

Załącznik nr 3 / Appendix 3

Autoreferat

Summary of professional achievements

1. Imię i Nazwisko / Name and surname: Arkadiusz Karapuda

2. Posiadany stopień naukowy / Academic degree:

Doktorat w dziedzinie sztuki plastyczne, dyscyplinie sztuki piękne, nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 17 listopada 2011 roku.

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 17th of November 2011.

Tytuł rozprawy doktorskiej / Title of doctoral thesis:

Coś tam było! Człowiek! / There was something! A man!

Promotor w przewodzie doktorskim / Doctoral thesis supervisor:

prof. Marek Sapetto

Recenzenci w przewodzie doktorskim / Reviewers in doctoral procedure:

prof. zw. Zbigniew Kamieński, dr hab. Ryszard Sekuła, prof. ASP

3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych / Previous employment in academic units:

2005-2007 – pełniący obowiązki asystenta,

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

2005-2007 – acting as assistant,

Painting Studio of prof. Marek Sapetto for 2-5 year of studies, 4th Painting and Drawing Department, Painting Faculty, Academy of Fine Arts in Warsaw.

2007-2010 – asystent,

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

2007-2010 – assistant,
Painting Studio of prof. Marek Sapetto for 2-5 year of studies, 4th Painting and Drawing
Department, Painting Faculty, Academy of Fine Arts in Warsaw.

2010-2013 – asystent,
VI Pracownia Malarstwa prof. Stanisława Baja, Katedra Malarstwa, Wydział Malarstwa,
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

2010-2013 – assistant,
6th Painting Studio of prof. Stanisław Baj, Painting Department, Painting Faculty,
Academy of Fine Arts in Warsaw.

2013-2017 – adiunkt,
VI Pracownia Malarstwa prof. Stanisława Baja, Katedra Malarstwa, Wydział Malarstwa,
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

2013-2017 – assistant professor,
6th Painting Studio of prof. Stanisław Baj, Painting Department, Painting Faculty,
Academy of Fine Arts in Warsaw.

4. Osiągnięcie artystyczne / The artistic achievement:

Tytuł / Title:

Wszędzie i nigdzie – wystawa indywidualna autorskiego cyklu obrazów
Everywhere and Nowhere – solo exhibition of author's painting series

Autor, miejsce i data publikacji / Author, place and date of publication:

Arkadiusz Karapuda, Galerie Města Třince, Třinec, Czechy, 2.02.2017 – 17.03.2017
Arkadiusz Karapuda, Galerie Města Třince, Třinec, Czech Republic,
2.02.2017 – 17.03.2017

Cel i wyniki wskazanego osiągnięcia artystycznego:

Założenia wstępne:

Tytuł wystawy stanowiącej wskazane osiągnięcie artystyczne i będący parafrazą adnotacji rozpoczynającej *Króla Ubu* Alfreda Jarry* odnosi się do problematyki miejsca i przestrzeni. Wybrane do wystawy prace, przedstawiając: wnętrza, ściany, podłogi, nisze i korytarze, odnoszą się właściwie do siebie samych. Pozornie utrudniają zobaczenie „czegoś” co jest za nimi, jednak w istocie nie mamy pewności czy to „coś” w ogóle istnieje. Obrazy obiecują, że za ich płaszczyzną dzieje się jakaś akcja, tak jak ma to miejsce przed nimi. Tymczasem to, co przedstawione na ich powierzchni, nie jest niczym innym niż heterotopie, jak powiedziała by Michel Foucault**, lub nie-miejsca jak mógłby je określić Marc Auge***. Kategorie miejsc przechodnich, nieistotnych, niepotrzebnych, miejsc bez historii i pamięci wydają się kluczami do zrozumienia współczesnych przestrzeni tworzonych przez człowieka i dla niego samego. Są to przestrzenie powoływane do życia jakby poza kontekstem kulturowym i historycznym. Poza ich czasowo utylitarnym charakterem nie czujemy z nimi prawie żadnego związku. Na eksponowanych obrazach starałem się spotęgować wrażenie miejsc pozbawionych przeznaczenia. Można oczywiście znaleźć podobne motywy we fragmentach architektury, być może łatwo też wskazać analogie do miejsc egzystujących na obrzeżach naszej wizualności i zapewne widz rozpoznaje większość wykorzystanych przeze mnie kontekstów estetycznych, ale motywy przedstawione na powierzchniach tych obrazów istnieją tylko w ich granicach oraz w wyobraźni widza i mojej – jako ich autora. Nie ma żadnej możliwości realnego ich rozwinięcia, ani ich konkretnych pierwowzorów, do których można by się w tym miejscu odwołać.

Chciałem aby monumentalna i mocna forma, wykorzystana do namalowania eksponowanych prac, wciągała do ich wnętrza widza, który stawałby się bohaterem tych obrazów. Jednocześnie, spłaszczając plamę barwną i stosując geometryczny rygor

* „Rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie”, *Ubu Król*, Alfred Jarry, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, wyd. Zielona Sowa, 2002

** Michel Foucault, *Inne Przestrzenie*, w: *Teksty Drugie*, numer 6/2005, s. 117 – 125, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska (tekst wykładu wygłoszonego przez Foucaulta w marcu 1967 roku na konferencji *Cercle d'Etudes Architecturales*, opublikowany w czasopiśmie *Architecture. Mouvement. Continuité*

***M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris 1992.

kompozycyjny, starałem się zachować pierwotny, dwuwymiarowy charakter obrazu malarskiego. Nasycone mocnym kolorem przestrzenie mają zachęcać widza do penetracji świata przedstawionego, pozornie nie oferując nic atrakcyjnego: ściany, podłogi, sufity, prześwity, szczeliny, zaułki. Tworzą one miejsca takie jak tytułowe: *Ołtarz* czy *Scena*, które mogłyby znaleźć się wszędzie i nigdzie zarazem, a nawet wszędzie, czyli nigdzie.

Forma:

Jak zawsze, tak i tym razem forma plastyczna stanowiła dla mnie istotny element wypowiedzi artystycznej. Forma jako składowa dzieła, to podstawowy element moich twórczych poszukiwań. Na przestrzeni lat doszedłem nawet do konstatacji, że niezależnie od założonych treści, to właśnie forma determinuje ostateczny odbiór dzieła i treść jest w zasadzie jej następstwem. Jednak zanim forma stanie się czynnikiem warunkującym odbiór dzieła musi pogodzić wstępną koncepcję z zastosowanymi: techniką, technologią i użytymi środkami wyrazowymi.

Wystawa pt. *Wszędzie i nigdzie* składa się z sześciu dużych obrazów i sześciu małych gwaszy. Duże obrazy zostały wykonane na podobrazdach płóciennych, lnianych wykorzystując jako zaprawę grunt półtłusty kredowo-klejowy. Prace mają format prostokąta, o orientacji poziomej i wymiarach: 130cm wysokości i 170 cm długości. Horyzontalna orientacja tych obrazów została zamierzona jako czynnik warunkujący odbiór narracyjny. Małe prace zostały namalowane w technice gwaszu na podłożach kartonowych w skali 1:10 (w stosunku do prac dużych), czyli w formatach 13x17 cm. Mogą one oczywiście być odbierane jako szkice, czy etudy do prac większych, jednak jako autor traktuję je jako byty samodzielne i skończone i uważam, że poprzez zmianę skali ich znaczenie i tworzące się na ich powierzchni sensory ulegają zmianie.

Duże obrazy zostały namalowane w technikach: tempery jajowej, olejnej, akrylowej i pasty woskowej (enkaustyki „na zimno”). Technika została tu w pełni ujarzmiona i poddana ścisłemu rygorowi technologicznemu, dzięki któremu większość niespodzianek miała miejsce raczej na płaszczyźnie wyrazowej, a nie w warstwie czysto technicznej. Obrazy były malowane techniką warstwową wg. zasady „tłuste na chude”. Niekiedy konieczne było nałożenie całościowych laserunków olejno-żywicznych (*Ołtarz*, *Szczelina*), innym razem

niezbędne okazało się naniesienie woskowych impastów (*Scena, Przed parawanem*), zaś kiedy indziej w sposób istotny zbawienna okazywała się matowa materia tempery jajowej (*Pomiędzy, Za zasłoną*). Pomimo takiego podziału, użyte techniki stosowane były również wymiennie sąsiadując ze sobą niekiedy na powierzchni tego samego obrazu. Istotne było dla mnie zwłaszcza zestawianie porowatych, matowych powierzchni impastów o wyraźnym dukcie pędzla z gładkimi, niekiedy przejrzystymi, partiami laserunków, apli i miękkiego sfumato.

Niezwykle istotna okazała się również materia obrazów. Wynikająca z użytej technologii i uwarunkowana stosowaną techniką, narzędziami i sposobem malowania, materia wysuwa się na pierwszy plan warstwy formalnej obrazów przygotowanych do wystawy *Wszędzie i nigdzie*. W przypadku tych prac raczej unikałem faktury, a skupiałem się na jak najróżnorodniejszym balansowaniu pomiędzy matową powierzchnią woskowych impastów, poprzez gładkie satynowe aple, aż po błyszczące partie przejrzystych laserunków. W żadnym z prezentowanych na wystawie obrazów nie ma faktury, która w przesadny sposób traktowałaby malarstwo jako autoteliczną opowieść. Ponadto słowo „faktura” znajdujące niejednokrotnie swe odbicie na powierzchni obrazu kojarzy mi się bardziej z wyprawą tynkarską aniżeli z płaszczyzną malarską, bardziej z efektem mechanicznej, powtarzalnej czynności niż z wyszukaną, szlachetną powłoką stanowiącą malarski ekwiwalent wyobraźni bądź rzeczywistości. Aby uzyskać tak rozumianą materię obrazów stosowałem najróżniejsze spoiwa modyfikując ich tłustość zależnie od pożądanego efektu. Niekiedy odsączałem olej od farb olejnych, aby następnie dodać do nich uprzednio przygotowanego spoiwa woskowego, innym razem dodawałem terpentyny weneckiej i werniksu damarowego, a czasem malowałem najzwyczajszą żółtkową temperą w odmianie chudej bądź tłustej, albo gotową farbą na bazie żywicy akrylowej. Ta modyfikacja technik i spoiw pomogła mi uzyskać pełną gradację powierzchni, które następnie miały tworzyć w obrazie sugestię niemal realnej płaszczyzny, nienamacalnej przestrzeni czy trudnej do uchwycenia przezroczystości. Lico obrazu zwykle staram się traktować z dużą dbałością o jakość i według wypracowanego przez lata systemu. Powierzchnie płaskie maluję przy użyciu spoiwa żółtkowego, lub na bazie farb olejnych z dodatkiem olejku terpentynowego, partie najmocniejszych światel traktuję impastowo przy użyciu pasty woskowej, zaś partie

cienia zwykle maluję nakładając całościowy laserunek scalający, który ma jednocześnie funkcję osłabienia koloru, zmiany jego temperatury oraz przyciemnienia jego waloru. Tak powstał m.in. obraz pt. *Szczelina*, w którym niemal cała powierzchnia ściany, o ułożonym w karo boniowaniu z powtarzalnymi kwadratowymi płycinami, została pokryta ciemnym kobaltowo-ultramarynowym laserunkiem sugerującym zacienienie powierzchni, zaś wąski snop światła dzielący płaszczyznę obrazu wg. złotej proporcji namalowany został impastowo przy użyciu spoiwa woskowego dbając o nienaganną matową materię tej części malatury. Zestawienia typu matowe – błyszczące są dla mnie szczególnie istotne, gdyż w sposób naturalny powodują trudność w reprodukowaniu dzieła. To z kolei staje się przyczynkiem do wyniesienia na piedestał obrazu malarskiego jako przedmiotu i ustanowienia go w opozycji do świata wirtualnego. Tak zbudowany kontrast stał się głównym środkiem wyrazowym obrazu pt. *Przed parawanem*, w którym centralnie zakomponowany, tytułowy parawan przyjął formę płasko, ale impastowo traktowanej powierzchni enkaustycznej, zaś rozpościerająca się w jego tle przestrzeń potraktowana została satynową warstwą olejnego sfumato, sugerującego iluzję planów opartych o zmianę waloru i temperatury barwy. W kontekście rozważań nad materią obrazów włączonych do wystawy pt. *Wszędzie i nigdzie* szczególnie intrygujący wydaje mi się moment zetknięcia dwóch niewspółmiernych wartości malarskich. Tak budowaną opozycję staram się wykorzystać maksymalnie, doprowadzając dany fragment obrazu do maksymalnego wyrazu, stawiając go niemal na granicy wytrzymałości i tworząc „zbitkę” przywodzącą na myśl bardziej estetykę kolażu niż powszechnie znane chwytły malarskich antenatów. Taka sytuacja miała miejsce m.in. w obrazie zatytułowanym *Za zasłoną*, w którym zabieg skontrastowania dwóch malarsko niewspółmiernych powierzchni podbiłem dodatkowo podziałem podobrazia na dwie części, tak aby tytułowa zasłona zajmując niemal 60% powierzchni obrazu mieściła się na powierzchni płótna prawego, zaś płycinowo-kasetonowa struktura ściany zajmowała podobrazie lewe. W ten sposób krawędzie brzegowe obu podobrazii wzmocniły kontrast i jednocześnie sprowokowały pytanie o sposób eksponowania tak pomyślanego obrazu. Pytanie, czy mamy w tym przypadku do czynienia z jednym obrazem złożonym z dwóch podobrazii, czy może raczej z dyptykiem towarzyszy mi do dziś ale nie zamierzam na nie jednoznacznie odpowiadać. Może ktoś mógłby to nazwać spekulacją, ale wydaje mi się, że za

każdym razem, zależnie od wizualnego kontekstu ekspozycji i znaczeniowego wpływu otoczenia obraz ten może być zestawiony „na styk” z dwóch wchodzących w jego skład części (jak miało to miejsce na wystawie *Wszędzie i nigdzie*), lub też możliwe jest jego eksponowanie rozłączne, jednak w odstępie obu części nie większym niż dystans 10 cm.

W przypadku „małych” gwaszy powierzchnia i jej materia nie mają już tak dużego znaczenia, ani dla mnie jako ich twórcy, ani dla potencjalnego widza-odbiorcy. Matowy gwasz stosowany często do sporządzania szybkich notatek malarskich stał się w tym wypadku tylko techniką, nie wychodząc na plan pierwszy przed przedstawienie, ani tym bardziej przed czy ponad treści zawarte w pracach. Format tych kompozycji zmarginalizował ponadto potrzebę ich analizy formalnej. Powierzchnie nie oddzielają się tu od siebie aż tak mocno, jak ma to miejsce w dużych płótnach, a całość powierzchni poprzez niewielki format ulega scaleniu.

Kolor, mimo iż wg. mnie nie stanowi jedynego wyróżnika malarskiego medium, ma na stałe wpisane miejsce w moich twórczych poszukiwaniach. Dlatego w przypadku prac eksponowanych w ramach wystawy *Wszędzie i nigdzie* zależało mi na maksymalnym wykorzystaniu jego możliwości, zarówno jako nośnika znaczeń, jak i jako samoistną wartość niezależną od tropów interpretacyjnych. Opozycje kolorystyczne użyte w obrazach *Scena*, *Ołtarz*, czy *Pomiędzy* nawiązują wprost do założeń modernistycznej teorii barw dopełniających, jednak kontrasty zawsze podporządkowane są nadrzędnej strukturze wewnętrznej logiki obrazu. Odwieczne, wciąż aktualne stwierdzenie Maurice'a Denisa: „Należy pamiętać, że obraz – zanim stanie się koniem bojowym, aktem czy anegdotą – stanowi zasadniczo płaską powierzchnię pokrytą kolorami dobranymi według pewnego porządku”^{*} wydaje się w tym miejscu zarówno puentą jak i przyczynkiem do zadania pytania o rolę koloru jako czynnika przestrzeniotwórczego bądź jako narzędzia do spłaszczenia obrazu. W moim wypadku, na własny użytek, staram się te dwa, na pozór opozycyjne, podejścia pogodzić. Obraz jest dla mnie zawsze płaski i zawsze przestrzenny. Jednak wrażenie płaskości jest wrażeniem pierwszym i dobry obraz niezależnie od swego figuratywnego przedstawienia zawsze tworzy spójną całość jako płaszczyzna, a dodatkowo buduje sugestię głębi i trzeciego wymiaru. Dowodem na tak postawioną tezę są w moim

^{*} M. Denis, *Definicja neotradycjonalizmu*, w: *Artyści o Sztuce*, Warszawa, 1963, s. 70

przekonaniu dzieła „dawnych mistrzów”, którzy potrafili pogodzić północny pikturalizm z południową logiką perspektywicznego wykresu przestrzeni. Nie mnie oceniać, czy w zakresie koloru efekty moich założeń pokrywają się z „malarską robotą”, jednak chciałbym aby kolor był tą szczególną cechą obrazu, która nadaje mu całościowy nastrój a jednocześnie wyodrębnia detale i prawem kontrastu nadaje dominanty w istotnych partiach. W obrazie pt. *Scena* starałem się wyjść od prostej kolorystycznej opozycji żółcień – fiolet, a następnie poddać ją interpretacji zależnej od wewnętrznego układu form, struktury światła i relacji przestrzennych zgodnych z zastosowaną perspektywą zbieżną. Podobny zabieg zastosowałem w kompozycji zatytułowanej *Pomiędzy*, w której zestawiając to co przed lub na powierzchni obrazu (kasetonowa ściana) z tym co za obrazem (błękitna przestrzeń), posłużyłem się opozycją błękit – oranż. Barwy te spotkały się na powierzchni tego obrazu w sposób zdawkowy. Pełen kontrast nastąpił w niewielkich partiach, a jednak podstawowe jakości kolorystyczne tego płótna to właśnie błękit i oranż. Pomimo zieleni stanowiących niemal 1/3 powierzchni obrazu, oraz żelazowych czerwieni wychodzących gdzieś spod przetartej warstwy temperowego kobaltu wspomniana wyżej opozycja buduje nastrój całego obrazu i determinuje jego odbiór. Nieco inne rozwiązanie zastosowałem w obrazie pt. *Ołtarz*. Tu mimo niemal płaskiego potraktowania malatury zestawienie czerwieni i fioletów nie stanowi ani kontrastu, ani tożsamości. Co prawda dwie barwy, mimo podobnej proveniencji, zestawione bezpośrednio prawie zawsze wytworzą kontrast, jednak niejednoznaczność temperaturowa fioletu i wpływ czerwieni stworzyły efekt trudnej do zestawienia na płaszczyźnie obrazu pary kolorystycznej. Fiolet będący faktyczną mieszanką czerwieni i błękitu może właściwie wejść do gamy każdej z dwóch wymienionych grup kolorystycznych. W tym wypadku decyzja o określeniu „retabulum” poprzez fiolety zaś „stołu ofiarnego” przy użyciu czerwieni była symbolicznym nawiązaniem do przestrzeniotwórczej roli koloru. To, co dalej (w kryteriach obrazu: głębiej) określamy barwą zimną, zaś to co bliżej barwą cieplejszą. Ta, w gruncie rzeczy, naiwna zasada stała się pierwotnym załączkiem do zbudowania obrazu, w którym właśnie z tak pomyślanej formy, powstała treść, która wyrażona w takiej, a nie innej gamie kolorystycznej przywołała konkretne, symboliczne sensy, o których mowa będzie w dalszej kolejności.

We wszystkich obrazach eksponowanych na wystawie pt. *Wszędzie i nigdzie* starałem

się zadbać o ich kolorystyczny wyraz, tak aby nastroju nie budowała farba a kolor. Różnica, nieistotna dla niektórych, powoduje bowiem zachwianie równowagi pomiędzy narzędziem, a środkiem wyrazowym, co w konsekwencji sprowadza obraz do roli płaszczyzny założonej farbą w tym czy innym porządku. Uważam bowiem, że malarstwo to stan (może bardziej niż przedmiot), w którym kolor (i inne składowe, takie jak: materia, kompozycja, czy procesualność) budują trudny do wyrażenia w słowach nastrój determinujący pojawienie się określonych treści w celu nawiązania komunikacji z odbiorcą. Przy tak postawionym problemie kolor wydaje się istotnym budulcem obrazu, a nawet jego dominantą, nie zawsze tylko i wyłącznie z formalnego punktu widzenia. W taki sposób starałem się namalować monochromatyczny obraz pt. *Szczelina*. Błękit jako podstawowy budulec tego płótna determinuje jego odbiór w stopniu równym do zastosowanej kompozycji, czy też zjawiska reprezentowanego bezpośrednio na jego powierzchni.

W ramach rozważań nad kolorem wydaje mi się również istotne wspomnienie o rozbieżnościach przestrzeni barwnej eksponowanych na wystawie małych gwaszy w stosunku do dużych obrazów. Prace te są fragmentem większej serii liczącej ponad 70 elementów. Traktowane początkowo jako szkice do większych obrazów olejnych powstawały kolejno jako linearne próby kompozycyjne, rysunkowe studia walorowe, następnie jako symulacje kolorystyczne z użyciem kredek, akwareli i w końcu gwaszu. Gwasz jako kryjąca farba wodna pozwala na szybki zapis pomysłu na papierze. Nie jest obarczony dużym nakładem czasu pracy, nie ma w sobie „odświętności” naciągniętego na krosno płótna. Jest zatem idealną techniką aby, odrzucając wszelkie powinności, zanotować kolorem wrażenie, koncepcję czy nastrój. Jego techniczna „elastyczność” pozwala na efekty akwarelowe, ale także na stosowanie nieznaczących impastów. Dla mnie jednak istota gwaszu sprowadza się do płaskiej, plakatowej apli i ten rodzaj położenia starałem się wyeksplloatować w trakcie malowania prac pokazanych następnie w Galerii Miejskiej w Trzyńcu. Kolorystyka tych prac odbiega od wielkoformatowych obrazów głównie ze względu gumi arabskiej jako spoiwa i kredowych wypełniaczy zawartych w gwaszu. Biorąc to pod uwagę starałem się „skompensować” informację kolorystyczną, aby siła wyrazu tych intymnych formatów była możliwie jak największa. W tych małych pracach starałem się nie wprowadzać detalu, a rozbudowane kolorystycznie przejścia tonalne zostały uproszczone.

