolą jako dydaktyka jest ułatwić dostęp do takich źródeł, wskazać właściwe tropy a czasem wręcz podsunąć coś w oparciu o moje rozeznanie w temacie czy zasób zebranych własnych doświadczeń czy kontaktów zawodowych. Taką rolę pełniły fakultatywne pokazy filmów o sztuce czy np. wycieczki do warsztatów dekoratorskich w Teatrze Polskim w Warszawie, które organizowałem dla studentów z pracowni.

Ważną częścią dydaktyki jest umiejętność wyboru, porządkowania własnych dokonań i dostrzegania nowych dróg, selekcja wartościowych osiągnięć, oddzielania ich z masy nieudanych podejść, dokonywanych prób czy nawet przypadkowych pozostałości procesu kształtowania się młodego twórcy. To element równie ważny jak sam proces twórczy a często umiejętność takiej oceny jest nie mniej istotny dla dalszego rozwoju czy funkcjonowania z sukcesem w realiach świata sztuki. Pozwala

też złapać impuls do zmian, gdy ma się poczucie błędnych, nieudanych działań i poszukiwań. Jest to możliwość przetestowania tego, co w procesie dydaktycznym pozostawało wcześniej wyłącznie rodzajem „laboratoryjnego” eksperymentu. To także umiejętność konfrontacji z widzem i wyciągania właściwych wniosków z krytyki. Tu możliwością wyjścia poza zamkniętą strukturę szkoły są plenery, interakcje z publicznością przyjmujące formy aukcji, studenckich happeningów, warsztatów i przede wszystkim różnego rodzaju pokazów prac zarówno podczas sesji końcowo-rocznych, korytarzowych wystaw studenckich czy ekspozycji w zewnętrznych przestrzeniach galerii i niezależnych miejscach wystawienniczych. Na przestrzeni mojej działalności dydaktycznej uczestniczyłem, pomagałem bądź kuratorowałem kilkunastu takim wydarzeniom, głównie podczas prezentacji szkolnych ale także w Galeriach „Wystawa” czy „Łazienkowska”. Zajmując się doбором prac lub koordynacją działań podczas przygotowań do wystawy „Cmming out” (2017) czy Aukcji „Młode talenty” organizowanej przez Fundację Maestro (2011). Podobną rolę pełniły plenery, gdzie student w odmiennym środowisku wychodził poza zakres przyzwyczajęń, nawyków i schematów pracowni i w nowej scenerii musiał uczestniczyć w życiu grupy, inspirowany dyskusjami, zmaganiem kolegów a nawet kreatywnym aspektem pracy w nieprzychylnym, naturalnym otoczeniu, poddawany kaprysom przyrody. Musiał stawić czoła werbalnym-słownym i artystycznym konfrontacjom, „pozytywnej” stronie konkurencji między sobą uczestników wyjazdu. Wielokrotnie obserwowałem takie relacje starając się pomagać studentom, kiedy byłem opiekunem podczas plenerów w Czarnej (2005), w Dłużewie (2003) czy uczestnicząc w corocznych plenerach pracowni Prof. Krzysztofa Wachowiaka nad polskim marzem w Smołdzinie (2016-2018). Jednak jednymi z bardziej odpowiedzialnych funkcji jakie przyszło mi pełnić, które sumowały moje doświadczenia i postawę dydaktyczną były te, które wpisywały się, odnosiły do kształtowania programu, wizji nauczania Wydziału Malarstwa. Mam tu na myśli (na najniższym poziomie) uczestnictwo w procesie edukacji kandydatów, czyli wieloletnie przeprowadzanie konsultacji (1999-2003, 2004-2006, 2008-2014), gdzie służyłem radą, wsparciem dla osób przygotowujących się do egzaminów wstępnych i prowadzenie zajęć na kursie dla osób aspirujących do studiowania na ASP, co trwało blisko 10 lat. Z drugiej strony dla osób dojrzałych uczestnicząc w zajęciach programu „Dorośli do sztuki” od 2017 roku, gdzie kursowicze oczekiwali innego podejścia, mniej warsztatowego, za to wyraźniej kreacyjnego. Te funkcje uzupełniało moje bycie członkiem Rady Wydziału w latach 1996-1999 jako przedstawiciel studentów a następnie wchodząc w skład grupy młodszych pracowników zasiadanie w niej od 2004 roku z małymi przerwami do dnia dzisiejszego. Pełnienie funkcji komisarza wystawy końcowo-rocznej Wydziału (2000/2001) i przez 2 lata bycie kierownikiem rekrutacji i członkiem Komisji egzaminacyjnej, przewodnicząc jej w latach 2014, 2015, po tym jak od 1999 roku niemal corocznie uczestniczę w przeglądzie teczek kandydatów i jestem opiekunem podczas egzaminów a od blisko 5 lat także uczestnicząc w punktowaniu. W pełni moje doświadczenie dydaktyczne musiałem jednak sprawdzić i dokonać pewnej

weryfikacji w roku szkolnym 2014/2015, kiedy po niespodziewanej śmierci Prof. Marka Wyrzykowskiego, w którego pracowni byłem Adiunktem, w zastępstwie po Nim przez rok pełniłem obowiązki prowadzącego (opiekuna pomocniczego). Przejąłem grupę rozbitą tym nieszczęśliwym zdarzeniem i musiałem przypilnować aby studenci nie utracili ciągłości pracy przy całym czasie zachowanym wysokim poziomie edukacji. Moja opieka polegała też na doprowadzeniu do końca procesu dyplomowego dwójki studentów, który zakończył się pozytywnymi ocenami z wykonanych przez nich pod moim kierunkiem aneksów z Rysunku.

Dopełnieniem dla mojego udziału w pracach Wydziału są działania popularyzacyjne i naukowe. Zadania, w których uczestniczyłem takie jak praca przy organizacji 60-lecie Wydziału Malarstwa, za co m.in. zostałem uhonorowany Nagrodą Rektora ASP w 2008 roku. Skromniejsze, polegające na byciu jednym z opiekunów naukowych na organizowanych przez dr. Igora Przybylskiego w ramach Koła naukowego wyjazdach edukacyjnych do Berlina, czy bardziej złożone, jak udział w projektach naukowych realizowanych w ramach programów badawczych przeprowadzanych na Wydziale Malarstwa i poza nim. Stąd udział w zespołach badawczych takich projektów jak „Skąd się bierze sztuka” z 2012-2013 roku koordynowanym przez dr. Macieja Duchowskiego i dr. hab. Tomasza Milanowskiego, przedwcześnie zamkniętego po pierwszej części zadania poświęconej warsztatowi twórczemu każdego z uczestników i zwieńczonego wystawą w warszawskiej Galerii Promocyjnej, czy współpraca w projekcie badawczym „1/∞ - oryginał vs. reprodukcja” z 2012-2014 roku. Trwające dwa lata przedsięwzięcie miało na celu wskazanie zależności między oryginalnym dziełem malarskim a jego monumentalizacją i reprodukcją w przestrzeni publicznej. Przeprowadzonych zostało szereg indywidualnych pokazów prac, wykonanych specjalnie do celów porównawczych przez uczestników zespołu w przestrzeni ekspozycyjnej warszawskiego Metra Marymont. Wnioski i podsumowania zawarte zostały w publikacji o tym samym tytule, w której byłem autorem tekstu „Fala-Rafał Kowalski” i przedstawione na konferencji naukowej połączonej z sumującą dwa lata badań wystawą w Auli warszawskiej ASP. Innego typu doświadczeniem był zaś udział w 2013 roku w „Symposium ceramicum” w Klinec Art House-Medana w Słowenii, gdzie mogłem zapoznać się z technikami malowania ceramiki. Uczestnicząc w takich zaś badaniach jak: „Recepcja dorobku artystycznego pracowników naukowo-dydaktycznych Wydz. Malarstwa ASP w Warszawie”, występując jako prelegent podczas konferencji „Sami o sobie” podczas sesji naukowych organizowanych w Dłużewie w związku z zadaniem mogłem dokonać analizy wybranego wycinka własnej twórczości wpisując się w ogólną analizę potencjału artystycznego pracowników Wydziału Malarstwa. Szczególnie ważne dla mnie, ze względu na osobę Prof. Marka Wyrzykowskiego, z którym miałem przyjemność współpracować było zaangażowanie w zespole badawczym projektu „Marek Wyrzykowski nierozpoznany” przeprowadzonego na Wydziale Malarstwa pod kierunkiem dr. hab. Artura Winiarskiego w latach



2015-2016 w ramach zadania „Język wypowiedzi malarskiej w aspekcie społecznym i indywidualnym”. W powstałej monografii pt. „Marek Wyrzykowski. Outsider” miałem swój udział jako autor rozdziału zatytułowanego „O urodzie przypadku”. Ostatnim ważnym projektem badawczym, w którym brałem udział i miałem przyjemność być jego kierownikiem był przeprowadzony w ramach zadania „Przebieg procesu twórczego z uwzględnieniem koloru” program „Analiza twórczości Doroty Grynczel”. Został on wykonany w ramach utrzymania potencjału badawczego na lata 2016-2017, a jego skutkiem było powstanie monografii pod moją redakcją pt. „Dorota Grynczel. Twórczość / Dorota Grynczel. Works”, z tekstami analitycznymi Stefana Gierowskiego, Bożeny Kowalskiej i Zbigniewa Taranienko. Pewnego rodzaju zwieńczeniem różnego typu form pracy naukowej ale szczególnie interesującym bo bezpośrednio łączącym się z dydaktyką, próbą odpowiedzenia: jak uczyć sztuki i po co, stanowią opinie o studentach i recenzje prac dyplomowych, których wykonałem w ostatnim czasie blisko 20. Są one obok waloru poznawczego, analitycznego chyba jedyną możliwością weryfikacji i wypowiedzenia się na temat metod nauczania, zebrania w jednym miejscu spostrzeżeń dotyczących powstających na Wydziale Malarstwa prac i skuteczności programu dydaktycznego.

Niezwykle trudno jest ocenić to co samemu się robi, jakie posiada się umiejętności. Czy prezentowane przekonania i wyznawane wartości stanowią jakąś istotną jakość? Z pewnością jeszcze wiele wyzwań przede mną i to wydaje mi się niezwykle cenną perspektywą. To co za mną, to czemu przyszło mi przyglądać się i konstruktywnie analizować, wobec potrzeby dalszego rozwoju może stać się motorem do dalszej pracy, do zmian lub kontynuacji podjętych wyzwań, do dalszej pracy. Tak postrzegając własny dorobek mogę mieć tylko nadzieję aby stanowił istotny wkład i pomoc dla poszukiwań, przemyśleń i działań tych wszystkich, którzy mają ze mną i moimi pracami styczność.



## Bibliografia

- Banasiak Jakub, *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2016.
- Baudelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, Wyd. Sic!, Warszawa 2005.
- Doroszewski Witold, *Wśród słów, wrażeń i myśli. Refleksje o języku polskim*, PIW, Warszawa 1966.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1998.
- Goethe Johann Wolfgang, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, PIW, Warszawa 1980.
- Kopaliński Władysław, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, PIW, Kraków 1985.
- Panofsky Erwin, *Studia Z Historii Sztuki*, PIW, Warszawa 1971.
- Symotiuk Stefan (red.), *Przestrzeń w nauce współczesnej*, UMCS, Lublin 1998.
- Smolak Anna (red.), *Rafał Bujnowski. Malen / Painting / Malowanie*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005.
- Sontag Susan, (w rozmowie z Jonathanem Cottem), *Myśl to forma odczuwania*, tłum. D. Żukowski, Wyd. Karakter, Kraków 2014.
- Tatkiewicz Władysław, *Dzieje Sześciu Pojęć*, PIW, Warszawa 1976.
- Wergiliusz, *Bukoliki. P. VERGILI MARONIS BVCOLICON LIBER*, tłum. K. Koźmian, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Winiarski Artur, *Marek Wyrzykowski. Outsider*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016.
- Wittgenstein Ludwig van, *Tractatus Logico-Philosophicus*, PWN, Warszawa 2012.
- Ziemia Antoni, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Dzionek Michał, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur - szkic do portretu*, 2004, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm>.
- Wikipedia. Wolna encyklopedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gałąż\\_Dawidowa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gałąż_Dawidowa).

## **Appendix 3**

summary of professional  
achievements

## 1. Name and surname:

Rafał Kowalski

## 2. Academic degree:

Doctor in visual arts, in fine arts discipline, granted by way of a resolution of the Painting Faculty of Board of the Academy of Fine Arts in Warsaw on 27th of March 2008.

Title of doctoral thesis: Obraz codzienności – codzienność obrazu [Image of Every-Day Reality – Every-Day Reality of Image]

Doctoral thesis supervisor: Prof. Marek Wyrzykowski

Reviewers in doctoral procedure: Prof. zw. Zbigniew Kamiński, Dr hab. Ryszard Sekuła, Prof. ASP

## 3. Previous employment in academic units:

1996–1999 – acting junior lecturer,

Drawing classes by Prof. Marek Sapetto for 1st year students, I Painting and Drawing Department for 1st year students, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw.

1999–2001 – junior lecturer,

Drawing classes by Prof. Marek Sapetto for 1st year students, I Painting and Drawing Department for 1st year students, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw.

**2001–2003 – junior lecturer,**

Drawing classes by Prof. Marek Sapetto for 1st year students, II Painting and Drawing Department for 1st year students, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw.

**2003–2004 – junior lecturer,**

Drawing classes by Prof. Marek Sapetto for 2nd-5th year students, IV Painting and Drawing Department for 1st year students, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw

**2004–2008 – junior lecturer,**

Drawing classes by Prof. Marek Wyrzykowski for 2nd-5th year students, II Painting and Drawing Department, Academy of Fine Arts in Warsaw.

**2013 – acting junior lecturer,**

Painting classes by Dr. hab. Janusz Knorowski for 1st-3rd year students, daytime studies in Polish, Faculty of New Media, Polish-Japanese Academy of Computer Technology in Warsaw.

**2008–2014 – assistant professor,**

Drawing classes by Prof. Marek Wyrzykowski for 2nd-5th year students, II Painting and Drawing Department, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw.

**2014–2015 – assistant professor, acting classes host**

Drawing classes by Prof. Marek Wyrzykowski for 2nd-5th year students, II Painting and Drawing Department, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw.

