

1.

Autoreferat teksty

Władysław Radziwiłłowicz

Za Zgodność

Samodzielny Referent ds. Kadr

Poznań, dnia 16.04.2019

Szultka
Barbara Szultka

Egzemplarz do akt



RZECZPOSPOLITA POLSKA

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
W POZNANIU

Wydział Malarstwa

(nazwa jednostki organizacyjnej szkoły wyższej albo innej placówki naukowej)

DYPLOM

Władysław Radziwiłłowicz

(imię i nazwisko)

urodzony y dnia *15 stycznia 1970* r. w *Wilnie*
na podstawie przedstawionej rozprawy doktorskiej *w postaci dzieła artystycznego*
- cyklu obrazów wykonanych w technice olejnej oraz pisemnej analizy pod wspólnym
tytułem „Fenomen Obrazu jako efekt symultanicznego czytania „Śniadca”
oraz po złożeniu wymaganych egzaminów uzyska ł stopień

DOKTORA

sztuki *w dziedzinie - sztuki plastyczne,*
w dyscyplinie artystycznej - sztuki piękne
(bliższe określenie nazwy stopnia)

nadany uchwałą Rady *Wydziału Malarstwa*
Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.
(nazwa rady i nazwa szkoły wyższej albo innej placówki naukowej)

z dnia *1 kwietnia 2009* r.

Promotor w przewodzie doktorskim: *prof. Marek Zaborowski - ASP Poznań.*

Recenzenci w przewodzie doktorskim: *prof. Marcin Berdyszak - ASP Poznań,*
prof. Jarosław Madziński - ASP Warszawa
Poznań,

26 kwietnia 2009 r.
(miejsowość, data)

DZIEKAN
Wydział Malarstwa
Dziekan
A. Zdanowicz
prof. ASP Andrzej Zdanowicz



Rektor REKTOR
Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
M. Berdyszak

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Malarstwa i Rysunku

AUTOREFERAT
dr Władysław Radziwiłłowicz

Urodzony 15 stycznia 1970 r. w Wilnie, Litwa.

Stopień doktora w dziedzinie – sztuki plastyczne, w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne uzyskałem w dniu 1 kwietnia 2009 roku, na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

Zatrudniony w latach 2000 – 2009 jako asystent w II Pracowni Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, prowadzonej przez prof. Marka Zaborowskiego.

Od 2009 – 2013 adiunkt w II Pracowni Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, prowadzonej przez prof. Marka Zaborowskiego.

Od 2013 – do chwili obecnej – prowadzący II Pracownię Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

Wskazuję 11 obrazów z cyklu „Do not free me” oraz film wideo „Living room” jako osiągnięcie wynikające z art. 16 ust. 2 z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Dane kontaktowe:

Władysław Radziwiłłowicz

Miejsce pracy: Wydział Malarstwa i Rysunku, UAP

Adres korespondencyjny: Puszczykowo 62-041, ul. Niezłomnych 25

Tel.: 603 477 403

E-mail: w.radziwillowicz@wp.pl

Władysław Radziwiłłowicz

Wstęp

Referowanie własnej twórczości wymaga przyjęcia dystansu i spojrzenia całościowego oraz dostrzeżenia we własnej praktyce artystycznej tego, co w niej istotne. Wiążą się z tym również pewne obawy. Na przykład przed pułapką nadmiernej werbalizacji. Wszakże transformacja idei w formę wizualną nadal pozostaje tajemnicą (przynajmniej dla mnie). Czasami analiza formalna okazuje się błędzeniem po peryferiach sensu obrazu, co wynika chociażby z fundamentalnej różnicy między Obrazem a Słowem. Ale muszę przyznać, choćby z pozycji dydaktyki i pracy w uczelni, że rola, którą odgrywa słowo, jest ważna.

Żeby w pełni oddać charakter poszukiwań i zmian, które zachodziły w mojej praktyce malarskiej, spróbuję przybliżyć wcześniejsze prace oraz okoliczności, które miały istotny wpływ na sposób mojego myślenia o obrazie. Interesuję się konwencją obrazu, która ma swoje zaplecze w fotografii cyfrowej, filmie, środowisku 3D. Nowe media tworzą specyficzny kontekst dla obrazu malarskiego. Fascynują mnie również „ograniczenia” obrazu i pewna „anachroniczność” tego medium. Relacje zachodzące pomiędzy kształtami i kolorami w obrazie nie odnoszą się do jakiejś obiektywnej przestrzeni, lecz do oka i umysłu widza. Przestrzeń w obrazie jest przecież iluzją, która jednak może być na tyle sugestywna, że ulegamy jej i temu, co ona zawiera.

Najczęściej pracuję w technice olejnej na zagruntowanym płótnie. Czasem stosuję akrylową podmalówkę. Tradycyjny warsztat malarski, do którego przywiązuję duże znaczenie, łączę z nowoczesnymi technikami. Posługuję się cyfrowymi metodami pozyskiwania i edycji obrazu, ale służą mi one jedynie do opracowywania i zapisywania koncepcji. Pełnią funkcję narzędzia. Oczywiście to narzędzie ma wpływ na moją pracę. Zostawia na niej jakieś piętno. Ma też wpływ na recepcję moich obrazów.

Patrząc na to szerzej, można powiedzieć, że rozwój istniejących i powstawanie nowych narzędzi obrazowania prowadzi do zmian w sposobie recepcji rzeczywistości w ogóle. Każdej epoce towarzyszyły specyficzne dla niej sposoby widzenia świata. Ale również zmiany nastawienia w postrzeganiu rzeczywistości często były powodem sięgania po nowe środki techniczne. Paradoksalne i prowokujące niegdyś stwierdzenie Oskara Wilde’a, dotyczące natury naśladowującej sztukę, natury, w której „odkrywamy to tylko, co w nią wkładamy”, dziś już nie wydaje się paradoksalne.

Przez wiele lat pracowałem jako grafik-projektant w agencjach reklamowych. Mogłem przyglądać się od wewnątrz manipulacjom stosowanym w świecie reklamy. To doświadczenie wykształciło we mnie dystans do świata reklamy i ambiwalentny stosunek do mediów w ogóle. Z jednej strony czuję niechęć do wszechobecnej, w ogromnej mierze wizualnej, namolnej, wolnorynkowej perswazji, a z drugiej strony towarzyszy mi świadomość dominującej roli mediów w kształtowaniu współczesnej ikonosfery. Już w latach 60. Marshall

McLuhan stwierdził: „Mając do dyspozycji wielki budżet, artysta komercyjny miał tendencję do przekształcania reklamy w ikonę, a ikony nie są przecież specjalistycznymi fragmentami czegoś lub punktami widzenia, lecz ujednoliconymi i skondensowanymi obrazami o złożonym charakterze. Skupiają ogromny obszar doświadczenia w niewielkich ramach”¹. Nie roztrąsając kwestii etycznych, mogę stwierdzić, że ostatecznie branie udziału w pracy zespołów manipulujących świadomością konsumentów uznałem za zajęcie nie dla mnie. Miało ono jednak wartość poznawczą. Poszerzyło moją wiedzę o rzeczywistości, o świecie sterowanych pragnień i zmanipulowanych decyzji. Stworzyło w mojej świadomości nowy kontekst dla obrazu malarskiego.

Powstałe prace ze względu na pewne cechy wspólne tworzą cykle: „Recycling”, „Prospektywy”, „Sunny Hotel”/„all-inclusive”, „Déjà vu”, „Do not free me”. To najważniejsze z nich. Nie stanowią zamkniętych i odseparowanych od siebie tematycznie lub formalnie grup obrazów. Z reguły jeden cykl płynnie przechodzi w drugi. Niektóre elementy obrazów uparcie pojawiają się w różnych cyklach prac. Za każdym razem, gdy podejmowałem ponownie ten sam wątek, zmieniałem swoje podejście do niego. Przywodzi to na myśl utopijne dążenie do „obrazu doskonałego” i obsesyjną eksploatację jednego motywu. Są też prace, które nie należąc formalnie do żadnego z cykli, stanowią osobne próby podjęcia wybranych przez mnie zagadnień. Do takich prac między innymi należy cykl czterech wielkoformatowych prac pod wspólnym tytułem „Kątem oka”. Realizowałem go przez kilka lat, równoległe do pracy nad cyklami „Sunny Hotel” i „all inclusive”. W niniejszym autoreferacie oraz w załączonej dokumentacji przybliżyć wybrane realizacje malarskie, zaczynając od wczesnych prac – zgodnie z chronologią ich powstawania.

Zobowiązany do wskazania osiągnięcia artystycznego, które spełnia warunki określone w ustawie, wskazuję wystawę obrazów z cyklu „Do not free me” i projekcję wideo „Living room” w „Lokal 3”, ul. Chwaliszewo 72, w Poznaniu, oraz wystawę powiększonego zestawu prac z tego cyklu w Galerii Wieży Ciśnień w Bydgoszczy w 2017 r.

¹ Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wydawnictwo Naukowo-techniczne Warszawa, 2004, s. 297

„Recykling”

Najwcześniejsze prace, które chciałbym przywołać, pochodzą z cyklu „Recykling”. Ten cykl obejmuje zarówno malarską część mojej pracy dyplomowej w 1996 roku, jak i nieco późniejsze obrazy. Traktuję te obrazy jako punkt wyjścia – początek własnej drogi artystycznej. Praca dyplomowa składała się z części malarskiej, która powstała w pracowni prowadzonej przez prof. Jacka Waltosia, oraz z części graficznej (metalowe techniki graficzne), którą zrealizowałem w pracowni prof. Tadeusza Jackowskiego. W tym czasie fascynowało mnie malarstwo niektórych przedstawicieli tzw. „szkoły londyńskiej”, przede wszystkim Franka Auerbacha i Leona Kossoffa. W „ugniataniu” gęstej, „ciężkiej” materii malarskiej widziałem wizualny ekwiwalent egzystencjalnych zmagania człowieka. W mojej praktyce malarskiej znaczenia nabrał gest budujący kompozycję obrazu i pomagający mi w odnajdywaniu porządku w sensualnym chaosie świata.

Większość moich prac odnosiła się do wszechobecnego szumu informacyjnego, który jest udziałem mieszkańców współczesnych metropolii. Dążyłem do wywołania wrażenia nadmiaru, przesyty, osaczenia. Prace wchodzące w skład dyplomowej realizacji miały wyrazistą, często jaskrawą kolorystykę. W warstwie mimetycznej miały przywołać na myśl skojarzenia z przestrzenią miejską, być powidokiem zwartej miejskiej zabudowy, podwórek-studni, okien, neonów, napisów reklamowych (fot. 1-2). Celem było to, żeby sens obrazu wyłonił się z relacji pomiędzy wybranym motywem, a sposobem, w jaki ten motyw został namalowany. Zależało mi na tym, aby obraz zyskał wartość poznawczą nie przez „podobieństwo”, będące, jak pisał Gottfried Boehm, „próbami odwzorowującej substytucji”, lecz jako pełnoprawna forma interpretowania świata i sposób unaoczniania tego sensu.

W takiej formule zamysł kompozycyjny i tektonika obrazu współkształtują ideę malarstwa. Późniejsze obrazy z tego cyklu, tworzone w czasie, kiedy już pracowałem w dużej agencji reklamowej, miały ciemną, ziemistą kolorystykę. Operując antropomorficznym kształtem szmacianej lalki otoczonej przez zdegradowaną materię, budowałem obraz rozkładu/rozpadu (fot. 3-6). Charakter tych prac w znacznej mierze brał się z potrzeby odreagowania naskórkowej „perfekcji” świata reklamy i refleksji nad rolą jednostki ludzkiej w korporacyjnych realiach. W tamtym czasie już sama czynność malowania miała dla mnie wartość terapeutyczną. Ślad pędzla na płótnie, coraz mniej zróżnicowany, stawał się celem samym w sobie. Finałnie już nie budował odniesień do kształtów i przestrzeni. Leżąc na płótnie, eksponował jego powierzchnię (fot. 7-8). Ta seria obrazów, podszyta pewnym turpizmem, była dla mnie okazją do stopniowego wyprowadzania z malarstwa resztek iluzji przestrzeni. Myślałem o tej decyzji jako o ekwiwalencie demaskatorskiego aktu pozbawiającego złu-

dzeń. W ten sposób „odkryłem” plastyczną wartość i fenomen powierzchni obrazu – płaszczyzny. Jednak wartości plastyczne związane z zasadą mimesis nigdy nie przestały być mi bliskie. Zawsze fascynował mnie stan niepewności, jaką napotyka nasza percepcja w kontakcie z obrazem. Hans Belting oddał ją w następujących słowach: „Jedynie w sztuce ambiwalencja, która istnieje między obrazem i medium, tworzy tak silny bodziec dla naszej percepcji. Bodziec, przypisywany przez nas obszarowi tego, co estetyczne. Zaczyna się on już tam, gdzie nasze wrażenie zmysłowe pobudzone jest na zmianę przez iluzję przestrzeni i przez pomalowaną powierzchnię obrazu malarskiego”².

Często budowałem obrazy w sposób sugerujący wyraźne przestrzenne relacje między poszczególnymi elementami kompozycji. Wykorzystując dobrze rozpoznane i głęboko zakorzenione w tradycji malarskiej środki, starałem się skłonić widza do przyjęcia pewnej konwencji postrzegania. Przewodnikiem po obrazie był gest malarski – gest jako narrator w przestrzeni, który – być może – gdzieś nas zaprowadzi. Kiedy owa przestrzeń w obrazie stawała się kompletna i wewnętrznie spójna, a obraz zaczynał mi sprawiać malarską satysfakcję – podejmowałem decyzję plastyczną, która nie mieściła się w ramach dotychczasowej logiki a nawet była z nią sprzeczna. Postępowałem tak, ponieważ wychodziłem z założenia, że odpowiednie dobranie proporcji między wzajemnie wykluczającymi się typami malarskiej narracji, powinno wytrącić widza z jego nawyków percepcyjnych.

W książce „O obrazach i widzeniu” Gottfried Boehm w rozdziale „Pierwsze spojrzenie. Dzieło sztuki-estetyka-filozofia”, analizując mechanizmy powstawania sensu obrazu, stwierdza: „Niekompletność konstrukcji logicznej (obrazu) nie tylko apeluje do naszej chęci uczestnictwa, lecz również stale odsyła do zmysłowych warunków dzieła. Prowadzi nas do punktu genezy, tam, gdzie uczy się odczytywać taki a nie inny układ elementów materialnych „jako” konfigurację sensu”³.