Temperaturowa dominanta i całościowy koloryt tych prac pozostał również odmienny od ich większych, alternatywnych wersji. Ponieważ prace te powstały nieco wcześniej, świadomie potraktowałem je jako swego rodzaju doświadczenie i nie próbowałem powielać ich w dużych kompozycjach. Zaakceptowałem ich kameralną formę i postarałem się aby stały się bytami odrębnymi i samowystarczalnymi. Oczywiście widzowie nie oparli się próbie porównywania ich z dużymi obrazami, jednak mam wrażenie, że małe formaty i odmienny sposób ekspozycji (prace były oprawione) ustanowiły dla nich osobne miejsce i sprawiły, że stały się samowystarczalną wypowiedzią artystyczną wychodząc daleko poza szkic czy zaledwie zdawkową notatkę.

Najistotniejszą i pierwotną kategorią z obszaru sztuk plastycznych, zwanych od pewnego czasu wizualnymi, wydaje mi się jednak kompozycja i wynikająca z niej struktura dzieła. Dlatego w pracach wchodzących w skład osiągnięcia habilitacyjnego zwróciłem na powyższe kryterium uwagę największą. Rozpoczynając pracę nad każdym z sześciu prezentowanych na wystawie *Wszędzie i nigdzie* obrazów wykonałem wstępne rysunki. Uproszczone notatki rysunkowe miały na celu uważne rozłożenie mas na płaszczyźnie, dokonanie jej wstępnego podziału, wyważenie i zharmonizowanie poszczególnych elementów. Mimo uproszczonych motywów, przypominających fragmenty architektury, decyzje o podziałach płaszczyzny w przypadku obrazów takich jak *Szczelina*, *Scena*, czy *Za zastoną* wcale nie były proste. Wręcz odwrotnie, bazując na systemie form wywiedzionych z języka geometrii i systemu znaków malarstwa abstrakcyjnego, każdorazowe przesunięcie jakiegokolwiek elementu w prawo, w lewo, do góry lub do dołu komplikowało sytuację i praca nad obrazem rozpoczynała się od początku. W sytuacji, w której na płaszczyźnie obrazu znajduje się jedynie kilka plam barwnych, a idąc tropem narracyjnym kilka elementów znaczeniowych, każdy centymetr kwadratowy zyskuje na znaczeniu. Wymienione powyżej obrazy podobnie jak resztę płócien biorących udział w wystawie oparłem zatem o złoty podział, rozlokowywanie elementów w oparciu o przekątne prostokąta podobrazia i powtórzenia podziałów otrzymanych na podstawie proporcji boków obrazów. Takie komponowanie płaszczyzny wymuszone było przede wszystkim silnie zgeometryzowanymi motywami obecnymi w poszczególnych pracach. Malowane przeze mnie dekoracyjne płyciny, boniowania i kasetony nie zostały bowiem

zaczepnięte wprost z natury, a raczej stworzone w mojej wyobraźni na potrzeby konkretnych obrazów. Jednak mimo to, rzeczywistość okazywała się niekiedy zbawienna, gdyż obserwując ten czy inny jej fragment natrafiałem co chwila na rozwiązania, które nie pojawiłyby się tylko i wyłącznie na bazie chłodnej kalkulacji. Ścisła logika kompozycyjna jest w moim przekonaniu zasadna tylko wtedy jeśli gdzieś wewnątrz stworzonej przez nią struktury pojawi się miejsce na ślad ludzkiej ręki. Ten „ludzki błąd” jest bowiem elementem, który sytuuje tego rodzaju aktywność w obszarze sztuki, a nie nauki, albo dziecięcej igraszki. Taki „świadomy błąd” zastosowałem w obrazie pt. *Pomiędzy*, w którym otwory w ścianie mają zgodność w centralnym wobec powierzchni obrazu punkcie zbiegu, zaś wypukłe kasetony w kształcie ostrostupów o podstawie prostokątów zostały spłaszczone tak, jakby każdy z nich miał własny centralny wobec swojej podstawy punkt zbiegu. Powierzchnia tak skonstruowanej ściany stanęła zatem w opozycji do zawartych w niej otworów ustanawiając istotną w moich twórczych poszukiwaniach sprzeczność umowności i iluzyjności, którą swobodnie można przekształcić na opozycję abstrakcyjności i reprezentacji lub dekoracyjności i ilustracyjności.

Przekaz:

Twórczość artystyczna jest dla mnie jednym ze sposobów komunikacji międzyludzkiej, dlatego uważam, że idee, sensy i treści zawarte w dziełach powinny być w miarę możliwości uniwersalne i zrozumiałe dla zakładanej grupy odbiorców. Motywy, które maluję od kilku lat to pozbawione ludzkiej egzystencji przestrzenie, które w cyklu prac pt. *Wszędzie i nigdzie* uległy jeszcze większemu oczyszczeniu i syntezie.

Inspiracją do malowania miejsc zbędnych, niepotrzebnych i niemal niedostrzegalnych była dla mnie zawsze otaczająca rzeczywistość. Jednak przedstawione na powierzchni płócien motywy nie mają konkretnych wzorców czy dosłownych źródeł ani w świecie natury. Zależało mi, aby tematy przedstawione w obrazach, wybranych do wystawy *Wszędzie i nigdzie*, nie konotowały konkretnych budowli, placów, czy fragmentów architektury. Jestem dzieckiem postmodernizmu i choć bliskie jest mi myślenie kolażowe, to w tym wypadku starałem się uciec od cytatów, czy zapożyczeń w odniesieniu do przedstawianych miejsc. Wszystkie przestrzenie zostały stworzone w mojej wyobraźni, a następnie

ewoluowały do postaci rysunkowych szkiców, aby następnie zamienić się w małych formatów gwasze i wielkoformatowe kompozycje malarskie.

Trudno jest stworzyć coś z niczego, dlatego codzienna obserwacja fragmentów przestrzeni miejskiej, rozwiązania przestrzenne z obrazów mistrzów włoskiego quattrocento, naleciałości z recepcji twórczości ulubionych artystów współczesnych wpłynęły na ostateczny kształt i rozwiązania estetyczne obrazów wchodzących w skład wystawy pt. *Wszędzie i nigdzie*. Mimo to za wszelką cenę starałem się uniknąć efektu „rozpoznania motywu” przez widza. Przedstawione na obrazie miejsce lub przestrzeń miały być w swych założeniach „premierowe”, podporządkowane własnym kryteriom i spełniać wymogi stawiane przez konkretny obraz, a nie przez przestrzeń realną.

W obrazie pt. *Pomiędzy* sprowadziłem przedstawienie do modułowej, kasetonowej ściany z dwoma otworami. Otwory stały się łącznikami, rodzajem portali pomiędzy dwoma przestrzeniami: realnym światem widza-odbiorcy, a umownym światem znajdującym się po drugiej stronie ściany. Ściana-mur z rozmieszczonymi niemal po przekątnej otworami stanowić miała w tym wypadku graniczny symbol przestrzeni – umowną cezurę, granicę niemożliwą do przekroczenia. Płaszczyzna obrazu stała się w tym wypadku tożsama z płaszczyzną namalowanej ściany. Obraz niejako „zassał” przestrzeń realną i widza do swego wnętrza. Paradoksalnie spłaszczona kompozycja o niemal zerowej ogniskowej spowodowała spotęgowanie wrażenia głębi – stało się to jednak nie za sprawą iluzji, a raczej dzięki umowności i wymuszeniu na odbiorcy specyficznego sposobu odbioru reprezentowanego wizerunku. To co za ścianą pozostaje jednak mgliste – to bliżej nieokreślona przestrzeń o wyraźnie innej temperaturze i odmiennym nastroju. To jakby alternatywna względem widza rzeczywistość, która może jednocześnie zapraszać i odstraszać. Kwestię interpretacji pozostawiam w tym miejscu widzowi, który mając własny bagaż doświadczeń podejmie w tym wypadku najwłaściwszą decyzję

Podobne treści sugeruje obraz pt. *Przed parawanem*, gdzie już sam tytuł wskazuje i określa miejsce, wokół którego powinna krążyć wyobraźnia patrzącego. Zawieszony w nieokreślonej przestrzeni parawan składa się z trzech części poddanych schematycznemu oświetleniu. Każda z tych trzech ścianek przybiera zupełnie inny odcień, począwszy od tonów niemal zielonkawych, poprzez ciepłe niemal oranżowe brązy, aż po chłodne captum

mortuum i fiolety. Używając tytułu, odpowiednio przedstawionego motywu, oraz świadomej kompozycji starałem się zbudować paradoksalną sytuację, w której to przestrzeń znajdująca się przed parawanem jest ukryta, zaś to co „na wierzchu”, to co pozornie dostępne oku, znajduje się za nim. Sprzeczność tak postawionego zagadnienia percepcji jest dla mnie niesłychanie pociągająca, dlatego przestrzeń przed parawanem – miejsce, w którym znajdujemy się oglądając obraz zaliczyłbym do tzw. strefy intymnej i osobistej, zaś to co za parawanem określiłbym jako przestrzeń otwartą i publiczną. Rodząca się w ten sposób sprzeczność pod postacią zamiany tego co własne, na to co wspólne była ideą zasadniczo określającą moje intencje jako autora tego obrazu.

Za zasłoną to kolejny obraz penetrujący obszary: przed i za, z przodu i z tyłu, otwarty i zamknięty. Sytuacja wygląda jednak w tym wypadku nieco inaczej, bowiem obraz tylko obiecuje, że coś czeka na widza za tytułową zasłoną. Prawa część obrazu znajdująca się na osobnym podobrazu jest w zasadzie kompozycją otwartą przedstawiającą fragment wypłowiałej błękitnej zasłony. To, co za zasłoną reprezentuje lewa część obrazu zrealizowana na niezależnym podobrazu. Jednak to co widzimy niekoniecznie pokrywa się z tym, co chcielibyśmy zobaczyć. Odchylona zasłona obnaża bowiem kolejną barierę, tym razem w postaci brunatno-szarej ściany podzielonej dekoracyjnymi płycinami. Zaskoczenie i rozczarowanie towarzyszące odbiorowi obrazu były w moim zamierzeniu podstawowymi odczuciami, do których ciałem sprowokować widza. Powierzchnia obrazu i jego tytuł obiecuje jakąś zagadkę, intrygę, akcję bądź zdarzenie, jednak fakty wizualne im przeczą – widzimy tylko zasłonę, a za nią ścianę. Nic interesującego. Miejsce pozbawione cech charakterystycznych, miejsce nijakie, pozbawione przeznaczenia, lokalizacja, która mogłaby się znaleźć wszędzie i zarazem nigdzie. Potencjalnie mogłaby być fragmentem gustownego pałacowego wnętrza jak i niczym nie wyróżniającej się nieciekawej i tandetnej współczesnej przestrzeni hotelowej.

Kolejną pracą, w której prym wiedzie ściana jest obraz pt. *Szczelina*. Ułożone w karo kwadratowe płyciny pokrywają tu całą powierzchnię malatury. Jedyłą odmianę stanowi wąski snop światła wyodrębniający fragment jasno-błękitnej, matowej powierzchni. To co widzimy na obrazie to raczej efekt „jaskini platońskiej” niż faktyczny wizerunek. Tytułowa szczelina znajduje się bowiem poza płaszczyzną obrazu a nawet naprzeciwko niej, w miejscu,

gdzie powinien stać widz. Tak ustawiona relacja przestrzenna pozwala odetchnąć i potraktować błękitną ścianę jako ekran, na którego powierzchni rzutowane są powierzchniowe cechy przedmiotów. Oświetlony jasnym światłem pas silnie kontrastuje z zacienioną powierzchnią przedstawionej ściany. Skąpane w ultramarynowo-kobaltowym cieniu płyciny mogłyby stanowić ornament na fasadzie współczesnego budynku, a jednocześnie mogą być tylko ideą siebie samych – nieistniejącym, bezużytecznym panelem, dekoracyjną, unistyczną powierzchnią, ciągnącą się we wszystkich możliwych kierunkach. Jedynie światło pochodzące z bliżej nie sprecyzowanej szczeliny jest bohaterem tego niepotrzebnego, nieokreślonego miejsca, do którego może wkroczyć potencjalny odbiorca obrazu.

Scena teatralna jako metafora sytuacji wyjątkowej, sztucznej, odgrywanej na pokaz, czy kłopotliwej jest w swej istocie zwyczajnym, banalnym motywem. Jej brzeg w postaci rampy oddzielając to co prawdziwe (widownię) od tego co sztuczne (scenę) tworzy granicę, wokół której balansujemy przez całe życie. Na obrazie zatytułowanym *Scena* użyłem tej granicy jako linii wyznaczającej oś optyczną obrazu. Odchylone od horyzontu spotkanie tego co w świetle (scena), z tym co w cieniu (widownia) stwarzać miało w mym zamierzeniu niepokój i zaburzenie typowości znanej choćby z układu wnętrza nowożytnego teatru. Jako społeczeństwo spektaklu* doskonale wczuwamy się we wszystkie role – żyjąc gramy, grając – żyjemy. Trudno już odróżnić powinność od buntu i iluzję od rzeczywistości. Używając przykładów z kultury wysokiej, kierunki artystyczne jak: Fluxus czy Pop-art, albo by sięgnąć dna: telewizyjne reality show i seriale paradokumentalne ustanowiły zupełnie nowe oblicza społeczeństw. Każdy z nas wciela się w siebie samego, tyle że prawie nic z tego wcielenia nie jest prawdą. Portale społecznościowe budując alternatywną, wirtualną i w dużej mierze fikcyjną rzeczywistość sprzyjają rozwojowi modnych w ostatnich miesiącach określeń typu: postprawda czy fakty alternatywne. Na scenie namalowanego przeze mnie obrazu może stanąć każdy z nas, oświetlony ciepłym snopem światła gra przed samym sobą, widownia jest pusta. Wyobrazona przeze mnie na obrazie scena nie nawiązuje do wnętrza konkretnego teatru, nie reprezentuje żadnego znanego mi miejsca. Nie jest to konkretne doświadczenie

* nawiązanie do książki: *Spoleczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, G. Debord, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2013

a raczej suma doświadczeń i refleksja nad nimi. Tytułowa scena zbudowana z ułożonego „w jodełkę” parkietu mogłaby zaistnieć w dowolnym miejscu i czasie. To scena mojego życia, na którą zapraszam kolejnych gości niczym demoniczny Bob do czarnej chaty położonej w lasach okalających miasteczko Twin Peaks*.

Działające na wyobraźnię przedstawienie miejsca do składania ofiar, obecnego i znanego w większości religii posłużyło mi jako temat obrazu pt. *Ołtarz*. Stworzona przez człowieka strefa sacrum w celu przeżycia teofanii przybierając formę architektoniczną stała się miejscem szczególnym. Przestrzeń ta służąc przeważnie jako miejsce kultu, składania ofiar oraz uobecnieniu boga, w religii katolickiej przeszła długą metamorfozę, w wyniku której forma przerosła treść do tego stopnia, iż ołtarze stawały się niemal samonośną konstrukcją niezależną od wnętrza świątyni, w której się znajdowały. W swoim obrazie nawiązałem do kompozycji ołtarza szafkowego z nastawą. Trzy skrzydła wyodrębnione poprzez reliefową strukturę tworzą tu tło dla stołu, który powielając formę reliefowego kasetonu wychodzi na plan pierwszy sugerując niejasną dla odbiorcy funkcję. Nie znam jasnych i klarownych powodów, dla których namalowałem ten obraz. Czasem po prostu czuję, że dany motyw przywołany w wyobraźni lub noszący dalekie echa wizualnych wspomnień, jest zasadny i powinien znaleźć swoje miejsce na płaszczyźnie płótna. Nie zawsze bywam typem artysty-filozofa, czasem przychodzi mi „wejść w skórę” artysty-medium. Tak było właśnie w tym przypadku, czego wynikiem jest obraz przedstawiający miejsce szczególne, istotne, skupiające uwagę, jednak pozostające bez funkcji. Brak jakichkolwiek atrybutów, znaków i symboli był zabiegiem świadomym. Chciałem położyć akcent na nastrój, z którego wynikać ma w dalszej kolejności treść – starałem się przenieść konstrukcję architektoniczną, miejsce o określonej kompozycji i tektonice w świat niematerialnych idei.

Włączone do wystawy małoformatowe gwasze w warstwie treściowej nie różnią się założeniami od dużych prac opisanych powyżej. Różnice w przekazie są jednak widoczne i wynikają przede wszystkim ze zmiany skali. W formacie 13x17 cm kompozycje przestają być monumentalne i mimo centralnej kompozycji nie wciągają widza do swych wnętrzy, a wypadkowa barw wynikająca z użycia gwaszy w sposób istotny zmienia nastrój.

* Mowa o tzw. „Black lodge”, której tajemnicę zgłębiał agent Dale Cooper w serialu *Miasteczko Twin Peaks*, reż. David Lynch, 1990

Te pozornie niewielkie aberracje sumują się i dają zupełnie inny wyraz w obcowaniu z tymi pracami. Ołtarz przestaje być przedmiotem i staje się jego wyobrażeniem, zaś scena staje się jeszcze bardziej metaforyczna. Kasetonowe boniowanie przestaje konstytuować naturalnych rozmiarów ścianę i tworzy się płaszczyzna jeszcze bardziej opierająca swój byt o umowność niż o iluzję. Małe gwasze zyskują w tym wypadku zupełnie inny punkt odniesienia. Z uwagi na fakt, iż powstały nieco wcześniej konotują inne znaczenia i przedstawiony parawan zakrywa mniej a wszystkie przestrzenie i miejsca wyobrażone na powierzchni tych prac przestają być wiarygodne i funkcjonują jako metafory heterotopii i nie-miejsc.

Tytuł, jak już wspominałem powyżej jest dla mnie immanentną cechą moich obrazów i warunkuje ich odbiór. Jest on wszakże wtórny i zewnętrzny wobec samej plastyki dzieła, jednak narzuca konteksty i tropy interpretacyjne. Biorąc to pod uwagę zawsze starałem się tytułować swoje prace, dlatego wszystkie obrazy wchodzące w skład wskazanego przeze mnie osiągnięcia artystycznego mają precyzyjne tytuły w postaci rzeczownikowych wskazań miejsc lub ich związków z okolicznikami miejsca. Ten zabieg został wykonany z wiarą i przeświadczeniem, że nie ma obrazów które nie przedstawiają, nawet w sytuacji, w której środki wyrazu zostały sprowadzone do minimum a język plastyczny dzieła operuje geometrycznymi aksjomatami.

Zakładane cele i osiągnięte wyniki:

Rozpoczynając pracę nad każdym pojedynczym obrazem wchodzącym w skład wystawy pt. *Wszędzie i nigdzie* miałem podobny cel. Chodziło mi przede wszystkim o wykreowanie malarskiego ekwiwalentu miejsc napotykanym niemal codziennie, które nie wywołując natychmiastowego wrażenia i głębszej refleksji pozostają w pamięci na dłużej, tworząc specjalną kategorię miejsc przechodnich, niepotrzebnych, pozbawionych funkcji.

Paranoja współczesnej kultury polega m.in. na tym, iż coraz więcej z nas przeżywa swoje życia przemieszczając się – tym samym stale zmieniając swoje miejsce zamieszkania. Dom przestaje być istotnym punktem odniesienia, a ważne stają się: dworce, parkingi, lotniska, autostrady, hotele i poczekalnie. Taka kategoria miejsc wydaje się dominować nad współczesną przestrzenią. Miasta pustoszeją, przechodzą w stan uśpienia i wreszcie znikają,

aby powstać mogły nowe. Tego rodzaju opustoszałe przestrzenie zaczynają mieścić się w kategorii postmiejsc stworzonej przez Monikę Sznajderman*. Co prawda Sznajderman odnosi tę kategorię do efektu zdarzeń traumatycznych, jednak na własny użytek chciałbym z niej skorzystać aby opisać miejsca zapamiętane z rodzinnego, robotniczego Żyrardowa, w którym już na początku lat 90. pejzaż industrialny zaczął pustoszeć, przechodząc w stan swoistej hibernacji. Mury, fabryczne płoty, przemysłowe hale, wnętrza pozbawione życia – to wszystko molekuly mojego prywatnego doświadczenia tamtego czasu. Już wtedy czułem, że te miejsca (postmiejsca), pozbawione w skutek przemian gospodarczo-ustrojowych swej funkcji zostały wypchnięte poza czas. Stały się fragmentami przestrzeni, które w metaforyczny sposób mogły komentować fenomenologię przestrzeni i jednocześnie inspirować wyobraźnię przebywającego w ich granicach człowieka. Silny bodziec w postaci tego rodzaju postmiejsc połączony z doświadczeniem nie-miejsc w typie przestrzeni będącej antytezą domu oraz heterotopii jako przestrzeni przechodnich i czasowych spowodowały taką a nie inną tematykę prac eksponowanych na wystawie pt. *Wszędzie i nigdzie*. Znaczenie nie-miejsc Marca Auge, heterotopii Michela Foucault i postmiejsc Sznajderman należałoby sprowadzić do przestrzeni niespersonalizowanej, pozbawionej pamięci, funkcjonującej bardziej w świecie idei niż w rzeczywistości.