**2015–2018 – assistant professor,**

Painting classes by Prof. Krzysztof Wachowiak for 2nd-5th year students, I Painting and Drawing Department, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw.



## 4. Artistic accomplishment

### **Title:**

“Defects” – Individual exhibition of original series of paintings

### **Author, venue and presentation date:**

Rafał Kowalski, Galeria Wystawa, Warsaw, Poland 03-22.03.2017

## **Report on goals and results**

### **Introduction**

In March 2017 an individual painting exhibition “Defects” took place in the Wystawa Gallery in Warsaw. It presented fifteen acrylic paintings on canvas. The collection of intimate works, diverse in size – from 30 cm x 24 cm to 140 cm x 110 cm – was a presentation of independent, original pieces, formally combined but not forming strictly one series with a common format or the presented subject, and it included works painted since the end of 2014. All the pieces presented, even though they were to be self-contained, “independent” paintings, capable of functioning without any originally assigned contexts (hence each of the paintings has been given the caption “Untitled”, even though they present images of “real” objects), were connected by the common painting problem and the assumption of the exhibition was that each of the paintings could be combined in pairs or in groups with the pieces close to it. The exhibition was accompanied by a catalogue entitled “Defects”, which was extended by paintings not presented in the gallery.

While painting, an important element of the creating process is walking away from the piece being created, the moment of seeing from a distance what one has made, a distance allowing to verify the assumptions, and to summarize the results. This here summary is such an attempt to view the work described in a wider perspective, a possibility to carry a self-interpretation and a chance to analyze against

earlier accomplishments; similarly to walking away from the painting, it is an attempt to systematize the painting experiences and thoughts, a retrospect into a wider cultural context.

## Painter-a-child-of-his-times: Flâneur – “a kaleidoscope gifted with consciousness”<sup>1</sup>

The benchmark and an essential feature defining the painting language I use, and particularly the paramount principle bonding together the paintings presented on the “Defects” exhibition, is observation. The simplest painting rule, the basic alphabet, unchangingly prevailing, which is not only still visually attractive, but also allows to ask important questions about the reasons and the meaning of this type of expression, and which can be treated as a chance to talk about the current and fundamental issues. Viewing, scrutinizing objects, people, phenomena, paying attention to the surroundings and the events, and then following the outline of forms, catching the volatility of spots and colors – it is a source of endless inspiration and a good enough excuse to grab a brush and start painting. My paintings are a form of observing the world, the insights passing by, picking up those essential ones, selected from the entire baggage of my life, spiritual and artistic experience. It is a synthesis of subjective experiencing, thinking and estimating, rational analysis and intuition, while keeping the artistic status quo – being honest and sincere to the motif-prototype and my own vision. Therefore, I might call the paintings a collection of insights, “notes” made on the run, in the hubbub of everyday events, built up “recollections,” obsessively memorized or accidentally found and consolidated in the viewing process.

The gallery space gathered a piece, a fragment of such observations. The space was to be filled with works of freely chosen subjects, which would show the spontaneity of thoughts and ideas naturally shaping the consciousness. Single pieces or pairs, like importunately, persistently recurring voices, concepts, pieces of information or images. I use the language of figuration; the views or concepts expressed, the shapes of the utterances are caught within the frames of particular depictions, recognizable forms with fixed “surface.” The paintings presented are not overwhelming in size, but rather they are small, discrete pieces, like the two “wallet size” portraits opening the exhibition, showing an unknown adolescent girl,

---

<sup>1</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego [The Painter of Modern Life]*, idem, *Rozmaitości estetyczne [Esthetic Curiosities]*, Polish translation by J. Guze, published by Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, p.317.

both of the size: 33/24 and painted in 2016, "found" (seen) online and portrayed as if I used a live model. The concept of doubling and exhibiting one motif as mutual complement was used four more times in the exhibition. Starting with the "postcard" images of a horse from 2014, sized 33/46 cm, the pairs sized 33/41 cm dating back to 2015 and 2016 and showing the members of a punk rock group, inspired by a fanzin xero reproduction, a newspaper scrap with astronaut Neil Armstrong, sized 30/24 cm from 2014, through to the scene depicting a punk rock concert, sized 40/50 cm, from 2015 and 2016. The paintings, which in my opinion did not need to be doubled due to the perspicuity of the transition used, were exhibited traditionally as single pieces. This group includes works such as the vertical image of a woman, 112.5/70 cm from 2014, a newspaper scrap scene from 1980s taken out from an unidentifiable daily magazine, showing three people in a car, 38/55 from 2014, and a pic of two boxers in a friendly embrace, 50/65 cm from 2016. The diversity of thematic interest goes in line with the need to observe and the practice of observation, and it was closed with a painting showing a crowd of people at a concert, sized 140/110 cm, from 2017. The idea was also that they are "crumbs" of reality found in the "trash" of information.

Thus practiced attitude to motif, the ethos of focused work from observation, has been close to me since the time of my doctorate, which was strongly influenced by my interest in Japanese ukiyo-e woodcut printmaking and the tradition of the Dutch school of trompe l'oeil<sup>2</sup> optical illusion painting or works by Dutch masters of genre painting, like Adriaen Brouwer. Both these traditions have shaped an unusual skill, watchfulness, and a special capability of mastering the technique, expressing respect to the subject matter, as well as the desire to save the moment. Both were characterized by enormous focus, contemplative attitude to nature and a similar tone of the art pieces. And both eventually became promoters of the beauty of passing appearance, observed from the position of everlasting values, peeked from the outside by an artist connoisseur, "invisible," backstage author, a distanced snoop, "fooling" the viewer with mimetic tricks. Tantalizing and bewildering to create a synthesis, a miniature of the world. In the context of my paintings, it is worth emphasizing that they both constitutionally support the philosophy assuming that the starting point for a painting does not have to be a "high," epic, historical subjects or abstract speculations, great monolithic ideas, but anything within one's sight, within arm's reach, even something irrelevant, poor, inappropriate. Snips, strands, scraps of reality; like the old papers in *"Still Life with Books"* by Jan Davidsz. De Heem (1625-1630) or common painting jokes and provocations

---

<sup>2</sup> The idea of trompe-l'oeil pretending to be a different object was discussed by Antoni Ziemia, who noted that this kind of tromperia appeared in the Netherlands as early as 15th c.

See A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2005, p.212.



not carrying any big declarations or sublime symbolic programs, such as Brouwer's "Youth Making a Face" (ca. 1632/1635).

The subject area of all the paintings presented in the exhibition was thus selected and fished out from mundane, random finds, quoted from old magazine scraps, mass reprints, copies of reproductions, online borrowings, and it is determined by their photographic esthetics – old offset printouts, Internet digital files deformation, "yellowing" aging xerocopies. Today, observation has for me this post-information dimension. It includes the depictions of several chosen threads, public, repeatable, suggesting the contemporary character of the content but it would be possible to find their earlier archetypes in painting iconography. Ones that could be a new, renewed, mechanically reproduced alternative. Contemporary reality is an image library, a huge gallery of an Asian tourist, mass photographing and archiving every single life aspect. From all sides, we are constantly under attack by a countless number all sorts of pictorial stimula. It is very often that nature is no longer the man's prime, first experience; image replaces the original. "The world we live in has been replaced by a copy world,"<sup>3</sup> according to Jean Baudrillard in "Simulacra and Simulation".

Cognition assumes secondary character. A painting becomes an indirect source of interpretation and is usually treated blindly as a real information carrier. All my work is based to some extent on the quotation, a finding in the "information trash," a reference to a different work, often somebody else's, or the broadly understood image, like tv imaging, visual media, and borrowings, convention perception, and the phenomenon of artwork. The strategy used here is to a large extent based on observing the banal, often superficial, shallow culture of reproductions, copies, trivialization of meaning in mass culture. This optics and philosophy is unfolded in such motifs and topics as wallet portraits, postcard horse images, scenes presenting rock groups, punk rock concerts, magazine scenes from news columns, or a virtual view of a desert from a magazine ad. With this attitude, however, the choice of these motifs does not play an equally defined function as it used to in former art. The paintings do not have any informational character – as could be suggested by the sources I used; they are not like the 18th and 19th century Japanese woodcuts, often showing local professions, portraits of courtesans or famous Kabuki actors, which in addition to their usual reflection on the passing of time, "the world flowing by – a reed carried by a stream," they were also created out of the demand for the hunger for knowledge, admiration for the beauty and culture of the land of cherry blossom, or collectors' esthetic gratification. Unlike the Dutch illusionistic still natures, they are not the expression of the status of an emerging social class or religious devotion. Also, they are not equally homogenous in the choice of subject matter, talking for instance

---

<sup>3</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja [Simulacra and Simulation]*, Published by Sic!, Warsaw 2005, p.19.

about the problem of popular phenomena, nor semantically related to classify them as representative to one of the contemporary art languages such as Pop Art or Conceptual Art, where the artist (similarly) remains an absent commentator, an adversary, antagonist or even a critic. Their usability lacks its former meaning, the reason for creation was not an external commission or the market demand. On the form level, not looking at the symbolic and semantic layer, the esthetic problems taking place are more a measure than the goal. They are not to prove the mastery or to show the beauty of the depicted object with the use of technical manual mastery, positioning it as the main protagonist. Therefore, it would also be difficult to agree that the observed subjects are treated here as leading, exposed by the carried content, shown from a perspective for its own sake; they are more than Stendhal's "mirror carried along a high road." The creator's attitude, the author's approach to his artwork results from other motivators, such as watching the image itself, the phenomenon of imaging, the language of creating discipline. The reception of reality acquires a dominant genesis in the subjective expression, conveying individual sensitivity.

What used to be nothing more but a signal, a feeling and a kind of intuition, and what in my artwork begins to be a play with convention, with my own understanding of culture, is most fully expressed by the notion of a 19th century Fläner, in that for entire months, when new paintings are created in the atelier, when I first search for motifs, prepare the support, or spend long hours marking all the canvases with paint step by step - I am alone. It is a moment of ongoing creative solitude, when an unusual bond emerges. The work and all the activities assume a special meaning, and the painting itself often becomes the best companion, the only friend for many days or even months, becoming the addressee and the trustee of the deepest thoughts, emotions, tender gestures. It is treated as a jewel, a painting bijou. The work then is deprived of impulsive actions. At some points solitude becomes not only an addition to the creative process, but to a large extent an attitude determining artistic choices and the how the artist approaches reality and his own place in the importance hierarchy between artwork and artist. Unlike in the Dutch school or the Japanese ukiyo-e, where such quieting often remains an expression of the convention, a side-effect of the process. It is an attitude which in my case is visible in acquiring a certain contemplative principle of acting, both in the method, creative skills and in the intended, expected reading, practices of perceiving the artefact given to the viewer for inspection. Paradoxically, it positions the artist in isolation against direct experiencing of reality, leaving him outside of the theater of life, giving him the role of a hidden observer, "a governor" in a secluded ivory tower mentioned by Erwin Panofsky.<sup>4</sup> Controlling and supervising "center of power" obsessed with observation, described in "*Discipline and Punish*" by Michel Foucault.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> See E. Panofsky, *Studia Z Historii Sztuki*, PIW, Warsaw 1971, pp.378-386.

<sup>5</sup> See M. Foucault, *Nadzorować i karać [Discipline and Punish]*, Polish translation by T. Komendant, Aletheia, Warsaw 1998.

This situation allows one to focus almost unnoticeably on the hermetic segment of problems, abstracted from real life, actual time and surrounding, which consequently leads to a situation, where the contemplative model of living determining the working habits is left behind, it is often inaccessible with the dynamic, moving, noisy, changing nature of the world, making the artist explore imagined conceptual areas of imagination or to focus on the subjective creation expression, detached from observation. It is a constant struggle to keep contemplation in the center of experiencing despite this solitude at work, of tasting existence fully, and to make it face artistic decisions, instead of giving an opportunity to get away into an imaginary world of showing off with skills, detached from the source and incomprehensible for others. But eventually, you do have to give up on something, resign from something and choose. A painting is about deciding what to show, what to leave and what to hide using painting measures. It is impossible to show everything that's on your mind or that has caught your eye!

Therefore, I try not to lose sight of everyday life, not to remain only in the solitude of my inner world and my own atelier. In order to choose and to select, a painter simply must be able to see, to watch, to notice, and to spend the his time alone on possibly fully expressing his own ideas, not losing sight of the questions: what is the goal and the source of things – what is the foundation, the benchmark? For me, it is the common, or even banal, surrounding. And the skill of seeing is determined by those solitary choices. Seen from this perspective, painting seems a very intimate act, almost private, and definitely one that requires respect and responsibility towards the input of labor and the resulting effect, making sure the specific effect is not overseen by viewers and becomes their experience. This is similar to writing a letter, when the addressee for a moment can feel the same emotions, experience the described events, if only the construction, the language and the clarity of the descriptions etc are skillfully used, so that they help read the letter with proper focus and concentration. It is like writing an intimate, personal confession, and not just a report on routine "inspections," indifferent events. Such intimacy of a creating act for a long time has been determining in my art the choice of a small size of art pieces, the policy of minimizing, limiting and unifying the problems discussed, as well as the choice of means of expression, so that they possibly allow the audience follow precisely the same path I took while painting the piece. It is impossible to treat painting instrumentally, as one works with their own experience and emotions, which should not and cannot be deceived, therefore the medium consequently must be a personal, sincere language.