„Prospektywy”

Praca nad obrazem, w moim przekonaniu, zawsze jest doświadczaniem czegoś nowego i ma charakter intuicyjny. Uważna obserwacja zmian zachodzących w obrazie dostarcza mi „współrzędnych”, pozwala formować coś w rodzaju wektora, czyli intencję. Przywołuję obrazy z tego cyklu, ponieważ w trakcie pracy nad nimi pojawiły się nowe wątki i zaczęły zachodzić ważne zmiany w moim malarstwie. Zawdzięczam im odkrycie własnej odrębności i mojej „gramatyki” obrazu. Mogę też powiedzieć, że w obrazach z cyklu „Prospektywy” ponownie zagościło dążenie do iluzji przestrzeni. Z tą różnicą, że teraz zafrapowała mnie

² Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków, Universitas 2007, s. 43

³ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków, Universitas 2014, s.41-42

iluzoryczność sama w sobie. Uznałem, że im bardziej pociągająca i sugestywna jest przestrzeń w obrazie, tym z większą siłą obnaża ona własną utopijność i sztuczność. Budując, co raz to dalsze plany, narzucając widzowi różną skalę, dążyłem do spotęgowania wrażenia przestrzeni. Przy takich założeniach naturalnym przedmiotem zainteresowania stał się pejzaż. Budowałem wyraziste odniesienia do pejzażu jako dobrze zakorzenionej w malarstwie manifestacji przestrzenności. Nie interesował mnie jakiś konkretny pejzaż. Dbałem o to, aby nie dać widzowi możliwości rozpoznania w nim konkretnego miejsca (fot. 9-12).

Poprzez stopniowanie wartości mimetycznych starałem się zmusić widza do balansowania pomiędzy rozpoznawalnością a nierozpoznawalnością. Odrealnione, niekiedy niosące ślady pewnej dekoracyjności obrazy miały kierować uwagę ku pejzażowi lub ogrodowi nieprzystającemu do otaczającej nas rzeczywistości. Intuicyjnie dążyłem do wywołania skojarzeń z pejzażem, który może być wszędzie i nigdzie. Taki pejzaż był dla mnie emanacją pragnienia ucieczki od realiów codzienności. Pod względem kompozycyjnym obrazy z tego cyklu sprawiały wrażenie zaledwie fragmentów znacznie od nich większej i nieznannej całości.

W trakcie malowania tych eskapistycznych pejzaży moja uwaga zaczęła kierować się na światło w obrazie. Dostępną oczom odbiorcy „scenę” oświetlałem od dołu lub z głębi obrazu, najczęściej ukrywając „źródło światła” za dolną krawędzią pracy. Obraz malarski, podobnie jak księżyc, świeci światłem odbitym. Fascynował mnie kontrast między głęboko osadzoną w kulturze symboliką światła, a jego mamiącą nas iluzorycznością (sztucznością) w obrazie.

W warstwie piktoralnej starałem się akcentować ślad pędzla. Cykl „Prospektywy” opierał się na kilku często powtarzających się motywach występujących w różnych konfiguracjach względem siebie. Seria obrazów z ciemnymi, obłymi kształtami dominującymi w centrum kompozycji, które roboczo nazywałem „telewizorami”, miała wywoływać skojarzenia z „beztroską” zabawą (również malarską), grą odbić i zniekształceń w dużym kineskopie lub w ciemnym oku obiektywu (fot. 21-24). W wielu obrazach wybijały formy wymaginowanej ogrodowej flory, budowane ekspresyjnym gestem malarskim, zderzałem z poziomym pasem czarnej płaszczyzny przywodzącej na myśl linię horyzontu. Zestawiając tak odmienne plastycznie elementy kompozycji, pragnąłem wywołać wrażenie niedostępności, niepewności, co do natury motywu ogrodu. Malowane impasto formy roślinne posiadały własną witalność bliską przedmiotom, które mogłyby istnieć fizycznie, jednak przycięte przez linię horyzontu, należały raczej do sfery wyobraźni.

W niektórych pracach rolę linii horyzontu pełniła dolna krawędź obrazu. Często wykorzystywany przeze mnie motyw sunącego po niej samochodu był próbą połączenia

w całość dwóch wzajemnie wykluczających się narracji. Pierwsza miała sugerować, że samochód zmierza w głąb obrazu, a druga, że przesuwana się jednak po krawędzi, wzdłuż powierzchni malowidła. Świat oglądany przez okna poruszającego się pojazdu wydaje się być płaski i naskórkowy.

Do kilku obrazów wprowadziłem elementy nawiązujące do szlabanów. Inspiracją była sytuacja, w której kiedyś się znalazłem. Podczas przejeżdżania przez kolejowy zombaczyłem przed sobą zamykający się szlaban. Nie mogłem się cofnąć, bo szlaban za mną również odciął mi drogę. Wszystko skończyło się dobrze, ale szlabany stały się dla mnie metaforą zagrożenia i chwili pomiędzy przeszłością a przyszłością. Doświadczyłem wtedy bardzo intensywnie uczucia „tu i teraz”. Umieszczając przy dolnej krawędzi obrazu zamykający się szlaban, chciałem wywołać u widza wrażenie zawieszenia upływu czasu.

Cykl „Prospektywy” w pewnej mierze nawiązuje do istniejącego w XIX wieku gatunku pejzażu malarskiego, który kontestował postępującą industrializację i urbanizację. Podobnie, jak artyści tamtego czasu, którzy szukali schronienia i wolności w naturze, ja też szukałem schronienia i wolności, ale w obrazach miejsc wymaginowanych. Hans Belting, analizując specyficzne relacje między miejscem a jego obrazem, pisał: „Miejsca, w których ludzie żyją, nie są jedynymi. Są też miejsca wyobraźni i ucieczki, miejsca utopii, co jako pojęcie jest sprzecznością samą w sobie. /.../ Do obrazu realnego miejsca należy kontroobraz [Gegenbild] imaginacyjnego miejsca, w którym albo wszystko jest zupełnie inne, aniżeli gdzie indziej, albo też wszystko było w nim jeszcze dobrze. /.../ Obok pragnienia przynależności, miejsca zaspokajają także pragnienie wolności”⁴.

Poświęciłem więcej uwagi temu cyklowi z kilku powodów. Przede wszystkim chciałem opisać intuicyjny i wielowątkowy charakter moich ówczesnych poszukiwań. To w trakcie pracy nad tymi obrazami, które później umownie połączyłem w cykl pod tytułem „Prospektywy”, dojrzało we mnie przekonanie o konieczności wypracowania metody bardziej skondensowanego przekazu i rozwinięcia umiejętności podejmowania bardziej radykalnych decyzji malarskich. Jedną z takich decyzji była rezygnacja z faktury. Pewnego razu uświadomiłem sobie, że w moim malarstwie faktura jest zbyt ciężka. To wyszło w trakcie pracy, kiedy najpierw instynktownie, a potem świadomie zacząłem dążyć do całkowitej eliminacji faktury i coraz bardziej wygładzałem powierzchnię obrazów. W końcu faktura przestała mnie frapować. To samo dotyczy koncepcji światła w obrazie. Uznałem, że powinno ono przypominać oświetlenie tła na planie filmowym lub podczas sesji zdjęciowej. Wąska gama kolorystyczna obejmująca barwy zielone i im pokrewne, pierwotnie zakorzeniona w zieleni chlorofilu, w coraz mniejszym stopniu odnosiła się do natury i zarazem coraz bardziej stawała się „sztucznym” atrybutem obrazu, a raczej atrybutem jego aury. Podobne decyzje legły u podstaw cyklu obrazów zatytułowanego „Sunny Hotel”.

⁴ Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków, Universitas 2007, s. 89

„Sunny Hotel”. Zaprojektowany świat

Część prac z cyklu „Sunny Hotel” została po raz pierwszy zaprezentowana podczas wystawy towarzyszącej mojemu przewodowi doktorskiemu w Starej Drukarni Concordia, w 2009 roku. Na wystawę składało się 10 obrazów z cyklu „Sunny Hotel”, jeden obraz „Kątem oka, IV” (450x190 cm) z cyklu czterech wielkoformatowych obrazów pod wspólnym tytułem „Kątem oka”, 25 obrazów w formacie 23x30 cm pod tytułem „Niwka, 18.02.2007” oraz zapętlonej projekcji animacji tych obrazów. Ponadto na wystawie pokazałem 4 zdjęcia z mojej realizacji malarskiej „Matte Kudasai” na podwórku spacerowym w Areszcie Śledczym w Poznaniu. Omawiany cykl był konsekwencją wcześniejszych doświadczeń malarskich, efektem zawężenia pola poszukiwań. Najogólniej rzecz biorąc, źródła tego cyklu prac tkwią w malarskiej refleksji nad obrazem w kontekście tzw. „rzeczywistości medialnej”. Praca teoretyczna miała tytuł „Fenomen obrazu jako efekt symultanicznego czytania świata”.

Odbiór utworu muzycznego, dzieła literackiego, filmu i sztuki teatralnej jest synchroniczny – trwa w czasie. Obraz (również jako zdjęcie produktowe, zdjęcie typu life style, ilustracja, plakat...) jest dostępny od razu. Między innymi z tego powodu jest wykorzystywany do szybkiego przekazywania informacji, przeważnie natury komercyjnej lub politycznej. Obraz jest bardzo skutecznym narzędziem niewerbalnej perswazji. W realiach korporacyjnych manipulacji los obrazu przywołał mi na myśl los ludzkiej jednostki – jedynym wyznacznikiem wartości staje się wydajność i optymalność.

Świadomość faktu, że obraz zaistniał w dziesiątkach tysięcy odstosów (np. dzięki umieszczeniu go w gazecie lub reklamie telewizyjnej), a potem, bardziej lub mniej dosłownie zniknął, sprawiła, że zainteresowałem się specyfiką uwikłania obrazu w środowisku reklamy. Kusząc, wzbudzając zachwyt i pożądanie, bawiąc i proponując coś „idealnego”, obraz współtworzy alternatywną rzeczywistość, „lepszy świat”, który jednak szybko przemija. „Nowe” zostaje wyparte przez „nowsze” i rychło okazując się „starym” łąduje na śmietniku.

Wracając do mojego malarstwa, chciałbym wspomnieć o dychotomii koloru zielonego i czerwonego, na której bazują różne systemy komunikacji. Zieleń pierwotnie była wsparciem komunikatów: „start”, „włącz”, „użyj”, „play”, „wolne”, „idź”, „jedź” itd. Przeciwnie kolor czerwony, kojarzony z komunikatami: „stop”, „wyłącz”, „zajęte”, „uwaga”. Odwołując się do asocjacji głęboko zakorzenionych w zbiorowej świadomości, te kolory „rozmyły” nominalną, użytkową treść pierwotnego komunikatu, nadając mu uniwersalny charakter. System drogowej sygnalizacji świetlnej jest doskonałym tego przykładem. Oczekiwanie na zielone światło przywiodło mi na myśl wypatrywanie oazy na betonowej pustyni. Reakcja na zapalenie się zielonego światła – „możesz jechać”, bardziej przypominała odruch warunkowy niż świadomie podjętą decyzję.

Podążanie w kierunku zaspokajania sztucznie wykreowanych odruchów i pragnień można zobaczyć jako mentalną wędrówkę w stronę horyzontu wyznaczanego przez reklamę i konsumpcjonizm (zwany także hedonistycznym materializmem). Moje założenie, że linia prawdziwego horyzontu znajduje się nie „tam”, tylko w moim oku, w moim malarstwie, było wyrazem wewnętrznej niezgody na „zbiorowe urojenie”, na świat reklamy i pogoń za dobrami materialnymi. Redukując mój świat do płaszczyzny obrazu, zawężając skalę barwną, jednocześnie budowałem obraz przedstawiający dystans do świata mi obcego. Już nie odtwarzałem zieleni natury, lecz stwarzałem zielen w porządku symbolicznym. Radykalizowałem kolor, oczyszczając go aż do postaci syntetycznej. Od zieleni chlorofilu doszedłem do zieleni, którą nazywam cywilizacyjną. W pewnym sensie nadal była to zieleni środowiska, ale już środowiska człowieka współczesnego. W warstwie formalnej obrazu z tego cyklu zostały pozbawione wielu malarskich atrybutów – wyrazistych śladów pędzla i śladów dawnej fascynacji koloryzmem.

Interesującą wydała mi się próba zastosowania w malarstwie procedur doboru środków wyrazu, jakie stosuje się np. w fotografii lub projektowaniu graficznym na potrzeby komercyjne. Jednak nie chciałem przedrzeźnić języka reklam, lecz kondensować przekaz, jak to ma miejsce w najlepszych reklamach. Dlatego nie będzie przesadą stwierdzenie, że w dużej mierze obrazu z tego cyklu zostały przeze mnie „zaprojektowane”. W wielu z nich ślad pędzla został prawie wyeliminowany. Stosowałem narzędzia pozwalające na uzyskanie idealnie miękkich przejść tonalnych, eliminując gest malarski aż do zatarcia różnicy między wytworem maszyny (drukarki) a dziełem rąk ludzkich. Obrazy z cyklu „Sunny Hotel” miały przywołać na myśl wydruki z drukarek wielkoformatowych. Jak słusznie zauważyła Joanna Daszkiewicz w rozmowie opublikowanej w katalogu wystawy „all inclusive”: „świadomie wtapiasz unikatowość obrazu malarskiego w kontekst obrazów cyfrowych, którymi wyklejona jest coraz bardziej nasza rzeczywistość”.

W innych obrazach gest malarski był obecny, lecz w mikroskali. Im bardziej obraz upodabniał się do wydruku, tym bardziej gest stawał się zauważalny i charakterystyczny dla obrazu unikatowego, a nie wydruku. Tworzyłem obrazy, korzystając z fotografii własnego autorstwa (z wyjątkiem obrazów „Восток на фоне Запада”, „Восток на фоне Востока” („Wschód na tle Zachodu”, „Wschód na tle Wschodu”).

Medium, które w potocznym odbiorze wciąż najlepiej spełnia kryteria mimesis i jest obdarzone największym zaufaniem (jako „najbliższe prawdzie”), pozostaje fotografia. To naiwne przekonanie kontrastuje ze specyfiką współczesnej fotografii, która dzięki zaawansowaniu techniki cyfrowej obróbki jest obecnie medium najbardziej podatnym na fałszowanie. Nawiązując do funkcjonującego w plastyce pojęcia figury i tła starałem się odwrócić ich

tradycyjną wzajemną hierarchiczność. Kompozycję budowałem w sposób pozwalający wyeksponować wiodącą składową – tło – nośnik światła. Elementy kompozycji będące w domyśle odniesieniami do otaczającej nas rzeczywistości umieszczałem na peryferiach obrazu, przeważnie u jego podstawy. Sylwetkowe ujęcia zjeżdźalni na placu zabaw, budynku mieszkalnego z płaskim dachem, przystanku podmiejskiej linii autobusowej, fragmentów zabudowań gospodarczych z dwoma silosami lub neonów reklamowych na dachu przydrożnego hotelu zachowują pozory referencyjności.