Namalowanie przestrzeni niespersonalizowanych i zestawienie ich w cykl malarski było moim podstawowym celem. Wyobrażone przez mnie nie-miejsca, heterotopie i postmiejsca posiadają oczywiście właściwą sobie gamę barwną, określoną tektonikę i pewien rys właściwej sobie lokalności, jednak trudno byłoby znaleźć ich źródła w świecie realnym. Celem cyklu pt. *Wszędzie i nigdzie* było również unaocznienie globalności i przechodniości kategorii miejsca i zaproponowanie odbiorcy, za pomocą języka malarstwa, przestrzeni do potencjalnej penetracji. To co na obrazie to tylko przynęta (pretekst – jak powiedziałby Jan Cybis**). Cała reszta znajduje się poza obrazem – w umyśle odbiorcy. Zależało mi na tym, aby to co znalazło się na płótnach było tylko istotnym fragmentem,

* Monika Sznajderman, *Przerwy w pamięci. Historia rodzinna*, w: *Inne Przestrzenie, inne miejsca*, red. Dariusz Czaja, Wydawnictwo Czarne sp. z o.o., Wołowiec 2013, s. 301

** „Dla malarstwa treść, przedmiot, czy natura zawsze były tylko pretekstem do zestawień gry malarskiej, do abstrakcji form i barw”, cyt. za: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1930* [kat. wystawy], Kraków 1996, s. 61

„miejscem szczególnym”*, ale osadzonym w kontekście doświadczeń widza-odbiorcy. Zsyntetyzowane, poddane rygorowi geometrii wyludnione miejsca nie były celem samym w sobie. Chodziło mi o uruchomienie wyobraźni i doświadczeń widza, tak aby stał się on potencjalnym bohaterem obrazów a wyobrażone na płaszczyźnie płócien miejsca mogły stać się metaforą wytworzonych przez hipernowoczesność współczesnych ziem niczych, miejsc przechodnich i punktów tranzytowych na mapie naszego życia.

Za pomocą wystawy pt. *Wszędzie i nigdzie* osiągnąłem wyraz osamotnienia, wyobcowania i pustki. Udało mi się również zbudować relację pomiędzy widzem a obrazem polegającą na wprowadzeniu do świata przedstawionego doświadczeń odbiorcy. Namalowane miejsca i ich fragmenty jako statyczne kompozycje stały się zorganizowanym światem znaczeń zgodnie z moim zamysłem.

Sześć wielkoformatowych płócien zdominowało ekspozycję i pozwoliło tym samym potraktować małe gwasze jako odrębne prace nie będące przygotowawczymi szkicami ani wprawkami do dużych kompozycji. Podczas montażu wystawy nosiłem się z zamiarem rozproszenia małych prac pomiędzy większymi, przez co ekspozycja byłaby bardziej różnorodna, jednak ostateczna decyzja o ich koncentracji w jednym miejscu okazała się właściwa. Narzuciło to także samo wnętrze galerii, w którym wolnostojąca, niższa od pozostałych ściana ekspozycyjna w wyraźny sposób oddziela się od reszty wnętrza.

Wystawa pt. *Wszędzie i nigdzie* jako wynik wskazanego osiągnięcia artystycznego stała się dla mnie swoistą cezurą. Rodzajem punktu na mapie artystycznych poszukiwań, którego przekroczenie gwarantuje dalszy rozwój. Kontekst miejsca nie był tu również bez znaczenia. Obrazy traktujące o przestrzeni i miejscu znalazły się setki kilometrów od pracowni, w której powstały i zostały wystawione przed nową, nieznaną publicznością. Doświadczenie to dało mi gwarancję, że moja twórczość niesie coś więcej niż tylko funkcję autoterapeutyczną. Odbiorca zewnętrzny, nieznający mojego dotychczasowego dorobku twórczego, moich osobistych doświadczeń ani artystycznych inspiracji może obiektywnie ocenić zasadność obrazów z pominięciem obowiązujących trendów, powinności i układów towarzyskich. Podczas licznych rozmów w trakcie otwarcia wystawy spotkałem się z powtarzającą się

* Nawiązanie do tytułu wystawy: *Miejsca szczególne*, Muzeum Regionalne w Kutnie, kurator: Eulalia Domanowska, 28.04.2009–05.05.2009

opinią, według której obrazy z cyklu pt. *Wszędzie i nigdzie* są lapidarnym zapisem relacji przestrzennych naszej współczesności. Niektórzy z gości widzieli w kasetonowych układach fragmenty ogrodzeń, inni klasycystyczne zdobienia ścian, jednak prawie nikt nie pytał gdzie jest człowiek – bohater tych płócien. Wszyscy koncentrowali się raczej na przywoływanych w pamięci miejscach. Wydaje mi się, że zabieg wciągnięcia widza do wnętrza obrazów powiódł się a nawiązanie do emblematów współczesnej kultury w postaci nie-miejsc i heterotopii okazało się celną diagnozą otaczającej nas rzeczywistości.

Przygotowując wystawę w Galerii Miejskiej w Trzyńcu miałem chwilę na rozejrzenie się po okolicy. Położone na Zaolziu miasteczko również nie pozostaje wolne od zagadnień poruszanych przeze mnie w cyklu pt. *Wszędzie i nigdzie*. W mieście można wskazać dwa centra: współczesne z kawiarniami i imponującym podłużnym prospektem oraz przedwojenne – pozbawione życia, bez ludzi, bez ruchu, jakby utrzymane poza czasem. Trzeci element miasta to imponująca huta, która zdominowała jego układ. Powstały w ten sposób interesujące zaułki, ślepe uliczki i przesmyki nie służące w zasadzie nikomu i nie przydatne ani infrastrukturze przemysłowej ani tkance miejskiej. Spacerując pomiędzy tymi postmiejscami a współczesną częścią miasta dochodziłem każdego wieczora do położonego we współczesnym centrum hotelu, w którym byłem zakwaterowany. Czyste, schludne wnętrza, recepcja, klatka schodowa, winda i wreszcie pokój: typowy, pozbawiony cech szczególnych. Zaobserwowana przeze mnie paralela pomiędzy tym co na obrazach wiszących w galerii, a tym co zewsząd mnie otaczało była uderzająca. Być może każdy z nas, w tym ja, zgłębiając jakieś zagadnienie lub problematykę dostrzega ich przejawy w otoczeniu, jednak wydaje mi się, że diagnozą naszej współczesności jest właśnie odejście od tradycyjnie pojmowanych kategorii przestrzeni i miejsca.



Objective and results of the artistic achievement:

Prerequisites:

The title of exhibition is a paraphrase of note starting *Ubu Roi* by Alfred Jarry* and it refers to the issue of place and space. Works selected for the exhibition present interiors, walls, floors, niches and corridors and they practically refer to themselves. Seemingly, they hinder seeing “something” behind them but in fact we cannot be sure if this “something” really exists. Paintings promise that behind their surface some action takes place as it happens in front of them. Yet, what is presented on their outside is nothing more than heterotopias as Michel Foucault** once said, or non-places as they could be called by Marc Augé***. Category of transitive, redundant, unnecessary places without a history and memory seems to be a key to understanding contemporary spaces created by human and for human. These are the spaces brought to life beyond the cultural and historic context. Apart from their temporary, utilitarian nature, we have no connections to them whatsoever. The presented paintings highlighted impression of places without any purpose. Of course, we can find similar motives in fragments of architecture or perhaps it is easy to find references to places existing in the outskirts of our visuality and for sure the viewer recognises most of used aesthetic contexts, but the motives presented in the paintings only exist within their frames, in the imagination of a viewer and my own—as an author. There is no possibility to develop them in reality and they have no prototypes to which we could refer.

I wanted to use monumental and strong form for painting presented works to pull viewer inside so that they could become the main character in these pictures. At the same time by flattening the colour field and keeping the geometric composition discipline, I wanted to maintain original, two dimensional character of a painting. Spaces filled with intensive colour are to convince the viewer to penetrate the presented world and offer something that

* “Set in Poland, that is to say Nowhere”, *Ubu Roi*, Alfred Jarry, translated by Tadeusz Boy-Żeleński, Publishing House: Zielona Sowa, 2002

** Michel Foucault, *Of Other Spaces*, in: *Teksty Drugie*, no. 6/2005, p. 117-125, translated by Agnieszka Rejniak-Majewska (text of lecture made by Foucault in March 1967 at the conference *Cercle d'Etudes Architecturales*, published in magazine *Architecture. Mouvement. Continuité*

*** M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris 1992

at first sight is not attractive: walls, floors, ceilings, clearances, slits or alleys. They create places like the ones from titles: *Altar* or *Stage*, which could be located everywhere and nowhere at the same time or perhaps everywhere which means nowhere.

Form:

As always, for me the visual form is a very significant element of artistic. Over the years, I came to conclusion that regardless assumed content, form determines the final reception of artwork and the content is its outcome. However, before form becomes the factor that conditions reception of artwork, it has to combine initial concept with the used technique, technology and means of expression.

The exhibition entitled *Everywhere and nowhere* consists of six large pictures and six small gouache works. Large paintings were created on linen canvas with and adhesive primer of semi-fat type. Works are in the shape of horizontal rectangles with the following dimensions – height: 130cm and length: 170cm. Horizontal orientation of these paintings is deliberately chosen as a factor conditioning narrative reception. Small works were painted using gouache technique on cardboard base in scale 1:10 (comparing to large works), i.e. in formats 13x17cm. Of course, they can be received as sketches or etudes of larger works, however, as the author, I treat them as individual and complete works and I think that through the change of scale their significance and meaning change.

Large paintings were created using the following techniques: egg tempera, oil, acrylic, and wax paste (cold wax encaustic). The technique was fully controlled and subject to technological discipline which made most of the surprises occur rather in expression layer than in technical values. Paintings were created using layer technique according to rule “fat on thin”. Sometimes, it was necessary to put full oil-resin glaze (*Altar, Slit*). On other occasions, it was necessary to put wax impasto (*Stage, In front of the screen*). And sometimes the mat matter of egg tempera proved to be beneficial. Despite such division, used techniques were also applied interchangeably, sometimes meeting each other on surface of the same painting. For me, it was important to join porous mat surface of impasto showing distinctive brush duct with smooth, sometimes transparent glaze, uniform background and soft sfumato.

The paintings matter also proved to be very significant. The matter, resulting from used technology and conditioned by used technique, tool and painting method, came to the fore in the formal layer of paintings prepared for exhibition *Everywhere and nowhere*. In case of these works, I tried to avoid texture. I focused on most diverse balancing between mat surface of wax impasto through smooth satin uniform background to shiny parts of transparent glaze. None of the presented paintings has a texture, which would excessively treat painting as autotelic story. Moreover, the word “texture”, often finding its reflections in the painting, resembles plaster works and not painting surface, it is more an effect of mechanical, repeated activity than sophisticated, noble coating which is a painting equivalent of imagination or reality. To obtain this type of painting matter, I used various adhesives modifying their fatness depending on expected effect. Sometimes, I drained off oil from oil paint. Then, I added previously prepared wax binder and on other occasions, I added Venice turpentine and dammar varnish. Sometimes, I painted using regular egg tempera of thin or fat type or a ready paint based on acrylic resin. This modification of techniques and adhesives helped me to obtain full gradation of surface which then were to create a suggestion of almost real surfaces in the painting with intangible spaces or transparency difficult to grasp. I usually try to treat the front of painting with great care for quality and according to system which I have been developing for years. I paint flat surfaces using yolk adhesive or using oil paints with additive of turpentine oil. The parts with the strongest light I cover with impasto using wax paste, and the parts with shades I usually paint by putting full binding glaze which has to diminish colour, change its temperature and dim its value. That is how the painting *Slit* was created, in which almost the entire surface of walls with diamond shaped rustication with repeated square panels was covered with dark cobalt and ultramarine glaze suggesting shading of surface and a narrow ray of light dividing surface according to golden ratio was painted using impasto with wax adhesive and care for faultless mat matter of this part of picture. Combination of mat and shining painting is particularly important to me because they naturally make it difficult to reproduce an artwork. This places a painting on a pedestal as an object and sets it opposite to the virtual world. Such contrast became the main mean of expression in painting entitled *In front of a screen* in which the centrally composed title screen has a form of flat encaustic surfaces but

treated with impasto, while the space in the background was covered with satin layer of oil sfumato suggesting illusion of sets based on change of value and temperature of colour. In the context of deliberations about matter of pictures presented in the exhibition entitled *Everywhere and nowhere*, what is the most intriguing is the moment of meeting two out-of-relation painting values. I try to use such constructed opposition at maximum and bring the maximum expression from the given part of painting by putting it almost at the edge of its strength and creating a cluster which resembles more the aesthetics of collage than commonly known tricks of painting forefathers. Such situation refers e.g. to the painting entitled *Behind the curtain* in which the trick to contrast two unequal painting surfaces was strengthened by division of canvas into two parts, so that the curtain, which takes almost 60% of painting surface, is placed on the right canvas, while the panel and coffered structure of wall is placed on the left canvas. This way, the edges of both canvases amplified contrast and at the same time brought about the question on exposition of such painting. The question is: do we talk about one painting consisting of two canvases or maybe a diptych? This question is still important to me and I have no intention to answer it unambiguously. Maybe someone could call this a speculation but it seems that, regardless of visual context of exposition and semantic impact of environment, the painting may be combined of two parts (as it was done during the exhibition *Everywhere and nowhere*) or it may be presented separately, but with distance between two parts not more than 10cm.

In case of small gouache pictures, the surface and structure are not so significant for me as an artist nor for potential viewer-recipient. Mat gouache which is often used to create quick painting notes, became only a technique in this case, and did not prevail over representation and even more so over content of works. Also, format of these compositions marginalised the need of formal analysis. Surfaces are not divided as much as it takes place in large pictures and consequently the surface becomes integrated as a result of smaller format.

Although colour in my opinion is not a single distinguishing mark of the painting medium, it is constantly present in my artistic quest. Therefore, in case of works presented during exhibition *Everywhere and nowhere*, I wanted to use its possibilities at maximum, both as a medium of meanings and as a single value, which is independent on trails of

interpretation. Colour oppositions used in painting *Stage, Altar* or *In-between* directly refer to assumptions of modern theory of complementary colours, but the contrasts are always subject to superior structure of internal logics of painting. Everlasting and still effective statement of Maurice Denis: “Remember that a picture before being a battle horse, a nude, an anecdote or whatnot is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order”^{*} seems to be both a tagline and contribution to start asking questions about the role of colour as a space-creating factor or a tool to flatten the picture. In my case, for my own use, I try to combine two of these seemingly opposite attitudes. A picture is always flat for me and always spatial at the same time. However, the sense of flatness is the first sense and a good picture, regardless its figurative representation, always creates coherent whole as a surface and additionally creates suggestion of depth and third dimension. As proof supporting such thesis in my opinion we can use the works of old masters who could combine northern pictorialism with southern logics of perspective space diagram. I am not the one to judge if in the scope of colour, the effects of my assumptions are compliant to painting work, but I would like the colour to be a special feature of a pictures which gives them a holistic atmosphere and at the same time it distinguishes details and by the right of contrast it sets dominants in significant parts of the picture. In the painting entitled *Stage*, I tried to start with simple colouristic opposition of yellow-purple and then bring it to interpretation depending on internal layout of forms, light structure and spatial relations compliant with the used linear perspective. I used similar solution in composition entitled *In-between*, where I combined the theme in front of or on the surface of the picture (coffered wall) with the theme behind the picture (blue space). For that, I used the opposition of blue-orange. These colours met on the surface of the picture in a superficial way. The full contrast started in small parts and the basic colour quality for the canvas is blue and orange. Despite green, which takes almost 1/3 of the picture and iron red which breaks through ragged layer of tempera cobalt, the above mentioned opposition creates the atmosphere for the entire picture and it determines its reception. In the work entitled *Altar*, I took slightly different approach. Despite almost flat manner of painting, the combination of red and purple is neither a contrast nor identity. The two colours, in spite of similar

^{*} M. Denis, *Definition of Neo-Traditionalism*, in: *Artyści o Sztuce*, Warsaw, 1963, p. 70

provenience, set directly, almost always create contrast, but temperature ambiguity of purple and impact of red, created an effect of a colour pair difficult to combine on the surface of a picture. Purple, which is a mix of red and blue, can practically be a part of each of two above mentioned groups of colours. In this case, decision about determining altarpiece using purple colour and sacrificial table using red was a symbolic reference to space-creating role of colour. What is located further (in the picture criteria: deeper) we call cold colour, what is closer, is a warmer colour. This naive rule became the origin for construction of the picture in which such developed form created content expressed in such colour range which brought to mind specific, symbolic sense discussed in the following parts of these thesis.

In all the pictures presented in the exhibition *Everywhere and nowhere*, I tried to care about their colouristic expression so that the atmosphere was not created by paint but by colour. The difference, which might seem insignificant for some recipients, causes disturbance of balance between the tool and mean of expression, which in consequence makes the picture a surface with paint distributed on it in some specific order. I think that painting is a state (maybe even more than an object) in which colour (and other components such as: matter, composition or process) create difficult to express atmosphere determining existence of specific content to build communication with a recipient. With such assumption, colour seems to be a significant building material for picture or even its modal value, not only from formal point of view. And with this method I tried to paint monochromatic picture entitled *Slit*. Blue which is the basic building matter of this picture determines its reception to extent that is equal to used composition or situation directly represented on its surface.

During my deliberations about colour, it seemed also important to mention discrepancies of colour space in presented small gouache works comparing to large paintings. These works are parts of larger series which consists of over 70 elements. At first, they were treated as sketches for larger oil paintings. They were created as linear composition models, drawing value studies and then as colour simulations using crayons, watercolours and eventually gouache. Gouache is opaque water paint which enables quick sketching of an idea on paper. It does not require a lot of time and there is no "nobility" to it which is related to canvas stretched on frame. Thus, it is ideal technique to note expression,

concept or atmosphere with colour and to decline all obligations and responsibilities. Its technical flexibility makes it possible to achieve watercolour effects but also making small impasto. However, for me the significance of gouache is in flat, poster uniform background and this type of situation is what I tried to exploit while painting pictures presented in Galerie Města in Třinec. Colour scale of these works differs from large format paintings mostly due to the adhesive in the form of acacia gum and chalk fillers contained in gouache. I took that into consideration and tried to compensate the colour information so that the strength of expression of these intimate formats was as great as possible. In these small works, I did not want to introduce detail and extensive colour tone transitions became simplified. Temperature dominant and holistic colour of these works also remained different than in their larger alternative versions. Because the works were created a little earlier, I deliberately treated them as certain experience and I did not want to copy them to large compositions. I accepted their diminutive form and I wanted them to become separate and self-sufficient objects. Of course, the viewers could not resist comparing them to large pictures, but I got an impression that small formats and different way of presentation (works were framed) constructed a special place for them and made them self-standing artistic expression going beyond the sketch or superficial note.

The most important and original category from visual arts seems to be composition and structure of work resulting from the composition. Therefore, in works being part of the habilitation artwork achievement, I paid particular attention to the above mentioned criterion. While starting work on each of six pictures presented during the exhibition *Everywhere and nowhere*, I performed the initial drawings. Simplified drawing notes aimed at careful distribution of masses on surface, creating its initial division, balancing and harmonising individual elements. Despite simplified motives resembling parts of architecture, decisions on surface divisions in case of pictures such as *Slit*, *Stage* or *Behind the curtain* were not easy at all. On the contrary, by basing on system of forms originating from the language of geometry and system of signs from abstract painting, each moving of any element left or right, up or down, complicated situation and the work on picture had to be started from scratch. In situation where in the picture there is only several colour fields (and using the narrative path - several semantic elements) each square centimetre gains

a new meaning. I based the above mentioned pictures, similarly to the rest of canvases being part of the exhibition, on golden ratio, distribution of elements based on diagonal of rectangle canvas and repeated divisions received on the basis of picture side proportions. Such composition of surface is forced mostly by strongly geometric motives occurring in individual pictures. Decorative panels, rustication, tiles and coffers that I painted, were not taken directly from nature, but they were created in my imagination for the purpose of creating individual pictures. Despite that, the reality that sometimes proved to be salutary, because while watching some of picture fragments, every now and then I found solutions which would not have come to my mind if I only used academic calculations. In my opinion, strict logics in composition is justified only when somewhere inside the structure it creates, there is a place for human touch. This “human error” is an element which positions this type of activity in the area of art and not science or childish play. Such conscious error was used by me in picture entitled *In-between*, in which the openings in wall are consistent in central point of the surface and the bulging coffers shaped in pyramid with the basis of rectangles were flattened so that each of them had its own confluence point, central to its base. The area of such constructed wall is in opposition to openings made in it which made a significant contradiction between conventionality and illusion (important in my artistic quest), which can be freely changed into opposition between abstraction and representation or decorativeness and illustrativeness.

Message:

For me, artistic work is one of the method of communication, therefore, I think that ideas, meaning and content of artworks should be universal and understandable for the given group of viewers, if possible. Motives that I use in my paintings have been spaces deprived of human existence, which in the series of works entitled *Everywhere and nowhere* became even more cleared and synthesised.

My inspiration for painting redundant, unnecessary and almost unnoticed places has always been the reality I live in. However, the motives presented on canvas have no specific models or direct sources of reference or equivalents in nature. I wanted the themes of paintings selected for exhibition *Everywhere and nowhere* not to connote specific buildings,

squares or parts of architecture. I am a child of post modernism and although collage way of thinking is close to my heart, in this case I wanted to move away from quotes or borrowings with regards to presented places. All spaces were created in my imagination and then they evolved to sketch form, after that they changed into small gouache works and large format painting compositions.

It is difficult to create something out of nothing, therefore, everyday observation of parts of city space, special solutions from paintings of great masters of Italian Quattrocento, traces of artistic works of favourite contemporary artists affected the final shape and aesthetic solutions used in pictures being part of the exhibition entitled *Everywhere and nowhere*. Although, I did try to avoid the effect of motive recognition by viewer. Place or space presented in the picture were to be “premiere”, subordinate to their own criteria and compliant with requirements of a specific picture and not of a real space.