In the center of this situation remains the figure of author-painter, the focus gets transferred onto the creator – a solitary observer, who no longer is just the executor, separated from the performed task. Paraphrasing the words of Goethe, he must enter reality like you enter a crowd:

"It is an unusual and salutary experience for me, paving my way through a huge and restless human mass. Everybody is melted into one river, but at the same time everyone finds their own way and their goal. Only in this enormous crowd and movement do I feel truly peaceful and lonely. The bigger the turmoil in the streets the more peaceful I am."<sup>6</sup>

It is a moment of submerging in reality, entering it, being actively engaged, experiencing, standing in the middle rather than on the side, being in the epicenter, in the whirl of events. Thawing, melting away in the surrounding. Contemplation has a bonding dimension, it is affirmative, not only separating and passive. It becomes a political act, and a walk - a part of a social game. The painting motifs chosen by the artist move to the background. They now become an individual tale, the author's traces, footsteps. He now draws attention to himself, and his artistic gestures assume self-reflective character. For the artist this means he examines himself as a polarized version of the universe, the society – through the prism of his own experience, as if analyzing himself in the mirror, in the reflection of the surrounding reality whose fragments he is made of. I see this independence as an attitude of a contemporary artist, liberated and diagnosed, ever since the beginning of Modernity. Charles Baudelaire picturesquely defines this type of an individual suspended in commotion, artist, connoisseur pacing the meanders of urban arteries:

"(...) crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect flâneur, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the center of the world, and yet to remain hidden from the world – impartial natures which the tongue can but clumsily define. The spectator is a prince who everywhere rejoices in his incognito. (...) the lover of pictures who lives in a magical society of dreams painted on canvas. Thus the lover of universal life enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy. Or we might liken him to a mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life. It is I always hungry for everything not-I, every moment giving it away and expressing in images more alive than life, always volatile and elusive."<sup>7</sup>

The Painter, next to a reporter, photographer or collector, is one of the figures representing this kind of street spectator, a nameless passer-by, following the tiniest changes, writing down or catching in a quick

---

<sup>6</sup> J. W. Goethe, *Podróż włoska [Italian Journey]*, Polish translation by H. Krzeczowski, PIW, Warsaw 1980, p.190.

<sup>7</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego [The Painter of Modern Life]*, idem, *Rozmaitości... [Esthetic Curiosities]*, op. cit., p.317.

sketch the live city organism. Or in a wider perspective, the society, the reality. A self-biographer of everyday insights, portraying the diverse face of the surrounding, and simultaneously talking about himself, making a selection of the events passed by with the sifter of his sensitivity, and yet talking about the entire reality.

A city stroller, Flâneur is a refined aesthete, a person with no fixed place in the social structure – similarly to an artist, who up to this day still has a variable, vague position within the group or even outside of it, which allows him to play the role of an independent viewer, but also that of someone with unclear intentions and rights. Someone under constant observation, invigilation; it is unclear to what extent he is subject to social agreements and moral duties, so as a result – he undermines the existing order and norms. He disturbs the existing peace, which often exposes him to rejection, or even repressions. This provides him with a distance, allowing him to watch from the outside, paradoxically remaining in the middle of events. A single electron in the crowd, emphasizing the entropy of a solitary person imprisoned in his times. To me as a painter, and consequently to my works and the presented collection in particular, the essential element of this attitude is randomly finding in the surrounding world various reflections, images, which often used to mean something different, but when noticed either lose their original meaning or acquire a new one, resulting from new configurations and comparisons, subjective choices, from randomly looking around in the “crowd of strangers.” It seems to me that with his presence Flâneur reveals the fluidity of meaning, the stipulated character of images, which in my opinion specifically impacts and resonates in creative decisions, making them a blank space, a canvas, a page to be reused and rewritten by the writer. Therefore, I build meaning around the existing images. A skeptical distance and playing with contexts also mark an attitude in which the questions become important about the meaning of the individual in a society, and the originality and uniqueness of an individual and his or her creations in mass culture. Because one of the consequences of being anonymous and “unseen” in the crowd is the loss of identity. It is also the specter of alienation, postmodern transition of an individual into an anonymous citizen in the era of consumerism, like the protagonist of Edgar Allan Poe’s “*The Man of the Crowd*,” and to his creations – of turning into nameless works, suspended in seemingly non-historic vacuum, devoid of the past and meaning. Thus treated painting, or more widely – exhibition, collection or creation – as iconographically anonymous “quote,” is the equivalent of Flâneur’s city. We are thus walking around the exhibition – a city understood as a palimpsest,<sup>8</sup> the area of countless repetitions, once seen faces and views. We walk through the crowd understood as a collection of many times

---

<sup>8</sup> According to *Słownik Mitów i Tradycji Kultury [Dictionary of Myth and Culture Tradition]*, Palimpsest is a manuscript on parchment from which the previous inscription was removed in order to save valuable material and which was then inscribed anew. See W. Kopaliński, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, PIW, Kraków 1985, p.820.

repeated information.<sup>9</sup> The painting, the series of canvases, the exhibition is yet another record, “a used, scraped parchment” – a collection, a library of once again “written” paintings, many times applied on one another, text-images impossible to decode.<sup>10</sup> Seemingly unintelligible, scattered, made up of familiar, repeating images. This reflects the Modernist “longing for a synthesis, >>epic narration<<, nostalgia towards totality,”<sup>11</sup> where Flâneur, “as a paradigm of a self-decisive, independent individual expresses the need of coherence determined by the forming modernity”<sup>12</sup> but “realized in postmodern conditions after massification.”<sup>13</sup> We move along the Space, a vision of the universe, complex, scanned, glued together, full of everlasting repetitions, seemingly “incoherent images, incidental episodes<<), unstable fragments and nonuniform elements,”<sup>14</sup> through the “(>>moody poliphony of facts, which at the same time sensitizes us to the richness of that reality, allowing us to understand it better, more profoundly.”<sup>15</sup> Inevitably, such a postmodern puzzle, the structure of something we might call the presence, becomes the concept of affirming “multitude, ambiguity, >>undecidability<<, treating pluralism as the prime and >>natural<< state.”<sup>16</sup>

Translating this into the language of my art – we move along the exhibition, which is not so much a set of rambling motifs, scattered fragments, incomprehensible and unordered like millions reflections of a broken mirror, polyphonic, unfitting themes, but rather a space composed and built like a kaleidoscope, which provides unexpected results when moved, introducing coincidence, generating new configurations of elements, exposing again the existing images in their new meanings. For this reason the subject area of my paintings expresses my anxieties or delight, building connections indirectly and not outright, seemingly not composing a collection thematically coherent. Each of the paintings becomes a quantum, a polimer of the whole, it includes a notion of completeness, where a fragment tells

---

<sup>9</sup> City seen by Flâneur as a palimpsest discussed by E. Rewers

See E. Rewers, *Przestrzeń ponowoczesnego miasta: między logosem i chorą*, *Przestrzeń w nauce współczesnej*, vol. 2., ed. S. Symotiuł, G. Nowak, UMCS, Lublin 1999, p.178-179.

<sup>10</sup> Problem discussed by Michał Dzionek

See M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur - szkic do portretu*, 2004, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm>, (28.08.2018).

<sup>11</sup> M. Dzionek, *W stronę...*, op.cit.

<sup>12</sup> M. Dzionek, *W stronę...*, op.cit.

<sup>13</sup> M. Dzionek, *W stronę...*, op.cit.

<sup>14</sup> M. Dzionek, *W stronę...*, op.cit.

<sup>15</sup> M. Dzionek, *W stronę...*, op.cit.

<sup>16</sup> M. Dzionek, *W stronę...*, op.cit.

about a bigger part (like a synecdoche). This allows to expand the language of expression, the limits of the medium, the grammar of the painting syntax, semantics, semiotics, syntactics. It helps to deepen the thought, the ideas accompanying the paintings, to express more, and when the former work model was not enough, did not provide a full view of the problem – to open the door for new interpretations, formal speculations, to continue the study of the problem. For painting thus understood and seen as a variation of Flâneurism, repeated use of a motif, playing with it, manipulating it and using it is not so much a mechanical action deprived of a deeper meaning, information and image jugglery, multiplying of beings and heaping up mess symptoms, strengthening and escalating chaos – It is “the vital order.” It is a conscious action, aimed to and directed at extracting and showing a deeper, hidden meaning of things, it is declaring for unity made of multitude. It is reassessment of opinions, common truths about what we see; uncovering and unmasking false convictions and habits with a new context. Pointing to the changes the art piece and its intellectual content have gone through when read in a new light, when it is subject to even a slightest formal intervention. It is a conscious redefining of meaning. Reading an image once again with the tools formed by the demand for postmodernist skepticism or critical attitude towards the viewing habits, the sight of the viewer. Assigned to context and function. An attitude of disputing through introducing iconographic transformations and random distortions. Complexity here become the foundation, a licence, a drive – a necessary driving force. Walking along the streets, being among the crowd at a concert, collecting old magazines found at a flea market or searching through the sites of online stores while surfing the Internet – this is the contemporary world of Flâneur. In the same way, a painter moving through the thicket of information, following accounts on Instagram, browsing through the pages of “Kultura” magazine during social gatherings, visualizes in the series of paintings presented at the exhibition such Flâneur “world at a small scale,” and treats the Flâneur vision of the present as bestowing the ethos of eternal subjects, touching upon the highest values reserved for the high culture to trivial and common reality.

The words by Susan Sontag, as quoted by Jonathan Cott in an interview with her, could become the motto of this attitude:

“Art is the general condition of the past present in the current time [...]. To become part of the past is to become a work of art.”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> S. Sontag, (interviewed by Jonathan Cotte), *Mysł to forma odczuwania [Thinking is a Form of Feeling]*, Polish translation by D. Żukowski, published by Karakter, Kraków 2014, p.59.

## **Polemic function of reproduction - picture as critical analysis and a game of deception. Paraphrase in its own right**

The paintings presented were inspired first of all by photographs, or rather the distortions that they go through in offset printing or in the virtual world of digital modification. Their beauty, often contradicting the function of accurately imitating the reality by a photograph and undermining the reliability of the descriptive purpose, appeared to me unusually attractive, even picturesque due to its randomness, formal understatement and the use of artistic means, abstract flattening of spots reminding about the objectiveness of this means of expression.

The main goal and assumption of creating those pieces of art was to point to a different perspective of reading the image, to bring out the features denying the illusory character of photography, features that would rather belong to the domain of painting, responsible for the unique dimension of this kind of art, a space to express ideas, means to unmask stylistic "tricks" or "costume" and setting the limit for the individual language of expression. Hence the emphasis on externalizing the subjective and non-descriptive features of a painting/photo appropriated by the veristic effect of reflection, "covered" with the nature of a copy machine. Hence the painting version includes a deconstruction of the copy's formal record, as well as acceptance for coincidence and resigning from the narrative function of titles, so that mimetically the fragment does not dazzle with the subject, the "truth" of the depicted objects, but becomes a meaningless surface with adequately arranged spots of color, shade, lines, texture etc. Hence the borrowings of images from the common, democratic space, obtained through the consumption of the goods of the daguerreotypy aesthetic revolution, profits of public memory and awareness, and working on typified symbols of readable and easy to interpret photography, which has become so clear to perceive for a postmodern man as the symbols of a wheel and square – which paradoxically are no longer comprehensible in creative interpretations, as for instance in Malewicz's work. The universally and commonly understood form also allows to reduce the author's ego to the advantage of contemplation and catching the starting point of artistic expression. For the need of my exhibition, I came up with the working title "Defects", as it focused on a number of insights that could be defined as faults or defects of imaging. The defects of the language of mechanical replicating, revealing and characterizing a language that is vivid and full of coincidences, typical for the imperfect work of a human hand, and artist, and the medium before the technological revolution.



Photographic character is the key to understanding the main problems I discuss in my work, which is why this kind of sign appears in my paintings. As I already mentioned, I grew up from the tradition in which one of the basic functions of painting was to reflect the surrounding and an attempt to cease with it the moment, the time, its memory dimension. The natural first reaction caused by observation. A function which supposedly was taken away from painting by the exposed glass and celluloid plate. Hence the natural interest in the relation between painting and this new Muse. The revolution initiated by Jacques Daguerre did not so much deprive painting of those values, but at a certain level became a means of expression adequate to the changes in the upcoming reality. Contrarily to its Baudelaire interpretation, it became an environment for the refined aesthete's idea to flourish. Photography expresses the way of perceiving identical to Flâneur-like emergence in multitude, or even a disastrous plethora of images, thoughts, stimuli, trivial, common, banal eye catching and mixing the truth of time in a new record of an image. It expresses the democracy and equality of the mechanical type of seeing of an independent individual developed by an industrialized society of mass culture. Standing in opposition to the egalitarian language for chosen groups of people from upper classes. In opposition to art running away towards inaccessibility after the "disaster" of losing the mimetic identity, towards extreme individualism detached from reality, abstract ideas and celebrity-like addiction with market appearances. Flâneur becomes an alternative figure to such attitudes, combining contradictions, does not turn away from the public, common space, the visual language of all options, and simultaneously with the new, mass forms of imaging he remains a refined aesthete, valuing uniqueness and exceptionalism, tempering his subtlety in the multitude. But at the same time, photography is a trap of a message easy to understand by mass audience, of the photogram and photograph dialectics; digested blindly and uncritically by the viewer, who trusts the tricks of a new tool.

I use this naive confidence in photography to enter yet another level of *tromp l'oeil*. I build on the catalogue of symbols, common concepts and stereotypes about mechanical replication. I draw from the collection of formulaic schemes, identification calques regarding what photography (and other forms of reproducing it) is and what features or projections should represent it. This is not about what features realistically describe this kind of imaging, but rather about their mass-culture mirage, avatar, a culturally determined list of properties and characteristics. It is about composing such games of illusion, imitation, where the painting does not misguide providing the illusion of objects, but rather pretends to be a different object itself – for instance, it is an imitation of a photograph. Another interpretation of the idea of *tromp l'oeil*. Like in the old paintings with mimetically painted pieces of engravings attached to the wall with a nail, in a new contemporary reveal. To me, this is currently creating an imitation, a "fake" picture, with the use of a number of measures, more or less subtle comparisons, numerous formal instruments, tools which – often inconspicuous and almost invisible – accompany, complement and support the prime

"photographic," snapshot "afterimage" of nature. My arsenal of painting tools includes monochromatic color scales, flattening blurring the traces of handmade painting, spots structures imitating the rhythm of printing polygraphic rollers, granularity imitating the use of screen printing or offset printing. Applied with wide strokes of the brush, almost glaze-like layers of diluted paint, "imitating" the streaks of half-tone surfaces caused as if by underexposure or overexposure. Sometimes the resource of means includes very subtle methods, like making up the marks on the edges, contours of forms, creating a picture of shapes evoking a posterizing effect, or recovering contour lines of dark background, like polarized over-contrast of light resembling television image from 1970s. Other times, it is using the signs referring to the viewer's notion of photography, like the process of framing a portrayed scene with a bright frame in the shape of an old postcard, a fragment of a newspaper scrap, or a border, a rim, a polaroid frame as a kind of inverted commas for the "quoted" photogram. The sphere of the audience's experiencing the representation of this form of expression is largely influenced by the use of motif repetition, in order to authenticate the reproduction effect as the result of seemingly mechanical action. However, if the painting is not expressive enough to function by itself, or it is not dictated by some specific concept, I do not replicate it more than two or three times. I am interested in making this activity a way of emphasizing the differences, a possibility to compare, asking about the original aspect of the created version and the medium, instead of referring to mass scale in pop culture and multiplication as such. These activities are close to the search by such artists as Luc Tuymans or Rafał Bujnowski. They both, however, do not hide picturesqueness in their work, barely approaching the photographic illusion. Setting political topics in the aesthetics of banality, which belongs to mass reproduction or the journalist dimension of painting as interest in pop culture, are of critical importance in their work. They are a measure to destroy the elite character of painting while simultaneously noticing the stupidity of egalitarianism. All this, and the formal skimpiness, are to deprive painting of the higher values attributed to it, to downgrade the assessment mechanisms.