Pieczołowicie odtwarzając szczegóły, dbałem o to żeby już przy pobieżnym oglądzie wprowadzić odbiorcę w złudne poczucie bezpieczeństwa wynikające z rozpoznania wykorzystanego w obrazie motywu. Dopiero uważniejsze przyjrzenie się sylwetkowym ujęciom mogło wzbudzić wątpliwości. Sylwetkowość ma w sobie frapującą dwoistość, ponieważ nie dostarcza jednoznacznych wskazówek, z czym mamy do czynienia. Czy z obiektami trójwymiarowymi „spłaszczonymi” przez specyficzne warunki oświetleniowe, czy z płaskimi butaforiami.

Powracający z siłą obsesji motyw jasnej kreski na niebie, kojarzący się ze śladem linii kondensacyjnych pozostawianych przez przelatujący samolot, był dla mnie czymś w rodzaju zadrapania na powierzchni płótna. Sprowadzał misternie budowaną iluzję przestrzeni na powrót do płaszczyzny obrazu. Takie unieważnianie utopijności iluzji przestrzeni dawało mi pewną satysfakcję intelektualną. Podobna dwoistość towarzyszyła realizacji „Matte Kudasai” (japoński zwrot „proszę poczekać”) na podwórku spacerowym „N”-ki, czyli oddziału dla osadzonych niebezpiecznych w Areszcie Śledczym w Poznaniu (fot. 49-52). Znalazłem się wtedy w ciasnym „pudełku” z trzech betonowych ścian i stalowej kraty. Sufit stanowiła gęsta siatka ze stali zbrojeniowej i drutu kolczastego. Wielkość betonowego spacerniaka nie odbiegała znacząco od wielkości cel. Już samo istnienie takiego podwórka spacerowego wydawało się być absurdem, a korzystanie z niego karykaturą spaceru na świeżym powietrzu. Namalowałem to miejsce, starając się uwolnić je od opresyjnej aury.

Zdaję sobie sprawę, że moja perspektywa postrzegania więzienia zdecydowanie różniła się od perspektywy więźniów. Zaskakującym był dla mnie fakt, że podczas realizacji tej pracy towarzyszyły mi stany skupienia i wewnętrznego spokoju, jakich nie doświadczyłem od lat. Całkowite odcięcie od świata, brak rozpraszających bodźców, równomierne górne światło dzienne i cisza... Przyznam, że to była dla mnie idealna pracownia. Słuchając życzliwych, choć mało wybrednych komentarzy funkcjonariuszy Służby Więziennej dobiegających do mnie z krak rozmyślałem nad bogactwem form zniewolenia jednostki, nad względnością takich pojęć jak wolność i zniewolenie. Kogo – od kogo – ta krata oddziela? Myślę, że ramy wolności wyznaczone są także przez naszą świadomość.

W trakcie zastanawiania się czy powinienem ingerować w stalową kratę i jeśli tak, to w jaki sposób to zrobić, nasunęła mi się analogia między kratą a płótnem malarskim. Płótno to też w końcu krata, tyle że o gęstszym splocie, krata samonośna – z jednej strony ograniczająca obraz, tworząca płaszczyznę, a z drugiej strony stanowiąca jego ciało. Jednym z efektów przemyśleń wyniesionych ze „spacerniaka” były prace „Восток на фоне запада” i „Восток на фоне Востока” (ros. „Wschód na tle Zachodu” i „Wschód na tle Wschodu”). Namalowałem obrazy po obu stronach prześwitującego płótna o rzadkim splocie. Zawierały one sylwetkę radzieckiej rakiety kosmicznej „Wostok” (ros. Wschód). Z jednej strony była ona na tle zachodu, a z drugiej znajdowało się jej lustrzane odbicie na tle wschodu. Eksponowałem te obrazy w otwartej przestrzeni umożliwiającej oglądanie ich z każdej strony. Przy pomocy kompasu ustawiłem je odpowiednio w stronę wschodu i zachodu.

„The world will never be the same again”

Graniczące z truizmem słowa: „Świat już nigdy nie będzie taki jak przedtem”, ciągle powtarzane przez media przy okazji ataku terrorystycznego na World Trade Center, miały dla mnie osobliwy wymiar. Niezliczoną ilość razy bombardujące siatkówkę mojego oka, telewizyjne obrazy tej tragedii spowodowały, że zacząłem zauważać paralele w otaczającej mnie rzeczywistości. Rzeczywiście, świat już nie był dla mnie taki sam jak przedtem. Czuję irracjonalny niepokój, obserwując przesuwaną się po niebie kreskę lecącego samolotu, który zbliżał się do dwóch silosów na pierwszym planie. Zdjęcie zrobiłem instynktownie, refleksja przyszła później. Korzystając z doświadczenia wyniesionego z grafiki warsztatowej postanowiłem namalować obraz w nakładzie 25 egzemplarzy. Starłem się, żeby wszystkie były identyczne. Na pierwszy rzut oka sprawiały takie wrażenie. Wykorzystałem je do stworzenia zapętłonej animacji. Podczas montażu jeden element – nadlatujący samolot starałem się unieruchomić. Z resztą obrazu nie udało się tego zrobić, ponieważ to były obrazy ręcznie malowane. Udałoby się z obrazami cyfrowymi. Animacja obrazów ręcznie malowanych ujawniła ich drżenie. Fenomen drżącego obrazu zafrapował mnie.

Podobnie jest z naszą codziennością i z naszym ukrywanym „drżeniem” przed Nieuniknionym i Nieznanym. Kolejne mijające dni są prawie identyczne. Różnią je tylko drobne szczegóły i drżenie uczuć. Życie przypomina serial. Wciąż żywię przekonanie, że nawet na najbardziej banalny serial przypada pewna ilość „stop-klatek” skłaniających do antycypacji znaczeń ukrytych w infantylnej narracji. To przekonanie jest podłożem mojej skłonności do „zatrzymywania” świata w obrazach. Trwająca w czasie narracja filmowa często jest przywoływana

jako metafora życia. Myślenie również ma charakter narracyjny. Ujmuje chaotyczny świat w chronologicznym porządku przyczynowo-skutkowym. Bezruch stop-klatki, paraliżując narrację synchronicznego odczytu, otwiera szerokie pole dla domysłów. Daje uwadze okazję do zatrzymania się i skupienia. W tym sensie obraz jest dla mnie natychmiastowo dostępnym zmysłom „sparaliżowanym” filmem. Animację „Niwka 18.02.2007” zawsze eksponowałem w taki sposób, żeby odbiorcy znaleźli się pomiędzy projektorem a ścianą, na której ona była wyświetlana. Cienie widzów pojawiały się i znikły w obrazie-projeckcji, stając się na moment częścią drżącego obrazu i drżącego świata.

Pracę nad tym cyklem kontynuowałem jeszcze przez kilka lat po pierwszym pokazie. Cykl „Sunny Hotel”, poszerzony o nowe obrazy, wchodził w skład zestawu prac prezentowanych na wystawach pod tytułem „all inclusive”, m.in. w Galerii BWA w Lesznie czy w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że praca nad obrazami z tego cyklu przybliżała mnie do nowych decyzji i nowych rozstrzygnięć w następnych cyklach.

„Kątem oka”

Cykl zatytułowany „Kątem oka” obejmuje cztery wielkoformatowe prace. Obrazy te powstały przez dłuższy czas, równoległe do pracy nad cyklami „Sunny Hotel” / „all inclusive”. Wieczorne promienie słoneczne, oświetlające pod ostrym kątem ścianę przy oknie, tworzyły na niej mocno zniekształcone cienie ram okiennych. Stojąc przy oknie, plecami do światła, widziałem na ścianie swój cień bez zniekształceń. Zrobiłem zdjęcie cienia własnej głowy, ustawiając aparat fotograficzny frontalnie do ściany z cieniem. Cień głowy na zdjęciu był poddany silnej deformacji anamorficznej (fot. 53).

Zabieg nie nowy. Pamiętam jak mimowolnie wykonałem pokłon przy obrazie, starając się zobaczyć czaszkę ukrytą przez Hansa Holbeina Młodsze w „Portrecie ambasadorów” (zaraz wrócę do tego obrazu). Motyw obrazu – okna ma w sobie szczególną dwoistość. Płaszczyzna pokryta farbami pozostaje cały czas dostępna naszym zmysłom i jest tak oczywista, że przestajemy ją zauważać. Jednocześnie iluzja przestrzeni, skupiając naszą uwagę na sobie, jakby unieważnia fizyczność powierzchni obrazu. Powierzchnia obrazu staje się „przeźroczysta” jak szyba w oknie.

Obrazy z cyklu „Kątem oka”, w moim założeniu, były zaprzeczeniem idei obrazu-okna. Pozbawione wszelkiej przestrzenności, eksponowały płaszczyznę i anamorficznie zniekształcony cień przedmiotu, który pada na tę płaszczyznę. Nawiązałem do greckiego mitu

o pierwszym wizerunku człowieka powstałym przez obrysowanie jego cienia. Tworząc serię obrazów zawierających anamorficznie zniekształcony cień postaci, starałem się podważyć sposób patrzenia na obraz, który nazywam „frontalnym”. Jest on utrwalony przez tradycję. Polega na tym, że widz staje naprzeciw obrazu – w miejscu, z którego patrzył/malował obraz jego twórca. Tymczasem prawda jest taka, że twórcy patrzą na obraz z wielu punktów. „Portret ambasadorów” Hansa Holbeina Młodsze z czaszką zdeformowaną przez anamorfozę, jest najlepszą, niewerbalną konkluzją na ten temat. Obrazy wymagają oglądu z wielu punktów. Same są statyczne, lecz ich ogląd może odbywać się w ruchu. Prostokąt, którym jest obraz, może okazać się trapezem, kiedy oglądamy go z boku. Kwestia, które z naszych spojrzeń na obraz, jest właściwe, pozostaje szeroko otwarta i, jak wiadomo, była podejmowana przez kubistów.

Moim zdaniem, odpowiedź na pytanie, w jakiej mierze poszukiwanie właściwego kształtu przedmiotu przedstawionego w obrazie poprzez antropomorficznie zniekształcenie jest w ogóle zasadne, zależy od refleksji nad statusem obrazu jako fizycznego obiektu. Być może, to nie cień przedmiotu jest zniekształcony, lecz już sam obiekt jest bytem relatywnym, którego istnienie zależy od naszego spojrzenia. Starałem się stworzyć sytuację, w której widz, skonfrontowany z bardzo dużym obrazem – nie ma możliwości odejścia i zobaczenia go z daleka w całości. Chodziło mi o to, żeby zmusić widza do szukania punktu, z którego zobaczy całość i uzmysłowi sobie znaczenie dystansu lub znaczenie braku dystansu. I sam odpowie na pytanie, co to znaczy widzieć całość?

Płótna w trzech obrazach z tego cyklu były zszyte z dwóch równych poziomych części. Eksponując obrazy, umieszczałem je tak, żeby ten poziomy szew, biegnący przez środek na całej długości obrazu, znalazł się na wysokości moich oczu i stanowił linię horyzontu. Motywem był cień głowy z przyłożoną do czoła ręką, która osłania oczy przed światłem w trakcie wypatrywania czegoś gdzieś daleko. Był też motyw cienia całej postaci, która rzuca kamień na taflę wody, bawiąc się „w puszczenie kaczek” (fot. 55).

I motyw cienia głowy wpatrującej się w kreskę na niebie rysowaną przez lecący samolot. Kreska wbijała się w miękki kształt cienia głowy. Kreska, cień głowy i linia horyzontu znalazły się na tej samej płaszczyźnie. Jednak każdy z tych elementów zachował autonomię i niezależnie od pozostałych apelował do wyobraźni widza. W tym ostatnim obrazie chyba udało mi się zbliżyć do fascynującej mnie „niekompletności konstrukcji logicznej obrazu”, jaką intuicyjnie stawiałem sobie za cel. Plama cienia miała jednolity, intensywnie czerwony kolor. W miarę zbliżania się do jej brzegów kolor rozjaśniał się i miękko przechodził w fluorescencyjne jaskrawo-czerwone świecenie pozwalające aktywizować biel zagruntowanego płótna jako powidokową zieleni.

„Déjà vu”. W świecie haseł

Cykl „Déjà vu” był kontynuacją poszukiwań rozpoczętych podczas pracy nad obrazami z cyklu „Sunny Hotel”. Nawiązując do pamiętanych z dzieciństwa socjalistycznych haseł eksponowanych w przestrzeni publicznej, umieściłem w moich obrazach hasła funkcjonujące we współczesnym obiegu medialnym – w ramach określonych strategii socjotechnicznych. Słowo, a właściwie kilka słów tworzących hasło, stanowiło jedyny rozpoznawalny element tych obrazów. Był to element spełniający kryteria dosłownej czytelności, jak i kryteria mimesis. Lustrzane odbicie oraz wynikające z ostrego kąta widzenia nakładanie się liter na siebie, zmniejszało czytelność napisu. W moim zamyśle służyło to przekierowaniu uwagi z liter – abstrakcyjnych znaków pisma na litery – obiekty fizyczne. Powstała seria formalnie zbliżonych do siebie obrazów. Hasła zawsze pojawiały się tak samo i niezależnie od treści, którą niosły, na krawędzi czegoś, co mogło być dachem, murem lub linią horyzontu. Rozjaśniające się ku dołowi, z miękkim przejściem kolorystycznym i tonalnym tło, podobnie jak w niektórych obrazach z cyklu „Sunny Hotel”, wskazywało, że źródło światła jest ukryte za dolną krawędzią obrazu.

Sylwetkowość ujęć napisów, pozostawiała widza w pozycji biernego, bezsilnego odbiorcy komunikatu, a właściwie wobec pozorów komunikatu. Jak pisał Jean Baudrillard: „Istniejemy we wszechświecie, w którym jest coraz więcej informacji, a coraz mniej sensu”⁵. Bierność postawy odbiorcy wynika nie tylko z jednokierunkowości medialnego przepływu informacji - nie możemy odpowiedzieć na komunikat medialny. Zauważmy na marginesie, że w świecie rzeczywistym bierna postawa odbiorcy wobec nonsensownych komunikatów może być przejawem oporu wobec „bezustannego ultimatum” systemu, jak to trafnie ujął Baudrillard. Tworząc serię obrazów zawierających lustrzane odbicie napisów, posłużyłem się koncepcją obrazu – lustra, lustra, które jest jakby przystawione do rzeczywistości. Jeszcze nie tak dawno sprawdzano oznaki życia, przystawiając lusterko do nozdrzy i ust.