In the picture entitled *In-between*, I limited the representation to module, coffered wall with two openings. Openings became connectors, a type of portals between two spaces – real world of viewer-recipient and conventional world located on the other side of the wall. The wall with openings located almost diagonally, symbolised border line of space – conventional caesura, border impossible to pass. The picture surface became the same as surface of painted wall. The picture pulled real space and viewer inside the painting. Paradoxically, flattened composition with almost zero focal distance amplified the sense of depth – however, this was possible not through illusion but through convention and forcing specific reception on viewer. The space behind the wall remains vague – it is unspecified space with significantly different temperature and atmosphere. It is reality that is alternative for viewer and it can both invite and discourage. Interpretation is left to viewer's opinion who can make the best decision based on their own experiences.

Similar content is suggested in picture entitled *In front of a screen* where the tile indicated and determined place where the viewer imagination goes to. A screen was left in unspecified space consists of three parts subject to schematic lighting. Each of these three walls has totally different shade starting from almost green tones through warm almost orange brown to cold captum mortuum and purple. Using the title, properly presented motive and conscious composition, I tried to build a paradox where space located in front of

the screen is hidden and the situation upfront, which seemingly can be viewed, is located behind it. The contradiction of such presented issue of perception is very attractive to me because the space in front of the screen – a place where we are located while looking at the picture, is so called intimate and personal space, and everything that is behind the screen I would call an open and public space. The contradiction between what is personal and what is public, was the idea which determined my intention as an author of this picture.

Behind the curtain is yet another work that penetrates areas in front of and behind, open and closed. However, in this case, situation is slightly different because the picture only promises that there is something waiting for the viewer behind that curtain. The right part of the picture placed on a separate canvas is basically an open composition presenting a part of pale blue curtain. What is behind the curtain is represented in the left part of painting on a separate canvas. But what we see is not exactly what we would like to see. A drawn back curtain reveals another barrier in the form of brown and grey wall divided by decorative panels. Surprise and disappointment accompanying reception of work was the basic feeling that I wanted to raise in the viewer. Surface and title of the picture promise some mystery, intrigue, action or event, but the visual facts do not provide it - we only see a curtain and a wall behind it. Nothing interesting. A place deprived of any characteristic features, a plain place without any purpose, location which could be everywhere and consequently nowhere. Possibly, it could be a part of tasteful palace interior or non-significant and cliché modern hotel space.

Another work with wall as the main theme is the picture entitled *Slit*. Square diamond shaped panels cover the entire surface of painting. The only variety is a narrow ray of light distinguishing part of light blue mat surface. What we see in the picture is rather an effect of “Plato's cave” than an actual image. The slit is located behind the picture surface or even opposite to it in place where viewer should stand. Such spatial relation allows to take a breath and treat the blue wall as a screen on which superficial features of objects are projected. A strip lit with bright light strongly contrasts with darkened surface of presented wall. Panels soaked in ultramarine and cobalt shade could be an ornament on facade of modern building and at the same time they can be an idea per se – non-existing, useless panel, decoration, unistic surface, going in all possible directions. Only the light coming from

undetermined slit is the main character of this unnecessary, unspecified place to which a potential viewer can go.

Theatre stage as a metaphor of exceptional, artificial situation made up for show or inconvenient situation, is a regular, trivial motive. Its edge in the form of ramp dividing something that is real (audience) from something that is artificial (stage) creates a border around which we balance our entire life. In the painting entitled *Stage*, I used this border as a line indicated with optical axes of the painting. The meeting of light (stage) and shade (audience) tilted from horizon was to create an atmosphere of anxiety and disturbance of typicality known from the interiors of modern theatre settings. As a society of spectacle*, we can easily put ourselves in any role - we live playing, play living. It is difficult to distinguish obligation from rebellion and illusion from reality. To use the examples from high culture we can bring the artistic moves such as Fluxus or Pop-art, or we can go to the bottom – TV reality shows and mockument series – they set totally new image of society. Each of us plays themselves, but almost nothing from this act is true. Social networks build alternative, virtual and mostly fictional reality and contribute to development of trendy phrases such as post-truth or alternative facts. Everyone can find themselves on the stage in my picture. Everyone can stand in a warm spotlight and play themselves. The audience is empty. The stage imagined by me in the picture does not refer to interior of a particular theatre, it does not represent any familiar place. It is not a specific experience but a sum of experiences and reflection about them. Title scene is built of herringbone floor and could exist in any place, at any time. This is the stage of my life to which I invite individual guests similarly to demonic Bob, who invited guests to Black Lodge in Twin Peaks series**.

Presentation of place for sacrifices which excites the imagination and is present in and known by most of the religions was used as a theme of picture entitled *Altar*. Sacrum zone created by man to experience theophany which takes architectural form became a special place. This space mostly used as a place of cult, to make sacrifices and making God present in

* Reference to book: *The Society of the Spectacle and Comments on the Society of the Spectacle*, G. Debord, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2013

** Reference to so called “Black lodge”, the mystery of which was investigated by agent Dale Cooper in the series *Twin Peaks*, directed by David Lynch, 1990

the Catholic religion went through a metamorphosis as a result of which the form surpassed the content which made the altars almost a self-carrying construction independent from the interior of a temple in which they are located. In my painting, I referred to composition of winged altarpiece. Three wings distinguished by relief structure create background for table which copies the form of relief coffer, moves to foreground suggesting function that might be unclear to the viewer. I do not have clear reasons to paint this picture. Sometimes, I simply feel that the given motive taken from my imagination or being a reminiscence of my memories is justified and should be brought to the canvas. I am not always an artist-philosopher. Sometimes I become an artist-medium. That is how it was in this case, which resulted in picture presenting a special, significant place which brings attention but has no function. Lack of any attributes, signs and symbols was a deliberate choice. I wanted to focus on atmosphere and content was to result from it – I wanted to move architectural construction, place with specified composition and tectonics to the world of immaterial ideas.

Small format gouache works included in the exhibition do not differ in the scope of content from large works that I described above. Still, the differences in message are visible and result mostly from change of scale. In the format 13x17cm, configurations cease to be monumental and despite central composition they do not take viewer to their interior and the resultant of colours being a consequence of using gouache, significantly change the atmosphere. These seemingly small aberrations sum up and give a totally different sensation while looking at the works. Altar stops being an object and becomes its vision and the stage becomes even more metaphoric. Coffered rustication stops making regular size wall and creates a surface that is even more based on convention than on illusion. Small gouache works gain a new point of reference. Due to the fact that they were created slightly earlier they connote other meanings and the presented screen covers less while other spaces and places imagined in the surface of these works stop being reliable and function as metaphors of heterotopias and non-places.

As I mentioned before, for me a title is an immanent feature of my pictures and it conditions their reception. It is secondary and external towards visibility of work, but it imposes contexts and interpretation paths. Considering this, I have always tried to title my

works, that is why all the paintings being part of the indicated artistic achievement have precise titles in the form of nominal indications of places or their relations to adverbials. Such procedure was used out of confidence that there are no pictures which do not represent, even in situation where means of expression were limited to minimum and visual language of artwork uses geometrical axioms.

Assumed objectives and reached results:

While starting work on each individual painting in the series entitled *Everywhere and nowhere*, my aim was similar. I wanted to create painting equivalent of places that I pass almost every day, which without being immediately impressive and without forcing to deeper reflection, remain in memory for long time and create a special category of places that are transitive, unnecessary and without any function.

The paranoia of modern culture is related to the fact that more and more of us live our lives by moving – thus we constantly change place of residence. Home ceased to be a significant point of reference and what becomes more and more important are train stations, parking lots, airports, highways, hotels and lobbies. Such category of places seems to dominate over contemporary space. Cities become empty, they hibernate and vanish so the new ones can emerge. This type of deserted spaces become post-places - the category that was created by Monika Sznajderman*. Of course Sznajderman refers this category to effect of traumatic events, however, for my own purpose I would like to use it to describe places remembered from my home town Żyrardów in which at the beginning of 1990s the industrial landscape started to vanish and go to a state of a certain hibernation. Walls, plant fences, industrial production rooms, interiors without life – everything created molecules of my private experience of that time. At that time I already knew that places (post-places) deprived of their function as a result of economic and political transformations were moved beyond timeframes. They became parts of spaces which could metaphorically comment phenomenology of space and at the same time inspire imagination of a man being inside of them. A strong stimulus of this type of post-places joined with experience of non-places in

* Monika Sznajderman, *Przerwy w pamięci. Historia rodzinna*, in: *Inne Przestrzenie, inne miejsca*, edited by Dariusz Czaja, Wydawnictwo Czarne sp. z o.o., Wołowiec 2013, p.301.

type of space being antithesis of hope and heterotopias as transitive and temporary spaces resulted in the specific thematic scope of the works presented during the exhibition entitled *Everywhere and nowhere*. Significance of Marc Augé's non-places, Michel Foucault's heterotopias and Sznajderman's post-places should be limited to non-personalised areas, without memory, functioning more in the world of ideas than in reality.

Painting of non-personalised spaces and composing them into painting series was my basic objective. Non-places, heterotopias and post-places that I imagined have their own colour range, specified tectonics and certain feature of their own locality, but it would be difficult to find their origins in real world. The objective of series entitled *Everywhere and nowhere* was also to visualise global and transitory nature of category of place and to offer the viewer, using language of painting, the space for possible penetration. What is visible in picture is only a bait (an excuse - as Jan Cybis would say*). The rest is beyond the painting – in the mind of the viewer. I wanted to make the objects located on canvas only a significant fragment, a special place** but located in context of viewer-recipient experiences. Synthesised, abandoned places subject to geometry rules were not objective per se. I wanted to inspire imagination and experiences of viewers so that they become possible main characters in the paintings and places depicted on canvas could become a metaphor of today's no-man's lands created by hypermodernity, transitive places and points on map of our lives.

With the exhibition entitled *Everywhere and nowhere*, I created expression of loneliness, alienation and emptiness. I was also able to build relation between viewer and picture consisting of bringing the viewer experience to the presented world. Painted places and their fragments as static compositions became organised world of meanings according to my concept.

Six large format pictures dominated exposition and helped to treat the small gouache works as separate works which were neither prepared sketches nor exercises before creating large compositions. During the assembly of the exhibition, I considered spreading

* "For painting, the content, object or nature always were only an excuse for combining painting game, for abstraction of forms and colours", quote after *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1930* [catalogue for the exhibition], Kraków 1996, p. 61

** Reference to title of exhibition: *Special places*, Regional Museum in Kutno, curator: Eulalia Domanowska, 28.04.2009 – 05.05.2009

small works between large ones which would have made the exposition more diverse, but in the end the decision to concentrate small works in one place proved to be good. It resulted from the gallery interior where free-standing, lower exposition wall significantly singled out from the rest of the room.

The exhibition entitled *Everywhere and nowhere* as a result of indicted artistic achievement became a certain caesura for me. A point on the map of artistic quest after which I could further develop myself. Context of the place was not insignificant as well. Pictures referring to space and place went hundreds kilometres away from the studio in which they had been created and they were presented in front of a new, unfamiliar audience. Such experience gives me guarantee that my artistic works are something more than just auto-therapy. External recipient, not knowing my previous artistic achievement, my personal experiences or artistic inspirations can objectively assess relevance of pictures outside the binding trends, obligations and social arrangements. During numerous talks during opening of exhibition, I heard repeated opinion according to which pictures from the series *Everywhere and nowhere* are a lapidary record of spatial relations of our times. Some of the guests saw parts of fences in coffer settings, other saw classicists decorations of walls but almost no one asked where is a human – the main character in the pictures. Everyone focused on memories of these places. It seems that the trick to take viewer inside the painting succeeded and reference to emblems of contemporary culture in the form of non-places and heterotopias proved to be good diagnose for the surrounding reality.

While preparing the exhibition in Galerie Města in Třinec, I had a moment to take a stroll around the town. The town located in Zaolzie region is not free from issues that I refer to in the series entitled *Everywhere and nowhere*. The town has two centres – modern one with cafés and impressing long arcade – and pre-war centre – without life, without people, without traffic, placed beyond time. The third element of the town is an impressing smelter plant which dominated its layout. It created interesting alleys, dead ends and passes which are not used by anyone and are not useful for industrial infrastructure or town structure. While strolling between these post-places and modern part of the town, each night I went back to hotel where I was residing. Clean, tidy interiors, lobby, staircase, elevator and finally my room – typical, without any special features. The parallel I noticed between pictures in

gallery and the surroundings was striking. Perhaps each of us, including me, while studying some issue or problem, sees their reflection in surroundings, but it seems that diagnosis for our modern times is going away from traditionally taken categories of space and place.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "A. Kwaśniewski". The signature is written in a cursive, flowing style with some loops and flourishes.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych:

Dzieła artystyczne:

Raz na jakiś czas, zwłaszcza w kontekście zrealizowanej wystawy, zostaje mi zadane pytanie: „Dlaczego Pan maluje?”. Zwykle odpowiadam dowcipnie, ucinając wątek lub zmieniając temat rozmowy. Prawdziwa refleksja przychodzi zwykle później i nie brzmi jednoznacznie. Roztrząsając ten problem dochodzę bowiem do wniosku, że każdy kolejny obraz jest następstwem poprzedniego i zarazem efektem pierwszego w życiu namalowanego obrazu. Druga odpowiedź brzmi mniej skromnie: maluję, bo ciągle nie widzę obrazów, które chciałbym zobaczyć: w galerii, na wystawie, na sztaludze u kolegi. Próbuję więc stworzyć choćby namiastkę tego, czego pragną moje oczy.

Rozpatrując dzieło sztuki jako następstwo innego, wcześniejszego, dzieła warto rozważyć tzw. twórczość w procesie a także zagadnienie inspiracji. Nie pamiętam oczywiście pierwszego namalowanego przez siebie obrazu, niezależnie od definicji jaką zastosujemy w odniesieniu do słowa obraz. Pamiętam jednak, że malowanie było dla mnie zawsze formą wizualizowania marzeń, pragnień, i częściowego spełnienia pożądań. Od dziecka czynności związane z malowaniem, tworzeniem czegoś z niczego i z kreacją towarzyszyły moim codziennym aktywnościom. Pierwsze świadome obrazy zacząłem malować na etapie przygotowywania się na studia artystyczne i to właśnie wtedy zrozumiałem, że dojrzałe użyte środki wyrazowe znacznie ułatwią mi przekaz, którym mogę się podzielić z innymi. Dzielenie się jest bowiem, w moim rozumieniu, jedną z podstawowych funkcji sztuki. Elementy rozmowy z samym sobą, obecnej w procesie twórczym, uniwersalizują się i konstytuują specyficzny dialog z odbiorcą.

Malowane na pierwszych latach studiów obrazy traktowałem raczej jako element edukacji. Trudno mi było zauważyć potencjał kreatywny w studiach modela, pejzażu, czy martwej natury. Pamiętam, że prof. Marek Sapetto, w którego pracowni studiowałem przez pięć lat, skutecznie wybijał mi z głowy utopijne studia dla studiów. Główny nacisk kładł na wyraz artystyczny i efekt jaki ma wywołać u widza rysunek, obraz, czy inna, dowolna forma artystyczna. Pierwsze obrazy, które do dziś traktuję jako pełnoprawne dzieła artystyczne powstały na czwartym roku studiów. Mimo pewnych naiwności to właśnie te prace

zbudowały wachlarz środków wyrazowych, z których chętnie korzystam do dziś. Mogę śmiało powiedzieć, że począwszy od spraw technicznych; jak ulubiony przez mnie format: 170x130 cm i techniki: olejnej z dodatkiem pasty woskowej i tempery jajowej; poprzez formę: nasycony kolor, płaszczyzna, kompozycyjny rygor i wyważenie oraz pojawiający się gdzieś tam detal; aż po tematy: człowiek, przedmiot i przestrzeń oraz ich połączenie w dowolnych układach; wszystkie późniejsze podejmowane przeze mnie próby obrazowania są kontynuacją i następstwem obrazów namalowanych jeszcze na czwartym roku studiów. Każdy kolejny obraz traktuję zatem jako systematycznie powiększaną sumę doświadczeń obrazów go poprzedzających. Rozwiązania formalne, technika, treści, konteksty, sukcesy i wreszcie niepowodzenia to stale powiększany bagaż, z którego regularnie korzystam.

Biorąc pod uwagę drugą zaproponowaną na wstępie odpowiedź na pytanie o powody malowania warto wziąć pod uwagę figurę artysty jako jednoczesnego widza-odbiorcy. Każdy twórca jest bowiem pierwszym (czasem niestety jedynym) odbiorcą swoich własnych wytworów. Pomijając na chwilę brak samoakceptacji lub nadmierną pychę i megalomanię, autor tworzy w pierwszej kolejności po to, by zaspokoić własną próżność. Rodząca się w głowie artysty koncepcja plastyczna lub innego rodzaju rozwiązanie jakiegoś problemu czy zjawiska, najczęściej rozwija się poprzez etap szkiców i proces twórczy, aż do formy bardziej lub mniej skończonej. Tego rodzaju byt zaspakaja swego twórcę w chwili powstania, lub pozostaje odrzucony i nierzadko ulega zniszczeniu. W mojej praktyce artystycznej gotowy obraz-przedmiot jest najczęściej sumą wypadkowych jego wersji i niemal zawsze sprawia mi radość, nawet w sytuacji, w której nie akceptuję w całości jego formy, czy sensów, które powstały niezależnie, a nawet wbrew moim oczekiwaniom. Gotowe dzieło pozwala bowiem na skonfrontowanie zamierzeń z rzeczywistością. Nawet porażka potrafi w tej sytuacji być zbawienna, gdyż działa niczym sole trzeźwiące na pogrążoną w sennych odmętach osobę.

Snując tę autorefleksję wydaje mi się, że warto również rozważyć pobudki działań artystycznych jako reakcje na silny bodziec zewnętrzny lub chęć zajęcia stanowiska w tej czy innej sprawie. Kilkakrotnie zdarzało mi się namalować obraz będący bezpośrednim następstwem mocnego impulsu estetycznego albo przeżycia. Przykładem może być tu obraz pt. *Landschaft, landshaft...* z 2008 roku, który powstał w wyniku prostego i banalnego

zachwytu nad fragmentem zwyczajnego, nudnego pejzażu. Szukając interesującego motywu doszedłem wówczas do konstatacji, że właściwie to na co patrzę jest na tyle zwyczajne, prawdziwe i użyteczne, że nie sposób tego nie namalować. Po jakimś czasie z niewiadomych, być może podświadomych, powodów zacząłem podśpiewywać pieśń *Das Lied der Deutschen**. Podświadomie, niemal w ułamku sekundy znalazłem punkt wspólny pomiędzy pejzażem przedstawionym na obrazie, a nuconą pieśnią: „Landschaft, landschaft uber alles”. Pytanie o to jak połączyć te dwa niewspółmierne elementy było już tylko zagadnieniem formalnym. Skoro pojawił się dowcip i dystans, to muszę się przecież w jakiś sposób zdystansować do przedstawianego motywu – tak powstała okalająca pejzaż rama, a na niej trawestacja słów hymnu niemieckiego. Przypominam sobie moje zdziwienie po tym jak podjąłem decyzję, że obraz ten jest skończony. Pamiętam mój brak akceptacji dla faktu, że obraz nie był wynikiem realizacji przemyślanej na początku koncepcji, a powstał niejako przypadkiem, podświadomie i niechcący. Opisuję ten przypadek, w tym miejscu z dwóch powodów. Po pierwsze praca pt. *Landschaft, landschaft...* okazała się obrazem, z którego wyprowadziłem w latach późniejszych kilka innych obrazów o podobnej strukturze kompozycyjnej elementów składowych – zdystansowana reprezentacja, rama, inskrypcja. Po drugie obraz ten nauczył mnie, że powodem do powstania dzieła sztuki nie musi być idealny, wypracowany koncept, a może być ulotna chwila, wrażenie, czy nawet dowcip.

Pierwszą pracą w mojej artystycznej praktyce, wykraczającą poza warsztat malarza, była mozaika fotograficzna pt. *Ashes to ashes, dust to dust* (2013). Jej kształt i technika zostały niejako narzucone przez sytuację zewnętrzną. Ostatniego dnia stycznia 2013 roku doszczętnie spłonęła kamienica przy ulicy Inżynierskiej 3, a wraz z nią moja pracownia i pracownie 11 innych artystów. W ciągu jednej nocy został unicestwiony mój cały dotychczasowy dorobek, kilkaset prac, szkiców, narzędzi a także cyfrowa dokumentacja życia zawodowego i prywatnego. Dwa tygodnie później miałem wziąć udział w wystawie pt. *Produkcja* (2013), do której miałem już przygotowane prace oprawione w lightboxy (*Proces 1* (2013), *Proces 2* (2013), *Proces 3* (2013)) – przypadkowe pozostałości po odsączaniu oleju od farby na papierze. W obliczu traumatycznego doznania utraty dorobku,

* Szerzej znana jako hymn Republiki Wiemarskiej, III Rzeszy, Niemiec Zachodnich i obecnych Niemiec

narzędzi i miejsca do pracy podjąłem początkowo decyzję o rezygnacji z udziału w wystawie. Kilka dni później podsumowałem swój stan posiadania: kilka fotografii spalonej pracowni, domowy komputer, doświadczenie wszystkich stworzonych dotychczas prac, niecodzienne przeżycie i głowa pełna pomysłów. Doszedłem do wniosku, że to bardzo dużo, w sam raz tyle aby przepracować i rozliczyć temat, tak aby nie stał się on traumą. Tak powstała praca *Ashes to ashes, dust to dust*, która stała się dla mnie swoistą cezurą, momentem granicznym, istotnym również z artystycznego punktu widzenia. Przekształcenie setek reprodukcji spalonych obrazów w wizerunek wnętrza spalonej pracowni był z mojej strony metaforyczną próbą pogodzenia się z faktami i podjęcia decyzji o dalszej, niełatwej pracy artystycznej.