"Looking for non-artistic elements in painting, Bujnowski in a way performs a vivisection on painting."<sup>18</sup>

Photographic banality is to show culture as a space, where painting owes its position to treating it as a fetish, where uniqueness is nothing more but a slogan and a proof of context. My paintings have different goals. I am interested in what is non-speculative and beyond-cultural in painting. What I find important in a painting is the smallest detail, changes, even single spots and their compositional meaning, the slightest changes in tone or color temperature, deciding whether the reception will be more existential,

---

<sup>18</sup> S. Kuper, A. Smolak (ed.), *Rafał Bujnowski. Malen / Painting / Malowanie*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, p.137

metaphysical, journalistic, rational or emotional. It is them that often decide about the clarity of the message, the span of tension, adequately directed emotion; whether the painting imitates the nature depicted, another object, or if it is pondering on the nature of painting and a philosophical reflection on truth and nontruth. Such as resigning from color chromaticism and focusing on the most subtle changes and alterations of the color gradation in the consecutive versions. Introducing text, which provides context to often completely abstract spots. Building on coincidental or planned distortions, damages, performance faults, so that they become impulses to formal improvisation, a source of language personalization and balancing between the indifference of mechanical copying and the features expressly pointing to the creational need for such "falsification." The process of lending credence, through the choice of current subjects and imitating the natural directness of a camera take, while simultaneously undermining the trust in mimetism with formal interventions and gestures, provides such individualized replications with a character aimed not so much at showing the image of the object depicted on the canvas, but at drawing attention to the dilemmas and reflections upon the reason behind depicting it this way.

The choice of the technique which has been used here is similarly meaningful; following the Modernist thought, it should not only emphasize the stylistic sharpness of the tool, but also play with it to create a theater. A staging, an imaginary, false costume, a disguise, juggler's performance, posing as a different language figure, style, axiom. This assumption was conditioned by a certain stipulation, a technological wink at the audience. Handmade, deceiving the eye with "painting clumsiness" caused by the "crudeness" of the painting, which is at the same time in complete opposition to producing those images with the use of any photosensitive means, exposure, print or other similar methods which exclude the personal trace of the author's hand. All the pieces of art presented were painted by the author with acrylic paint on canvas, which guarantees their uniqueness and the load of emotions recorded, changing each time whenever I start to work. After making a kind of dark underpainting, I applied on top lighter layers of paint, contrasting with the background. Poured over or applied as large areas, extensive planes, with runny consistency, to make them create homogeneous, flat and mat uniform background. Similar to the sgraffito technique of wall painting, the method I used consisted in washing out light pigment in such half-wet layers of paint, down to the layer of the dark background. This way I achieved the patterns of the images that interested me, which are different in tone, texture and temperature, coming up with the gradation of soft and sharp shape contours. It was a kind of "negative," "black-figure" practice of "retaining" and "digging out" the image through the reduction of bright surface or layer.

The gradation of saturation and depth was possible with the use of the changing thickness of texture, a network of dark spots emerging between the warp and weft of the canvas as the consequence of bright, diluted paint setting on a flat outstretched painting. This model of work with polymer paint, of quick-dry

water technique, was used on purpose, as it forced me to accept randomly formed anomalies and provoked me to produce a whole array of my own distortions and devastations of the form, necessary due to conceptual reasons. I think neither the philosophy of this improvisation, accepting random events in my attitude to painting, nor working with the technique of pigment washing out would be possible with my earlier work getting burnt in a fire. It was the first step towards the kind of fatalistic attitude, approaching the problem of the life of artwork, the nature of chosen subjects and aesthetic choices focused on expressing such values as concentration, internal silence, reflection, anxiety or nostalgia, but also the attempts to preserve my work by making a kind of replace copies on the computer, attempts to diversify the idea, thoughts, traces of personal existence through reproducing the aesthetic, artistic and intellectual forms and outcome of my work. It would not be possible without the person of Prof. Marek Wyrzykowski, with whom I worked for nearly ten years. My way of imaging is a conscious development – in the language of figuration – of the problems purely abstract in nature indicated in his painting; a polemic and a shift of those problems and technological solutions towards new areas, ancillary to the goals set for the needs of my work. For me this means inverting the relation between painting elements, where formal modifications, formed as if on the margin, are not so much the interpretative measure, but the entire iconographic content of the work, restricted, reduced and limited in every area, serves extracting such details. The pure form of all sorts of language imperfections, which get released and thus acquire their own voice. But it is not solely for the sake of formal play, some painting whim, but for emphasizing the problems important to me relating to communication and interpretation of painting signs.

At this level, it was for me developing and entering a new level of *tromp l'oeil*. Technology here was supportive of flattening the depth of illusion, which originally did not “exit” the interior of a painting, but what now was actually equal to an attempt to create and form more or less existing “scenes,” borrowed from the real world of “imitating.” References not so much to the images of an object, but “cloning” the object. The flat surface of the image embedded in the way of painting, and the detail, which in addition deprives it of illusionistic suggestion, destructs the feature, broke the effect of three-dimensional image imitation down to two-dimensional surface. They also supported an attempt to directly imitate the “thing” that inspired me, the material photogram, print-out etc. The result was a painted equivalent of the object, object as a photo, but one that carries the burden of conscious human contribution into its formation and making. It is visible in such activities as doubling, multiplying other versions of the motif, abstracting painting features, particularly randomly occurring differences and revealing the material features of the technique. The element of human intervention, pointing to the meaning of the author’s creative gesture, emphasizing the “fallible” nature of this presentation did not allow to authenticate the realistic character of the message, despite complete symmetry between the choice of the language of symbols and those appearing in actual photographs. They remained “true” only on the declarative level, telling us to see

this object imitation as paint, a collection of spots and marks symbolizing some content. Materializing, marking certain human effort and taste hidden behind the gesture, undermining the truth of the photographs, whose "fakeness" is totally accepted by the viewer, contrary to a painting. And treating the process of copying the photo-object as bringing back the stigma of speculation to what we see. But the detail not only denied the veristic nature of the flat photogram by showing in it what has been pointed out for long and was destructing the illusionistic feature of the painted image; it also altered the relation, again looking at painting understood as imitating what you see. Paradoxically, the detail was also connected to shifting the optics of such understanding of a painting towards bringing it back the possibility to use the language of imitation, showing this convention as a deeper form of expression, which continues to give painting the right to use figurative, "mimetic" styling in the face of photographic revolution. Which continues to be complete, justified, and not unfounded. Instead, without being accused of secondary character, it is capable of fully expressing contemporary needs and problems discussed within the scope of visual art. It was synonymous with entering the space of ready-made, brought to life by M. Duchamp, making the creator's gesture superior to the produced artefact. It is a very tempting prospect of attributing meaning from beyond its own form to an ordinary object, or one that we manipulate. It becomes the pipe from Magritte's painting saying "This is not a pipe." Obviously, this ready-made was not direct, but referred to the sphere of contemporary illusion, common interpretation, the illusion of imagery and belonging, illusion of meaning attributed to a creation. The act or gesture of creation was unmasking it. An actual photo replaced by seemingly alike one, "painted" one, a "false" anti-photo, thus acquires new meaning, or rather this new version... is far more meaningful. It is backed up by the artist's experience, the cultural context, a whole pile of things unuttered, dictated with the author's choice and decision, archeological remnants of the time and the future interpretations built upon the piece of art. New readings resulting from liberating the image used from the shackles of informing only about past reality. We are also coming back here to the Flâneur idea of the perception of reality as a sum of superimposing images; images used again and in a false way; to the references identical to the character of my work. The emphasis here is shifted to the person of the painter, the author, becoming part of his widely understood self-portrait; paradoxically expressed in the game of illusion, similarly to a Dervish spinning round who loses his own identity. What counted now was the level of negating my own expression for the sake of inquisitive observation. Taking up the challenge of possibly accurately catching the objective, distanced notion of the features imitating the object. At the same time, for this level of withdrawal to remain the evidence of the author-painter, his gesture, it had to leave space for non-convention – individualizing the message, humanizing it and setting the boundaries for originality. For the "defects" of the painting language, playing with the form and symbol, for the game of illusion, which all provide an opportunity to redirect this element to the sphere of creation, of redefining meaning and images, mental decoding of "well-known" concepts. Hence balancing between the precision of a machine and a coincidence,

between objectivization and an individualizing nuance, which identifies the artist's gesture with his personal "signature," and with the independently functioning piece of art with an open interpretation, and not just predetermined need to be created. Only this way the visual effect could remain something more than a reflection. It is now that the author's attitude gained importance, his decision, artistic gesture deciding about the creative role of the visual layer and distancing itself from the superfluous effect of imaging, using it as a means of expressing values that are greater than just the aesthetic admiration or the mastery of producing a copy of nature deceiving the eye. The fact that painting is capable of creating images looking the same as a photo, that it can "cheat" equally to photography, ruins the latter's credibility, and the character of defects emphasizing the uniqueness, provided by the painter's gesture or pointed to in the photographic precursor in painting, deprives the viewer of the illusion, shows the audience that they are dealing with a convention accepted blindly, visual persuasion, conventionality of the expressions and images of reality created in the visual space. It shows that the viewer is caught in the trap of information attributed to the photogram manner, of identifying cognition with experiencing technology. A painting owned by its author lacks this bias, it has an open form: modified, evolving, artistically flexible and changing along with the person who is painting it. Everything in it is screaming that we are dealing with something illusive, which revealed itself because of the paradox of getting closer to imitating a machine, and because of withdrawing from subjective interpretation, escalating the dissonance between the idea of what painting is and what it should be. It makes you search for justification, in opposition to the features which seem foreign to the idea of this notion proposed so far. It tells you to focus on what exists in the painting outside its superfluous layer, and what marks its intellectual and emotional value; what in my work was to disguise the notion of finding the value of a piece of art in its material dimension, and to externalize the human element, the spiritual layer of creation; what becomes essential for the painting to be important and necessary. Giving the leading role back not so much to the image, the revealed facade quotation of nature from the picture, but to the process independence of the gesture points to the painting's distinctness, as it becomes polysemous, deeper than photography, meta-visual, showing that there is a whole thicket of connections and content behind it, behind the layer of painted information. This defines the correct meaning of the interest in slivers, distortions and the entire arsenal of coincidences. Only this withdrawal from rich intervention, allowing more or less unexpected events to happen within the boundaries of the canvas, complying with the rigour of the narrow discipline of a module, rhetoric, accepted mask of a photogram, does allow to specify the beginning of what determines the individual, original character of every artist; the painter's undisputed signature, the first differences between replicating and interpreting, which deprive the photographic phenomenon of the mirage, seemingly objective, real form of recording the reality. The multiplication, originals differing with "an error" prove that a pipe can go beyond the notion of a pipe, that a photograph, just like a painting, does not reflect reality unambiguously, does not preach the only one, right, true perception, what

consequently means that the problem of similarity in painting is still topical and pending. It continues to be the potential for searching for the figurative language of this medium. In simple forms, such as a photo print, it can be an information carrier, or an individual form of expression in the case of a painting – a metaphor talking about emotions, experience, knowledge, sensitivity, about the author's aesthetic judgements and about the universe which surrounds him. For me, figuration is not some marginal, anachronistic form of decoding. The experience of mechanical image recording and the entire modernist context only make you look at this optics of examining nature, human and spirit from a new perspective, in a new light. Now, after being clashed with modernity, the same language can and has to sound differently. It turns out it has many more shades and has to be interpreted with regards to the creator, the painter. There is not objective perception; only a subjective self-portrait of the artist made from the scraps of reality, available to him via observation, knowledge, experience or intuition. It would be impossible to study my paintings without noticing the attempt to join a wider discussion about the role of art and of a painting; painting as a medium of imitation and copy; imitating or "pretending to be" nature, or generally understood repetition of what you see, what you think, or what in this kind of activity, in a piece of art, is the sphere of action, practice and creation, everyday working routines. This attachment to forming signs within the boundaries of particular, recognizable descriptiveness, which defines the artistic DNA of my creative efforts, results from the belief in the flexibility, the great power of expression and comprehensibility of such a form, such a message. It results from my belief that the essence of artist's dialogue with audience is the willingness and the need to understand one another, the necessity to find understanding, to find what is common, close, and what universally shapes our one connecting core. The one that makes us willing to listen to each other and enables us to be close to another person. It is the belief that even for the most difficult subjects one should search for the most helpful solutions. Looking from this perspective, I believe painting should not go far in its principles from those determining the precision and accuracy of any other language. This idea was wonderfully described by great linguist Prof. Witold Doroszewski in his book "Among Words, Sensations and Thoughts. Reflections on the Polish Language":

"Clarity and simplicity – the greatest aesthetic values of style – are also the most important conditions for its social influence."<sup>19</sup>

My current program, what I think is most essential to my work for the future, is searching for simplicity, clearing and systematizing actions, so that they are not disguised by redundant information noise, which brings nothing into the message, formally unjustified showing-off, or in consequence and lack of courage in making decisions. Very often the viewers' contact with my work poses them with a cognitive