W cyklu „Déjà vu” zależało mi na tym, żeby motyw bezsensownych napisów – haseł sprawiał wrażenie sztucznie wypreparowanego, martwego. Dbając o detal, np. o staranne odtworzenie elementów konstrukcji podtrzymujących napisy, dążyłem jednocześnie do stworzenia wrażenia „wiarygodności” przedstawionej sceny. Sugerowałem istnienie odpowiednika w otaczającym nas świecie. Pierwotna funkcja środków masowej informacji przeistoczyła się w postawę mentorską wobec społeczeństwa. Produktem dostarczanym przez media nie jest informacja, lecz gotowa jej interpretacja. Niestety, nie mamy pełnej świadomości przepaści, jaka istnieje między faktem a „faktem medialnym”. Nie sposób nie zgodzić się z diagnozą autora „Symulakrów i Symulacji”: „społeczeństwo jako scenariusz,

⁵ Jean Baudrillard, *Symulakry i Symulacja*, Warszawa, Sic! 2005, s. 101

którego jesteśmy nieprzytomnymi i oszalałymi widzami”⁶. Na skutek zerwania zasady referencyjności pomiędzy rzeczywistością a jej znakiem, fakt medialny zastąpił rzeczywistość.

Decyzje, które podejmowałem w trakcie pracy nad tym cyklem nieuchronnie prowadziły do pytania o status obrazu. Prof. Ryszard K. Przybylski w tekście krytycznym do katalogu wystawy stwierdził, że natura tych obrazów sytuuje się z jednej strony w zakorzenionej w tradycji malarstwa zasadzie lustra, a z drugiej strony stoi blisko widoków emitowanych przez współczesne monitory. Na wystawach prezentujących obrazy z cyklu „Déjà vu” centralne miejsce zajmował obiekt. Były to rysunki tuszem na papierze, które przedstawiały stojącą postać ludzką (fot. 71-75).

Postać nie mieści się na arkuszu papieru. Część głowy, na wysokości oczu, jest „przycięta” przez górną krawędź rysunku. Przy tej krawędzi, z tyłu pracy, umieściłem niewidoczną dla widza płaszczyznę w jaskrawo zielonym fluoroscencyjnym kolorze. Powierzchnia rysunku była odsunięta od powierzchni ściany o ok. 4 cm. Na ścianie, na wysokości oczu postaci, za pracą tworzyła się zielona poświata. Praca eksponowana była w taki sposób, żeby górna krawędź rysunku znalazła się na wysokości moich oczu, wyznaczając fizyczny i symboliczny „punkt widzenia”.

„Do not free me”

To najnowszy cykl prac, który powstał w latach 2015-2017. Moje poszukiwania oscylowały wokół utrwalonego w kulturze zachodniej symbolicznego utożsamiania przestrzeni z pojęciem wolności. Nadanie poszukiwaniom przestrzeni takiego znaczenia często przypisuje się Romantyzmowi. Pod wpływem filozofii oświeceniowej nastąpiło porzucenie przestarzałej koncepcji świata. Po rewolucji francuskiej wizja świata opartego na trwałych wartościach i hierarchii przestała być aktualna. Rewolucyjne hasło „Liberté, Égalité, Fraternité, ou la Mort” – raczej nie pozostawiało dużego wyboru. Romantyzm, bazując na zdobyczach Oświecenia, stworzył nowy obszar tematyczny i skonfrontował człowieka z naturą, społeczeństwem, losem i historią. We wszystkich tych kontekstach człowiek stopniowo zajmuje najważniejsze miejsce (antropomorfizacja kultury). Idea obrazu ewoluuje w stronę coraz bardziej subiektywnego widzenia i interpretowania świata, a także subiektywnego interpretowania wolności. Traktowanie zagadnień przestrzeni i wolności jako synonimów przetrwało w sztuce do dnia dzisiejszego.

Głoszona przez artystów i krytyków awangardowych konieczność wyzwolenia się z utartych norm religijnych, moralnych, społecznych i estetycznych była następstwem rozwoju

⁶ Jean Baudrillard, *Symulakry i Symulacja*, Warszawa, Sic! 2005, s. 113

filozofii i świadomości artystów, którzy – jak kiedyś np. Courbet, dostrzegli w problematyce społeczno-politycznej wyzwanie dla sztuki. Postmodernizm ustanowił nowe pojmowanie wolności, akceptując różnorodność i równorzędność racji. Istotne stało się nie szukanie konsensusu, lecz mnożenie pytań i punktów widzenia. Wyzwaniem było określenie własnej relacji ze światem. Cóż z tego, że wszystko, co wymagało uwolnienia, chyba zostało już uwolnione, przynajmniej w sztuce. Jednak rzeczywistość przywodząca na myśl strukturę hipertekstu nie buduje we mnie poczucia wolności.. Wolność okazuje się być stanem relatywnym i niestabilnym.

Bezpośrednią inspiracją do powstania cyklu prac „Do not free me” był motyw podwórka spacerowego w Areszcie Śledczym w Poznaniu. Malując ten cykl, starałem się dobrać najbardziej neutralny, „nijaki” rodzaj szarości. Często był to jedyny kolor umieszczony przede mną na białej powierzchni obrazu. Rygorystyczne, twarde granice plamy cienia miały przywołać na myśl bardziej szablon lub dający się powtarzać wydruk niż obraz unikatowy. Cień, w swym bezmiarze głębi symbolicznej, oprócz wątków tanatoidalnych, kryje również te związane ze schronieniem, nadzieją, życiem, iluzorycznością i fantazją. Potem wykonałem kolejne obrazy z motywem budynku głównego Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i pokoju dziennego w moim mieszkaniu, zakreślając tym samym publiczny i prywatny obszar mojego funkcjonowania (fot. 77-78).

W obrazie przedstawiającym pokój dzienny z obrazem na ścianie, nawiązałem do motywu obrazu w obrazie, który jest obecny w tradycji malarstwa zachodniego i pozostaje jednym z ulubionych przez malarzy. Dialog z tradycją i współczesnością malarstwa ma i dla mnie znaczenie, ale z jednym zastrzeżeniem w odniesieniu do historii sztuki. Uważam, że linearny sposób ujmowania historii i teorii sztuki, polegający na analizie następujących po sobie „izmów”, jest zbyt umowny i ograniczony, ponieważ nie uwzględnia zjawisk na peryferiach, zjawisk lokalnych i postaw, które nie pasują do linearnej „układanki”.

Wracając do teraźniejszości i autoreferatu, powtórzę za Jolantą Brach-Czajną: „Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstotliwość duża. Jest niezauważalna”⁷.

Osiedlowy sklep spożywczo-monopolowy wydał mi się dość oczywistą, stereotypową wręcz reprezentacją życia odmierzanego rytuałami codzienności (fot. 80). Mógłbym wymienić kilka powodów, dla których ten sklep mnie zainteresował. Najpierw wydał się smutną karykaturą prowincjonalnej, małomiasteczkowej konsumpcji, punktem

⁷ Jolanta Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia. Dowody na istnienie*. Warszawa, 2018, s.67

dystrybucji ułudy pod osobliwą i pretensjonalną, jak na polski sklep monopolowy, nazwą „Sofia Liquor Store”. Był rzeczywiście miejscem wieczornych spotkań osiedlowych „filozofów”. Przyglądając się temu sklepowi, nie mogłem nie zauważyć okratowanych okien i nie skojarzyć go z innym miejscem. Sklep spożywczo-monopolowy przy skrzyżowaniu ul. Wolskiej i Palacza w Poznaniu był częścią folkloru miasta – folkloru przepracowanego przez fotografię, film, reportaży, literaturę i także malarstwo.

Podjmując motyw tego konkretnego sklepu, pragnąłem podnieść go do rangi „ikony” w czasie, który filmowcy nazywają czasem rzeczywistym. Chciałem też zasugerować istnienie pierwowzoru tej osobliwości wraz z jej socjologicznym kontekstem. Marshall McLuhan uważał, że film „...oferuje najbardziej magiczny z towarów konsumpcyjnych, a mianowicie marzenia. Nie jest kwestią przypadku, że film (od początku swego istnienia) wyróżniał się jako środek przekazu, który oferuje biedakom rolę i władzę prawdziwych krezusów”⁸.

Film stał się chyba najbardziej sugestywną metaforą przemijania i pochwałą życia. Także codzienności. Codzienność jest fascynująca, daje szansę przyjrzenia się sobie samemu w powtarzalności odruchów, automatyzmie rytuałów. Codzienność stała się tematem mojej pracy. Sięgnąłem ponownie po obraz ruchomy. Plan, na którym rozgrywa się akcja wideo „Living room”, to pokój dzienny w moim mieszkaniu, miejsce w którym zaczyna się i kończy mój dzień. Wpadające z zewnątrz światło, wnosząc witalność zieleni i kategorię motywu krat, przesuwa się po wnętrzu, wydobywając z mroku jego fragmenty. Świat przedmiotów jest doskonale obojętny, istnieje niezależnie od tego, czy my go widzimy, czy nie. Ale to my nadajemy znaczenie temu, co widzimy. Konrad Fiedler, podważając bierny charakter procesu widzenia, uważał, że świat ujawnia się jako „widzialność”.

The truth is out there

Klasyczna definicja obrazu – okna wywodzi się z porównania obrazu do otwartego okna, które przypisuje się Albertiemu. Z tej definicji wyniknęła opozycja między płaszczyzną obrazu a malarską iluzją przestrzeni na tej płaszczyźnie. Obraz – okno zobowiązywał do studyjnej obserwacji natury i myślenia o kompozycji obrazu zgodnej z uwarunkowaniami percepcji widzenia i interpretowania przestrzeni fizycznej. Akceptacja iluzji przestrzeni w obrazie jest świadomą akceptacją optycznego złudzenia. To konieczny warunek, żeby kawałek płótna lub deski pokrytej farbami mógł w naszych oczach stać się np. pejzażem. Fizyczny obiekt, którym jest obraz, może nieść na sobie bardziej skomplikowane przedstawienie malarskie np. przedstawienie w przedstawieniu – zwane także obrazem w obrazie.

⁸ Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wydawnictwo Naukowo-Techniczne Warszawa, 2004, s. 375

Do mojej (o kilka akapitów) wcześniejszej uwagi o motywie obrazu w obrazie i o tym, że ten motyw jest obecny w tradycji malarstwa zachodniego chciałbym dodać, że podobnie funkcjonowała fundamentalna dla zachodniego malarstwa renesansowa metafora obrazu jako „zwierciadła rzeczywistości”. Victor Stoichita pisze: „W XVII wieku zwierciadło rozumiane jako synonim mimesis ma za sobą długą historię. Zostaje jednak wzbogacone o dodatkowe konotacje, czyniące z niego narzędzie semiotyczne. Potwierdzeniem tego jest ogólne powodzenie, jakim w tej epoce cieszyło się umieszczanie lustera wewnątrz przedstawienia malarskiego”⁹. Umieszczenie lustra w obrazie pozwalało pokazać i opisać malarzowi przestrzeń, która znajdowała się za jego plecami. Zabiegowi temu towarzyszył pewien paradoks. Lustro odbijało zawartość przestrzeni na prawach optyki, czyli jako obraz odwrócony.

Mężczyzna na hamaku rozpiętym wśród palm patrzy tam, gdzie wzrok widza nie sięga (fot. 82). Ten obraz starałem się utrzymać w konwencji „pozdrowień z wakacji”. Opartem go na funkcjonującym społecznie przekonaniu, że są miejsca niezwykłe, które przynależą do sfery zbiorowych wyobrażeń o świecie idealnym. Gdzieś tam, daleko nie ma przecież „szarej codzienności”. To miejsce w którym marzenie o „prawdziwej wolności” ma się urzeczywistnić. Obraz naśladuje fotografię. Dosłowność przekazu miała uwiarygodnić scenę która nigdy nie miała miejsca. Percepcja wysterowana przez medialne sposoby widzenia ma skłonność do oddzielania samej widzialności od substancjalnej obecności w rzeczach. Obraz już nie odwołuje się do rzeczywistości - uruchamia niekończący się ciąg odniesień do kolejnych obrazów.. Zatem, przywołując zasadę lustra, można powiedzieć, że to nie rzeczywistość odbija się w obrazach, lecz obrazy odbijają się w obrazach i nie odwzorowują rzeczywistości, ale ją coraz bardziej symulują (a nawet fałszują). Świat unaoczniony w tym obrazie jest fantomem, reminiscencją toposu Arkadii. Jest również podszytym autoironią wizualnym nawiązaniem do hasła z katalogu biura podróży: „Raj na ziemi, na który Cię stać”. Wizerunek mężczyzny w hamaku to mój autoportret. Umieszczając siebie w zmyślonej scenarii, zakpiłem również z własnej wiarygodności.

Obraz został namalowany na lustrze. Fragment przedstawienia, gdzie znajduje się hamak, jest odstąpionym lustrem. Hamak „spłciony” z odbicia rzeczywistości znajdującej się przed obrazem utrzymuje wizerunek mężczyzny w fikcyjnym świecie. Odbicie rzeczywistego świata wdziera się w namalowaną scenę rodzajową. W przeciwieństwie do odbić w namalowanych lustrach, odbicie w tym obrazie jest zawsze aktualne. Żadna, najmniejsza nawet, zmiana nie umknie bezlitosnej uwadze lustra. Dzięki prawdziwemu lustru to, co namalowane, wydaje się być bardziej rzeczywiste. Cykl „Do not free me” obejmował również serię mniejszych obrazów, abstrakcyjnych układów kompozycyjnych (fot. 83-87).

⁹ Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej. Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 217

Moim założeniem było wykadrowanie części obrazu w taki sposób, aby pozbawić ją cech mimetycznych i utrudnić lub uniemożliwić rozpoznanie motywu, zdekonstruować pojęcie całości. Chodziło o skupienie się na plastycznej przygodzie i pracy estetycznej, o uwolnienie obrazu od presji znaczeń. Starłem się zająć sprawami „małymi”, przeżywaniem detali, z których składa się nasze życie. Terminem, który chyba najlepiej oddaje cel, jaki sobie sobie postawiałem, jest buddyjska uważność.

Moje obrazy powstają, ponieważ nie mogą nie powstać. Potrzeba ich namalowania ma charakter „ból fantomowego”. Jeśli powiedzieć, że obraz jest widzialnym kształtem intencji, to słowo „widzialny” jest dla mnie w tym stwierdzeniu kluczowe. Unaocznienie kształtu intencji nie powoduje, że staje się ona czytelna w taki sposób, w jaki może być czytelna zwerbalizowana myśl. Gottfried Boehm, stwierdzając, że sztuka jest dla filozofii wyzwaniem, pisał: „Kaźde dzieło sztuki ponawia to wyzwanie, jeżeli pretenduje do znaczeń, które uchodzić mogą za sens zorganizowany zmysłowo i nie mający substytutu w języku pojęć”¹⁰. Władza języka nie rozpościera się nad rzeczywistością tak szeroko jak się nam czasem wydaje. Wielokrotnie przekonywałem się o tym, m.in. w trakcie pisania tego autoreferatu, kiedy próbowałem określić relację tekstu do obrazów. Słowo i obraz należą do dwóch odmiennych porządków. W moim przypadku Obraz jest na pierwszym miejscu, co jednak nie znaczy, że lekceważę Słowo. Po prostu, Obraz jest mi bliższy.