Nieco inaczej wyglądała sytuacja w wypadku czterech prac powstałych jako bezpośrednie następstwo mojego pierwszego pobytu w Chinach. Pierwsza z nich to obraz pt. *Future Ark* (2016), który namalowałem jeszcze w trakcie pobytu w Prowincji Guizhou. Otaczająca mnie natura tak mocno kontrastowała z tamtejszą, współczesną zabudową miejską (trudno w tym miejscu pokusić się o słowo architektura), że postanowiłem dać temu wyraz za pomocą malarstwa. Dlatego utrzymane w gamie zieleni, rysunkowe wyobrażenie umieszczonego na tle wzgórz bananowca zostało okolone szaro-grafitową, achromatyczną, iluzyjną ramą. Obraz zatytułowałem *Future Ark*, aby w sposób prześmiewczy dać wyraz mojemu stosunkowi do wizji dobrobytu płynących z ust naszych chińskich gospodarzy. Wynikiem podobnej reakcji były obrazy *Nature for the past* (2016/2017), *Culture for the future* (2016/2017), oraz mozaika fotograficzna pt. *Ghost town* (2017). Obserwacja spauperyzowanej chińskiej współczesności w zestawieniu z bogatym dziedzictwem kulturowym tego kraju, w kontekście symbiozy gospodarki wolnorynkowej z centralnie planowaną komunistyczną rzeczywistością powoduje istnie surrealistyczne pomieszanie pojęć i definicji oraz całkowitą utratę równowagi emocjonalnej dla osoby spoza kraju środka. W zetknięciu z tym zjawiskiem, po raz pierwszy w życiu, poczułem nagłą i niezwykle silną potrzebę wyrażenia, a raczej wykrzyczenia swoich emocji i refleksji. Z przyczyn organizacyjnych na artystyczną wypowiedź musiałem jednak poczekać aż do czasu powrotu do kraju. W ten sposób powstały dwa bliźniacze obrazy: *Nature for the past* i *Culture for the future*, w których poprzez zestawienie wizualnych cytatów z rzeczywistości z tekstem o silnym ładunku znaczeniowym poddałem krytyce relacje pomiędzy naturą a przeszłością

i kulturą a przyszłością. Nieco inny charakter ma praca fotograficzna pt. *Ghost town*, w której wykorzystałem fotografie wykonane „in situ”, tworząc fryz naprzemiennie i rytmicznie powtarzających się fragmentów opustoszałego (bądź nigdy nie zaludnionego) miasta i zamkniętych na kłódki drzwi, witryn sklepowych i hotelowych lobby. Widmowy charakter tych postmiejsz przykuł moją uwagę i sprowokował chęć zabrania głosu w dyskusji na temat chińskiej propagandy. Po raz pierwszy w życiu czułem tak wyraźnie osobistą niezgodę na to widzę, w kontekście tego co słyszę. Propagandowe, przykładowe wypowiedzi na temat świetlanej przyszłości nowopowstałych miast płynące z ust chińskich dygnitarzy sprowokowały powstanie pracy, której forma plastyczna była z kolei konsekwencją innej wykonanej nieco wcześniej mozaiki fotograficznej pt. *Crime* (2014).

Przywołując pracę pt. *Crime* (2014) warto zwrócić uwagę, że pozostałe prace wchodzące w skład wystawy pt. *Deska triki i życie* (2014) również powstały z myślą o tej, konkretnej ekspozycji. Powodem ich powstania był konkretny koncept opierający się o chęć rozliczenia własnej przeszłości, zmierzenia się za pomocą sztuki z kulturą deskorolkową, której aktywnym propagatorem byłem w latach 90. Powód wymógł w tym wypadku formę powstałych prac. Ready made, fotografia i obiekt, to media które wspomogły w tym wypadku moją dotychczasową działalność malarską.

Rozważając zagadnienie powodów działań twórczych trudno uciec od tematu inspiracji w sztukach plastycznych. Nierzadko bowiem dzieło powstaje wskutek silnej admiracji autora dla innego dzieła. Tak było w przypadku twórczości Balthusa, dzieł artystów Bractwa św. Łukasza, czy niektórych obrazów Velasqueza, Maneta i Goyi. Na użytek refleksji nad własną twórczością przytoczę przykład obrazu pt. *1959-2013* namalowanego przeze mnie w roku 2013. Praca powstała jako następstwo inspiracji obrazem autorstwa Marka Rothko z roku 1959. Obraz przedstawiający trzy plamy barwne, oscylujące pomiędzy magentą, cynobrem a oranżem, rozlokowane na płótnie horyzontalnie, w układzie pasowym, zainspirował mnie na tyle mocno, że postanowiłem namalować własną jego wersję opartą o kolorystykę i kompozycję oryginału. Poza Markiem Rothko było wielu innych artystów, których twórczość w sposób znaczący napiętnowała moją wrażliwość, wśród nich m.in.: Piero della Francesca i nieskazitelny rysunek, doskonała perspektywa i kolorystyczne wyważenie, Antonello de Messina z wdziękiem i najwspanialszą na świecie Madonną

w chwili zwiastowania, Johannes Vermeer ze swoją wyrafinowaną kompozycją, czy Caspar David Friedrich i Wilhelm Hammershoi z towarzyszącym ich dziełom nastrojem. Skupiając uwagę na mistrzach bliższych prądom nowoczesnym i awangardowym wspomnieć muszę przede wszystkim o Georgu Seurat, Solu Lewitt, Franku Stelli, Jamesie Turellu, Al Heldzie, Sarze Morris, Lienhardzie von Monkiewitschu, czy Hansie Peterze Reuterze. Posługując się językiem geometrii czuję się niejako zawieszony w tradycji opartej o silny matematyczny paradygmat przy jednocześnie programowo założonej figuratywności. Dlatego również w sztuce artystów mi współczesnych odnajduję postawy mi bliskie. Wśród nich chciałbym wymienić przede wszystkim: Norberta Frentscha, Bena Willikensa, Enrico Bacha i Petera Benkerta. Rozumienie ciągłości sztuki i wpisanie własnego dorobku pomiędzy postawy innych twórców, odrzucając kompleksy, fałszywą skromność i przede wszystkim nadmierną czołobitność, rozumiem jako konieczność i powinność każdego dojrzałego artysty. Na potwierdzenie takiej postawy warto zacytować fragment wiersza zmarłej przed kilkoma dniami poetki Julii Hartwig:

„(...) być na równej stopie z bogaczem i wydziedziczonym

Zgeniuszem i nieudacznikiem

Nie cofać się przed cudzą wielkością

Rembrandta mieć za brata, a Pana Boga za ojca

wypić lampkę wina

z Nacthem-Samborskim i z Potworowskim

powtarzać sobie muzyczne żarty Satiego i Ravela

Bacha kochać ale nie na kolanach (...)*

Wszystko, co malowałem dotychczas było programowo założoną figuracją. Wychodząc od studium natury, obserwacji rzeczywistości i abstrahowania „bytów pojedynczych”**

* J. Hartwig, *Życzenie*, w: *Gorzkie Żale*, Wydawnictwo A5, Kraków 2011, s. 10

** Sformułowanie „byty pojedyncze” zostało użyte w odniesieniu do mojej twórczości w tekście krytycznym autorstwa Aleksandry Gieczys-Jurcho poświęconym 24. Festiwalowi Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie, w: *Magazyn Sztuki* (www.magazynsztuki.eu), data dostępu: 9.12.2012. Sformułowanie to zostało przeze mnie wykorzystane jako tytuł wystawy indywidualnej: *Byty pojedyncze*, Arkadiusz Karapuda, Galeria ES, Międzyrzec Podlaski, 16.01.2016 – 14.02.2016

spośród ogółu zjawisk, naturalną kolejną rzeczą było dla mnie przedstawienie. Doszło nawet do tego, że dla własnych potrzeb określiłem abstrakcję jako historyczny błąd pojęciowy. Zamalowana na gładko powierzchnia płótna stanowiła dla mnie zawsze niepodważalny konkret w postaci przedmiotu – tożsamej gładko zamalowanej płaszczyzny, wyrażającej przecież konkretne treści i mającej konkretne odwołania do znaczeń symbolicznych, zakonotowanych w naszej kulturze. Malując ludzką figurę, uwikłaną w relacje przestrzenne i przedmiotowe, stopniowo na moich obrazach zaczęły pojawiać się raczej ślady ludzkiej egzystencji niż jej realna emanacja. Podobrazia zaczęły zapełniać się wnętrzami z pozostawionymi przez ludzi przedmiotami, naznaczonymi ich obecnością, ludzkimi cieniami i śladami ludzkiej egzystencji. Dlatego w cyklu obrazów namalowanych w ramach przewodu doktorskiego pt. *Coś tam było! Człowiek!* z lat 2010/2011, sprowadziłem malowaną przestrzeń do roli nośnika śladu ludzkiej obecności. W konsekwencji miejsca przedstawiane na późniejszych płótnach wytworzyły nową kategorię swoistej „figuracji bez figury”, w której bohater obrazu znajduje się poza prostokątem podobrazia, a w przypadku skrajnym staje się nim widz-odbiorca. Ten rodzaj widza jest dla mnie od pewnego czasu szczególnie ważny i za każdym razem staram się zaprosić go do wnętrza obrazu nie tylko w sensie metaforycznym. Używam w tym celu pojedynczych zabiegów malarskiej iluzji i umowności posługując się perspektywą zbieżną i pojedynczymi zabiegami znanymi z malarstwa trompe-l'œil.

Malując fragmenty nieznannej architektury, kreując nowe, nieistniejące miejsca zbliżyłem się do zagadnień heterotopii, nie-miejsc i postmiejsc. Kolejne obrazy, takie jak: *Nuda* (2012), *11.11.11* (2012), *Elektrokar* (2012) i dalej *Rotunda* (2014), *Daleko i blisko* (2014), czy *Relacje* (2015) uświadomiłem sobie, że nie jestem ani malarzem architektury ani przedstawicielem abstrakcji geometrycznej. Pierwsza kategoria zdecydowanie zbyt mocno naciska na scharakteryzowanie konkretnej budowli, druga zupełnie niepotrzebnie ruguje reprezentację z kreacji artystycznej. W ostatnich latach zdałem sobie także sprawę, iż to o czym maluję jest dla mnie niesłuchanie istotne, a forma plastyczna będąca punktem wyjścia dla późniejszej treści, bądź narzędziem służącym jej wyrażaniu nie może stać się jedynym celem. Autoteliczność malarstwa, przypisana mu jako następstwo uwolnienia go od powinności mimesis i konieczności społecznego zaangażowania, znacznie zawęży krąg

jego odbiorców. Epatowanie malarskim medium jako atrakcyjna gra wizualna sprowadza niekiedy sztukę do sztuczki, a artystę do prestidigitatora. Waga wypowiedzi malarza nie zawsze musi przecież iść w parze z ilością użytej przez niego farby. Dlatego przy całym szacunku w stosunku do technologii, techniki i materii dzieła sztuki, pojmowanego jako próba komunikacji, w przypadku malarstwa, za pomocą obrazu-przedmiotu, proponowanie treści, sensów i kontekstów potencjalnemu odbiorcy, jest w moim rozumieniu jednoznaczne z kreacją.

Z obrazu na obraz, coraz większe znaczenie ma dla mnie treść. Wyrażam ją oczywiście poprzez formę ale nie bez znaczenia jest w tym wypadku zaplecze intelektualne odbiorcy. Na powierzchni obrazów oprócz bogactwa kolorów, materii i kształtów pojawiły się także inskrypcje będące komentarzem do wizerunku umieszczonego wewnątrz namalowanej na obrazie ramy. Słowo jako element plastyczny i zarazem znaczeniowy nie stanowi tu stanowczego zwrotu w kierunku publicystyki, jednak jego pojemność, zakres i siła działania nie są dla mnie na dzień dzisiejszy bez znaczenia. Przynajmniej otwierają się nowe możliwości. Za pomocą przedstawień fragmentów otaczającej nas banalnej, brzydkiej i prozaicznej rzeczywistości – w postaci nie-miejsc i heterotopii, opatrzonej słownym komentarzem, wkraczam w zupełnie nowy wyraz artystyczny, rozpoczęty obrazami *Nature for the past* (2016/2017) i *Culture for the future* (2016/2017), a kontynuowany, mam nadzieję, w postaci podobnie myślanych ale monumentalnych rozmiarów obrazów (ok. 300x350 cm) przygotowywanych na zbliżającą się wystawę pt. *Większy niż szafa*.

Upublicznienia dzieł artystycznych:

Uważam, że dzieło sztuki, bez względu na medium i idiom jakie zostały wykorzystane w celu jego stworzenia, ma sens tylko wtedy gdy może z nim obcować odbiorca. Na potrzeby zwizualizowania tej tezy łatwo wyobrazić sobie jej model plastyczny w postaci równobocznego trójkąta, którego wierzchołki to kolejno: twórca-artysta, widz-odbiorca i dzieło. W tym modelu sztuka znajduje się wewnątrz pola trójkąta, pomiędzy jego wierzchołkami. Jak widać dzieło nie jest sztuką, a jedynie jej stymulatorem. Sam obiekt plastyczny, mimo najwyższego kunsztu towarzyszącego jego wykonaniu, pozostaje tylko przedmiotem, który dopiero w kontakcie z odbiorcą ujawnia ukryte w nim przez artystę

sensy, lub tworzy nowe, w oparciu o bagaż doświadczeń widza. Dlatego upublicznienie dzieła sztuki jest w moim odczuciu koniecznym elementem w każdej twórczości artystycznej i to dopiero ekspozycja czyni z niego pełnoprawny obiekt (fakt lub działanie) w dyskursie społecznym. Oczywiście znamy przykłady artystów z obszaru sztuki naiwnej, prymitywów, czy pewne przejawy sztuki sakralnej, w których autor tworzy dla zaspokojenia wewnętrznego imperatywu lub traktuje sztukę jako terapię, jednak moja powyższa teza odnosi się raczej do sztuki w jej teraźniejszym rozumieniu, uwzględniającym współczesne modele społeczne, instytucje sztuki oraz rynek.

W swojej praktyce artystycznej staram się brać czynny udział w życiu artystycznym i kulturalnym. Wystawy, pokazy, festiwale, przeglądy, biennale i inne przejawy sztuki w życiu społecznym uważam za swoją powinność. Dlatego staram się przynajmniej raz w roku pokazywać swe prace w ramach wystawy indywidualnej i wziąć udział w co najmniej kilku wystawach zbiorowych rocznie. System ten pozwala mi na zachowanie higieny wystawienniczej i jest także czynnikiem mobilizującym. Obrazy stojące w pracowni, zapakowane w folie są pozbawione jakiegokolwiek sensu. Dopiero wystawa daje im szansę na plastyczne zaistnienie, a mnie na wypowiedzenie tego, czego nie umiem lub nie chcę wyrazić słowami.

Wystawy indywidualne są dla mnie prawie zawsze konfrontacją z widzem. Kilka, kilkanaście lub kilkadziesiąt prac wystawionych pod wspólnym tytułem i nazwiskiem autora prowokują do zadania pytań, uruchamiają odbiorcę do wartościowania. Efektem tego rodzaju pokazów są zwykle dyskusje, polemiki, gratulacje lub słowa krytyki. Spośród osiemnastu zorganizowanych dotychczas wystaw indywidualnych starałem się zawsze traktować tego rodzaju pokazy jak osobne dzieła sztuki. Wybór prac, tytuł, tekst, ekspozycja – to wszystko elementy składowe, którymi autor wystawy, niekiedy z pomocą kuratora, buduje swój spektakl, niczym reżyser w teatrze. Umiejętne rozłożenie akcentów, dynamika pokazu i wreszcie podpowiadający lub dopowiadający tytuł i towarzyszący wystawie tekst autorski, to narzędzia będące ekwiwalentem pędzla, farby, werniksu czy ramy.

Wybierając prace do każdej kolejnej wystawy indywidualnej nie kieruję się modernistyczną zasadą pokazywania kolejnego, premierowego cyklu prac. Często zdarza mi się włączać do ekspozycji obrazy starsze, zależnie od wymogów konkretnego pokazu.

Nierzadko okazuje się, że obraz namalowany trzy lata wcześniej z nieznanych powodów idealnie odzwierciedla tezy zawarte w bieżącej wystawie. Mimo to, z szacunku do widza i do siebie samego, nie pokazuję wystawy kilkakrotnie w tym samym kształcie. Po pierwsze uwarunkowania lokalowe galerii prawie nigdy na to nie pozwalają, po drugie zaś mija się to całkowicie z kontekstem miejsca i sensem traktowania każdej kolejnej indywidualnej ekspozycji jako nowego doświadczenia.

Każdorazowe zaproszenie do organizacji wystawy indywidualnej to dla mnie nowe wyzwanie. Dostając taką propozycję najpierw staram się zapoznać z miejscem, w którym znajduje się galeria i dalej z jej wnętrzem. Potem, zależnie od proponowanego terminu podejmuję decyzję, czy realizuję ekspozycję z prac już powstałych, czy staram się namalować obrazy specjalnie dla jej potrzeb. Niezależnie od podjętej decyzji staram się zwizualizować całość ekspozycji w postaci szkiców lub rzutów, a następnie negocjuję powstałe w ten sposób rozwiązania z przedstawicielami galerii. Niekiedy jednak zdarza się, że wystawa i jej wstępny kształt są w zasadzie przewidziane na długo przed ostateczną decyzją o wyborze galerii. Tak było w przypadku wystawy pt. *Deska, triki i życie*, która miała swój scenariusz na długo przed zaproszeniem do realizacji wystawy przez prowadzącego galerię Leszka Czajkę. Inny charakter miała wystawa *Natura – Miejsce – Kultura* zrealizowana w Płockiej Galerii Sztuki w roku 2015. W tym przypadku zbiór prac, którymi wówczas dysponowałem starałem się usystematyzować i zamknąć w obrębie jakiejś tematyki. Okazało się, że prace dzielą się na trzy grupy, roboczo nazwane przez mnie: natura, miejsce i kultura. Tak powstał tytuł wystawy, ale i oś narracyjna, dzięki której wystawa bazowała na opozycji natura – kultura poprzez obecne we wszystkich obrazach miejsce rozumiane zrazu jako heterotopia, kiedy indziej zaś jako nie-miejsce. Najlepiej wspominam jednak wystawę indywidualną pt. *Miejsca-Nie-Miejsca* zrealizowaną w Galerii Promocyjnej w roku 2016. Ilość prac, ich rozmieszczenie, formaty i działanie, zarówno indywidualne, jak i oparte o sąsiedztwo, były w moim rozumieniu najwłaściwsze dla mojej twórczości. Podział ekspozycji na dwie sale doskonale pomógł w budowaniu nastroju, a umieszczony na centralnej ścianie obraz pt. *Rotunda* (2014) nadawał odpowiedni ton całej wystawie. Podczas budowania tej ekspozycji zdecydowałem się również na dodanie do wystawy małej pracy zdecydowanie różnej od pozostałych. Namalowana temperą jajową na desce, pokrytej uprzednio merłą

i chudą zaprawą klejowo-kredową, praca w formacie zaledwie 15x20 cm, została starannie oprawiona za szkło, w ramę typu skrzynkowego. Te wszystkie warunki techniczne wyraźnie odróżniały wymieniony obraz od reszty prac wiszących w galerii. Dlatego uznałem, że będzie on świetną przeciw wagą dla całej ekspozycji – swoistą „kropką nad i” i dopełnieniem wystawy. Tak też się stało. Mała tablicowa tempera przyciągała uwagę widzów w zauważalny sposób. Myślę, że powodem dodatkowym był w tym wypadku również tytuł obrazu, brzmiący *Ty i ja*, który w metaforyczny sposób różnicował tę pracę od pozostałych, mimo użytych w niej podobnych środków wyrazowych. Takie podejście do komponowania wystawy indywidualnej jest mi zdecydowanie najbliższe i traktuję je na równi z procesem malowania. Kreacja odbywa się tu bowiem do ostatniej chwili, nierzadko zawłaszczając bardziej lub mniej uroczyste otwarcie wystawy.

Osobnym doświadczeniem są dla mnie wystawy zbiorowe. Każdorazowe zaproszenie do przedsięwzięcia tego typu jest dla mnie bardzo pouczającym doświadczeniem. Możliwość zobaczenia własnej twórczości w otoczeniu i w kontekście prac innych artystów służy własnemu rozwojowi. Muszę przyznać, że właśnie wystawy zbiorowe cenię sobie najbardziej. Relacje pomiędzy bardzo różnymi formalnie pracami, poruszającymi podobną tematykę, albo zbieżnymi estetycznie twórcami o różnym stosunku do rzeczywistości, tworzą sensory, które trudno przewidzieć i wypracować w zaciszu własnej pracowni. Myślę, że dla odbiorcy obcowanie z tego rodzaju pokazami może być równie interesujące co dla autorów prac, biorących w nich udział. Wystawy zbiorowe mają także inne pozytywne i pozaartystyczne cechy. Dają możliwość spotkania artystom, wymiany doświadczeń i wreszcie dyskusji.

Biorąc udział w ponad 90 wystawach zbiorowych mógłbym wyselekcjonować z tego zestawienia kilka podzbiorów, wartościując poszczególne projekty pod względem ich merytoryki, rangi organizującej je instytucji, rozmachu i medialności, standardów technicznych ekspozycji czy popularności wśród widzów. Mimo tak przyjętego wartościowania, wystawy istotne z punktu widzenia „świata sztuki” i pozycjonowania środowiskowego nie zawsze przynoszą artyście istotne dla jego rozwoju rozwiązania. Niekiedy mało ważna zbiorowa ekspozycja, w prowincjonalnym ośrodku kultury, niesie o wiele bardziej wartościowy przekaz zarówno dla twórcy, jak i dla odbiorcy jego dzieł.