---

<sup>19</sup> W. Doroszewski, *Wśród słów, wrażeń i myśli. Refleksje o języku polskim*, PIW, Warsaw 1966, p. 421

dilemma, with doubts regarding what they are dealing with. Questions are asked whether it is some kind of a photographic reproduction, or maybe a kind of mechanical copy or print-out. Each of the paintings, however, was made without the use of any form of intervention foreign to personal performance. The painting interpretation, strategy of illusion and using the grammar of a different medium was used on purpose in order to deceive the viewer's perception. I have recently become interested in the possibility of combining the foregoing vision with strongly expressive means, allowing for even more formal freedom. Combining culture calques with gesture dynamics. Even more dramatic mix of elements, which specify the facticity, such as full color scale instead of the one limited to the gradation of ochre or greenish grey, with monumentalizing scale, which is to undermine this facticity yet again. Limiting the subject matter in opposition with the current Flâneur optics, materializing the message, introducing motifs which are even closer to the surrounding life and personal space, full of sentiments or current political issues with derealization. Clustering works into compositions, installations experimenting with the use of fore formal distortions, introducing sound or mysterious games of digit repetition sets. I am interested in clarifying this kind of expression, which despite certain formal literality could paradoxically retain the hallmarks of a metaphor, and in the area of the mood or atmosphere created – could keep certain space for understatement, for what in art is an everlastingly intriguing mystery, triggering the need of creation. This, however, is a very difficult skill. One needs intuition or experience, talent without which everything disappears in an incomprehensible, hermetic babble of semantic intricacies, which we might summarize with a thought by Ludwig van Wittgenstein:

"The limits of my language are the limits of my world."<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> L. van Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Polish translation Wolniewicz, PWN, Warsaw 2012, p.64





## 5. Remaining artistic accomplishments

I do not have any art role models or traditions carried out from my family home, nothing that could serve as an external foundation to lean on with my interest in painting. I come from a family with no artistic background, and my parents ran an average Warsaw home in the Żoliborz district, where I grew up in one of the housing estates. There are basically two things that pushed me towards what I do. The first one was a coincidence, which made me attend art classes at an afterschool club instead of DIY classes. It quickly turned out I was a talent. Luckily, the teacher who ran the group was able to notice it, and to direct my steps in the following years in such a way that the goals of an art high school and applying for the Warsaw Academy of Fine Arts were only natural consequences of this process. Another thing essential to my early artistic development, which still resonates in my work till this day, was joining a school boy scout team run by a man of incredible personality and charisma, who was a props master at a theatre by profession. Under his eye, instead of doing the usual boy scouts things, we were learning to make papier mache Medieval armour, face casts necessary to produce fancy face masks, or to imitate whatever our imagination told us to using the secret methods straight from the theatre prop room. Luckily, my parents never tried to hinder this process. As a result, going to the Wojciech Gerson PLSP art high school, followed by studies at the Painting Department of the Warsaw ASP actually seemed the only way to satiate my interest in artistic creation awaken during those school years.

Among the first important artistic activities was my winning in a drawing academic competition run by the Painting Department in the second year of studies. My competition work was prepared during the classes in Visual Structures run by Prof. Jacek Dyżyński, and the fact of winning had a strong impact on my further creative life, as it made me cast my lot with the Professor, which even today results in my work drawing from the peripheries of installation and sculpture. In addition, this was the direct reason why Prof. Marek Sapetto offered me a job as acting assistant in his drawing classes. I won similar competitions twice more, but looking back from today's perspective, I believe those works did not go beyond the typical school frames. It is not until my diploma works both in Painting and the already mentioned Visual Structures that I could call fully developed works, made with bigger, more mature awareness, and ones that include problems which are interesting to me till today and were many times the starting point for new art pieces or for touching upon new problems, often strongly connected to the goals of those initial works.

It is worth focusing for a moment on my dissertation work. Both the annex part made in the Knowledge of Activities and Visual Structures classes by Prof. J. Dyżyński, and the series of oil paintings forming the

main annex in Prof. K. Wachowiak studio, constituted complementing parts under the same title: "Arcadia Shepherds" referring to several chosen paintings by Baroque artists. Both these annexes were about the reception of a piece of art, about the ideas it carries, and their goal was to find the contemporary answer to the question: how much of a piece of art is a real object living its own life in constantly changing, new circumstances, and how much of it is an illusion, creation of our common imagination, sensitivity, knowledge and culture, which keeps imposing on us the muzzle of perception through general norms. If the series of paintings was an attempt to formally face the technical and subject-matter legacy of the great masters of European art, and to add contemporary character to the works by such great masters as Velazquez or Poussin, the making of the museum transportation box as part of my specialization, with a hidden full-scale imitation or "copy" of a sarcophagus inside – an artefact which is the main "protagonist" in Poussin's painting "*Et in Arcadia Ego*" – was to take up the subject of illusion and authenticity in art, and the conventionality of metaphor and symbol. My diploma was to be a metaphoric return to Arcadia – a world of art which nurses the eternal, immortal, often hidden ideas and themes drawn from the "*Bucolics*" by Vergil<sup>21</sup>. It could also be understood as returning to the language of the old art values and respect for craftsmanship, already lost by modernity. For this reason it was important to me to use the techniques not widely used by "modern" artists, such as stucco imitating marble or painting in encaustic technique. This fitted the strategy, which I still continue to use, of undermining and questioning the found, externally and culturally imposed habitual acceptance for the infallibility of the general aesthetic and outlook criteria. I am interested in this kind of theatrical character of art, what is the consequence of art and what means it uses, when it tries to imitate everything natural in order to make its own fakeness more reliable. On the other hand, how we use pattern, style and convention, when it is the strategy to create quotation marks for the rules and not to pretend that art is only a play of illusion and copies, in order to become a celebration of formal invention and a refined play with linguistic and stylistic means. Change as a value testifying ongoing vitality, which is crucial for remaining alert in the surrounding reality, undergoing its own metamorphosis.

These works already point to the problem of repetition in art, reproduction, reuse of motifs from artistic traditions, from other popular art pieces, methods or styles, in the broadly understood context. I am interested in repetition in art and through art. The moment of emerging one's individual language, "fingerprints" and character-style, something that stands out in creativity, especially in relation to the current trends, the spirit of the epoch and interpretation of new work, collective icons, traces of one's hand and thinking of another artist, and the imitative character of reproduction and a work of art imitating the mechanical work of a machine.

---

<sup>21</sup> See Vergil, *Bukoliki. P. VERGILI MARONIS BVCOLICON LIBER*, Polish translation by K. Koźmian, Czytelnik, Warsaw 1998.

In the following years, my basic goal and the major challenge for my activities was to continue to problems taken up in my dissertation, expanding the range of my own means of expression. I was mostly looking for the possibilities to use the language of old styles for conveying contemporary content. I was curious about how deeply can one go in the purposeful use of a craft disguise without falling into a manner and formalism, so that it serves the goal of deepening the message, interpretation and expression of a painting. Mathematical division of composition, precision of form, quoting "classical" takes or the technique based on plasticity of figures showing my fascination with the work of e.g. Piero della Francesca, Nicolas Poussin, color juxtaposition imitating the color harmonies of Renaissance, Baroque light accents or the depth achieved by layer glazing all provided space to show off with talent and skills. They seemed to be the right means of expression in my work e.g. with a series of urban, synthetic landscapes, simplified and brought down to nearly abstract symbols representing skyscrapers and various industrial architectural objects. The nearest surrounding became an excuse to search for an element of sublimity in the average. To experiment, in paintings depicting everyday activities, such as walking a dog or talking to a neighbour against contemporary suburbs, with the use of the old technique of egg tempera or oil technique combined with paste wax. This kind of work were the outcome of my reflections I would usually have when watching painting exhibitions in museum collections or monograph albums of old masters; when tasting the details I realize that I just saw this kind of light or a similar part of a wall or other similar space in my street, during a walk or in a newspaper photo covering some contemporary event. If a work of art can be such a vehicle for travelling in time, maybe it is also possible to find a universal form for the current content, using the means of expression known from old art? Back then I moved in between simple small compositions, which were a kind of quick studies, and large-format paintings, formally and structurally complex, based on illusory spacial effects, using a whole range of paintings means straight from old-time art, from painting on bole armoniac to using attribute in a motif and developing a rich content programme with numerous references to art tradition and the language of symbols. This historical "disguise" was also to test the limits of interpretation and of evoking a sense of uncertainty. Questions: what is truth in art and what is creation? Referring to the styles belonging to different genres, epochs and techniques, and formally contradicting the manner often used in a new disguise and many times inconsistent with the rules, the guidelines of a given method, sometimes simply belonging to a different domain, forced one to read again the message and the meaning it carries; to verify by the audience their habits, and to ask questions about the limits of language, truth and mimesis in painting. This was the character - an attitude aiming at purposefully misleading audience - of the drawings made at that time inspired by television news and imitating the composition of old prints. I "inscribed" anew the news-like shots and the quick view of a snapshot commenting the current events into the frames of the mode, in accordance with the 17th and 18th century convention of idyllic landscapes, this time developed under my own rules. A special place belonged to a series of drawings presenting scenes from real disasters,

both natural and caused by man. The idyllic character stood in opposition to the subject-matter, such as the attack on the seat of apocalyptic sect Branch Davidians<sup>22</sup> in the drawing called “David Koresh Metaphysics” which was a frame taken out from a television broadcast of this tragedy, or motifs such as the “Typhoon in Japan” echoing the news about the element devastating the coastline. The way of using the technique of charcoal drawing, imitating the character of copperplate engraving hatching, was to additionally distort the viewer’s trust in genuity of the visual message. The goal was to undermine the viewers’ competences and to draw them into a game of disguise, to deconstruct the false message of pop-culture, civilisation, information blend of images found in real space and that created by the media, manipulated by me with the form and the assigned meaning codes.

From the very beginning, all these activities point to my interest in both directly experienced nature, attempts to define it and to know it, and in a certain critical attitude towards the downrightness of the defined interpretation norms. Immersing nature in the norms-imposing culture. For this reason, even though I definitely use the language of figuration, the subject matter of my activities goes beyond the frames of such imaging, locating this kind of attitude rather in the field of interest in a language and its expression possibilities. Treating the broadly understood figurativeness not so much as a goal, but as means and a research tool. Assuming this method of work brought with it certain consequences, the necessity to subordinate my own expression to the presuppositions, to limit the individual, subjective style features for the sake of the symbol, the methods belonging to stereotypes and the costs of discipline, ascetic character of my actions, long-term creative practice, many weeks or months of work in order to achieve a given visual effect. I was making the paintings with patience and with the use of techniques requiring putting on up to several dozen layers, which usually took a long time and meant working on a single painting even for several months.

This attitude was summarised by a series of paintings referring to the concept of illusory still natures, so called *trompe l’oeil*, the Dutch play of alluring with painting tricks from the Baroque epoch, the type of painting belonging to the wide tradition of imitating nature with art. Reaching for this kind of concept, a formula combining the presentation possibilities of the genre and a small, focused form of painting requiring silence and attention from the viewer, in the collection of 17 paintings constituting my doctoral thesis (under working title “Image of everyday life”), resulted from focusing more and more in my work

---

<sup>22</sup> 51 people got killed in the attack which took place in the 1990s. The event was in line with the atmosphere of fear at the end of the century. The story of the sect is described on Wikipedia.

See Wikipedia. Free encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Branch\\_Davidians](https://en.wikipedia.org/wiki/Branch_Davidians), (access: 29.08.20018).

on the theme of mimesis and the attempts to refer in my paintings to the attitude, which makes the painting completely independent from its prototype:

“A piece of art is almost always made of a different material than the objects it recreates; it also serves different goals than them. No wonder different things matter in a piece of art than in the reality they reproduce.”<sup>23</sup>

It was also the result of my interest in the painting practices focused on affirming the regular life and the simple experience of observing the nearest surrounding. It also more and more strongly signalled the attempts to face and touch upon the questions about the limits of artist's engagement in reality. In the political and customary reality, and the social dimension of message. In the space of art as a means of expression, working on an open organism of emotions belonging to an individual entangled in group experience. A kind of journalistic character and addressing the contemplative character of an art piece was a consequence of my attachment to tradition, treated as a continuously live stream of inspiration and my belief that an artist's duty is to decode and define the presence he lives in. The language of thus produced paintings was clashing the formal naturalism, the three-dimensionality of illusory visual tricks with the conventional and abstract character of composition, not providing clear answers about what the audience must face with. This was, on my part, a conscious attempt to draw the viewer into a more active experiencing of the painting, looking for the meaning and the context of forms and questioning the confidence in the truth of imaging. At that time I saw a contemporary image as a kind of painting ukiyo-e; referring to nature with the language of conventional, virtual signs, which from my perspective of a contemporary artist set in the western culture acquired even more clear paradoxical character through the use of a formula of imitating perceived reality, seemingly taken away from painting by photography. Obviously, I was not trying to create a “real” trompe l'oeil, as much as to interpret this way of conveying a message in a painting. A way allowing to obtain the effect of physical presence of the studied objects. My painting language acquired a certain kind of reserve in these works. The means of expression were reduced, as I tried to use them to more precisely express a smaller number of problems, but now without distracting with thousands of colours or structure divisions on the canvas. Presented in light tones, limited to a small number of elements, small paintings with limited color range, just like in Japanese wood engraving creating within the Zen philosophy circle, the paintings were to present in their cumulative, minimalistic form the maximum tension of experiencing nature and the emotional dramaturgy of the subject matter, as in the work entitled “Punishment”. In the seemingly distanced, metaphoric tales wearing a costume of ordinary, banal objects, shaped with subtle light, rhythmically composed scenes,

---

<sup>23</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje Sześciu Pojęć*, PIW, Warsaw 1976, p.339

I tried to create the atmosphere of simmering down, pausing, as if stopping in the middle of a sentence while talking about things important to me. Moments such as: a memory of a late friend in the painting called "To the Deceased" or a clearly political situation, as in the "Judges." A certain brachylogy and a play with the convention was using a photography as a painting attribute; fitting it into the scenery of multi-layer meanings and narrative, juxtaposition of textures and references to e.g. the idea of presenting a painting in a painting. To me it had a less conceptual meaning than in the work of such artists as Rafał Bujnowski or Gerhard Richter. It resulted directly from my need for historical continuity, and it had a definitely expressive dimension, aiming at multiplying the image suggestion symbolically and psychologically. From my interest in rhythm as a symbol of memory, time and the fragmentariness of information hidden under the layers of conventional beliefs. What becomes important here is the closing of the subject matter in cyclical patterns, the emphasis is more and more often on repetition, reproduction of work, the rhythm of reproducing and the consecutive course of artistic and painting "events." The importunateness of the motif, the process of digesting and going over the subject, reveals in gradually more often combining the works into pairs, triptics, multiplied "twin" versions of an image. The details differencing the paintings from one another gradually gain more and more formal importance. What comes forward is the emphasis on different paints, reminding about the object-like character of the painting. The effect obtained in these compositions made with a combination of oil paint and paste wax was an attempt to contemporise the painting tradition of trompe l'oeil, in order to verify the current lack of trust in imaging using the illusory description of reality as a carrier of expressional, spiritual or intellectual values. To tell about emotions through simple means, trying to objectify the author's subjective sensations, organising the hermetic world of art signs.