Dydaktyka

Po obronie doktoratu przez kilka lat pełniłem funkcje adiunkta w II Pracowni Rysunku prowadzonej przez prof. Marka Zaborowskiego. W 2013 roku na wniosek Dziekana Wydziału Malarstwa UAP została mi powierzona funkcja pełniącego obowiązki Kierownika II Pracowni Rysunku na Wydziale Malarstwa. Obecnie pełnię funkcję kierownika II Pracowni Rysunku na Wydziale Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Wśród wielu poglądów na temat sztuki istnieje miejsce na stwierdzenie że powstaje ona na styku naszego świata wewnętrznego i otaczającej nas rzeczywistości. Program II Pracowni Rysunku między innymi opiera się na przekonaniu o tym że obraz czy rysunek (te pojęcia w II Pracowni Rysunku tradycyjnie już stosowane są równorzędnie) jest widzialnym kształtem intencji i wiąże się umiejętnością. Również umiejętnością dostrzegania zjawisk i procesów zachodzących w naszym otoczeniu oraz reagowania na nie. Zachęcam studentów do dostrzegania inspiracji w otaczającej rzeczywistości, w sprawach „błahych” i „donośnych”. Aktywność rysunkowa w ogromnej mierze wiąże się

¹⁰ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków, Universitas 2014, s. 222

z nauką widzenia. Owo widzenie różni się jednak od pasywnej rejestracji wrażeń i zjawisk. Wobec nieskończonej złożoności Świata, umiejętność selektywnego widzenia połączona z wyobraźnią i zdolnością do refleksji jest ważnym elementem praktyki rysunkowej. Tak pojęty rysunek staje się pełnoprawnym narzędziem poznawczym. W moim przekonaniu tworzenie rysunków z natury w początkowym etapie studiów jest bardzo ważne - stanowi fundament dla poszukiwań własnych form ekspresji rysunkowej i pola zainteresowań tematycznych. Wymusza na nas nie tylko określenia wielkości, kształtu i wzajemnych relacji przedmiotów - poddaje rewizji nasze trwanie w świecie przedmiotów, każdorazowo definiując je na nowo w formie plastycznej. W pracy ze studentami dużą uwagę poświęcam szeroko pojętej kompozycji plastycznej. To właśnie między innymi na etapie kształtowania decyzji kompozycyjnych tworzą się podwaliny pod „punkt widzenia”. Punkt widzenia nie tylko optyczny, również, a może przede wszystkim, punkt widzenia pojmowany jako postawa artystyczna.

Pracownia jest miejscem spotkań, wymiany myśli i doświadczeń, podstawę do tego stanowią rysunki/obrazy. Pracownia też może dawać schronienie przed galopującym światem. Dlatego namawiam studentów do korzystania ze studia również poza godzinami zajęć, daje to możliwość wyciszenia i lepszego „wsluchania się w siebie”. Pozwala również na bardziej personalną relację z aranżacją stworzoną dla studentów w pracowni. Często jest to „martwa natura” zdecydowanie wykraczająca poza klasyczne jej granice znane nam z malarskiej tradycji. Takie sytuacje angażują przestrzeń pracowni wchodząc w interakcję z elementami jej wyposażenia.

Staram się operować skalą wielkości aranżacji tak, żeby zmieniał się sposób postrzegania od „patrzenia na...” (mała „klasyczna” martwa natura składająca się z przedmiotów do narysowania) po „bycie w...” (duża aranżacja zajmująca część pracowni co utrudnia zobaczenia jej w całości). Aranżacje komponowane są w taki sposób żeby pozwalały przekierować uwagę z rysowania przedmiotów na takie plastyczne pojęcia jak rytm, ciężar optyczny, faktura, ruch/dynamika, proporcje podziałów kompozycyjnych, iluzja przestrzeni lub jej brak... - kompozycyjną „anatomię” obrazu/rysunku. Zabiegi te pozwalają na stopniową zmianę podejścia studenta z odtwórczego na podejście będące rysunkową próbą interpretacji otoczenia, gdzie częścią tego otoczenia jest przecież również pomieszczenie pracowni. Pewnego dnia „martwa natura” znika. Czy wraz z tym znikają powody do rysowania? Czy odbicie wnętrza pracowni w ciemnym oknie nie jest wystarczającym powodem do rysowania? Czy w ogóle jeszcze potrzebujemy „martwej natury”? Wszak może nią być wszystko co wyda nam się interesujące, inspirujące. W ten sposób przenosi się doświadczenie rysunkowe na szersze pole, poza pracownię, jest z nami zawsze tam gdzie jesteśmy. Buduje się się

w ten specyficzny sposób postrzegania który można nazwać myśleniem obrazem/rysunkiem. Ostatecznie rysunek to prymarny zapis myśli, w sposób naturalny powiązany z problematyką obrazowania. Można by powiedzieć że zasadniczo komunikacja ze studentami w ramach pracowni obraca się wokół formy. To z formy kształtowanej zgodnie z założeniami koncepcji może „wykielkować” treść. Staram się wspierać studentów w poszukiwaniu indywidualnego pola zainteresowań w pracy z tematem/hasłem, doborze adekwatnych narzędzi do realizacji. Na tym etapie zajęcia mogą odbywać się w trybie konsultacyjnym. Zazwyczaj dotyczy to studentów studiów magisterskich. Wysoko cenię dobre opanowanie warsztatu rysunkowego. Jednak w moim przekonaniu ważna jest nie tylko sprawność w posługiwaniu się ołówkiem, węglem i innymi narzędziami rysunkowymi, nie tylko wprawiona ręka zsynchronizowana z precyzyjnym okiem, również otwarty i dociekliwy umysł. Zdając sobie sprawę z tego jak różni jesteśmy, odnoszę się z szacunkiem do wrażliwości młodego człowieka. Dbam o indywidualne podejście do każdego studenta, bowiem tym cenniejsze są efekty jego poszukiwań im bardziej oddają indywidualną niepowtarzalność autora. Ten aspekt jest jednym z najistotniejszych elementów praktyki dydaktycznej. Pracownia jest miejscem w którym dokonuje się indywidualny rozwój studenta, mają miejsce pierwsze twórcze „epifanie”. Nie jestem skłonny do stymulowania u studentów potrzeby budowania postaw społecznych opartych na wspólnych celach. Taka postawa powinna wynikać z osobistej potrzeby studenta, nie z ogólnych założeń. Nie każdy ma do tego predyspozycje i nie każdy ma taką potrzebę, to należy szanować. Ostatecznie sztuka nie ma takiego obowiązku - może dla kogoś być doświadczeniem bardzo osobistym, wręcz intymnym. Cenię zdolność do samodzielnego myślenia, niezależną od potocznych stereotypów, funkcjonujących środowiskowych klisz, czy aktualnych trendów. Co się tyczy wspólnoty osób związanych z pracownią to powstaje ona naturalnie, w trakcie realizacji potrzeby samodoskonalenia i samokształcenia studenta i nie jest celem samym w sobie.

Zajęcia w pracowni również mają charakter spotkań z zaproszonymi artystami. Podczas spotkań artyści dzielą się swoim doświadczeniem w pracy twórczej, pokazują jak rozwijała się ich twórczość w czasie, jakie czynniki miały wpływ na ten rozwój. Poruszane są również teoretyczne aspekty sztuki współczesnej. Wśród osób zaproszonych do prezentacji własnej twórczości w II Pracowni Rysunku znaleźli się tacy artyści jak dr hab. Agnieszka Rożnowska-Jasiewicz, Błażej Tomczak, Jacek Nowacki. Na początku roku akademickiego dla nowych studentów II Pracowni Rysunku przeprowadzam wykłady połączone z projekcją materiałów wizualnych poświęcone kompozycji plastycznej na płaszczyźnie. W trakcie wykładu omawiane są wybrane zagadnienia związane z kompozycją, poddawane są analizie kompozycyjnej obrazy dawnych oraz współczesnych autorów. Organizowane są również plenery.

W Michałowicach, w siedzibie Teatru Cinema odbyły się dwa plenery II Pracowni Rysunku. Pierwszy w 2015 r. któremu towarzyszyły jako hasło robocze słowa Oskara Wilde'a dotyczące natury w której "odkrywamy to tylko, co w nią wkładamy". W 2016 r. jednodniowy plener odbył się w Poznaniu na terenie opuszczonych Zakładów Naprawczych Taboru Kolejowego. W trakcie tych zajęć studenci podjęli rysunkowe wyzwanie jakie stanowiła zdegradowana materia majestatycznej architektury przemysłowej. (fot.) Doświadczanie niecodziennej skali poddanych naturalnej erozji ogromnych budynków, przebywanie na dawnym terenie przemysłowym opanowywanym ponownie przez florę i faunę skłaniało ku refleksji nad tym co trwałe i ulotne, nad relacją pomiędzy naturą i cywilizacją.

Drugi plener w Michałowicach dla studentów II Pracowni Rysunku odbył się w 2017 r. wspólnie ze studentami Katedry Mody, Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie (wspólnie z dr hab. Agnieszką Rożnowską-Jasiewicz) pod hasłem roboczym „Geometria w naturze”. Podczas trwania pleneru studenci między innymi wykonywali ćwiczenia polegające na próbach dokonania syntezy pejzażu do prostych układów kompozycyjnych oraz zróżnicowania elementów kompozycji pod względem koloru, waloru, faktury...

Podobne założenia w pracy ze studentami towarzyszą mi podczas pracy w innych uczelniach. Program zajęć był w pewnej mierze modyfikowany przeze mnie celem dopasowania go do potrzeb studentów na konkretnych kierunkach studiów...

Na przykład w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego na Wydziale Inżynierii Mechanicznej Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego im. Jana i Jędrzeja Śniadeckich w Bydgoszczy gdzie byłem zatrudniony w charakterze kierownika Pracowni Malarstwa w latach 2009-2015. W zajęciach z malarstwa brały udział studenci studiów licencjackich I i II roku studiów kierunku Wzornictwo Przemysłowe. Głównym założeniem zajęć ze studentami Wzornictwa była próba implementacji elementów „myślenia obrazem” na pole aktywności projektowej. Poprzez serię ćwiczeń starałem się obudzić w studentach wrażliwość na relacje kolorystyczne, proporcje podziałów, charakter powierzchni, charakter linii itd. Moim celem było nauczenie studentów dostrzegania w wyglądzie projektowanego przedmiotu wartości podobnych do tych, z jakimi mają do czynienia podczas malowania obrazu. Ze studentami Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy przeprowadziłem trzy plenery: jeden w ośrodku wypoczynkowym UTP w Więcborku w 2010 r. oraz drugi w Wilnie, na Litwie w 2013 r. Trzeci plener odbył się w nadmorskim Jarosławcu (wspólnie z Małgorzatą Andrzejewską) w 2014 r. Plener w Jarosławcu stał się dla młodych ludzi dobrą okazją do skonfrontowania zdobytego w pracowni doświadczenia malarskiego z otwartą przestrzenią wybrzeża Bałtyku i silnym światłem słonecznym. Potrzeba dokonania wyboru i próba plastycznej interpretacji wybranego fragmentu Świata miała

uświadamiać studentom rolę „pomysłu na obraz” oraz umiejętnego doboru środków przy jego realizacji. Zwieńczeniem pleneru była wystawa prac poplenerowych organizowana w budynku UTP w Bydgoszczy. Dla studentów kierunku Wzornictwo odbyło się również jednodniowy plener (wspólnie z Małgorzatą Andrzejewską) w przestrzeni miejskiej w Bydgoszczy w 2015 r.

W 2016 roku na zaproszenie Stowarzyszenia na Rzecz Rozwoju Mody dla studentów Katedry Mody, Wydziału Wzornictwa Warszawskiej ASP przeprowadziłem wykład połączony z warsztatami pod tytułem „Wokół koloru”. Wykład składał się z części teoretycznej poświęconej psychofizjologii widzenia wsparty obszernym materiałem wizualnym oraz części warsztatowej podczas trwania której studenci wykonywali serię ćwiczeń.

Podobne założenia do tych którymi się kieruję w pracy ze studentami Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu towarzyszą mi podczas pracy ze studentami I i II roku, studiów licencjackich kierunku Grafika Projektowa w Collegium Da Vinci w Poznaniu. W uczelni tej prowadzę zajęcia z rysunku i malarstwa na studiach dziennych i niestacjonarnych od 2011 roku (wówczas Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa) do chwili obecnej. Dla zagranicznych studentów kierunku Urban Management w Collegium Da Vinci prowadzę zajęcia w języku angielskim z „hand sketching”. Od kilku lat regularnie, raz w tygodniu prowadzę zajęcia z rysunku i malarstwa w szkole rysunku i malarstwa FABRYKA STUDIO. Sporadycznie jestem zapraszany do przeprowadzania zajęć plastycznych w różnego rodzaju inicjatywach edukacyjnych dla dzieci i młodzieży. Np. dwa lata z rzędu na zaproszenie inicjatywy *Projekt Edukacja* prowadziłem jedno i dwutygodniowy kursy malarstwa i rysunku dla młodzieży w 2018 i 2019 roku. Dydaktykę pojmuję jako pełen uważności i odpowiedzialności proces udostępniania studentowi sumy tego, czego kiedyś mnie nauczono oraz tego co wynika z mojego własnego doświadczenia. Udostępnienie narzędzi, nie rozwiązań. Towarzyszy mi przy tym nadzieja że podejmowane przeze mnie starania będą dla studenta pomocne w pełnej intelektualnej odwagi duchowej przygodzie.