Z własnego doświadczenia łatwo zestawić mi w tym miejscu prestiżową wystawę pt. *Entree sistemas / Between systems*, w Centro de Arte Contemporaneo Velez Malaga Francisco Hernandez, w Maladze (2016), ze wspomnianym już kameralnym projektem wystawienniczym o charakterze lokalnym pt. *Produkcja* zrealizowanym w Galerii Promocyjnej w Warszawie, w roku 2013. Pierwsza wystawa pozycjonowała moje nazwisko wysoko i pozwoliła zestawić mój obraz z twórczością takich autorów jak Nowosielski, Tarasin, Fangor, czy Sobocki, druga umożliwiła ciekawą wymianę doświadczeń z artystami-kolegami. Pierwsza miała charakter wydarzenia medialnego, prezentującego polską sztukę w Hiszpanii, druga bliższa była skupionemu projektowi badawczemu. Wartościowanie tych niewspółmiernych bytów może się odbywać przez pryzmat indywidualnego doświadczenia twórcy, ale i odbiorcy. Z mojego punktu widzenia najważniejsze jest, aby wystawa zbiorowa była czymś więcej niż tylko „wysypem” różnorodnych bytów plastycznych. Owszem mam w swoim życiorysie również takie karty, jednak od kilku lat staram się, aby było ich coraz mniej.

Mając za sobą udział w blisko 100 wystawach zbiorowych i pewne doświadczenie w ich organizacji nie spodziewałem się jednak efektu, jaki spotkał mnie w związku z cezurą roku 2013. Po dramatycznym pożarze pracowni i utracie całego dorobku spodziewałem się poczucia utraty, kilku miesięcy otrząsania się z tego co zaszło, a może nawet depresji. Nic takiego się jednak nie stało, poza autentycznym rozgoryczeniem z powodu utraty miejsca do pracy i żalem za rozlicznymi notatkami, zapiskami i szkicami do przyszłych projektów i realizacji artystycznych. Nie nastąpił żaden kryzys psychologiczny. Stała się natomiast rzecz, której nie przewidziałem. Już po tygodniu od feralnego dnia zacząłem niemal seryjnie odpowiadać negatywnie na propozycje rozmaitych wystaw. Po kilku takich odmowach zacząłem się zastanawiać, jak długo może jeszcze potrwać taka wystawiennicza absencja? Odpowiedź była niestety druzgocąca: tak długo dopóki nie znajdę nowej pracowni i nie stworzę przynajmniej kilku prac, a to potrwa niestety co najmniej kilka miesięcy. Efekt utraty materialnych owoców moich działań twórczych nauczył mnie jednak czegoś więcej. Oto spaliły się obrazy, przedmioty, narzędzia, kilka sprzętów, ale to co najistotniejsze pozostało w mojej głowie i w głowach publiczności. Tego nie odbierze mi nikt. Dlatego od tamtej pory nie przywiązuję już tak znacznej uwagi do przedmiotu. W pewien sposób zostałem też

zwolniony z powinności kontynuacji niektórych przedsięwzięć, cykli, obrazów. Pomyślałem, że najważniejsze dopiero przede mną, a kilka miesięcy wyłączenia z obiegu wystawienniczego pomoże mi nabrać dystansu i wreszcie spokojnie obejrzeć wystawy koleżanek i kolegów.

Poza wystawami istotne wydają mi się również upublicznienia twórczości w postaci wydawnictw książkowych, albumów i katalogów. Zwykle po wystawie pozostaje publikacja książkowa o charakterze naukowym bądź popularyzatorskim i wnosi ona pewien wkład w szeroko rozumianą kulturę. Czasem zdarzają się również publikacje gazetowe, telewizyjne i coraz częściej internetowe. Jednak dla mnie jako artysty wizualnego największą wartość mają przede wszystkim starannie przygotowane i wydane publikacje książkowe. Istotne wydaje się wyróżnienie w tym miejscu przede wszystkim książki *The Future at Last. Contemporary Artists from Poland* (2016), prezentującej kolekcję *Imago Mundi – Luciano Benetton Collection*, oraz publikacji podsumowującej projekt badawczy *1/∞ - oryginał vs. reprodukcja* (2014). Obydwie wymienione pozycje to moje ulubione wydawnictwa spośród licznych publikacji towarzyszących wystawom zbiorowym i indywidualnym. Ich poziom wydawniczy, zawartość merytoryczna i jednoczesna łatwość odbioru powodują, że jako twórca chętnie polecam je jako ciekawe formy upublicznienia dzieł, niezależnie od rodzaju projektu wystawienniczego.

Dydaktyka:

Na pytanie o wykonywany zawód zawsze, w pierwszej kolejności, odpowiadam, że jestem artystą, a dopiero potem, jeśli to konieczne, dodaję, że jestem również dydaktykiem – wykładowcą na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych. Kolejność ta wydaje mi się oczywista, gdyż aby móc prowadzić dydaktykę artystyczną, aby być wiarygodnym dla studentów, najpierw samemu trzeba się sprawdzić jako artysta, zarówno na polu wymagającej publiczności jak i w warunkach niejasnych praw rynku sztuki. Oczywiście znane są z historii, jak i z bieżącej praktyki, przykłady wybitnych twórców – słabych dydaktyków, jak i genialnych dydaktyków o skromnym lub nieistotnym dorobku twórczym. Wydaje mi się, że wszelkie uogólnianie nie ma w tym miejscu większego sensu, a istota sprawy polega w dużej mierze na wyczuciu, doświadczeniu i chęci dzielenia się nim

z młodymi adeptami sztuki.

Na własny użytek wolę określenie dydaktyk aniżeli pedagog. Być może jest to z mojej strony ucieczka od odpowiedzialności, ale wolałbym nie wychowywać dorosłych już przecież ludzi, którzy przyszli na studia, aby zgłębiać arkana malarstwa, a nie savoir vivre'u. Nie mam też pewności, że jestem godnym naśladowania przykładem, a już na pewno nie we wszystkich dziedzinach życia. Swoisty ekshibicjonizm jakiemu poddawany jest artysta wybrzmiewa jeszcze bardziej w relacji dydaktyk – student. Obnażanie swoich doświadczeń warsztatowych, swojego modus operandi, wreszcie swojego stosunku do zjawisk i wydarzeń to chleb powszedni tej dydaktyczno-edukacyjnej zależności. Świadomie nie używam w tym miejscu kategorii mistrza i ucznia, bo mimo iż moja alma mater cały czas tkwi w tzw. systemie pracowni mistrzowskiej, ja wolę relację partnerską. Fakt, iż mam więcej doświadczenia niż student w sposób dobitny unaocznia potrzebę dzielenia się tym dorobkiem i wiedzą. Tak ustanowiona relacja powoduje, że dydaktyk może też uczyć się od studenta i jest to jeden z najistotniejszych powodów, dla których oddaję się z pasją pracy ze studentami. Wspólne przygotowywanie wystaw, organizacja plenerów i wyjazdów naukowych, realizacja zadań i wreszcie żmudne, nie zawsze efektowne, codzienne malarskie studia z natury – to wszystko podstawowe elementy prowadzonej przeze mnie dydaktyki, niezależne od tego czy innego sylabusu wynikającego z tych, czy innych ram kwalifikacyjnych.

Proces boloński wprowadził istotną zmianę w wyższym szkolnictwie artystycznym i w sposób właściwy nauce narzucił sztywne ramy do opisu efektów kształcenia w poszczególnych obszarach i kierunkach. Narzucone przez ustawodawcę zrównanie sztuki z nauką w pewnych obszarach wyższego kształcenia artystycznego „wylało dziecko z kąpielą”. W efekcie tego dziś już nie sposób mówić o korekcie, a raczej o dialogu i dyskusji dydaktycznej, student nie jeździ już na plenery tylko zalicza tzw. „praktyki zawodowe”, a unikatowe kompetencje magistra sztuki określamy jako sylwetkę absolwenta.

W obliczu powyższych zmian i swoistej nowomowy należy podejść do dydaktyki w sposób indywidualny, szanując preferencje i naturalne skłonności ucznia. Mimo to należy jednak stawiać przed wszystkimi studentami wymagania najwyższe z możliwych, bo wbrew obiegowej opinii zawód artysty to jedna z najbardziej odpowiedzialnych profesji. Dlatego pracując z prof. Markiem Sapetto i następnie z prof. Stanisławem Bajem zawsze starałem się

zrozumieć studenta i stawiać przed nim możliwe do osiągnięcia, ale jednocześnie jak najbardziej odległe cele. Bowiem tylko rzeczy najtrudniejsze mają sens, jak pisał niegdyś w liście do studentów Zbigniew Herbert:

„(...) Hodujcie w sobie odwagę i skromność. Niech Wam towarzyszy wiara w nieosiągalną doskonałość i nie opuszcza niepokój i wieczna udręka, które mówią, że to co osiągnęliśmy dzisiaj to stanowczo za mało.

Życzę Wam trudnego życia, tylko takie godne jest artysty. Dla Was dobre myśli, pozdrowienia i słowa nadziei (...)*”

Stosowana przeze mnie dotychczas metoda dydaktyczna opierała się zwykle na rozpoznaniu zainteresowań oraz naturalnych tendencji i predyspozycji studenta, aby potem bazując na tej wiedzy umiejętnie doradzić mu wybór techniki, dać odpowiednie wskazówki warsztatowe i cierpliwie poczekać na efekt. Gdy tak prowadzony student rozsmakował się już w tzw. „własnym stylu” należało mu odebrać dotychczas stosowane narzędzia i stworzyć problem natury technicznej lub treściowej, tak aby zmuszony był do zastosowania samodzielnych, choć nietypowych dla siebie rozwiązań. Kolejnym krokiem była zwykle praca własna studenta ugruntowująca jego obszar zainteresowań i autorska propozycja pracy dyplomowej. Znacznie upraszczając, metoda ta miała taki właśnie przebieg. Oczywiście nie sprawdzała się ona w odniesieniu do wszystkich studentów i nie każdy z nich był chętny aby pracować według zaproponowanego przeze mnie lub profesora systemu. Zdarzały się bowiem jednostki wybitnie, zdolne ale leniwe, jak i pracowite ale pozbawione wyobraźni. W tym miejscu przypomina mi się stare buddyjskie przysłowie: „kiedy uczeń jest gotowy, pojawia się mistrz”. Uważam, że rolą nauczyciela jest stać przy studencie i w razie potrzeby pomagać. Oczywiście procesowi dydaktycznemu powinien towarzyszyć odpowiednio przygotowany przez nauczyciela program i metodyka, nie należy jednak przeceniać własnej roli jako mistrza. Relacja mistrz – uczeń często prowadzi bowiem do stworzenia stadka

* Z. Herbert, *Droży nieznanymi*, list do studentów PWST, Warszawa, 12 stycznia 1995, (List Zbigniewa Herberta do młodych aktorów, uczestniczących w dyplomowym przedstawieniu warszawskiej PWST *Odprawa posłów greckich*. *Opowiadki o Panu Cogito* w reżyserii Zbigniewa Zapasiewicza) pierwodruk *Teatr* 4/1995

schlebiających nauczycielowi epigonów. Presja poszukiwania autorytetów jest u młodych ludzi ogromna, dlatego należy z dużą ostrożnością kreować model dydaktyczny, aby nie zrazić młodych ludzi do przyszłego wykonywania zawodu artysty. Podstawową zasadą, którą staram się wpoić moim studentom jest maksyma: „kto nie pracuje, ten nie je”. Niezależnie od miary posiadanego talentu, codzienna praca przynosi doświadczenie, bez którego poruszanie się w dzisiejszym artworldzie jest szukaniem po omacku. Nie chodzi mi bynajmniej o bezrefleksyjny etos pracy, ani o sztukę pojmowaną jako autoterapeutyczny onanizm. W dzisiejszych, opartych o kulturę obrazkową, czasach malowanie kolejnego tuzina obrazów jest pokusą, którą należy solidnie uargumentować. Nadprodukcja artystów i ich wytworów jest w moim przekonaniu poważnym problemem naszej epoki i już dziś widać, że kategoria artysty przestaje być traktowana jako nazwa zawodu, a funkcjonuje bardziej jako epitet na określenie dużej części pozornie kreatywnego społeczeństwa. Wracając jednak do etosu pracy, niezależnie od osoby profesora z którym współpracowałem, dydaktykę opieraliśmy o następujące elementy: studia z natury – jako nauka podstaw warsztatowych i umiejętności abstrahowania pojedynczych elementów z większych układów, tematyczne zadania kompozycyjne rozwijające wyobraźnię plastyczną – pozwalające studentowi określić i sprecyzować własny obszar zainteresowań oraz plenery i warsztaty, organizowane z dala od rozpoznanego pracownianego zacisza – będące właściwie wyrwaniem studenta z dotychczasowych przyzwyczajeń powinności i oczekiwań. Tak prowadzony student zdobywał na poszczególnych latach doświadczenia niezbędne do samodzielnej pracy nad przyszłym dyplomem.

Oprócz dydaktyki w dyplomujących pracowniach malarskich, z prof. Markiem Sapetto a następnie po jego przejściu na emeryturę z prof. Stanisławem Bajem, zajmuję się niekiedy prowadzeniem zajęć z rysunku, malarstwa i autorskich warsztatów twórczych. O ile zajęcia z rysunku i malarstwa były zazwyczaj równoznaczne z przygotowaniem młodzieży do egzaminów na wyższe studia artystyczne, to warsztaty twórcze dla młodzieży, przygotowywane w ramach zadania *Obecność Galerii Działań w Szkołach*, były według mnie ciekawym zestawieniem teoretycznego wprowadzenia do wybranych zagadnień z historii sztuki z praktycznym ćwiczeniem, którego efekt był odpowiedzią na postawione w temacie zajęć pytanie lub problem. Nieco inny charakter mają zajęcia prowadzone przeze

mnie od dwóch lat w Łazienkach Warszawskich zatytułowane Klasa Rysunkowa. Warsztaty te nawiązując do idei Stanisława Augusta Poniatowskiego w ciekawy sposób łączą poznawanie „Królewskiej Kolekcji Rzeźby”, mieszczącej się w Starej Oranżerii, z opanowaniem podstaw klasycznego warsztatu rysunkowego. Oczywiście nauka rysunku oparta wyłącznie o studiowanie gipsów nie ma większego sensu, dlatego program zajęć został przeze mnie poszerzony o pracę z natury i kompozycję rysunkową opartą o autorską koncepcję.

Refleksja teoretyczna w wyższej edukacji artystycznej wydaje mi się niezbędnym jej elementem. Nie tylko w postaci wykładów z historii i teorii sztuki, czy filozofii ale przede wszystkim jako wartość dodana do codziennej pracy w pracowni. Dlatego tematyczne zadania kompozycyjne zadawane przeze mnie studentom prawie zawsze wzbogacone były o teoretyczną refleksję. Warto przytoczyć w tym miejscu m.in. zadanie *Widzę, czy wiem?*, które w zamyśle miało być autorską wypowiedzią plastyczną rozwijającą tytułowe pytanie, i zajmującą stanowisko w następujących kwestiach: Czy twórczość jest wynikiem obserwacji, czy raczej wiedzy o świecie? Co jest ważniejsze: zmysłowy ogląd świata i budowanie nowej rzeczywistości na bazie subiektywnej wrażliwości, czy raczej konstruowanie nowej jakości artystycznej opartej na kryteriach obiektywnych będących następstwem wiedzy i nauki? Czy bliższe mi jest widzenie Vermeer'a, który obserwował świat poprzez camera obscura, czy Leonarda, który konstruuje obraz z obszernych dziedzin nauki takich jak anatomia, botanika i perspektywa? Co determinuje twórczość? Czy artysta jest medium (wyczuwa jedynie intuicyjnie swoje zamiary artystyczne) czy raczej filozofem (ma wiedzę, na podstawie której konstruuje tzw. „obiekty sztuki”)? Czy, wreszcie, możliwe jest w ogóle wyeliminowanie czynnika zmysłowego lub rozumowego ze sztuki i z życia? Prace wykonane w ramach tak postawionych pytań nie musiały odwoływać się tematycznie do sztuki. Mogły odnosić się do życia i rzeczywistości „w ogóle”. Prace będące odpowiedzią na zaproponowane zadanie mogły również odwoływać się do zjawisk i zagadnień z dziedziny optyki i psychofizjologii widzenia. Plastyczna wypowiedź na powyższy temat (*Widzę czy wiem?*) nie musiała być wiążącą odpowiedzią, a mogła być odpowiednio ciekawie (z plastycznego i intelektualnego punktu widzenia) zadanyim pytaniem. Mówiąc najprościej: Czy jest możliwym stworzyć dzieło sztuki tylko na podstawie obserwacji danego wycinka rzeczywistości, nawet gdyby wynik tej obserwacji był całkowicie sprzeczny z wyobrażeniem

na temat tego wycinka? Czy przyjmując kryteria obiektywne, widzenie i wiedza pozostają w sprzeczności?

Przytoczone powyżej zadanie przyniosło bardzo ciekawe wyniki, ale to co najbardziej interesujące wydarzyło się jak zawsze w trakcie jego realizacji. Ilość studenckich spostrzeżeń, refleksji, dyskusji i wreszcie kreatywnych sporów, włącznie z próbą podważenia tak postawionego zadania utwierdziło mnie w przekonaniu, że w pracy nad zadaniem tematycznym liczy się bardziej proces niż efekt końcowy. Oczywiście pełnię szczęścia gwarantują wspaniałe prace studenckie, które można zaprezentować na wystawie końcowej, ale dla mnie ważniejsze jest to, czego student nauczy się w trakcie, nawet kosztem tego, że finalny obraz nie będzie zadowalający ani dla studenta ani dla dydaktyka.

Wspominając o wystawach studenckich istotny wydaje się ich cel. Czym innym jest bowiem wystawa końcowa, która ma bardziej wymiar dydaktyczny niż artystyczny, a czym innym pokaz najciekawszych postaw twórczych pracowni organizowany poza murami uczelni. Pracując, zarówno w pierwszych kilku latach z prof. Markiem Sapetto jak i potem z prof. Stanisławem Bajem, na wystawach końcowych zwykle staraliśmy się pokazywać w sposób demokratyczny prace wszystkich studentów, zarówno tych wybitnych jak i tych słabszych. Efektem miała być ekspozycja typu „prawda czasu, prawda ekranu”, która unaocznia studentowi jego braki warsztatowe, nadmierną brawurę lub niski poziom refleksji teoretycznej. Zupełnie inny wymiar miały wystawy studentów pracowni organizowane poza uczelnią. W ciągu dziesięciu lat zorganizowałem (we współpracy z prof. Markiem Sapetto i z prof. Stanisławem Bajem) kilkanaście tego rodzaju wystaw. Odbywały się one m.in. w Galerii Młodych Twórców „Łazienkowska” w Warszawie, w Galerii „Wystawa” w Warszawie, w Lutheraneum – podziemiach kościoła ewangelicko-augsburskiego pw. św. Trójcy w Warszawie, czy w Galerii Brzeskiego obwodowego Centrum Społeczno-Kulturalnego w Brześciu. Wystawom tym prawie zawsze towarzyszyły katalogi i teksty wprowadzające autorstwa profesora prowadzącego i moje. Założeniem tych wystaw było przygotowanie studenta do samodzielnej pracy na polu upublicznienia własnych prac, wyposażenie go, poza malarskimi umiejętnościami warsztatowymi, w elementarne kompetencje projektowe, kuratorskie i krytyczne.

Dydaktyka w ramach wyższego kształcenia artystycznego nie jest ani łatwa ani

wdzięczna. Nierzadko osoba nauczyciela musi wykazać się kompetencjami psychologa, spowiednika czy wychowawcy. Trudno jest nauczać sztuki, zwłaszcza przy braku obiektywnych definicji jej samej. Czy w związku z tym poza umiejętnościami warsztatowymi można młodego adepta nauczyć czegoś więcej? Czy można wpoić mu jakieś uniwersalne zasady jak: wiara we własne przekonania, wolność twórcza, możliwość buntu czy powinność wobec tradycji? Trudno jednoznacznie na te pytania odpowiedzieć, ale jest jedna, jedyna rzecz, której w moim odczuciu szkoła powinna nauczyć młodego adepta sztuki: umiejętności podejmowania decyzji i braku niezdecydowania w żadnej sprawie.

Działalność naukowa, popularyzatorska i organizacyjna

Zgodnie z Ustawą Prawo o Szkolnictwie Wyższym z dnia 27 lipca 2005 roku, a także z Ustawą o Zasadach Finansowania Nauki z dnia 30 kwietnia 2010 roku, każdy pracownik jednostki naukowo-badawczej, zatrudniony na stanowisku naukowym, naukowo-dydaktycznym, bądź naukowo-technicznym jest zobowiązany do prowadzenia badań naukowych i prac rozwojowych zgodnych z misją i działalnością statutową jednostki macierzystej. Zrównanie sztuki z nauką wprowadziło wiele wątpliwości i komplikacji zwłaszcza w obszarze finansowania nauki, jednakże pozostając w zgodzie z obowiązującymi przepisami wychodzę z założenia, że praca artystyczna jest obok dydaktyki moim podstawowym obowiązkiem jako nauczyciela akademickiego zatrudnionego w Akademii Sztuk Pięknych. Na własny użytek wystawy indywidualne i pokazy zbiorowe, organizowane przez instytucje zewnętrzne, traktuję jako tzw. „badania własne”, a projekty wykonywane w zespołach badawczych, w oparciu o dotację podmiotową dla macierzystej jednostki kwalifikuję jako „badania statutowe”. Tego rodzaju podział wydaje mi się zasadny i pozwala na jasne i klarowne oddzielenie niezależnych poszukiwań twórczych od zadań badawczych istotnych przede wszystkim dla jednostki w późniejszym systemie ewaluacyjnym.