Along with this series of paintings, referring to the empirically experienced nature, where it was important to create a painting image, an alternative version of this experienced, surrounding reality, signs symbolising an imagined three-dimensional space and a depth nonexistent on a two-dimensional surface, there came my questioning of the validity of using the staffage of the directly "copied" surrounding. I realized I was more and often treating the painting as an "illusory" space of the clashing of antagonistic, opposing visions. Opponents using the same tools in a different way; adjusting them with competing prerogatives, where paint applied with a brush in a given order does not mean only a single idea. Where the protagonist, the author, who has this painting tools at his disposal, is in the middle of these relations and does not stand aside like a passive viewer. I needed means that are more conventional and at the same time far less compromising, which would not need to serve as a hint or support for the viewer, or like a costume of references to tradition – as an alibi for my interests. Ones that would make the painting independent, release it from the conventions and let it be an independent object, and artefact of this paradox game of contradictions. This conflict of various philosophies of reading the pictorial elements of

a painting, balancing in between contradictions, side-effect syncretism has become visible along with departing in the consecutive works from univocal illusion of depth. Along with a more clear emphasis on the flat object, which the painting is. By stopping on its abstract, semantic features. This is the symbolic border of trapping expressive values in this material space of paints. This is a dramatic moment of struggle between the two attitudes, which is extremely intriguing due to the resulting tension. Accepting or totally rejecting the message, and as a result – the spirituality of an artistic message. Pointing to the dilemma of not being able to define the borders of the painting gesture's normative functions.

Such para-psychological contemplating of perceiving the necessity to choose the expressive role of a piece of art, the possibility of expressing oneself through autotelic concept, the idea of uncovering the imaginative, tricky capabilities of an image, its semblance, mirage-like and hallucinatory character begin to have a fundamental meaning in my painting emploi, determining my further artistic decisions. I remain for most part on the side of expression, spirituality in art, and not formalism and pure, meaningless art. The existential reason of my grabbing the brush subordinates the code of my artistic search. But the attitude unmasking the manipulative mechanisms of art seems a moral necessity to me, and a challenge which has rich consequences of creative nature. Revealing more questions, an infinite richness of artistic and ethical challenges, such as defining the current position for the (art)-valuating triad: Truth, Goodness and Beauty (*verum, bonum and pulchrum*); or systematising concepts, such as: individuality and originality so omnipresent in the painting process.

Gradually, I moved the scope and range of my formal and narrative means towards thinking with a module, a kind of a recognizable scheme, a pattern, which would provide context for smudges, lines, the surfaces of canvas marked with compositional division, picturing scenes only from a certain distance referring to old-time art. Without unnecessary wordiness of the symbol, but trying instead to comment more directly current events, afterthoughts from the fragments of my own or common awareness. My decisions and searching back then were strongly influenced by my long-term experience of working at drawing classes, first with Prof. Marek Sapetto and later with Prof. Marek Wyrzykowski. For the first time I presented my attempts to thus define my painting expression in a series of gouaches exhibited in the Raal 9010 Gallery (2011). The exhibition called "Small Forms" was a collection of paintings, in which it was important to me to adjust the painting measures to possibly precisely correlate and strengthened the dramatic feature of the descriptive layer of a piece of art. On the other hand, I wanted them to create a sense of ambiguity of the paintings viewed, possibly in every field. As a kind of stylistic figure, a code which is to create a kind of a frame, a germ of thinking with a module, a "rubber stamp" – I took the fact of referring to the "pattern" of surface division, shifts in framing and objectifying reality, reliability of imaging imitating the style of a news scrap, an illustrated publication page or a photo from a family

album. My drawing experience pushed me towards limiting the colour range towards monochromatic sets with the use of lack, white and grey. It added reliability to the strategy of quoting, based on typically identifying this kind of imaging to a large extent with black-and-white reproduction. At the same time, not leaving any doubts about the conventional character of the painting at the level of reading it in purely formal categories. This model allowed quite easily for a certain kind of literalness in presenting a story told; made more reliable by being closed in a kind of cultural "unwritten" agreement of taking for granted the "reality" of mechanical imaging of nature. At the same time, not leaving any doubts – through the lack of chromaticity – that we are dealing with flat symbols of applied pigment. If the prototype photography itself was an equivalent of "truth," then the hand made painting definitely "removed the spell" of the used photograph's illusory paradigm. Making the paradox its own strength, depending on whether it gets closer to literal "falsification" or transformation of the original. Abandoning colour meant accepting the principles of blurring the generic borders, the paint returned to its primary role of being a substance, and the monochrome brush strokes "arranged" in a given temperature, value and texture order, just as in the graphic practices, did not allow to get away from understanding them differently than as a symbolic transcript. An "alphabet" with an abstract and psychological dimension. Here it is also worth mentioning the subject matter, in which the motif of postmortal images found in mass media, was supported and legitimised by this formal tendency to reduce, eliminate and "wither away" the means of expression. At the same time, the object of these studies was to be an allusion, a reference, today's voice regarding the coffin portrait, which allowed for trying to cumulate emotions by retaining the formal and interpretative restraint. Creating tension as a result of treating such dramatic motifs unemotionally and with a distance. What Marek Wyrzykowski managed to achieve in abstract allusiveness in one of his "deceased" portraits. As Artur Winiarski wrote in a monograph dedicated to this painter:

"We can find ten paintings by Marek Wyrzykowski in which the painter used the form of a coffin section as a space to present a given object. This number includes the painting which is most startling – with the empty space."<sup>24</sup>

Another time it was studying the attitude drawing from trompe l'oeil painting, in which the type of imaging people being on their deathbed appeared as an extreme declaration of naturalistic view. Vanitas sense of artistic efforts, but without the use of allegories and symbols in the foreground. It has been truth since the Medieval times that this excitement with such gruesome scenes, canalising our fears and giving a sense of equality in the face of death, was finding its place in art. Unceremoniously weaving it into a number

---

<sup>24</sup> A. Winiarski, *Marek Wyrzykowski. Outsider*, Academy of Fine Arts in Warsaw, Warsaw 2016, p.66.



of allegoric representations, explaining the common interest in this thought in European culture. In the Dutch paintings, however, according to Antoni Ziemia:

"It is about paintings, drawings and watercolours created with a type of painful care, depicting a person who has just died. These words are very important: "just died" and "person." The new element in the Dutch art is, therefore, a true personalisation of dying, agony and death. A very cruel one."<sup>25</sup>

Inevitable necessity is presented without "pompa funebris,"<sup>26</sup> which seems essential to my work as an inspiring stimulus. Brushing off all the "powder," moving away from formal and symbolic ornaments, unnecessary falsification of the message aiming to isolate the viewer from deeply moving experiences.

An important shift in my work came after an event that took place in 2013, when one of the tenement houses in the Warsaw Praga district, which was occupied by numerous creative studios and ateliers, was burnt down by fire. The fire broke the rhythm of my earlier search. It had an impact on the character of my later activities, which I continue to use even today. Along with developing the metaphoric programme around the idea of reproduction and clearing style from unnecessary digressions, I was also interested in building a recognisable, individual symbol based on a play with the mass memory clichés, at the same time minimising the author's direct actions that would personalise the image. Going against the current of the style building patterns, by withdrawing as far as possible from imposing one's own taste, and emphasising everything in the painting instead that is "mechanical" and belongs to the language of reproduction. But just as the rest of my paintings, these were also burnt. The creative challenges that I was taking up before were now frozen for the time of "rebuilding" after this disaster, which destroyed my entire creative work. It was not until 2014 that I was able to start working anew in a different venue, but the rebuilding process forced me to change my painting methods and practices. I shifted towards installation, more ephemeral and conceptual creation. The perception of reality acquired a more relative dimension. The result of this attitude was the spatial work "Lost Arcadia" referring to my early dissertation work and its continuation from 2011 – installation exhibition entitled "Arcadia", and the presentation at the Warsaw Underground station from 2014 combining a series of paintings entitled "Wave" with a large-format 35 m long printed banner. All these works in various ways discussed the problem of a painting and piece of art reception, talking about the problem of remembering and communication. About the meaning of scale and about what interpretation is. How it transforms as a result of creative

---

<sup>25</sup> A. Ziemia, *Iluzja...*, op. cit., p.133.

<sup>26</sup> Way of festive burying popular in Sarmatian Poland.

See A. Ziemia, *Iluzja...*, op. cit., p.133.

decisions, how it transforms as a result of coincidence, and how it transforms when being reproduced. This type of relativity, of what a piece of art is depending on the context, became one of the more important questions that I am interested in. This time, I asked the questions from the perspective of repeatable sets, rhythmical groups of works, produced with the use of various media, different art languages, and often distant philosophies and attitudes to the nature of the message.

This was the specificity of the spatial objects, films and photo printouts – carried out before as part of the “Arcadia” exhibition from 2011 and later in its continuation at the 2015 exhibition “Lost Arcadia” – which once again worked on “Et In Arcadia Ego” by Poussin. The first exhibition was a kind of verification of the idea of the status and assessment of artistic concepts and art pieces themselves. At the level of exhibits, it was a multi-object ready-made, appropriating the space of the Warsaw 2.0 Gallery, expanding into conglomerates of “abstract” compositions. It was formed using the remnants of a different object – my diploma copy of Poussin’s tomb. Complementary to thus produced absurd “sculptures” was a series of photo printouts documenting the breakdown process of the earlier version of the work, which was the basis for obtaining my MA title. Or rather recording the transformation, the metamorphosis it went through in the course of several years when it was stored in one of Mazovian villages, and when a farmer, unaware of what he was storing, worked parts of the work over and transformed them into a cote, a kennel and other farmhouse essentials. On the one hand, I wanted to show that the value of an artwork does not lie in its material character. On the other hand, I wanted to undermine the belief in the existence of some real criteria for assessing art. I was intrigued by the question, whether a piece of art loses its importance, sense and meaning when taken out from their destination or deprived of the right viewer, cultural background and the environment defining the criteria. This deconstructive dimension of the installation made acquired an additional metaphorical aspect, becoming a message from the rich tradition of vanitas; a philosophical consideration on passing and disintegration, a message about existential value telling about the human condition. In the next work, using the same language, consequently moving within the circle of similar props, I decided to tell about emotions in the “Lost Arcadia” exhibition. I wanted to take an artistic position, to assume an attitude towards the situation of loss, which I experienced in the course of the fire. It was not a simple reaction, or a way to release traumatic experience. I did see certain purposefulness of this situation. It symbolically fitted both the scope of my previous works and the already mentioned context of vanitas. This time, when even what was left after the “Arcadia” exhibition was completely damaged, burnt in the Praga tenement house, all I could do was to make a kind of reconstruction. Gathering fragments, non-material remnants, debris of the remembered artefacts. I thought this could be an excuse to create a new, alternative version of my work, and to start a kind of a game with the prototype, which expressed this very longing for lost happiness. Using simple means, becoming a theatre props master to some extent, I filled in the gallery space with imitations of objects

creating a collection of "museum-like" remnants. Comments to other imitations referring to the works by Poussin. More complexity was added by the fact, that the prototype was also an imitation of some metaphorical land. Moreover, its content programme was also telling about a different notion. "Foggy," difficult to read, mysterious myth closed in an ancient tomb, sarcophagus – in a "box," presented with another copy colouring. The result was a complex, intricate structure of connections, permeating and overlapping relations, ideas, narrative concepts and formal solutions of imaging, visualising, transposing. The whole thing one more time assumed the form of museum transport cases, additionally emphasising the matryoshka-like construction of the work. Their content was ancillary to the assumed attitude, artistic archeology. My assumption was to follow the track of a fictional story. Invented for the needs of the work being created. Aiming to gather all the scattered, lost or broken fragments of memory, information, documentation or reconstruction of objects from my earlier activities and discoveries in relation to the creation of Poussin's painting. With this goal in mind I travelled to the French Pyrenees and reached the place, where back in early 20th century there still was the "real" sepulchral piece with the engraved inscription: "Et in Arcadia ego." The landscape deprived of this mysterious form was a starting point for me to make the objects deposited in the boxes. The boxes of gradually smaller sizes, arranged to create a pattern of perspective reaching far, disappearing in scale, created a kind of a spatial game. A mystery, a puzzle telling about the symbolic travel and reconstructing the missing original, at the same time strengthening the traces of my earlier interpretations. Thus, using simple, often with non-precious materials such as plywood, xero printouts, photographs or stucco copies of antique boards, or sound transmission through loudspeakers built in one of the boxes, I was able to create a place activating the audience. Defined by the cartography of the installation plan. With the viewer participating in recreating the imagined landscape, an alternative version, a spatial, volatile form, an avatar of the lost prototypes; so transmuted that here and now they were to assume a more intellectual and spiritual dimension in the place of the real, destroyed objects, free from the belief in the durability of anything. This doubt in the nature of things was additionally emphasised by the triple film projection showing a still, frozen in time ordinary landscape, with a barely visible rise of the tomb remnants. Each of the films expressed a different type of information through a different sound background. The scenes assumed different meaning and together, displayed at the same time, they created the effect of chaos and anxiety. At that time, these were the emotions that accompanied me: uncertainty and the feeling of instability of the reality defined or created with reference to a benchmark in a language of conventional symbols; seen not as a means of communication, a stable and undisputed quality, but a product of imagination, camouflaging, blurring, maybe protecting from the unambiguity of naming the surrounding.