Władysław Radziwiłłowicz

I Bibliografia

- Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków, Universitas 2014
- Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków, Universitas 2007
- Jolanta Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia* Warszawa, Dowody na istnienie 2018
- Jean Baudrillard, *Symulakry i Symulacja*, Warszawa, Sic! 2005
- Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wydawnictwo Naukowo-Techniczne Warszawa, 2004
- Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria 2011

1996-2009 | WYSTAWY
przed uzyskaniem stopnia doktora | INDYWIDUALNE

- 1996 - Malarstwo i grafika, Galeria Na Piętrze, Poznań, Wystawa połączona z obroną dyplomową.
- 1997 - Malarstwo i grafika, Galeria Promocyjna, Dział Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku, Pałac Opatów, Gdańsk Oliwa
- 1997 - Price Waterhouse Coopers, Poznań
- 2000 - "1/1" - instalacja, malarstwo, grafika, ASP w Poznaniu, Budynek "C", sala 204
- 2002 - "Prospektywy" - malarstwo, Welcome to Poznań& Wielkopolska, Poznań
- 2004 - "Prospektywy" -malarstwo, Galeria Wieża Ciśnień, Konin
- 2005 - "Kątem oka" - malarstwo, Galeria Bałucka, BWA, Łódź
- 2006 - "Tam, daleko pod powieką" - Galeria Naród Sobie, Teatr Polski, Poznań
- 2008 - "Matte kudasai" - realizacja malarska na podwórku spacerowym oddziału dla osadzonych niebezpiecznych, Areszt Śledczy, Poznań
- 2009 - "SUNNY HOTEL" - malarstwo, Stara Drukarnia, Poznań

1996-2009 | WYSTAWY
przed uzyskaniem stopnia doktora | ZBIOROWE

- 1996 - "Young Graphic from Poznań", Pacific Northwest College of Art, Portland, Oregon (USA)
- 1997 - "Studio 303" - Galeria ARM, Poznań
- 1997 - "IN SPE" - Młoda Grafika Poznania, Galeria Garbary 48, Poznań
- 1998 - XVII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin
- 2002 - "Process", Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces, Poznań
- 2003 - organizacja, udział i opieka kuratorska wystawy "WIDZIMISIE" w Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
- 2003 - "Reading Spaces" - Galeria PLASTIFIKATORY, Luboń
- 2003 - "MISIETUPODOBA" (III edycja), Galeria u Jezuitów, Poznań
- 2003 - "Kolekcja ASP", Akademia Sztuk Pięknych, Poznań
- 2004 - A-21 International Art Exhibition, Contemporary Art Space, Osaka (Japonia)
- 2007 - "13m²", Galeria Naród Sobie, Teatr Polski, Poznań

I. WYKAZ DOROBKU STANOWIĄCEGO OSIĄGNIĘCIE ARTYSTYCZNE,
O KTÓRYM MOWA W ART. 16 UST. 2 USTAWY:

Tytuł osiągnięcia naukowego lub artystycznego: „Do not free me” - cykl wystaw zrealizowanych w przestrzeni publicznej – Lokal 33, Chwaliszewo, Poznań, Galerii 33, Ostrów Wielkopolski i w Galerii Wieży Ciśnień w Bydgoszczy, składający się z poniżej wyszczególnionych dzieł:

Dzieła wchodzące w skład osiągnięcia naukowego lub artystycznego:

1. Władysław Radziwiłłowicz, 2015, Living Room, 250x110 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany w 2015 r. na wystawie towarzyszącej festiwalowi SYNTEZA SZTUK 2015, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz.
2. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, Bez tytułu (Spacerniak), 160x120 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
3. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, Paradise, 250x110 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
4. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, UAP, 160x120 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
5. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, Sophia Liquor Store. 160x140 cm, akryl, olej, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
6. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, Bez tytułu I, 55x100 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany w 2016 r. na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
7. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, Bez tytułu II, 80x40 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany na w 2016 r. na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
8. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, Bez tytułu III. 2016, 80x40 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany w 2016 roku na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
9. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, Bez tytułu IV, 80x40 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany w 2016 r. na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
10. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, Bez tytułu V, 61x46 cm, akryl, płótno. Obraz pierwszy raz prezentowany w 2016 r. na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
11. Władysław Radziwiłłowicz, 2017, „The truth is out there”. 120x76 cm, akryl, folia samoprzylepna, lustro. Obraz pierwszy raz prezentowany w 2017 r. na wystawie „Do not free me”, Galeria Wieży Ciśnień, Bydgoszcz.
12. Władysław Radziwiłłowicz, 2016, „Living room”, film wideo. Pierwszy raz prezentowany w 2016 r. na wystawie „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.

II. WYKAZ INNYCH OPUBLIKOWANYCH PRAC I STWORZONYCH DZIEŁ
ORAZ WSKAŹNIKI DOKONAŃ NAUKOWYCH I ARTYSTYCZNYCH:

2009-2019 | WYSTAWY
po uzyskaniu stopnia doktora | INDYWIDUALNE

- 2011 - „SUNNY HOTEL” - malarstwo, Galerija Akademija, Wilno, Litwa.
- 2012 - „all-inclusive” - malarstwo/wideo, MBWA, Galeria Miejska, Leszno.
- 2013 - „all-inclusive” - Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.
- 2013 - „Déjà vu” - Galeria Działań, SMB IMIELIN, Warszawa, Polska.
- 2014 - „Déjà vu” - Galeria Miejska w Mosinie, Mosina, Polska.
- 2016 - „Do not free me”, ul. Chwaliszewo 72, lok. 3, Poznań.
- 2017 - „Do not free me”, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski.
- 2017 - „Do not free me”, Galeria Wieży Ciśnień, Bydgoszcz.

2009-2019 | WYSTAWY
po uzyskaniu stopnia doktora | ZBIOROWE

- 2011 – III Edycja Kolekcji Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Galeria Akademicka, Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- 2012 – „x22” – wystawa artystów związanych z Ogólnopolskim Sympozjum Sztuk Wizualnych, Galeria u Jezuitów, Poznań.
- 2013 – FESTIWAL SYNTEZA SZTUK 2013, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz.
- 2013 – „1991. do i od”, Galeria Sztuki Współczesnej Winda, Kieleckie Centrum Kultury, Kielce.
- 2013 – Teraz rysunek. Punkty zbieżne, Galeria Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.
- 2013 – V Edycja Kolekcji Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Galeria Akademicka, Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań Collegium im. Floriana Znanieckiego w Poznaniu.
- 2014 – „Aktywna Cisza/Active Silence”, Galeria działań, SMB Imielin, Warszawa.
- 2014 – FESTIWAL SYNTEZA SZTUK 2014, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz.
- 2014 – „Aktywna Cisza/Active Silence”, Galeria Instytutu Sztuk Pięknych, Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce.
- 2014 – FESTIWAL SYNTEZA SZTUK, Dom Kultury Polskiej w Wilnie, Wilno, Litwa.

2014 - "14. Rawickie mosty sztuki. TARCZA" - wystawa sztuki współczesnej artystów akademickich towarzysząca konferencji naukowej „Awangarda pod egidą tradycji” (II panel). Rawicz

2015 - FESTIWAL SYNTEZA SZTUK 2015, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz.

2015 - VII Edycja Kolekcji Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Galeria Akademicka, Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań Collegium im. Floriana Znanieckiego w Poznaniu

2016 - FESTIWAL SYNTEZA SZTUK 2016, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy.

2016 - Wystawa pedagogów UAP w Poznaniu "Spichlerz sztuki", Muzeum Narodowe Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.

2016 - Affordable Art Hamburg, Hamburg Messe, Wystawa zbiorowa artystów zaproszonych przez Galerię "CZ" towarzysząca Targom Sztuki Affordable Art, Hamburg

2017 - Wystawa pedagogów UAP w Poznaniu "Spichlerz sztuki II", Muzeum Narodowe Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.

2017 - "Przestrzenie I" - wystawa pedagogów z Katedry Rysunku, Malarstwa, Rzeźby i Sztuk Wizualnych Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej, Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Akademii Sztuki w Szczecinie, PBG Gallery, Skalar Office Center w Poznaniu.

2017 - "Przestrzenie II" - wystawa prac pedagogów Katedry Rysunku, Malarstwa, Rzeźby i Sztuk Wizualnych Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej, Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Akademii Sztuki w Szczecinie w byłych Zakładach Przemysłu Ziemniaczanego w Luboniu, Lubanta S. A.

2017 - "Przestrzenie III" - wystawa pedagogów z Katedry Rysunku, Malarstwa, Rzeźby i Sztuk Wizualnych Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej, Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Akademii Sztuki w Szczecinie w Galerii u Jezuitów w Poznaniu.

2019 - wystawa zbiorowa "Neighbourhood 2" International symposium and exhibitions. Der Europäischen Naturerlebnisstätte Oderberge-Lebus. Kunstspeicher Friedersdorf, Vierlingen. Niemcy

III. DOROBEK DYDAKTYCZNY I POPULARYZATORSKI ORAZ INFORMACJA O WSPÓŁPRACY MIĘDZYKRAJOWEJ HABILITANTA:

Dorobek dydaktyczny

2000 – 2009 – asystent w II Pracowni Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, prowadzonej przez prof. Marka Zaborowskiego.

2009 – 2013 – adiunkt w II Pracowni Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, prowadzonej przez prof. Marka Zaborowskiego.

2013 – do chwili obecnej – kierownik II Pracowni Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

2009 – 2015 – kierownik Pracowni Malarstwa dla studiów I stopnia Instytutu Wzornictwa, Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego im. Jana i Jędrzeja Śniadeckich w Bydgoszczy.

2010 – do chwili obecnej – prowadzący Pracownię Rysunku i Malarstwa studiów I stopnia stacjonarnych i niestacjonarnych kierunku Grafika w Collegium Da Vinci, Poznań.

2018 – do chwili obecnej – wykładowca Study in English, zajęcia z hand-skething dla studentów zagranicznych Urban Management, w języku angielskim.

2018 – do chwili obecnej – prowadzący zajęcia z rysunku dla studiów II stopnia niestacjonarnych, kierunek Architektura Wnętrz.

Recenzje prac pisemnych oraz funkcje promotora po uzyskaniu stopnia doktora:

2017 – recenzja licencjackiej pracy dyplomowej Jagody Walczak „Transgresyjna siła kobiecego ciała w twórczości Aliny Szapocznikow i Francesci Wodman”.

2017 – recenzja licencjackiej pracy dyplomowej Józefiny Kowalczyk „W poszukiwaniu światła. Zarys symboliki Claritas na przykładzie tekstów biblijnych, myślifilozoficznej, dziedzictwa kulturowego oraz wybranych dzieł malarskich z XIX wieku”.

2017 – recenzja magisterskiej pracy dyplomowej Karoliny Siwiak „Współczesny autoportret w kontekście twórczości Cindy Sherman oraz Romana Opałki”.

2018 – recenzja magisterskiej pracy dyplomowej Bartosza Dąbrowskiego „Inspiracje teksturą gotycką w procesie kreacji autorskiego kroju pisma. Problematyka dostosowania do fontu dziełowego”.

2018 – promotor licencjackiej pracy dyplomowej Daryi Trush „Ornament społeczno-rekreacyjny”.

2018 – promotor licencjackiej pracy dyplomowej Konstancji Bartoszewskiej „Rekacja między obrazem a filmem. Projekt malarski”.

Organizacja warsztatów, plenerów i spotkań popularyzujących sztukę:

2010 – organizacja i prowadzenie pleneru ze studentami Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy w Ośrodku Wypoczynkowym UTP w Więcborku.

2011 – współorganizacja wystawy „Obszary Rysunku”, prezentującej prace studentów Katowickiej ASP oraz Katedry Rysunku UAP, pełnienie roli komisarza poznańskiej części wystawy, Galeria Rondo Sztuki, Katowice.

2012 - pełnienie roli komisarza wystawy „Obszary Rysunku” prezentującej prace studentów Katowickiej ASP oraz Katedry Rysunku UAP, w Galerii u Jezuitów, Poznań.

2013 – organizacja i prowadzenie plenerowych warsztatów rysunkowych (wspólnie z Małgorzatą Andrzejewską) w przestrzeni miejskiej miasta Bydgoszcz ze studentami Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy, Bydgoszcz.

2014 – organizacja i prowadzenie plenerowych warsztatów rysunkowych (wspólnie z dr Małgorzatą Andrzejewską) w przestrzeni miejskiej miasta Wilna ze studentami Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy, Wilno, Litwa.

2014 – plener w Jarosławcu (wspólnie z Małgorzatą Andrzejewską), dla studentów Instytutu Wzornictwa Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego w Bydgoszczy.

2015 - organizacja i prowadzenie pleneru dla studentów II Pracowni Rysunku w Michałowicach, w siedzibie Teatru Cinema któremu towarzyszyły jako hasło robocze słowa Oskara Wilde’a dotyczące natury w której “odkrywamy to tylko, co w nią wkładamy”.

2016 – jednodniowy plener dla studentów II Pracowni Rysunku UAP w Poznaniu na terenie opuszczonych Zakładów Naprawczych Taboru Kolejowego.

2017 – plener w Michałowicach dla studentów II Pracowni Rysunku wspólnie ze studentami Katedry Mody, Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie (wspólnie z dr hab. Agnieszką Rożnowską-Jasiewicz) pod hasłem roboczym „Geometria w naturze”.

2016 - „Wszystko może się zdarzyć” - organizacja spotkania studentów II Pracowni Rysunku UAP z artystką Agnieszką Rożnowską-Jasiewicz połączona z prezentacją twórczości

artysty i dyskusją. Poznań.

2017 - organizacja spotkania studentów II Pracowni Rysunku z artystą Błażem Tomczakiem połączona z prezentacją twórczości artysty i dyskusją.

2017 - organizacja spotkania studentów II Pracowni Rysunku z artystą Jackiem Nowackim połączona z prezentacją twórczości artysty i dyskusją.

2018 – Warsztaty malarstwa i rysunku w ramach *Projekt Edukacja*. Poznań.

2019 – Warsztaty malarstwa i rysunku w ramach *Projekt Edukacja*. Poznań.

2010 – do chwili obecnej – organizacja cyklicznych warsztatów z rysunku i malarstwa dla dzieci, młodzieży i dorosłych w szkole rysunku i malarstwa „Fabryka Studio” w Luboniu.

Udział w międzynarodowych i krajowych konferencjach naukowych:

2014 – W. Radziwiłłowicz, referat pod tytułem „Obraz jako efekt symultanicznego czytania Świata”, Konferencja naukowa „Pomiędzy prawdą a zmyśleniem. U źródeł interpretacji w malarstwie współczesnym”, CSW Znaki Czasu w Tobuniu, Toruń. Organizatorzy: Zakład Malarstwa w Instytucie Artystycznym na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, Stowarzyszenie przyjaciół Wydziału Sztuk Pięknych, CSV Znaki Czasu w Toruniu.

Wykłady:

2016 - „Wokół koloru” - wykład połączony z warsztatami dotyczącymi wybranych psychofizycznych aspektów oddziaływania koloru dla studentów Katedry Mody, Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie.

2017 – Wykład „Obraz uwikłany” dla studentów studiów doktoranckich na Wydziale Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Wykładowi towarzyszyła prezentacja własnych prac w formie elektronicznej, UAP, Poznań.

Monografie/wydawnictwa:

2013 – „all-inclusive WŁADYSŁAW RADZIWIŁŁOWICZ”, katalog wystawy indywidualnej w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, ISBN 978-83-63572-32-7

2013 – „1991 od i do”, katalog wystawy zbiorowej, Kieleckie Centrum Kultury, Galeria

Sztuki Współczesnej WINDA.

2014 – „SYNTEZA SZTUK”, katalog wystawy zbiorowej, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz.

ISBN 978-83-64235-37-5

2014 – „SYNTEZA SZTUK”, katalog międzynarodowej wystawy zbiorowej, Dom Kultury Polskiej w Wilnie. Litwa. ISBN 978-83-64235-38-2

2015 – „Pomiędzy prawdą a zmyśleniem. U źródeł interpretacji w malarstwie współczesnym”, publikacja towarzysząca konferencji naukowej *Pomiędzy prawdą a zmyśleniem*.