Dotychczas miałem szansę brać udział w kilku zadaniach badawczych, które w efekcie doprowadziły do interesujących konferencji, publikacji naukowych i wystaw unaoczniających ich wyniki. Na szczególne wyróżnienie zasługują tu przede wszystkim zadania: *1/∞ - oryginał vs. reprodukcja* (2012 – 2014), oraz rozpoczęte przed rokiem *Chromolokacje*. Pierwsze było próbą zbadania relacji pomiędzy obrazem sztalugowym

a jego monumentalnym powiększeniem w warunkach ekspozycji w przestrzeni publicznej, zaś drugie ma na celu stworzenie mapy kolorystycznej: okolicy, dzielnicy, miasta. W ramach obydwu zadań miały zostać stworzone dzieła artystyczne, według określonych wcześniej warunków wstępnych, następnie miało dojść do skonfrontowania ich z odbiorcą i skorelowanie z towarzyszącymi ich ekspozycjom, badaniami społecznymi. W przypadku obu zadań miałem i mam przyjemność być zarówno ich pomysłodawcą, członkiem zespołu badawczego, jak i kierownikiem – koordynatorem towarzyszących im prac. Nieco inaczej wyglądały okoliczności nieukończonego i zamkniętego (być może przedwcześnie) zadania badawczego Skąd się bierze sztuka (2012 – 2013) koordynowanego przez dr. Macieja Duchowskiego i dr. hab. Tomasza Milanowskiego, którego częstokwim efektem praktycznym była wspomniana już wcześniej wystawa zbiorowa pt. Produkcja w warszawskiej Galerii Promocyjnej. W tym wypadku indywidualne realizacje nie były ograniczone żadnymi zewnętrznymi obwarowaniami, gdyż zadanie miało na celu „wyłowienie” realnych powodów twórczości z indywidualnych realizacji artystycznych jego uczestników. Pierwsza (i niestety ostatnia) odsłona projektu koncentrowała się na procesie twórczym, jego roli i charakterze, odsłaniając tym samym warsztat każdego artysty biorącego udział w przedsięwzięciu.

Istotną rolę w pracach naukowych i badawczych, moim zdaniem, ma również autorstwo artykułów poświęconych wybranym zagadnieniom z obszaru sztuki i szeroko rozumianej kultury. Refleksja teoretyczna dotycząca aktualnych wystaw, popularyzująca istotne postawy i prądy artystyczne i zabierająca głos w dyskursach społecznych pozwala na uporządkowanie osobistych sądów i sprecyzowanie własnych postaw i wyborów artystycznych. W latach 2011 – 2017 miałem przyjemność opublikować kilkanaście tego rodzaju tekstów, zarówno o charakterze stricte naukowym jak i czysto popularyzatorskim. Pisma takie jak Magazyn, Aspiracje, czy Arttak, jako media „branżowe” nie mają może ścisłego przełożenia na opinię publiczną, ale w istotny sposób prowokują do dyskusji o dyscyplinie sztuk pięknych.

Nie bez znaczenia w pracy naukowej jest także rola kuratora, bądź komisarza wystawy. Oprócz punktów przyniesionych, na podstawie wykazanej afiliacji, macierzystemu wydziałowi ważne są też doświadczenia płynące po pierwsze ze zdystansowanej próby

oceny cudzego dorobku, po drugie zaś z teoretycznej analizy tego dorobku w postaci towarzyszącego wystawie tekstu. Kuratorstwo wystaw m.in. Mikołaja Dziekańskiego (*Drgania*, 2015), Łukasza Rudnickiego (*Martwa Fala*, 2016 i *Kurs na horyzont* 2017), czy wystaw dyplomowych (2015 i 2016) pozwoliło mi na inną niż przedtem ocenę własnej pracy twórczej. Ponadto praca w charakterze kuratora bądź komisarza wystawy daje niesamowitą okazję do wejścia w dialog z artystą o innym niż mój bagażu doświadczeń i zupełnie innej wrażliwości.

Działalność naukowa, popularyzatorska i organizacyjna połączona z odpowiednio pojętą, dydaktyką i własną pracą twórczą dają pełnię kompetencji artyście-badaczowi. Dociekliwość badawcza w zestawieniu z odpowiedzialnością dydaktyka i rzetelnie wypracowanymi kompetencjami organizacyjnymi prawie zawsze owocują, według mnie, istotnym dorobkiem twórczym wzbogaconym o wartość dodaną w postaci pogłębionej refleksji teoretycznej oraz wysoką jakością upublicznienia powstałych wcześniej dzieł.

Próba podsumowania:

Na dzień dzisiejszy nie chciałbym podejmować się próby oceny własnych osiągnięć artystycznych, dydaktycznych, naukowych i organizacyjnych. W kryteriach ilościowych mój dorobek artystyczny, w postaci kilkuset stworzonych dzieł, w tym kilkudziesięciu po uzyskaniu stopnia doktora sztuki, być może nie jest dla niektórych imponujący. Zawsze jednak wychodziłem z założenia, że liczy się jakość, a nie ilość. Marksistowska doktryna przechodzenia ilości w jakość sprawdza się tylko i wyłącznie na początkowym, szkolnym etapie. Im dalej, tym trudniej – ta maksyma dotycząca większości profesji, doskonale opisuje trudność akceptacji w stosunku do: kolejnych namalowanych obrazów, zrealizowanych wystaw i projektów dydaktycznych oraz napisanych tekstów. Myślę, że każde kolejne dzieło stworzone przez artystę powinno być lepsze, mądrzejsze i prostsze od poprzedniego. Jakość naszych przyszłych realizacji zależy w dużej mierze od naszego dotychczasowego dorobku. Patrząc wstecz widzę, że choć ilość namalowanych przeze mnie obrazów od czasu uzyskania stopnia doktora sztuki nie stanowi wyniku trzycyfrowego to nie mam sobie specjalnie wiele do zarzucenia, gdyż przechodząc na chwilę do świata literatury: tylko grafoman pisze dużo i bez przerwy.

Stan posiadania na dzień dzisiejszy oceniam jako zadowalający, ale nie idealny. Ten wymarzony jest ciągle przede mną. W ostatnich miesiącach obserwuję u siebie coraz większą potrzebę wyrażania obrazem treści literackich popartych konkretnymi wizerunkami, cytowanymi z rzeczywistości. Być może jest to chęć powrotu do przedstawienia w jego klasycznej postaci, a może to podróż w dotychczas nieznane mi terytoria. Obawy odsuwam na boki i idę śmiało przed siebie.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'A. Kowalski', written in a cursive style.

5. Other artistic achievements:

Artworks:

Once in a while, particularly in the context of exhibition, I am being asked the question: Why do you paint? Usually, I reply with a joke, cut discussion or change subject. The true reflection usually comes later and is not straightforward. After thinking about it, I come to conclusion that each picture is an effect of previous one and the effect of the first picture I have ever painted. The second version of reply is less humble: I paint because I still have not seen the picture I would like to see - at the gallery, at the exhibition, on my friend's easel. I attempt to create at least a substitute of what my eyes want to see.

Considering artwork as a consequence of other, previous artwork, it is worth to think about artistic creation in the processes and the issue of inspiration. Of course, I do not remember the first picture I painted, regardless of definition that we use for the picture. But I do remember that painting has always been a form of visualisation of dreams, desires and partial fulfilling of my expectations. From childhood, activities related to painting, making something out of nothing and creating accompanied my everyday activities. The first purposeful pictures I started to paint at the time when I was preparing to start artistic studies and that was when I realised that maturely used means of expression facilitate the message that I could share with others. Because sharing, in my opinion, is one of the main functions of art. Elements of inner talk present in artistic process become universal and constitute a specific dialogue with a viewer.

I treated the pictures painted during first years of studies as an element of education. It was difficult for me to notice creative potential in studies from model, landscape or still nature. I remember that Professor Marek Sapetto who was my teacher for five years, successfully put to my head the idea of utopian studies for studies. He mainly focused on artistic expression and the impact that drawing, painting or other artistic form had on viewer. The first pictures, which I still treat as rightful artworks, were create during the fourth year of my academic education. Despite some naivety, these were the works that established the range of means of expression that I still use. I can say with confidence that starting from technical issues like my favourite format (170x130cm) and technique (oil with

wax paste and egg tempera), through the form (deep colour, field, composition rigour and balance, and detail occurring from time to time), to themes (a man, an object and space and their combination in any settings), all of my later attempts have been continuation and consequence of the pictures painted during my fourth year of studies. Therefore, I treat each subsequent picture as systematically increased sum of experiences from preceding pictures. Formal solutions, technique, content, context, successes and failures are still an increasing bag of ideas that I regularly use.

Considering the second reply to the question on reasons for painting, it is worth to consider an artist as a viewer-recipient. Each artist is the first (sometimes the only one) recipient of their works. Apart from self-acceptance or excessive arrogance and megalomania, the reason that author creates is usually to satisfy their own vanity. An artistic concept originating from artist's head or other type of solution for some problem or phenomenon, is usually developed through the stage of sketches and creative process until the more or less completed form. This type of creation satisfies author at the time when it emerges or is turn down and sometimes destroyed. According to my artistic practice, the completed picture-object is usually a sum of resultants of its versions and almost always makes me happy, even when I do not accept fully its form, meanings which were created independently and even against my expectations. For the finished artwork gives a chance to confront attempts with reality. Even a failure can be beneficial in this case, because it acts as smelling salts for person going through a crisis.

While reflecting on this, I think that it is also worth to consider reasons for artistic activities as reactions of external stimulus or will to take a stand in some case. On several occasions, I painted a picture which was a direct consequence of a strong aesthetic impulse or event. En example of that is the picture entitled *Landschaft, landshaft...* (2008), which was created as a result of a simple and trivial admiration of a part of plain, boring landscape. While looking for interesting motive, I decided that the view I looked at was so plain, true and useful that I could not resist painting it. After some time, for reasons that I do not know, perhaps it was subconscious, I started to hum *Das Lied der Deutschen**. Subconsciously,

* Known as anthem of Weimar Republic of The Third Reich, West Germany and today's Germany

almost in one second, I found a common ground between the landscape presented in the picture and the song I was humming. “Landschaft, landschaft uber alles”. The question about how to combine these two different elements was only a formal issue. Since there was a pun and distance then I had to maintain the distance to presented motive – that is how I created the frame surrounding the landscape. The travesty of German anthem was written in the frame. I remember my surprise when I decided that the painting is completed. I remember my lack of acceptance for the fact that the picture was not a result of a well-thought-of concept and was created somewhat by accident, subconsciously and unintentionally. I described this case for two reasons. First of all, the work entitled *Landschaft, landschaft...* appeared to be a painting which I developed later into several other paintings with similar structure of composition – distant representation, frame, inscription. Secondly, the painting taught me that the reason for creating an artwork does not have to be an ideal, elaborate concept, but it can be a fugitive moment, sensation or even a joke.

The first work in my artistic practice, exceeding the painter's workshop, was a photographic mosaic entitled *Ashes to ashes, dust to dust* (2013). Its shape and technique were somehow imposed by external situation. On the last day of January 2013, the building at ul. Inżynierska 3 burnt down. My studio and studios of 11 other artists burnt down with it. Over one night, my entire artistic output was destroyed – several hundreds of works, sketches, tools and digital documentation of my professional and private life. Two weeks later I was supposed to take part in exhibition entitled *Production* (2013) for which I had my works prepared and framed with lightboxes in my studio (*Process 1* (2013), *Process 2* (2013), *Process 3* (2013)) – accidental remains after draining oil off paint on paper. As a result of traumatic event of losing my works, tools and place of work, at first I decided to withdraw from exhibition. Few days later, I summed up my inventories: a few photos of burnt studio, home PC, experience from all previously created works, everyday life and head full of ideas. I decided that this is a lot – enough to work through and face the topic so it would not become a trauma. That is how I created the work *Ashes to ashes, dust to dust* which became a certain caesura for me, a borderline, significant also from artistic point of view. Transformation of hundreds of copies of burnt pictures and an image of burnt studio were a metaphoric

attempt to deal with facts and to start further, not easy artistic work.

Slightly different were the circumstances for creating my four works painted during my first trip to China. The first of them was a picture entitled *Future Ark* (2016) which I painted during my stay in Guizhou province. Surrounding nature was in such a contrast with modern city developments (it is difficult to use word 'architecture') that I needed to reflect that in painting. That is why drawn image of green banana tree placed with hills in the background was surrounded with grey and graphite, achromatic, illusory frame. Picture was entitled *Future Ark*, because I wanted to express my relation to idea of prosperity visions advertised by our Chinese hosts. The paintings *Nature for the past* (2016/2017), *Culture for the future* (2016/2017) and photographic mosaic entitled *Ghost town* (2017) were the result of similar reaction. Observation of pauperised Chinese modernity contrasted with rich cultural heritage of that country in the context of symbiosis of free market economy with central planning of communistic reality, which resulted in surrealistic mix of terms and definitions and total loss of emotional balance for a person from outside the Middle Kingdom. In connection with this phenomenon, for the first time in my life, I felt sudden and very strong need to express or even shout out my emotions and reflections. Due to organisational reasons, I had to wait for my artistic expression until I came back home. This way I created two twin paintings *Nature for the past* and *Culture for the future* in which I combined visual quotes from reality with text with strong meaning and subjected relation between nature and past and culture and future to critics. The photographic work entitled *Ghost town* is of slightly different nature. I used photos taken in situ to create frieze of interchangeable and rhythmically repeated parts of abandoned (or never inhabited) city and locked doors, shop windows and hotel lobbies. Spectre nature of these post-places brought my attention and provoked me to make a stand in discussion on Chinese propaganda. First time in my life I felt how significantly I personally disagreed with what I saw in the context of what I heard. Propaganda declarations on future of newly created cities made by Chinese officials provoked me to create work in which visual form was a consequence of other photographic mosaic that I created entitled *Crime* (2014).

While referring to the work *Crime* (2014) it is worth to notice that other works being part of the exhibition entitled *Skateboard, tricks and life* (2014) were also created for

specific presentation. The reason for their creating was a specific concept based on attempt to sum up my own past, to use art in order to face skating culture, which I propagated in the 1990s. The reason forced form of works. Ready-mades, photography and object are media which supported my previous painting activities.

While considering reasons for artistic activities it is impossible to avoid the topic of inspiration in visual arts. Often, an artwork is created as a result of strong admiration of its author for other artwork. That was the case with works of Balthus, artists from Brotherhood of St. Luke or some paintings of Velasquez, Manet and Goya. To reflect over my artworks, I will give the example of painting entitled *1959-2013* that I painted in 2013. This work was inspired by picture painted by Mark Rothko in 1959. Picture presenting free colour fields oscillating between magenta, cinnabar and orange horizontally located on canvas in striped setting inspired me so much that I decided to paint my version of that picture which was based on colour range and composition of the original work. Apart from Mark Rothko there were many artists whose work stigmatised my sensitivity. They included Piero della Francesca and his impeccable drawing, ideal perspective and colouristic balance, Antonello de Messina and his grace and the world's best Madonna during Annunciation, Johannes Vermeer with his sophisticated composition or Caspar David Friedrich and Wilhelm Hammershoi with the atmosphere of their works. To focus on masters closer to modern and avant-garde trends, I must mention George Seurat, Sol Lewitt, Frank Stella, James Turrell, Al Held, Sarah Morris, Lienhard von Monkiewitsch or Hans Peter Reuter. Using the language of geometry, I feel somehow suspended in tradition based on strong mathematic paradigm with programme based figurativeness. Therefore, also in works of my peer artists, I find philosophies that are close to me. Among them I would like to mention Norbert Frentsch, Ben Willikens, Enrico Bach and Peter Benkert. I find it necessary for all mature artist to understand continuity of art, place my own works between other artists, reject complexes, false modesty and most of all exaggerated praise. To support this philosophy, I will quote a part of poem of Julia Hartwig, a poet that died recently:

„(...) to be equal with rich and disinherited
with genius and misfits

not to fall back from other men greatness
to take Rembrandt for brother and God for father
to drink wine
with Nacht-Samborski and Potworowski
to repeat music pranks of Satie and Ravel

to love Bach but not on your knees (...)”*

Everything that I have painted before, was programme-based figuration. Starting from study from nature, observation of reality and abstracting “single beings”** from all phenomena, the natural result for representation. In the consequence, I defined abstraction for my own needs as historic term error. For me a painted-over plain surface was always unquestionable fact in the form of object – the same painted-over surface expressing specific content and having specific references to symbolic meanings connoted in our culture. While painting human figure entangled in spatial and object relations, my paintings gradually started to present traces of human existence rather than its real emanation. Canvases started to be filled with interiors full of objects left by people, with traces of their presence, human shadows and markings of human existence. Therefore, in series of pictures painted for doctoral project entitled *Coś tam było! Człowiek!* (*There was something! A Man!*) from 2010/2011, I made the painted area a medium to trace the human presence. As a consequence, places presented in the later works created new category of a certain kind of “figuration without a figure” in which the main character from the picture exists beyond the frames of work and sometimes it is the viewer-recipient. This kind of viewer has become very important to me and every time I try to invite them inside of the picture, not only in metaphoric sense. For this I use single procedure of painting illusion and

* J. Hartwig, *Wish* in: *Gorzkie Żale*, Wydawnictwo A5, Kraków 2011, s. 10

** The term „single beings” was used with regards to my work in critical text prepared by Aleksandra Gieczys-Jurszo referring to *24th Festival of Polish Contemporary Painting in Szczecin*, in: *Magazyn Sztuki* (www.magazynsztuki.eu), date of access: 9.12.2012. This term was used by me as a title of my solo exhibition: *Single beings*, Arkadiusz Karapuda, Galeria ES, Międzyrzec Podlaski, 16.01.2016–14.02.2016.

conventionality, by using linear perspective and processes known from trompe-l'œil painting.

While painting parts of unfamiliar architecture, creating new, non-existing painting, I came close to issue of heterotopias, non-places and post-places. While painting subsequent pictures such as *Boredom* (2012), *11.11.11* (2012), *Electrocar* (2012) and then *Rotunda* (2014), *Far and close* (2014) or *Relations* (2015), I realised that I am neither a painter of architecture nor a representative of geometrical abstraction. The first category is too much focused on characteristics of individual buildings, the second category unnecessarily eliminated representation from artistic creation. Over the last years, I also comprehended that what I paint is very important to me and visual form which is a starting point for content or a tool used to express the content cannot be a sole objective. Autotelic nature of painting assigned to it as a consequence of releasing it from mimesis and necessity of social involvement, significantly narrows group of its recipients. Astounding with painting medium as attractive visual game sometimes brings art to the role of a trick and artist to the role of prestidigitator, because the significance of painter expression must be compliant with the amount of paint they used. Hence, with all due respect to technology, technique and matter of artwork understood as an attempt of communication, in my opinion in case of painting, using picture-object, suggesting content, sense and context to potential viewer is equal to creation.

From picture to picture, content has become more and more important to me. I express it through form but intellectual capabilities of recipient are also important. Apart from rich colours, matter and shapes, the paintings also contain inscriptions being commentary to image placed inside the painted frame of the picture. A word as a visual and semantic element was not a significant turning point towards journalism, but its capacity, scope and impact are not without meaning for me. New opportunities opened up for me. Using representations of parts of surrounding, trivial, ugly and prosaic reality – in the form of non-places and heterotopias with commentary – I entered to new kind of artistic expression started with paintings *Nature for the past* (2016/2017) and *Culture for the future* (2016/2017) and I hope to continue it in the form of similarly designed monumental paintings (ca. 300x350cm) prepared for my next exhibition entitled *Larger than closet*.

Public presentations of artworks:

I think that artwork, regardless of the medium and idiom used to create it, only makes sense when it can be exposed to a recipient. To visualise this case it is enough to imagine visual model in the form of equilateral triangle with the following apexes: creator-artist, viewer-recipient and artwork. In such model, art is inside the triangle field between its apexes. As you can see, a work is not an art but only a stimulator. The visual object, despite highest craft used for its creation, remains only an object which once in contact with recipient reveals its sense hidden by artists or creates new senses based on the viewer experience. Therefore, publication of artwork is a necessary element in all artistic works and only the exhibition makes them rightful objects (fact or action) in social discourse. Of course, we know examples of artists from the area of naive art, primitive art or certain trends in sacral art where author creates only to satisfy its internal imperative or treats art as therapy, but my above mentioned thesis refers to art in its modern meaning, which considers modern social models, art institutions and market.

In my artistic practice, I try to take part in artistic and cultural life. Exhibitions, shows, festivals, overviews, biennales and other type of presence of art in social life are considered by me as my obligation. Hence, I try to present my works on solo exhibition at least once a year and take part in several group exhibitions every year. This system allows me to keep healthy balance in exhibitions and motivates me for further work. Paintings left in studio, wrapped with foil make no sense. Only the exhibition gives them a chance to exist visually and for me it is a chance to express things that I cannot or do not want to express in words.

Solo exhibitions are always confrontation with a viewer. Several, dozens or more works presented under the same title and name of author provoke to ask questions, open up the viewer to start evaluate them. The effect of such presentations is usually a discussion, polemics, congratulations or criticism. Based on eighteen solo exhibitions that I have had so far, I always tried to treat them as separate works of art. Selection of works, title, text, presentation – are all elements which are used by author with help of curator to build the spectacle like director in a theatre. Skilful distribution of accents, dynamics of presentation and suggestive or supplementary title and author's text accompanying the exhibition are the tools which are equivalents of brush, paint, varnish or frame.

By choosing works to each subsequent solo exhibition I do not use modernistic rule to show yet another premiere series of works. Often, I add older paintings to exhibition and that depends on requirements of specific show. Sometimes a picture painted three years earlier ideally reflects thesis contained in the current exposition. Still, due to respect to viewer and to myself, I do not show one exhibition project more than once in the same arrangement. First of all, conditions at the gallery hardly ever allow for that. Secondly, this is not compliant with context of place and sense of treating each solo exhibition as a new experience.