This same model of founding the artwork concept in the idea of relativity and the role of memory in shaping our notion of the world, reality of the nature of experiencing, was also presented in my new

paintings. Starting practically from the scratch after restoring my work space to some extent. Rhythm and multiplication now became the key construction for my painting. Once due to the possibility to deepen the discussed problems, once as an expression of my obsessive attempts to diversify the produced landscapes, genre scenes or portraits. Attempts which in the metaphoric sense were just as meaningful as the naive desire to save what you do from evanescing. From the formal point of view, I assumed for my paintings an attitude, which in the simplest way I could define as confronting author's individuality with the action of a painting machine; in order to emphasize what is the human element in painting, and the resulting spiritual element – which to me is synonymous with original action, the practice of work made by hand, standing in opposition to mechanical actions. My paintings were always accompanied by an aspect of internal experience, focus, the reflective dimension, the deep silence of looking into oneself. The image produced, the motif used, were only an external symbol, marking this way of thinking. When it comes to painting I have always moved somewhere around this stopping of breath and hiding from the noise and clamour of the surrounding. In order to give the painting space for contemplation. To make each detail have its taste, to be consummate, to make each detail meaningful and worth attention. Making consecutive variations, versions of each work, putting them into pairs, groups, rhythmical sets is part of this philosophy. Sometimes it is only a need to improve something, a feeling that changing some detail will make the painting better or will strengthen its meaning. Other times, however, this system of working with repetition makes one realise the role played by even the slightest transformation, where changing e.g. the colour by half a tone may give a different meaning to the same composition. After all, this is the element, similarly to entering the style of photography or reproduction, which increases our alertness. It belongs to the activity of a machine, which seemingly releases the viewer from the need of being active. Realizing that one is dealing with a produce of human hands once again obliges one to make an effort, to become active and to view with attention. This experience, gained in the installations, which by the way were also referring to painting and were understood as a kind of vision, has increased the importance of rhythm, which here was to help focus on each painting, without building such a strong conceptual connection. Made of numerous fragments, the installations showed that each of the pieces is there for the sake of the whole, being just a part of a bigger form. It is not read as an independent message. The number of versions, sequential character, remoteness of intervals or producing dense sequences were to draw the painting "to the top." The goal was to strengthen the power of the one-time message of this medium. To emphasise the uniqueness of each of the repetitions. To create the effect of culminating tension, escalating emotions.

In 2014 I used this attitude to make the first group of paintings which were a repetition of the same motif. The pretext for this was an exhibition which by assumption was to juxtapose an original painting with large-format printout for the Warsaw underground. The idea was to show the disadvantages or

advantages of reproducing paintings, but also to play with mutual connections and interrelations. An important aspect touched upon in this game was the changing reception of viewing the work as a whole or as parts, along with the changing scale. The resulting exhibition the "Wave" with the view of a sea was, on the one hand, to refer to the wave of people floating each day through the underground station, and on the other hand, to express the similarity to the regular movement of the arriving and departing trains in the rhythm of repeating paintings. The work was a series of slightly modified representations of the same module, landscape showing a sea shore, referring to the "beautiful river bank" of Warsaw Żoliborz district, due to the location of the exhibition. The theme was to let me use means such as "copy" rhythm, sequential change of colour saturation and temperature, gradual sorting of the sharpness of details in each of the series phases, and the scale shift from the original to its monumental copy, to express the essence of a landscape characterised with cyclicity. To create a sense of entering the image, being inside, feeling integrity with the space of nature. Especially with relation to the magnified images, which almost literally had the proportions of a landscape in comparison to a man size. Another thing was to find reference for the painting form in a motif, which thus cloned, repeated, would symbolise the depth of feeling and reading a visual message. The intellectual and emotional space, the internal reality of an image. Entering the creative "content." The result was a composition stylistically referring to the mechanical character of the language used by a mechanical copier. Using a copy machine, mechanically reproduced copies, and having the structure of mechanically, automatically paced reproductions. In the end, I interrupted this sequence of subtly different takes, with harmonious colour range from warm ochre and green to cold purple and blue, limited in the saturation to the scale of grey, which built a sense of expanding, nearing or moving away and being drawn into, with a single frame showing an image of a sitting chimpanzee. It contrasted the horizontal layout of the remaining frames and with its meaning, belonging to the iconology of ape, was to expand the message with a critical dimension. This evoked the effect of surprise, confusion and aberration. The absurd of the resulting conflict, lack of coherence of the iconographic layer, the shocking dissonance of meaning and provoked projections was aimed at interrupting the hypnotic lethargy and trans of unified actions. Breaking the accepted aesthetic and "ontological" order belonging to the terms constructed with the language of form and to the expressed content, so that the influence of one emblematic presentation on another provoked association with negating the attitude in painting which without looking for intellectual values, concentrates only on the proficiency of thoughtless, automatic copying. This self-irony, a mocking tone referring to the 17th and 18th c. allegoric "monkey" portraits of painters in their ateliers, apart from referring to the subject of mimesis in art, was to direct interpretation towards looking for the analogy with the concept of crowd as a controllable, programmable mass, following predictable reactions.

In the area of my working methods and techniques there occurred an important revolution at that time. It was caused by the consequences of the fire and followed by the necessity to introduce formal changes resulting from the acquired conceptual programme. The main field of my interest, revealed by the dilemma of using a quote as a means of expression, a visual sample and illusory effect pretending some other technique, which forced an instinctive shift towards setting the space for the individual language of a creative message, became the aspect which showed in this work for the first time and is continued till this day, the phenomenon of errors, defects, controlled coincidences and author-initiated deformation. The attempts to see them in nature, in inspiring sources and emphasising these features by the use of a method, which would be able to help effectively prepare such eye-deceiving imitations, simultaneously giving space for free, creative work, to a large extent define the scope of my search and considerations. It was particularly important, or even necessary, to find such a formula in this attitude, which would make the created images products of the author's imagination while keeping the appearance of repeating, referring to reality which seems familiar, belonging to a different definition or category of painting. From this moment the basic medium for my creative expression has been acrylic painting. I almost entirely deprive the paint of its textural features, oftentimes pouring the liquid, diluted paint directly on the canvas, in order to let it create surfaces full of unexpected, unforeseen patches. Only afterwards do I start modelling – by eluting pigment – the expected scenes, combining them with the patches, smudges and flaking of paint obtained in the first step. I purposefully resign from the attributes which seemingly belong to the domain of painting, blurring and limiting the borders of my own interpretation, noble features, axioms of the genre. I “undermine” the reason for making such compositions by hand as individual originals by definition, using a whole range of “fake” technical moves. Leaving colour only as a symbolic layer referring to our notion of something, but not as an optical representation of a given object; as a layer of our notion of colour, carrying a subjective baggage of the author's experience. Building atmosphere, or possibly the space of silence and focus needed by the painting. The colour is released from all its duties and correctness for the sake of message “personalisation.”

This technological change would not be possible without meeting Professor Marek Wyrzykowski. Developing under his influence, and later due to research that I carried out for the sake of a monograph about the creative method of this wonderful painter, I was able to work out a system of my own practices; in the field of figurative language trying to expand the area of my painting experience with the use of polymer paint technique in a, let's call it, “negative” way.

Building a system of my own symbols, ideograms, the scope of problems and subjects that interest me and of working methods, the use of formal and information tools, the message has gained with time a more diversified and makeshift character; more spontaneous and memo-like, less conceptually rigorous, but

resulting from the trust in intuition. In the formal reasons, pretexts or search from the area of personal references, the experience of the subjects discussed. In the following individual exhibitions "Defects" and "RePlay" from 2017 and 2018 the shift of emphasis from using multiple repetitions in works such as the "Wave" or "Siamese" and "Twins" towards the sets of simpler pairs was to awaken in myself a sharper sense of observation; immersed in reality interpreted by mass reproduction means. This consequently led to reaching for more diversified subject matter. It cause a stronger focus of viewers' perception on the meaning of detail, all the purposeful defects and inconsistencies, so that in the smaller number of repetitions the sense of finding those "fingerprints" of a painting does not get lost.

A stronger opening to the role of coincidence in the choice of inspiration, appropriating, introducing an element of "vitality" in the subject, at the cost of a paramount, merging idea, indicated going deeper into inspiration drawn from photography. Painting referring to the formal features of print and reproduction. Understood as a synonym of awareness, collective memory, common identity. The culture of originality-deprived copies and mass multiplied aesthetic values. The double, synchronic character of formal and exhibition solutions this time referred to the subconscious layer of creation. At the level of common thinking, identifying with democratic imaging the twin character of art pieces with the duality, symmetry/asymmetry of such pairs of contrasts as original-copy, consciousness-subconsciousness, ego-alter ego, awake-dream, memory-oblivion, truth-false, lasting-passing, or news-fake news. Also the philosophy of using a ready-made painting became more emphasised here; quoted prototypes used for the needs of the created "trompe l'oeil" illusions, which combined with the problem of errors and defects built a kind of doubt. A critical view, verifying the attitudes towards manipulation and the false notion of the essence of a mechanically produced image, minimising the meaning, its descriptive power. Losing the doubled message for the sake of subjective and abstract features of an image and a piece of art. The two series of works, paintings focused on observing the beliefs torn out from the world of visual messages, were focused rather on the emotional reception of the provided motifs. Focusing the look, the view of a reproduced world, subjects ranging from portraits of astronauts, political scenes or journalistic shots of the punk rock community and the aesthetics of fanzines, taken out from mass culture – on the sphere of emotions. Treating narration as a system disguising and masking the message.

## 6. Teaching, scholarly and popularising activities

Having worked at the Painting Department for over a dozen years, I am fully aware of the complexity of the didactic process, the difficulty of guiding a student in the right direction and conveying knowledge of the skills or the ability to fully use the acquired artistry. Naturally, there is a basis which forms the foundations of teaching; everything I have learnt, first as an art high school student and then studying at the academy, experiencing the art teaching practices first hand. I was able to polish my own didactic skills under the watchful eye of the professors I collaborated with in the drawing and painting classes, watching and learning from the older masters with extremely different visions of art, temperaments, and sometimes with a different understanding of the methods of passing knowledge onto the next generations of young artists. For years I have taken part in the classes program creation process, carrying out revisions of the in-class assignments and contributing to home assignments dedicated for student's own creation. Part of this process are also the final and dissertation exhibitions of students' works that I take care of, as well as organising exhibitions within the academy and in galleries outside the academy premises. For at least a dozen times I was the initiator, curator and tutor of such exhibitions, and I also tried to notice the need for students' activities outside the academy and their didactic value being a teacher at students art retreats for first year students and older years. In addition to working with students, for many years I was one of the teachers at a foundation course and a consultant for the future Painting Department students. This specifically responsible task now has a continuation, as for the past year I have been one of the teachers in the classes created at the Fine Arts Academy (ASP) for mature students as part of the programme "Adults to Art", which disclosed different expectations of this group of students, as well as the need for different challenges and attitudes in the teaching process, resulting from the different goals of this form of contact with art. To a large extent, I was able to verify my teaching attitude back in the 1990s, when as an assistant to drawing professor Marek Sapetto I was invited to host an educational television programme "Wizje na wizji" (1996). Ten episodes were shot, where my task was to provide practical hints on drawing and painting along with the rest of the team, lectures on art helping the audience expand their knowledge. After returning to teaching students, this experience showed me that one of the teacher's key responsibilities is not only to have the necessary didactic background, but also to be a careful psychologist, sensitive to individual personalities, talents, limitations of each student. The didactics must be backed up by an artistic and pedagogic authority, but also kindness towards the



person one works with for several years. Live contact with another human being makes one realize that teaching combines not only a predeveloped course programme and the suggested assignments, but also willingness to contradict the established assumptions, being open to unpredictable events or even unconventional conclusions emerging during revisions with students, or simple humbleness when it turns out the contact with students sometimes results in two-way learning.

The basic thing is not to make harm to the young personality, and to help it develop instead; to organise the past experiences and conclusions and to teach a consistent way of thinking. The question arises whether to continuously transform, evolve and adjust the assignments to students' individual aspirations, or to impose the masterly vision, not following the student, stimulating and encouraging them instead to match the higher requirements? Whether to strictly follow the schedule, treating it as an objective space, rules of thumb, to be followed unemotionally? To determine a precise assessment criteria for students to draw conclusions about their progress themselves, so they can see if they meet the criteria and the expectations? Or to leave space for individual work? Not to disturb, but observe instead, and only show up as a last resort? To limit external interference and meddling and to show that teaching is actually mutual trust, preparing someone to independence and courage in decision making? To support by treating students as mature adults? To give them a sense of security, showing that the tutor is actually an older colleague who can provide help and support – and not an enemy, an opponent, someone attempting to change the student into somebody else? The difficulty is to develop this kind of trust, in which the suggestions given to a young artist are seen as clear and necessary and not in opposition to the student, and will be followed even after graduation.

The "liberal" model is withdrawing from the authoritarian, responsible mission of shaping a young man, which used to be so typical of academic education. It upholds the values present in the vision of didactics as a school of shaping and tempering the spirit, providing space for uninhibited creation and controversial searching, critical discussion, making one verify the tenets. It gives freedom, but also carries the risk of irresponsibility or getting lost in subjectivism, in too wide a range of attitudes. From this perspective, the model based on respect for tradition, authority and the binding norms is, of course, justified and was largely the foundation for the teaching methods used in every class I worked with. Nevertheless, developing independent criteria for a matter so subtle as art seems almost impossible, or maybe even absurd, and using the master's authority as the only benchmark often shows, that even though such classes may be successful, they also carry a risk of creating a "shelter" with the power of the tutor's individuality, a "false warranty", an often unreal idea of the young artist about his or her achievements, not verified by external assessment, which changes along with the public discourse. What remains is to combine the possibly scholarly and objective elements with individual revision of work, followed by developing independent

communication methods and open-character assignments for students to search for their own means of expression, and the interpretation space provides room for individual searching, often nonuniform with the general syllabus. Balancing between stoking up passion and teaching through fun – and discipline, an imposed pattern of attitudes resulting from the tradition of conveying knowledge and the ambition of looking at the achievements of older colleagues and art masters.

I believe one limitation appraising attitudes or evaluating the scale or the range of accepted teaching methods should be understanding the context of choosing studies at the Painting Department, determining the meaning of such art studies based on a different philosophy of art belonging to this domain; a decision of accepting Painting as a life path different from other art or science departments, understood as the main means of artistic expression. This has a fundamental meaning, shaping the student's profile who does not lose sight of this perspective, which was well defined years ago by Prof. Stefan Gierowski:

"Painting has its autonomous, specific way of expressing thoughts and emotions, and also a great tradition of aiming for truth, perfection and beauty.[...] The department should in all situations emphasise that painting and painter's education is the inviolable value and the primary goal for pedagogues, and all the forms of rejecting and undermining the sense of painting or attempts to replace it with other media are obviously an ideological mistake"<sup>27</sup>.