U źródeł interpretacji w malarstwie współczesnym, Toruń. ISBN 978-83-231-3452-7

Działalność na rzecz Uczelni:

2016 – do chwili obecnej – członek Rady Wydziału Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu

Artystycznego w Poznaniu

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Malarstwa i Rysunku

SUMMARY OF PROFESSIONAL
ACCOMPLISHMENTS
dr Władysław Radziwiłłowicz



Introduction

Self-reviewing of art requires distance, looking at the whole and discerning in the artistic practice what is significant in it. It is also connected with certain fears. For example about excessive verbalisation. Because transformation of ideas into a visual form still remains a mystery (at least for me). Sometimes formal analysis turns out to be wandering at the peripheries of the meaning of a painting, which for instance results from a fundamental difference between Image and Word. However, I must admit, from the perspective of teaching and work at the university, that the role played by word is important.

In order to fully show the character of my search and the changes which occurred in my painting activity, I shall aim to bring closer my earlier works and circumstances which had a significant effect on the way of my thinking about a painting. I am interested in the convention of a painting having its background in digital photography, film and 3D environment. New media create a specific context for a painting. I am also fascinated with "limitations" of a painting and a certain "anachronism" of this medium. The relations occurring between shapes and colours in a painting do not refer to any objective space but to a viewer's eye and mind. Space in a painting is illusory. However, it can be so suggestive that we succumb to this space and its content.

Most frequently I use a technique of oil on primed canvas. Sometimes I apply acrylic underpainting. I combine traditional painting techniques, to which I attach a great importance, with modern techniques. I employ digital methods of obtaining and editing of an image, but they serve only as a means of developing and recording concepts. They have a function of tools. Obviously, these tools have effect on my work. They leave a kind of mark. Also, they affect reception of my paintings.

Looking at it more broadly, it could be said that the development of contemporary tools of imaging and emergence of new ones lead to changes in the way reality is perceived in general. Each era is accompanied by specific ways of looking at the world. However, also changes in attitudes towards perception of reality were often a reason for reaching for new technical means. Once paradoxical and provocative, Oscar Wilde's statement referring to the nature imitating art, the nature in which we discover only what we put in it, today does not seem paradoxical any more.

For many years I worked as a graphic designer in advertising agencies. From the inside I observed manipulations used in the world of advertising. This experience caused that I developed distance to the world of advertising and an ambivalent attitude to the media on the whole. On one hand, I have an aversion to the omnipresent, to a large extent, visual, pushy, free-market persuasion. On the other hand, I am aware of the dominant role of the media in shaping contemporary iconosphere.

Already in the 1960s Marshall McLuhan stated that "With very large budgets the commercial artists have tended to develop the ad into an icon, and icons are not specialist fragments or aspects but unified and compressed images of complex kind. They focus a large region of experience in tiny compass"¹. To avoid elaborating on ethical questions, I can just state that I finally came to a conclusion that participating in the work of teams manipulating consumers' awareness is not a right occupation for me. Nevertheless, it had a cognitive value. It expanded my knowledge about reality and the world of controlled desires and manipulated decisions. In my mind it built a new context for a painting.

The created works, due to certain common features, constitute cycles: Recykling / Recycling, Perspektywy / Perspectives, Sunny Hotel and all-inclusive, Déjà vu, and Do not free me. These are the most important of them. They do not form closed and thematically or formally separated sets of paintings. Usually one cycle smoothly blends with another. Some elements of the paintings persistently recur in different cycles of works. Each time when I addressed the same theme, I change my attitude towards it. It brings to mind a utopian pursuit of "the perfect painting" and obsessive exploitation of one motive. There are also works which, not belonging formally to any of the cycles, constitute separate attempts at taking up the issues I selected. Such works include for example a cycle of four large-size works under the title Kątem oka / From the corner of the eye. I worked on it for a few years simultaneously working on the cycles: Sunny Hotel and all inclusive. In this summary and in the attached documentation I shall present selected paintings, starting from early works, in accordance with their chronology.

Being obliged to indicate an artistic accomplishment which meets the conditions specified in the act of law, I select the exhibition of paintings from the cycle Do not free me and the video projection Living room at Lokal 3, Chwaliszewo 72 in Poznań, and the exhibition of a larger set of works from this cycle in Galeria Wieży Ciśnień in Bydgoszcz in 2017.

Recykling / Recycling

The earliest works which I would like to mention are a part of the cycle Recycling. This cycle consists both of the painting part of my graduation work in 1996, and some later paintings. I treat these paintings as a starting point – the beginning of my own artistic path. The graduation work consisted of a painting component in the studio of Prof. Jacek Waltoś, and a graphical component (metal techniques) which I made in the studio of Prof. Tadeusz Jackowski. At that time I was fascinated with painting of some representatives

¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*. London and New York, MC Graw-Hill 1964, p. 246

of the so-called London School, primarily Frank Auerbach and Leon Kossoff. Compressing of thick and "heavy" painting matter was for me an equivalent of existential struggle of the human. My painting art started to emphasise the importance of gesture which built a painting's composition and helped me find order in the sensual chaos of the world.

The majority of my works referred to the omnipresent information noise which is experienced by inhabitants of contemporary metropolises. I aimed at evoking the impression of excess, overload and being cornered. The works comprising my graduation thesis possessed vivid, often bright colours. In the mimetic layer, they were meant to bring associations with urban space and to be the after-glow of dense urban development, courtyards in the shape of a well, windows, neons and advertising inscriptions. It was my aim to make the sense of the painting emerge from the relationship between a chosen motive and the way in which this motive was painted. I wanted the painting to gain a cognitive value not through "likeness", which, according to Gottfried Boehm, is an example of substitution that imitates. I wanted it to be a fully-fledged form of interpreting the world and a way to make this sense evident.

In such a formula the compositional idea and the tectonics of a painting jointly shape the idea of painting art. Later paintings from that cycle, created when I was already working for a big advertising agency, had dark, earthy colours. Using an anthropomorphic shape of a rag doll surrounded by degraded matter, I built a picture of decomposition. To a large extent, the character of these works stemmed from my need to give vent to the skin-deep "perfection" of the advertising world and the need of reflecting on the role of an individual in corporate reality. At that time painting activity itself had for me a therapeutic value. A brush mark on canvas, less and less varied, became an end in itself. Ultimately, it did not build references to shapes and space. Lying on canvas, it exposed its surface. This series of paintings, with their underlying turpism, was for me an opportunity to gradually remove from painting the remnants of spatial illusion. I thought about this decision as about an equivalent of a disillusioning act of exposure. In this way I "discovered" the artistic value and phenomenon of a painting's surface – a plane.

However, artistic values connected with the concept of mimesis have never ceased to be important to me. I have always been fascinated by the state of uncertainty which our perception encounters in contact with a painting. Hans Belting said that the ambivalence which occurs between a painting and a medium only in art creates such a powerful stimulus for our perception. It begins the moment our sensation is stimulated in turns by spatial illusion and by the covered surface of a painting².

I frequently created paintings in a way that suggested clear spatial relations between

² Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków, Universitas 2007, p. 43

particular elements of their composition. Applying well-known means, deeply rooted in the tradition of painting, I tried to encourage the viewer to accept a certain convention of perception. A painter's gesture was a guide around the painting – a gesture as a narrator in space who, perhaps, would lead us somewhere. When space in a painting started to become complete and internally coherent and the painting began to bring me satisfaction, I took an artistic decision which went beyond the framework of the previous logic or was even contradictory. I took such steps because I assumed that the appropriate use of proportions between mutually exclusive types of painting narration should rid the viewer of their perceptive habits.

Gottfried Boehm in his book, analysing the nascency of a painting's meaning states that incompleteness of a painting's logical construction not only appeals to our desire to participate, but also constantly refers us to sensual components of a work of art. It leads us to the point of origin where we learn to understand this particular system of material elements as a configuration of sense³.

Prospektywy / Prospectives

Work on a painting, in my view, is invariably an experience of something new and is intuitive. Careful observation of changes occurring in a painting provides me with "coordinates" and allows me to form a kind of vector, namely an intention. I mention the paintings from this cycle as the period of working on them was also the time of new themes and significant changes that took place in my painting. I owe discovering my own separateness and my "grammar" of a painting to them.

I can also say that the paintings from the cycle *Prospektywy / Prospectives* again witnessed the pursuit of spatial illusion. However, with a difference that this time I became intrigued by illusiveness in itself. I found that the more attractive and suggestive space in a painting is, the greater power it has to expose its own utopianism and artificiality. Building more and more distant zones of a painting, imposing different scale on the viewer, I aimed to intensify the sensation of space. With such assumptions, landscape became for me a natural subject of interest. I created clear references to landscape as a manifestation of well-rooted in painting spatiality. I was not interested in any specific landscape. I did not want to give the viewer a possibility of recognising in it a specific place.

Through gradation of mimetic values I tried to force the viewer to balance between recognisability and non-recognisability. Unreal, sometimes bearing some traces of decorativeness,

³ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*. Antologia tekstów, Kraków, Universitas 2014, pp. 41-42

the paintings were aimed at directing attention to a landscape or a garden which did not fit in with the surrounding reality. Intuitively I strove to evoke associations with landscape which could be situated anywhere and nowhere. Such a landscape was for me an emanation of the wish to escape from everyday reality. In terms of composition, the paintings from this cycle made an impression of being merely fragments of a much larger and unknown whole.

While painting these escapist landscapes I started to turn my attention to light in a painting. A "scene" which was exposed to the viewer's eye was lit from below and from the depth of the painting, most often hiding the "source of light" behind the bottom edge. A painting, like the moon, shines with reflected light. I was fascinated by the contrast between the symbolism of light, so firmly embedded in culture, and its luring illusiveness (artificiality) in paintings.

In the pictorial layer I tried to stress brush marks. The cycle *Prospektywy / Prospectives* was based on several, frequently returning motives occurring in various configurations in relation to each other. The series of paintings with dark, oval shapes dominating the centre of the composition, which I provisionally named "televisions", was intended to elicit associations with "carefree" games (also the painter's), a play on reflections and distortions in a big kinescope or in the dark eye of a lens. In many paintings abundant forms of imaginary flora, built with an expressive painting gesture, were clashed with a horizontal stripe of a black plane connoting the skyline. Juxtaposing such graphically different elements of composition, I wanted to evoke the impression of inaccessibility and uncertainty with regard to the character of the garden motive. Floral forms painted in impasto possessed their own vitality similar to objects which could exist physically, but being cropped by the skyline they belonged more to the sphere of imagination.

In some works, the bottom edge of a painting acted as the skyline. The motive of a car sweeping along it, which I often used, was an attempt at integrating the two mutually exclusive narrations. The first one suggested that the car is heading into the painting, and the second one that it is moving along the edge of the painting. The world watched through the windows of the moving car seems to be flat and superficial.

To several paintings I introduced elements referring to railroad barriers. The inspiration was a situation which I once experienced. While driving through a level crossing I saw a lowering barrier in front of me. I could not reverse because the barrier could cut me off. Fortunately, it had a happy ending, but railroad barriers became for me a metaphor of a threat and the moment between the past and the future. At that time I really intensely experienced the feeling of being "here and now". Placing a lowering railroad barrier at the bottom edge of the painting I wanted to induce in the viewer the feeling of stopped time.

The cycle *Prospektywy / Prospectives* to a certain extent refers to the genre of landscape from the 19th century which contested progressive industrialisation and urbanisation. Like artists of that time who looked for shelter and freedom in the nature, I also sought shelter and freedom but in the paintings of imaginary places. Hans Belting, analysing specific relationships between the place and its image, wrote that the places where people live are not the only ones as there are also places of imagination and escape, places of utopia, which as a notion is a contradiction in terms. He added that the image of a real place includes a counterimage [Gegenbild] of an imaginary place in which either everything is completely different than elsewhere or everything is still in order. Apart from the need to belong somewhere, places also satisfy the need for freedom⁴.

I devoted more attention to this cycle for a few reasons. Above all, I wanted to describe the intuitive and multi-layered character of my explorations of that period. During work on these paintings, which I later conventionally integrated in the cycle *Prospektywy / Prospectives*, I gradually became convinced of a necessity to create a method of more condensed communication and to develop a skill of taking more radical painting decisions. One of such decisions was resignation from texture. Once I realised that in my painting texture is unnecessary. It surfaced during my work when first instinctively and later consciously I started to aim at a complete elimination of texture and more and more smoothed the surface of my paintings. In the end, texture did not intrigue me any longer. The same pertains to the concept of light in a painting. I decided that light should resemble background lighting on film set or in a photo session. A narrow colour range encompassing green colours and related ones, originally stemming from the green of chlorophyll, less and less often referred to the nature and, at the same time, was increasingly becoming an "artificial" attribute of a painting, or even an attribute of its aura. Similar decisions lay at the heart of the cycle of paintings entitled *Sunny Hotel*.

Sunny Hotel. A designed world

Some works from the cycle *Sunny Hotel* were presented for the first time during the exhibition accompanying my doctoral thesis in Stara Drukarnia Concordia in 2009. The exhibition consisted of 10 paintings from the cycle *Sunny Hotel*, one painting *Kątem oka, IV / From the corner of the eye, IV* (450x190 cm) from the cycle of four large-size paintings under the common title *Kątem oka / From the corner of the eye*, 25 paintings sized 23x30 cm entitled *Niwka*, 18.02.2007 and a looped animation of these paintings. Additionally, at

⁴Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków, Universitas 2007, p. 89

the exhibition I showed 4 photographs of my painting work *Matte Kudasai* from a prison yard of the remand centre in Poznań. This cycle was a consequence of my earlier painting experiences and an effect of a narrowed field of explorations. Generally, this cycle has its sources in an artistic reflection on a painting in the context of the so-called media reality. The theoretical work was entitled *Fenomen obrazu jako efekt symultanicznego czytania świata / A phenomenon of a painting as an effect of simultaneous reception of the world*.

Reception of a piece of music, literary work, film or theatrical play is synchronous – it is spread over time. An image (also as a product photo, lifestyle photo, illustration, poster, etc.) is available at once. Also for this reason it is used for fast transfer of information, predominantly commercial or political. An image is a very effective tool of non-verbal persuasion. In the reality of corporate manipulations the fate of an image reminded me of the fate of an individual – the only determinant of their value is efficiency and profitability.

Being aware of the fact that an image has thousands of views (e.g. due to its presence in newspapers or TV commercials) and then, more or less literally, disappears, made me become interested in the specificity of the presence of images in advertising. Tempting, arousing admiration and desire, entertaining and offering something “perfect”, an image contributes to creating alternative reality, “a better world”, which, nonetheless, passes quickly. “The new” becomes superseded by “the newer”, but soon, as it turns out to be “the old”, it ends up at a landfill site.