Each invitation to organise solo exhibition is a new challenge for me. After receiving such proposal, at first I try to check the gallery and its interior. Then, depending on suggested term, I decide if I prepare exhibition using existing works or I paint works specially for this event. Regardless of my decision, I try to visualise the entire exhibition in the form sketches or projections and then I negotiate this solution with representative of a gallery. Sometimes it happens that exhibition and its initial shape are designed long before the final decision on selection of a gallery. That was the case with exhibition entitled *Skateboard, tricks and life* which had its scenario prepared long before the gallery representative, Leszek Czajka, invited me to use his space. The exhibition *Nature – Place – Culture* presented in Płocka Galeria Sztuki in 2015 was prepared differently. In this case a collection of works that I had at my disposal was systemised by me and built around some specific topic. It occurred that I can divide my works into three groups which received working titles: nature, place and culture. That is how the title of exhibition was invented and the narrative axis thanks to which the exhibition was based on opposition of nature and culture by presence of a place in all paintings which was sometimes understood as heterotopias and sometimes as non-place. However, the solo exhibition I remember best was entitled *Places-Non-Places* and it was presented in Galeria Promocyjna in 2016. Number of works, their arrangement, formats and impact – both individually and in context of other works – was in my opinion the most proper for my artistic work. Division of exposition into two rooms helped to perfectly build the atmosphere and the painting entitled *Rotunda* (2014) placed on the central wall gave a proper tone to the entire exhibition. While constructing the exhibition, I decided to add small work which was completely different from other works. It was painted using egg

tempera on board covered with gauze and thin adhesive and chalk mortar. The format was 15x20cm and the work was carefully framed with glass and box frame. All of these technical conditions significantly distinguished the painting from other works in the gallery. Therefore, I decided that it can be a great counterbalance for the entire exhibition – a certain finishing touch and completion of the exhibition. And that is how it was delivered. A small board tempera work brought the attention of viewers. I think that an additional reason for that could be the title of painting which was *You and me* and which metaphorically differentiated this work from others despite similar means of expression. Such attitude to compose solo exhibition is the best for me and I treat it equally as the painting process. Creation is carried out until the very last moment, and sometimes even goes to more or less formal opening of the exhibition.

A separate experience for me are group exhibitions. Each invitation to such a project is a very educating experience. The opportunity to see my own artistic works surrounded by and in the context of works of other artists fosters my own development. I must admit that group exhibitions are most valuable for me. Relations between formally different works which are created around similar topic or aesthetically comparable works with different concept about reality, create a meaning that is difficult to foresee and develop in your own studio. I think that for recipient, attending such show is as much interesting as for the authors. Group exhibitions have also other positive and non-artistic features. They provide the opportunity for the artists to meet, exchange their experiences and discuss.

After taking part in over 90 group exhibitions, I could isolate several subgroups by valuing individual projects with regards to their substantial assets, significance of institution that organised them, scale, publicity, technical standards of exposition or popularity among viewers. Despite such valuation, the exhibitions that are significant from the point of view of “artworld” and making position in the environment do not always result in situations which are meaningful for the artist from the point of view of their personal artistic development. Sometimes, less important group exhibition in provincial cultural centre is more relevant for artist and for recipient. Let us compare for example a prestigious exhibition entitled *Entree sistemas/Between systems* in Centro de Arte Contemporaneo Velez Malaga Francisco Hernandez in Malaga (2016) with above mentioned small project of local nature entitled

Production carried out in Galeria Promocyjna in Warsaw in 2013. The first exhibition positioned my name high and it was a chance to put my painting next to works of such artists as Nowosielski, Tarasin, Fangor or Sobocki. The second exhibition allowed for interesting exchange of experiences with artists-colleagues. The first one was a highly publicised event presenting Polish art in Spain. The second one, close to condensed research project. Valuation of these different projects cannot be made in the view of individual experience of artist or a viewer. From my point of view, it is the most important that group exhibition is something more than just a mixture of various visual beings. Of course, I experienced that sort of situations in my life, but over last years I try to avoid them.

Nevertheless, after taking part in almost a 100 group exhibitions and having some experience in their organisation, I did not expect the situation that occurred with regards to the caesura of 2013. After dramatic fire in the studio and destruction of all works, I expected to feel loss, several months of shaking off and maybe even some depression. However, nothing like that happened apart from authentic bitterness related to loss of place to work and regret after losing numerous notes, records and sketches for future projects and artistic developments. There was no psychological crisis. Still, what did happen I did not expect. A week after the disastrous day, I started to reject countless proposals of various exhibitions. After several rejections, I started to think of how long this exhibition abstinence would last. Unfortunately, the answer was overwhelming: as long as I did not have studio to work in and create at least few works, which would take at least several months. Yet, losing effects of my work taught me something more. The paintings, objects, tools, some devices were burnt, but what was the most important still remained in my head and the heads of viewers. This was something that cannot be taken away from me. That is why I do not focus so much on the object ever since. In some way I was also released from the necessity to continue some of my projects, series, paintings. I thought that the things in front of me are the most important, and several months of avoiding exhibition life would help me to get a distance and calmly view exhibitions of my friends and colleagues.

Apart from exhibitions, what is important for me is publication of my works in the form of art books, albums and catalogues. Usually, after exhibition a publication of academic or popular nature is something that remains and becomes a certain input to culture.

Sometimes, there are newspaper, TV or internet publications. But for me, as a visual artist, the most important are carefully prepared and published art books. It is significant to distinguish books such *The Future at Last. Contemporary Artists from Poland* (2016), presenting collection *Imago Mundi – Luciano Benetton Collection*, and publication summing up the project *1/∞ - original vs. copy* (2014). Both books are my favourite publications from all publications accompanying my group and solo exhibitions. Their editorial standard, substance and easy reception are the reasons why I, as an artist, recommend them as an interesting form of publication of works, regardless of type of the project.

Teaching

When I am asked the question about my profession, I usually start from answer that I am an artist and, if necessary, I add that I am also a teacher – at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw. This order seems obvious because to teach future artists and to be reliable for my students, I have to be an artist both in the field requiring audience and in conditions of unclear laws of the market of art. Of course it is known from the history and from current practice, that there are examples of outstanding artists who were poor teachers and superb teachers with modest or insignificant artistic output. I think that generalisation makes no sense here and the issue is related to intuition, experience and will to share them with young students.

For my own needs, I prefer using the term teacher then a pedagogue. Perhaps, this is an escape from responsibility but I would not like to raise adult people who started studies at the Academy. I want to teach them painting and not *savoir-vivre*. I am also not certain that I should be an example to follow and most certainly not in all aspects of life. A particular exhibitionism to which artist is exposed, is even more visible in relation teacher-student. Showing my own workshop experiences, my *modus operandi* and my opinion about problems and events is an everyday procedure between teacher and student. I deliberately do not use category of master and student because despite the fact that my alma mater still follows the system of master studios, I prefer a partnership. The fact that I have larger experience than students makes it obvious that I have to share my experience and knowledge with them. Such relation gives the teach opportunity to also learn from student

and this is one of the most significant reasons for which I work with students with great passion. Joint preparation of exhibitions, organisation of plein-air workshops and academic congresses, realisation of tasks and laborious but always effective everyday painting studies from nature – these are elements of my teaching work, regardless of syllabus resulting from qualification framework.

Bologna Process introduced significant change in higher artistic education and in a way which was justified for science, it imposed strict rules for description of effects of education in individual areas and faculties. Equalisation of art and science imposed by the legislator threw the baby out with the bathwater in some areas of artistic education. As a result, today it is impossible to talk about correcting student but we can talk about an academic dialogue and discussion. Student does not go to plein-air workshops but completes traineeships, and the unique competence of Master of Arts can be defined as a professional profile of graduate.

In the view of the above mentioned changes and certain newspeak, we must treat teaching individually and respect preferences and natural tendencies of a student. Despite that, it is important to challenge students in the most extensive way because against the popular opinion, the profession of artist is one of the most social responsible roles. That is why while working with Professor Marek Sapetto and then with Professor Stanisław Baj, I always tried to understand students and put them in front of possible to achieve but distant objectives. Only the most difficult things make sense as Zbigniew Herbert once wrote in his letter to students:

„(...) Grow courage and modesty. Let the faith in unreachable perfection always guide you and let the concern and eternal torment never let you go because they say that what we achieve today is still too little.

I wish you all hard life – only that kind of life is worthy of artist. For you – good thoughts, greetings and words of hope (...)”*

* Z. Herbert, *Dear Unknown*, letter to students of National Academy of Dramatic Art in Warsaw, 12 January 1995, (Letter of Zbigniew Herbert to young actors participating in diploma performance at the National Academy of Dramatic Art in Warsaw in the play *Dismissal of the Greek Envoys. Mr Cogito's stories* directed by Zbigniew Zapasiewicz), first printing *Teatr* 4/1995

My teaching method has been based on recognition of interests and natural tendencies and predispositions of a student. By basing on this knowledge, I could advise them the choice of technique, provide some guidelines and wait for effects. When a student starts to enjoy so called own style in their comfort zone, it is good to take their previous tools and create problem of technical or substantial nature so that the student is forced to use untypical solutions. Another step is usually student's individual work which consolidates student's interests and author's proposal of diploma works. This was the regular procedure. Of course, this does not refer to all students and not everyone was willing to work according to my or professor's system. We had the superb students, gifted but lazy, as well as hard-working but without imagination. Here, I would like to remind a Buddhist proverb: "when student is ready, the teacher will appear". I think that the role of a teacher is to stand by a student and help if necessary. Of course the teaching process should be accompanied by properly prepared teaching programme and methodology, but we cannot overrate our own role as a master. The master-student relation often leads to creating a group of epigones. The pressure to look for authorities is very strong among young people, thus it is necessary to create teaching model with care, and not to discourage young people in respect of their future profession of an artist. The basic rules that I try to inculcate in my students is the following motto: "who does not work, does not eat". Regardless of talent, everyday work brings experience without which students would be like babes in the woods while moving around modern artworld. And this does not refer to thoughtless ethos of work nor to art defined as auto-therapeutic self-satisfaction. In today's world based on culture of image, painting of another dozen of pictures is a lure which can get a solid argumentation. In my opinion, overproduction of artists and their works is a serious problem of our times and we can see that the category of artist ceases to be treated as a name of a profession and it is used more often as an epithet to determine large part of seemingly creative society. However, let us go back to ethos of work. Irrespective of the professor that I cooperated with, teaching was based on the following elements: studies from nature –teaching technical basis and abilities to abstract individual elements from larger settings; thematic composition tasks developing visual imagination – allowing student to determine and specify their own area of interests; and plein-air workshops organised far from familiar studio – which pulls the

Apart from teaching in painting studios for students of last year of studies with Professor Marek Sapetto and, after his retirement, with Professor Stanisław Baj, I sometimes teach at drawing and painting classes and organise author's artistic workshops. Drawing and painting classes are usually related to preparation of candidates for exams to higher artistic studies, and workshops were created for young people under the programme "Presence of Galeria Działań in Schools". In my opinion, they are an interesting combination of introduction to individual issues from the area of art history with practical exercises which result in attempt to answer question or solve a problem discussed during the classes. Classes that I teach in Royal Łazienki in Warsaw have slightly different nature. They are called *Drawing Class*. These workshops refer to idea of Stanisław August Poniatowski and in interesting way combine observation of "Royal Collection of Sculpture" located in Old Orangery with learning of basics of classical drawing studies. Of course, the teaching of drawing based only on studying gypsum makes no greater sense, therefore I extended the programme of classes with works from nature and drawing composition based on author's concept.

Theoretical reflection in higher artistic education seems to be its necessary element. Not only in the form of lectures on history and theory of art or philosophy but most of all as a value added to everyday work in studio. That is why thematic composition tasks given to students have almost always been enriched with theoretical reflection. At this point, I would like to recall the following task: *I see or I know?*, which according to my idea was to be an author's visual expression developing the question and taking stand in the following matters: Is the artistic creation a result of observation or knowledge of world? What is more important: sensual view of the world and building new reality on the basis of subjective sensibility or maybe constructing new artistic quality based on objective criteria being a consequence of knowledge and art? Which view is closer to me – Vermeer's, who observed the world through camera obscura or Leonardo's, who constructed paintings based on broad areas of science such as anatomy, botany and perspective? Does it determine creativity? Is an artist a medium (they sense their artistic intentions with their intuition) or a philosopher (they have knowledge on the basis of which they construct so called objects of art)? Or is it possible to eliminate the sense or sensibility factor from art and life? Works

created after asking such questions did not have to refer to art. They could refer to life and reality in general. Works being reply to suggested task could also refer to phenomena and issues in the field of optics and psychophysiology of vision. Artistic reply to the above question (*I see or I know?*) did not have to be a binding reply and could be an interesting problem (from visual and intellectual point of view). To say it simple: Is it possible to create an artwork only on the basis of observation of a given part of reality even if the result of this observation was totally contrary to idea about this part of reality? Is viewing and knowing contradictory terms considering objective criteria?

The above mentioned task brought interesting results but the most interesting situation happened during its implementation into works. The amount of student's reflections, discussions and creative disputes including the attempt to undermine the task confirmed that during work on thematic task, process is more important than final effect. Of course a full success is guaranteed by great works of students which can be presented on final exhibition at the end of academic year and for me the most important is the information what student learnt during the studies even if the final picture is not satisfying neither for student nor for teacher.

When we mention the exhibitions of students works, what is the most important is the goal of such events. The final exhibition is one thing. It has a educational nature not a artistic one. But the exhibition of the most interesting artistic profiles outside academy is something completely different. While working with Professor Marek Sapetto and then with Professor Stanisław Baj, during the final exhibitions we usually tried to show works of all students using democratic criteria – we presented works of the outstanding students and those less talented. The effect was the presentation of true spectrum of works which would let students see their shortages in technique, over-enthusiasm or low level of theoretical reflection. Students exhibitions organised outside the Academy had completely different nature. Over ten years, I organised (together with Professor Marek Sapetto and Professor Stanisław Baj) several exhibitions of this type. They were held *inter alia* in Galeria Młodych Twórców “Łazienkowska” in Warsaw, in Galeria Wystawa in Warsaw, in Lutheraneum – the undergrounds of Holy Trinity Evangelical Church of Augsburg Confession in Warsaw or in Gallery of Brest Region Social and Cultural Centre in Brest. The exhibitions were always

accompanied by catalogues and critical texts written by professor and me. An assumption for the exhibition was to prepare student for independent work in the field of publication of their works, providing students with competences to develop project, be a curator and a critic and not only giving them painting skills.

Teaching at the Academy is not easy nor smooth. Often, a teacher must show competences of a psychologist, confessor or tutor. It is difficult to teach art, especially with lack of its objective definition. So what can we teach a young artist apart from technical skills? Can we teach them universal rules such as: faith in their own believes, freedom of creation, right to rebel or duty towards tradition? It is difficult to answer these questions in straightforward manner but one thing that the Academy should teach is ability to make decisions and avoid indecision in any case.

Academic, popularisation and organisational activity:

According to Act – Law on Higher Education of 27 July 2005 and Act on Rules of Financing Science of 30 April 2010, each employee of the academic and research unit employed at the scientific, scientific and educational or educational and technical position is obliged to carry out academic research and development according to mission and statutory activity of the parent unit. Equalisation of art and science resulted in many doubts and complications, especially in respect to financing education, but to be in compliance with current law, I think that artistic work, next to teaching, is my basic obligation as an academic teacher employed at the Academy of Fine Arts in Warsaw. For my own purpose, I treat the solo exhibitions and group exhibitions organised by external institutes as so called own studies and I qualify projects performed in research groups based on grants for the Academy as statutory studies. This type of division seems justified and enables clear separation of independent artistic quest from academic research significant mostly for my employer in evaluation system.

So far I had a chance to take part in several research projects which led to interesting conferences, academic publications and exhibitions. The most important tasks include: *1/∞- original vs. copy* (2012–2014) and *Chromolocations* that was started last year. The first project aims at studying the relations between canvas painting and monumental

enlarged copy presented in public space and the second project aims at creating a colour map of neighbourhood, district, city. For both projects, artists were to create artistic works according to strictly predefined conditions, then these works were to be confronted with recipients and correlated with social studies. In case of both projects, I had a pleasure to be the originator, member of research group and a head – coordinator of works. The circumstances of unfinished and closed (maybe too early) research project entitled *Where does the art come from* (2012 – 2013) coordinated by Maciej Duchowski, Ph.D. and Tomasz Milanowski, Doctor Habilitatus in which I took part were slightly different. The partial element of the project was the previously mentioned group exhibition entitled *Production* in Galeria Promocyjna in Warsaw. In this case individual realisations were not limited by any external rules because the project aimed at finding real reasons for creative work out of individual artistic realisations of its participants. The first stage (and unfortunately the last one) focused on creative process, its role and nature, revealing workshop of each artist taking part in the project.

Writing articles on selected issues related to art and culture plays a significant role in academic and research works. Theoretical reflection about exhibitions, popularisation of significant attitudes and artistic trends and taking part in social discussion enables putting personal opinions in order and specifying own stands and artistic choices. In 2017, I had a pleasure to publish several texts of this sort, both of strictly academic nature and purely popularising ones. Magazines such as *Magazyn*, *Aspiracje* or *Arttak* as thematic media may not have a direct impact on vast public opinion but certainly provoke to discussion about fine arts.

It is not without meaning that academic work requires also skills of curator or commissary of exhibition. Apart from points gained for the Faculty, on the basis of indicated affiliation, it is also important to gain experience in attempt to assess someone else's work and experience in theoretical analysis of output in the form of critical text accompanying the exhibition. Being a curator of Mikołaj Dziekański (*Shiver*, 2015), Łukasz Rudnicki (*Swell*, 2016 and *Heading horizon* 2017) exhibitions or diploma exhibitions (2015 and 2016) gave me the opportunity to evaluate my own artistic work in a different way. Moreover, work as a curator or commissary of exhibition gives a great chance to initiate dialogue with artist who has

different experience and different sensitivity.

Academic, popularising and organisational work is connected with properly understood teaching and own artistic work, which gives full competences to artist-academician. Inquisitiveness of researcher compared to responsibility of teacher and reliably developed organisational competences almost always result in significant artistic output enriched with added value in the form of deep theoretic reflection and high quality of publications about works of art.

Summary:

Today I would not like to make any attempts to assess my own artistic, teaching, academic and organisational achievements. In quantitative criteria, my artistic output in the form of several hundreds of artworks including several dozens of works created after gaining doctoral degree, may not be impressing to other people. However, I always thought that what counts is quality not quantity. Marxist doctrine of transition from quantity into quality works only at the initial phase of learning. The further you go, the more difficult it gets – this maxim referring to most of the professions perfectly describes difficultness of acceptance in reference to: subsequent paintings, organised exhibitions, teaching projects and written articles. I think that each work created by artist should be better, wiser and simpler than the previous one. Quality of our future projects largely depends on our previous performance. When I look back, I see that although number of painted works after I obtained my doctoral degree does not have three digits, but that is nothing I could blame myself for because – to go to the world of literature for a while – only bad writer writes a lot and without any breaks.

I think my inventory for today is satisfactory but not ideal. The state that I want to achieve is still in front of me. Over the last months, I have been observing the need to express literary contents with picture. To support them with specific images, quoted from reality. Perhaps this is a need to return to representation in its classical form or maybe a voyage to unknown territory. I do not think about my concerns and boldly move ahead.



Bibliografia:

- H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006
- Inne Przestrzenie, inne miejsca*, red. Dariusz Czaja, Wydawnictwo Czarne sp. z o.o., Wołowiec 2013
- M. Foucault, *O innych przestrzeniach, Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, *Kultura popularna* 2006, nr 2.
- M. Auge, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011
- M. Heidegger, *Budować Mieszkać Myśleć*, w M. Heidegger, *Budować Mieszkać Myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977
- E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Aletheia, Warszawa 2011
- G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Cracow 2013
- M. Eliade, *Święty obszar i sakralizacja świata*, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwell, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001
- Yi Fu Tuan, *Ciało, Relacje Międzyludzkie i wartości przestrzenne*, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwell, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001
- E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, w: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwell, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001
- V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, przeł. K.Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
- H. Belting, *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2010
- G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
- J.J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
- L. Marin, *O przedstawieniu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
- M. Rusinek, *Retoryka obrazu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012
- H. Damisch, *Okno w żółci kadmowej*, przeł. M. Prosowska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006
- H. Damisch, *Teoria obłoku*, przeł. P. Tarasewicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011
- G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Towarzystwo autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2014
- E. Rewers, *Post-polis. wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005
- Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Towarzystwo autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010
- M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Towarzystwo autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010

Bibliography:

- H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Cracow 2006
- Inne Przestrzenie, inne miejsca*, edited by Dariusz Czaja, Wydawnictwo Czarne sp. z o.o., Wołowiec 2013
- M. Foucault, *Of other spaces: Heterotopias*, translated by M. Żakowski, *Kultura popularna*, 2006, no. 2.
- M. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, translated by R. Chymkowski, Warsaw 2011
- M. Heidegger, *Building Dwelling Thinking*, in M. Heidegger, *Building Dwelling Thinking. Selected Essays*, Czytelnik, Warsaw 1977
- E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Aletheia, Warsaw 2011
- G. Debord, *The Society of the Spectacle and Comments on the Society of the Spectacle*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Cracow 2013
- M. Eliade, *Sacred Space and Making the World Sacred*, in: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, edited by A. Mencwell, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2001
- Yi Fu Tuan, *Body, Personal Relations, And Spatial Values*, in: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, edited by A. Mencwell, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2001
- E.T. Hall, *The hidden dimension*, in: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, edited by A. Mencwell, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2001
- V. Stoichita, *The Self-Aware Image*, przeł. K.Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdansk 2011
- H. Belting, *Likeness and Presence*, przeł. T. Zatorski, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdansk, 2010
- G. Didi-Huberman, *Devant L'image*, przeł. B. Brzezicka, Słowo/obraz terytoria, Gdansk 2011
- J.J. Wunenburger, *Philosophie des Images*, przeł. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdansk 2011
- L. Marin, *On representation*, Słowo/obraz terytoria, Gdansk 2011
- M. Rusinek, *Retoryka obrazu*, Słowo/obraz terytoria, Gdansk 2012
- H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, przeł. M. Proowska, Słowo/obraz terytoria, Gdansk 2006
- H. Damisch, *A theory of cloud*, przeł. P. Tarasewicz, Słowo/obraz terytoria, Gdansk, 2011
- G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Towarzystwo autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Cracow 2014
- E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Cracow 2005
- Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Towarzystwo autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Cracow 2010
- M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Towarzystwo autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Cracow 2010