The most basic level of combining those elements is through developing a class programme. Taking part in building the programme, defining the main ideas, specifying the expectations towards the students, I also feel responsible for following these guidelines; for organising the group's activities, providing a model or other prerequisites for classes, or preparing the classes in such a way that they allow students to meet the requirements of the syllabus. Guidelines which allow them to face the artistic challenges, developing skills necessary to achieve a high level. Skillfulness guaranteeing the freedom of action, making them conscious artists. But also triggering the need for creativity. Verifying the acquired skills or attitudes for approaching problems, and widely understood observation. While teaching both drawing and painting in cooperation with Prof. Marek Sapetto, Prof. Marek Wyrzykowski, Prof. Krzysztof Wachowiaki, or for one semester with Prof. Janusz Knorowski at PJATK, I was able to see how these guidelines get more or less closer to one another, emphasising the not so much technical but ideological difference, highlighting the elements of similar methods which result from the professor's taste and which justify it. Very often does

---

<sup>27</sup> S. Gierowski, *O sztuce „innych mediów” [On “other media” art]*, Protocol from meeting of Faculty of Painting council, Academy of Fine Art in Warsaw, 16 March 1995, pp.151-152, quote: J. Banasiak, *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Fundacja Kultura Miejsca, Warsaw 2016, p.139-140

this way of thinking serve the goal of “directing” towards the “right” direction of perceiving art problems by the tutor and his understanding and interpreting the tasks, challenges and responsibilities of art. I am the supporter of the *carte blanche* attitude, and all the assumptions are nothing more but speculations. Spinning in the necessity of not so much teaching art, but solving the traps of the culture systematising everything new. Therefore, didactics should rather attempt to dismantle this mechanism, imposed on art with the methods of shaping a culture of fossilising. Seeing art as an unshaped quality, a contradiction towards what Jerzy Kmita defined as culture-making:

“Culture is a collection of normative and directive convictions widely respected in a given community”<sup>28</sup>.

This does not mean, of course, there are no objective values and universal ideas, norms and guidelines, such as Truth, Good and Beauty, not that one can get away from their own convictions. My view of the world should only be a baseline. At this stage, teaching should not so much direct, prompt and convince to finding the “right” answers, but rather prepare to independent thinking and confront with the previous answers, visions, challenges and theses, so that with the right teaching students should be able to “nit-pick”, to ask uncomfortable questions, allowing to find their own solutions to them; to improve reality, to be involved. So that students can carry this process themselves and develop it effectively. I believe one of the elements of thus understood didactics should be the privilege of polemic, critical attitude towards tenets, and constructive verification of reckoning, so that students learn to believe in their own right, in their potential, the strength necessary to work, and their talent. In addition to co-developing the syllabus, the guidelines, which are usually based on the classic pattern of working with a model or still nature, direct observation or interpretation assignments, working with “external” matter, available as by experience, for years my primary responsibility has been to take part in art work revisions, to encourage students to working with themselves. I understand the latter not only as a kind of analysis, setting goals and finding solutions different to those presented by students; not only as turning them back from the way which offers no development opportunity or pushing them towards the path of courage, setting them higher standards and levels – but mainly as making students aware that what they see, what the author sees, is not always comprehensible for the audience. Such revisions are a chance to show value in reflecting upon one’s own work and looking at it from a different perspective. To show that my voice is actually a record of what I see, making them aware of this relativity of the author’s intensions. This is also the part of working with young people which assumes, that revisions will fill in the gaps of the teaching programme flexibility, allowing for taking up cooperation with a certain statistical number of individuals

---

<sup>28</sup> J. Kmita, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2007, p.57, quote: J. Banasiak, *Oduczyć...*, op. cit., p.9

not befitting the system. Ones that would normally fall off the education machine; for whom the margin of indeterminacy and openness to experimenting with the art teaching system provided by the teacher leaves a possibility to come forward, as if against and in opposition to the rational premises defined by general norms. I think this is one of the basic differences between art didactics and its equivalents in other domains. I believe this is the area where we must find space for such restless electrons, and a direct revision of work is a chance to protect, shape and polish up such talents. The tasks given to them must be developed as if "on the spot," based on the tutor's experience and intuiting, which guarantee departing from predetermined rules. A similar function can belong here to problematic or thematic assignments; ones that expand creativity, offer dilemmas to solve, based on students' own assumptions or on an imposed imagination exercising. This was my target when developing home assignments such as: "Echo", "Marathon", "Crowd" or "Only animals are always sincere?" and many more throughout the years. The open character of these assignments, despite the provided technical requirements, always provided space for free interpretation and resulted in interesting, unique performances. It provided students with an opportunity to test in different conditions what they had learnt in the classroom, but also to use polemic as a form of expression, enabling them to question with their own means the suggested art, intellectual, ethical and the like theses. The predetermined technical requirements were only a foundation, organising the group's actions, and a means to define a comparative scale, to provide the context of criteria. In the course of a dialogue and mutual arrangements, however, they were always going through a change, depending on their validity against the student's concept. A great value of such assignments or revisions lies in their stimulative potential. What students get as an inspiration as if "on a plate" in in-class assignments, here forces them to search for the cause of their work in other sources, from outside the imposed prerequisites. It makes them expand their interests, enrich them with elements often coming from other domains. It dictates a wider look on reality, being sensitive to new, nonstandard stimuli, drawing from many different nooks and corners of science, culture, personal experience, current events etc. My role as a teacher is to provide access to such resources, point to the right tracks, or sometimes even to suggest something, based on my knowledge of the subject, the gathered experience or professional contacts. This was the idea behind facultative shows of films about art or excursions to the decoration studio in the Polish Theatre in Warsaw which I organised for my students.

An important element of teaching is the ability to choose, to organise one's own achievements and to notice new paths, selecting valuable accomplishments, sectioning them off from the mass of unsuccessful attempts, trials or even random remnants of the young artist shaping process. This element is equally important as the creative process itself, and the ability to make this assessment is very often just as crucial for the further development or success in the art world realities. It is also an impulse for introducing changes whenever one feels his actions and search are wrong and unsuccessful. It is an opportunity to

test what in the didactic process was remaining only a kind of a "laboratory" experiment. It is also the ability to confront the audience and drawing the right conclusions from criticism. Here the possibility to go beyond the closed structure of the academy lies in painting retreats, interacting with the audience in the form of auctions, student happenings, workshops, and first of all, various exhibitions of works in the form of end-year exams, indoor student exhibitions at the academy and exhibitions in external galleries or independent exhibition spaces. In the course of my didactic activity I participated, provided support or was curator to over a dozen such exhibitions, mainly as academic presentations, but also in the galleries "Wystawa" or "Łazienkowska", being responsible for the work choice and coordination prior to the "Coming out" exhibition (2017) or the "Young Talent" auction organised by Maestro Foundation (2011). A similar role was played by outdoor painting retreats, where students put in a different surrounding were able to go beyond the range of their habits, customary practices and patterns, and to take part in the life of the group, inspired by discussions, colleagues' struggles, or even by the creative aspect of working in an unfavourable, natural surrounding, dependent on whimsical weather. They had to face the verbal and artistic confrontations, the "positive" side of competition between the participants of such excursions. Many times did I see such relations and tried to help students when I was a teacher at painting retreats in Czarna (2005), Dłużewo (2003) or taking part in annual workshops by Prof. Krzysztof Wachowiak at the Polish seaside in Smołdzin (2016-2018). Nevertheless, one of the most responsible roles I played, which also summarised by didactic experience and attitude, were those which allowed me to shape the teaching programme and vision of the Painting Department. Here I mean (at the lowest level) participating in the candidates education process, or many years of providing consultancy (1999-2003, 2004-2006, 2008-2014), when I offered advice and support for people preparing to entrance exams and ran a course for those aspiring to studying at the ASP, which went on for nearly ten years. On the other hand, participating in the programme for mature students "Adults to Art" since 2017, where the course participants expected a different attitude, less skill-based but allowing for more creation. These functions were accompanied by my being a member of the Department Council in 1996-1999 as the student representative, and later a member of the junior employees group since 2004, which I continue, with short breaks, till this day. I was final year exhibition Commissioner for the Department (2000/2001) and for two years the head of recruitment and member of the exam Commission, being also its chairman in 2014 and 2015, and ever since 1999 almost each year I take part in reviewing the candidates' portfolio and for the past five years I have also been taking part in candidates assessment. I had to fully verify my teaching experience in the academic year 2014/2015, after the unexpected death of Prof. Marek Wyrzykowski, whose studio I was assistant professor in, and I was replacing him for a year. I took over a group which was broken by this unfortunate event and I had to make sure students' work does not get interrupted and remains at the same high educational level all the time through. My task also included

continuing the dissertation process of two students, which concluded with two positive marks for their drawing annexes developed under my supervision.

In addition to my work at the Department I carry popularising and scholarly activities. This includes participation in tasks such as organising the 60th anniversary of the Painting Department, which brought me, among others, the ASP Rector Award in 2008; more modest role of one of the teachers at the educational excursions to Berlin organised by Dr Igor Przybylski as part of the academic circle, or more complex ones, such as participation in scholarly projects carried out as part of research programmes run at the Painting Department and outside. Hence my presence in the research teams of such projects as "Where Does Art Come From" (2012-2013) coordinated by Dr Maciej Duchowski and Dr. hab. Tomasz Milanowski, prematurely closed after the first part of the project dedicated to the craftsmanship of each of the participants and ended with an exhibition in the Warsaw Promocyjna gallery; or co-operation with the research project "1/∞ – Original vs Reproduction" dating back to 2012-2014. The two-year project was to reveal the relationship between an original painting and its monumentalisation and reproduction in public space. It included a number of individual exhibitions of works produced particularly for the comparative purposes by the team in the exhibition space of the Marymont Warsaw underground station. The conclusions and summary were included in a publication of the same title, to which I contributed as the author of the article "Wave-Rafał Kowalski", and presented at an academic conference combined with an exhibition in the hall of the Warsaw ASP summarising the two years of research. Another type of experience was my participation in 2013 in the "Symposium Ceramicum" in Klinec Art House-Medana in Slovenia, where I was able to get acquainted with ceramic painting techniques, while taking part in studies such as "The Reception of Artistic Accomplishments of Scholars and Teachers of the Painting Department, ASP, Warsaw", and acting as a speaker at the conference "About Ourselves" during the academic sessions organised in Dłużewo I was able to analyse a chosen part of my own artwork, fitting in the general analysis of the artistic potential of the Painting Department employees. A project especially dear to me due to the person of Prof. Marek Wyrzykowski who I had the pleasure to collaborate with, was the research project "Marek Wyrzykowski Unrecognised" carried out at the Painting Department by Dr hab. Artur Winiarski in 2015-2016 as part of the task "Language of Painting Message in Social and Individual Aspect." I contributed to the resulting monograph called "Marek Wyrzykowski. Outsider" as the author of the chapter entitled "On the Beauty of Coincidence." Last but not least, an important research programme I not only took part in but also headed was the programme "Dorota Grynczel Work Analysis" carried out as part of the task "Proceedings of a Creative Process Incorporating Colour." It was carried out as part of maintaining the research potential for the years 2016-2017, and the result was a monograph called "Dorota Grynczel. Works", edited by myself and with analytical texts by Stefan Gierowski, Bożena Kowalska and Zbigniew Taranienko. A certain

kind of culmination of various forms of scholarly and research work – which is particularly interesting as it is directly connected to teaching and is an attempt to answer the question: how to teach art and why? – are my opinions about students and reviews of their dissertations, which I recently wrote about twenty. Next to their cognitive and analytical feature, they seem to be the only way to verify and discuss teaching methods, gathering in one place the remarks on the works produced at the Painting Department and the effectiveness of the didactic programme.

It is exceptionally difficult to assess one's own work and skills. Do the presented beliefs and the values that one holds on to carry any meaningful quality? No doubt, there are many more challenges ahead of me and this is an unusually valuable perspective. What is behind me, what I can now survey and analyze in a constructive way, considering the need for further development, may become a drive to continue my work. Looking at my own accomplishments from this perspective, I can only hope it will be an important contribution and assistance in the search, thoughts and actions of all who may have contact with my work.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'A. Kovalin'.

## Bibliography

- Banasiak, Jakub, *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Fundacja Kultura Miejsca, Warsaw 2016
- Baudelaire, Charles, *Rozmaitości estetyczne [Aesthetic Curiosities]*, transl. J. Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Baudrillard, Jean, *Symulakry i symulacja [Simulacra and Simulation]*, Sic!, Warsaw 2005.
- Doroszewski, Witold, *Wśród słów, wrażeń i myśli. Refleksje o języku polskim*, PIW, Warsaw 1966.
- Foucault, Michel, *Nadzorować i karać [Discipline and Punish]*, transl. T. Komendant, Aletheia, Warsaw 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Podróż włoska [Italian Journey]*, transl. H. Krzeczkowski, PIW, Warsaw 1980.
- Kopaliński, Władysław, *Słownik Mitów i Tradycji Kultury*, PIW, Kraków 1985.
- Panofsky, Erwin, *Studia Z Historii Sztuki*, PIW, Warsaw 1971.
- Symotiuk, Stefan (ed.), *Przestrzeń w nauce współczesnej*, UMCS , Lublin 1998.
- Smolak, Anna (ed.), *Rafał Bujnowski. Malen / Painting / Malowanie*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005.
- Sontag, Susan, (interview by Jonathan Cott), *Myśl to forma odczuwania [Thinking is a form of feeling]*, transl. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2014.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Dzieje Sześciu Pojęć*, PIW, Warsaw 1976.
- Wergiliusz, *Bukoliki. P. VERGILI MARONIS BVCOLICON LIBER [Bucolics]*, transl. K. Koźmian, Czytelnik, Warsaw 1998.
- Winiarski, Artur, *Marek Wyrzykowski. Outsider*, Academy of Fine Arts in Warsaw, Warsaw 2016.
- Wittgenstein, Ludwig van, *Tractatus Logico-Philosophicus*, PWN, Warsaw 2012.
- Ziemia, Antoni, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2005.
- Dzionek, Michał, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur - szkic do portretu*, 2004, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm>.
- Wikipedia. Free encyclopedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gałąź\\_Dawidowa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gałąź_Dawidowa) (Polish version), [https://en.wikipedia.org/wiki/Branch\\_Davidians](https://en.wikipedia.org/wiki/Branch_Davidians) (English version)