Returning to my painting art I would like to mention the dichotomy of green and red, which is a base of various systems of communication. Green was originally a supporting element for messages like: “start”, “switch on”, “use”, “play”, “free”, “walk”, “drive”, etc. Conversely, red was associated with messages such as: “stop”, “switch off”, “occupied”, “beware”. Referring to associations deeply rooted in collective consciousness, these colours “blurred” the nominal and functional content of the original message, giving it a universal character. The system of traffic lights can serve here as a perfect example. Waiting for the green light reminded me of looking out for an oasis on a concrete desert. Reaction to the green light, i.e. “go”, is more similar to a conditioned response than a consciously taken decision.

The pursuit of satisfying artificially created responses and desires could be viewed as a mental journey towards the skyline determined by advertising and consumerism (also called hedonistic materialism). My assumption that the line of the real horizon is situated not “there” but in my eye, in my painting, was an expression of my dissent to the “collective illusion”, to the world of advertising, and to chasing material goods. Reducing my world to the surface of a painting, narrowing the range of colours, I was simultaneously constructing a painting that represented distance to the world which was alien to me. I did not imitate

the green of the nature any more, but I created green symbolically. I radicalised colour, purifying it to finally receive its synthetic form. From the green of chlorophyll I shifted to the green which I call civilisational. In a sense, it was still the green of the natural environment but already the environment of the contemporary human. At a formal level the paintings from this cycle became deprived of many painting attributes – distinct brush marks and traces of my previous fascination with colourist painting.

It seemed interesting to me to attempt to apply in painting the procedures of selecting means of expression which are used e.g. in photography or graphic designing for commercial purposes. However, I did not intend to mock the language of advertising, but I aimed to condense message as it occurs in the best advertisements. Therefore, it would not be an exaggeration to say that, to a large extent, I “designed” the paintings from this cycle. In many of them brush marks were eliminated almost completely. I used the tools which enabled me to obtain ideally smooth tonal transitions and eliminated a painter’s gesture until the difference between the product of a machine (printer) and the creation of the human hand was blurred. The paintings from the cycle *Sunny Hotel* were intended to bring to mind printouts from wide format printers. As Joanna Daszkiewicz rightly remarked in a discussion published in the all inclusive exhibition catalogue: “you consciously embed the uniqueness of a painting in the context of digital images, which increasingly cover our reality”.

In other paintings, a painting gesture was present but in a micro-scale. The more a painting was similar to a printout, the more noticeable and characteristic of a unique work of art, rather than a printout, a painting gesture was. I created paintings using my own photographs (except for the paintings *Восток на фоне запада / East on the background of West*, *Восток на фоне Востока / East on the background of East*).

The medium which in common understanding still best meets the criteria of mimesis, and is credited with most trust (as being “closest to the truth”), is photography. This naive conviction contrasts with the characteristics of modern photography which due to advanced digital processing is currently a medium which is most open to falsification.

Referring to the notions of figure and background in art, I wanted to reverse their traditional mutual hierarchy. I built composition in a way that enabled me to expose the leading component, i.e. the background – the carrier of light. Those elements of composition which were by default references to the surrounding reality became placed at the periphery of the painting, mostly at its base. A silhouette view of a slide in a playground, a flat-roof residential building, a bus stop in the suburbs, fragments of outbuildings with two silos or advertising neon signs on the roof of a side-road hotel keep the semblance of

referentiality.

Meticulously reproducing details, I wanted to evoke in the viewer, even after a cursory look, a misleading sense of safety resulting from recognising the motive in the painting. Only a more careful look at the silhouette views could raise some doubts. Silhouettes have in themselves an intriguing duality, because they do not provide clear hints what we are dealing with. Are they three-dimensional objects “flattened” as a result of specific light conditions or flat mockups?

The obsessively recurring motive of a bright line in the sky, bringing to mind condensation trails left by an aeroplane, was for me a kind of scratch on the surface of canvass. It brought the elaborately built spatial illusion back to the plane of a painting. Such cancellation of the utopia of spatial illusion gave me some intellectual satisfaction. A similar duality accompanied the project *Matte Kudasai* (a Japanese term meaning: “please wait”) in the prison yard of the ward for dangerous prisoners in the remand centre in Poznań. I found myself then in a tight “box” with three concrete walls and steel bars. The ceiling was built from reinforced steel and barbed wire. The size of the concrete prison yard was not much different than the size of prison cells. The very existence of such a prison yard seemed absurd and using it was a parody of a walk outside. I painted this place, trying to free it from its oppressive aura.

I realise that my perception of prison was definitely different than the perspective of prisoners. It was surprising for me that during the project I experienced the state of concentration and inner calm, which I had not felt for many years. Complete cutting off from the world, the absence of distracting stimuli, regular overhead daylight and silence... I must admit that it was for me an ideal studio. Listening to good-natured, however unrefined, comments of prison officers which I heard from outside the cell, I was thinking about the richness of subjection forms, and the relativity of notions such as freedom and subjection. Who is separated from whom by these bars? I think that the limits of freedom are determined by our consciousness.

While considering whether to interfere with the steel bars and, if so, how to do it, an analogy between the bars and canvass came to my mind. In fact, canvass is built in a similar way, but more densely. It is self-supporting. On one hand it limits a painting; on the other hand it is its body. One of the effects of my prison yard considerations was the works *Восток на фоне запада* / East on the background of West and *Восток на фоне Востока* / East on the background of East. I painted on each side of transparent canvas of an open weave. They featured a silhouette of the Soviet space rocket Vostok [East]. On one side it was on the background of west, and on the other there was its mirror image against the

background of east. I exhibited these paintings in open space which enabled looking at them from each side. Using a compass I faced them towards east and west, respectively.

“The world will never be the same again”

The words almost sounding like a truism: “The world will never be the same again”, continually repeated by the media after the terrorist attack on the World Trade Center, gained for me a peculiar dimension. Television images of this tragedy, bombarding the retina of my eye countless times, caused that I started to notice parallels in the surrounding reality. Indeed, the world was not the same for me as before. I felt irrational anxiety observing the line of a flying plane which was moving across the sky and approaching two silos in the foreground. Instinctively I took a photo, reflection came later. Using my experience of graphic techniques I decided to create a painting in 25 copies. I wanted them to be identical. At first glance it appeared so. I used them to make a looped animation. While editing I wanted to immobilise one element – the incoming plane. The rest of the painting could not be treated in the same way as they were images painted by hand. It would be possible with digital images, but animation of paintings produced their shaking. The phenomenon of a shaking image intrigued me.

The same refers to our everyday life and to our masked “shaking” in the face of the Inevitable and the Unknown. Subsequent passing days are almost identical. They differ only in minor details and emotional “shaking”. Life resembles a film series. I still believe that even the most banal series possesses a certain number of frames which could prompt anticipation of meanings hidden in an infantile narration. This conviction is a foundation of my inclination to “stop” the world in paintings. Film narration, spread over time, is also referred to as the metaphor of life. Thinking has also a narrative character. It puts the chaotic world in a chronological cause-and-effect order. A motionless frame, paralysing the narration of synchronous reception, opens a large space for guesswork. It offers an opportunity to stop and focus. In this sense a painting for me is a “paralysed” film, instantly accessible to the senses. I always exhibited the animation *Niwka 18.02.2007* so as to place viewers between the projector and the wall where the animation was screened. The viewers’ shadows appeared and vanished in the painting-projection, becoming for a moment a part of the shaking picture and the shaking world.

I continued work on that cycle for several years after the first screening. The cycle *Sunny Hotel*, expanded with new paintings, was included in the set of works displayed at the

exhibitions all inclusive, e.g. in Galeria BWA in Leszno or Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego in Bydgoszcz. In hindsight, I can see that work on the paintings from that cycle brought me closer to new decisions and new resolutions in my later cycles.

Kątem oka / From the corner of the eye

The cycle *Kątem oka / From the corner of the eye* consists of four large-size works. The paintings were created for a long time, alongside work on the cycles *Sunny Hotel* and *all inclusive*. Evening sun rays, lighting the wall at the window at an acute angle, formed heavily distorted shadows of window frames. Standing by the window, with my back towards the light, I saw my undistorted shadow on the wall. I took a photo of the shadow of my head with the camera facing the wall with the shadow on it. The shadow of my head in the photo underwent a heavy anamorphic deformation.

It is not a new treatment. I remember myself involuntarily bending at a painting when I tried to discern a skull hidden by Hans Holbein the Younger in *The Ambassadors* (I shall return to that painting later on). The motive of a painting-window possesses a special duality. The plane covered with paints remains all the time accessible to our senses and is so obvious that we cease to notice it. At the same time, spatial illusion, drawing our attention, in a sense removes the physicality of the painting's surface. It becomes "transparent" as a windowpane.

The paintings from the cycle *Kątem oka / From the Corner of the Eye*, in my assumption, were a contradiction of the idea of a painting-window. Devoid of any spatiality, they exposed plane and an anamorphically distorted shadow of an object cast on that plane. I referred to the Greek myth about the first image of a human created by outlining his shadow. Creating a series of paintings which include an anamorphically distorted shadow of a figure, I wanted to question the way of looking at a painting which I call "frontal". It is perpetuated by tradition. It consists in the viewer standing in front of a painting – at the point where the artist was painting or looking at their picture. But the truth is different as painters look at their works from many points. *The Ambassadors* by Hans Holbein the Younger, with its skull deformed by anamorphosis, is the best non-verbal conclusion regarding the issue. Paintings require viewing from many vantage points. They are static, but observation may occur in motion. A rectangle, that is a painting, may turn out to be a trapezium when we observe it from the side. Which of our glances at a painting is right still remains wide open and, as is well known, was an issue considered already by Cubists.

In my opinion, the answer to the question: 'To what extent can we justify the search for a proper shape of an object, represented in a painting through anthropomorphic distortion?', depends on the reflection on the status of a painting as a physical object. Perhaps it is not the shadow which is distorted, but the object itself is a relative being, whose existence depends on our look. I tried to create a situation in which the viewer confronted with a very big painting cannot move back and look from afar at the whole. I wanted to force the viewer to find the point from which they will see the whole and realise the meaning of distance or the lack of distance. Then they will answer the question by themselves: what does it mean to see the whole?

The canvas of three paintings of this cycle consisted of two equal, sewn together horizontal parts. Displaying the paintings, I placed them in such a way so that the horizontal seam running in the middle along the whole length would be located at my eyes' height and form the horizon. The motive was the shadow of a head with a hand on the forehead protecting the eyes from light while looking out for something situated afar. Another motive was the shadow of the whole figure who is throwing stones at the water surface, playing the game of "skipping stones".

And the motive of the shadow of a head staring at the line in the sky drawn by a flying plane. The line is entering the soft shape of the shadow. The line, the shadow of a head, and the horizon were situated at the same level. However, each of these elements remained autonomous and independently appealed to the viewer's imagination. In this final painting I probably managed to come closer to "the incomplete logical construction of a painting" which I was fascinated with and which I intuitively chose as my goal. The patch of the shadow was painted in uniform, intense red. While approaching its edges the colour became lighter and smoothly turned into fluorescent, bright red light which activated the white of the primed canvas as after-glow green.

Déjà vu. In the world of slogans

The cycle *Déjà vu* was a continuation of the explorations begun during work on the paintings from the cycle *Sunny Hotel*. Referring to socialist slogans displayed in public space, which I remembered from my childhood, in my paintings I placed slogans present in modern media circulation – within specific sociotechnical strategies. A word, or in fact a few words forming a slogan, constituted the only recognisable element of these images. It was an element meeting both the criteria of literal readability and the criteria of mimesis. A mirror

image and overlapping letters resulting from an acute angle reduced the readability of the inscription. My intention was to redirect attention from letters – abstract written signs – to letters as physical objects. I created a series of formally similar paintings. The slogans always appeared in the same way irrespective of the message they conveyed: at the edge of something which could be a roof, wall or skyline. The background, becoming lighter towards the bottom, with a smooth transition of colour and tone, like in some paintings of the cycle Sunny Hotel indicated that the source of light is hidden beyond the bottom edge.

The silhouetted views of the inscriptions left the viewer in the position of a passive, powerless recipient of a message, or in fact the semblance of a message. Jean Baudrillard wrote: “We live in a world where there is more and more information, and less and less meaning”⁵. Passiveness of a recipient’s attitude results not only from the unidirectionality of media information flow – we cannot respond to media messages. On a side note, in the real world a recipient’s passive attitude towards senseless messages could be a manifestation of resistance to “the constant ultimatum” of the system, as Baudrillard rightly noted. Creating a series of paintings containing a mirror image of inscriptions, I used the concept of a painting-mirror. A mirror which is reflecting reality. Even not so long ago vital signs were checked by placing a mirror against nostrils and mouth.

In the cycle Déjà vu I wanted the motive of senseless inscriptions-slogans to make an impression of being artificially prepared or dead. Paying attention to detail, e.g. carefully recreating elements of the letter-supporting structure, I aimed to build an impression of “credibility” of the presented scene. I also implied the existence of its equivalent in the surrounding world. The primary function of mass communication turned into a mentor’s attitude towards society. The product which media provide is not information but a ready interpretation of it. Unfortunately, we are not fully aware of the gulf between a fact and “a media fact”. It is difficult to disagree with the diagnosis of the author of *Simulacra and Simulation* who considered “the social as a script, whose bewildered audience we are”⁶. As a result of breaking the rule of referentiality between reality and its sign, reality was replaced by media facts.

The decisions which I took during work on this cycle unavoidably led me to the question about the status of a painting. Prof. Ryszard K. Przybylski in his critical text accompanying the exhibition catalogue stated that the nature of these paintings is situated on one hand in the rule of a mirror, embedded in traditional painting; on the other hand it is close to the images emitted by modern monitor displays.

The central place at the exhibitions featuring the paintings from the cycle Déjà vu was occupied by an object. It was an ink drawing on paper which showed a standing human figure.

⁵ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, translated by Sheila Faria Glaser, Michigan, University of Michigan Press 1994, p. 79

⁶ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, translated by Sheila Faria Glaser, Michigan, University of Michigan Press 1994, p. 88

The figure is larger than the sheet of paper. A fragment of the head, at the eyes’ height is “cut” by the upper edge of the drawing. Near this edge, at the back of the work, I placed a plane in fluorescent bright green, invisible to the viewer. The surface of the drawing was moved away from the wall surface by about 4 cm. On the wall, at the height of the figure’s eyes behind the work appeared a green after-glow. The work was exhibited in such a way so that the upper edge of the drawing could be situated at the height of my eyes, determining a physical and symbolic vantage point.

Do not free me

This is the latest cycle of works. It was created in 2015-2017. My search revolved around symbolic identification of space with the notion of freedom present in the western culture. Attaching such importance to space explorations is often attributed to Romanticism. Under the influence of Enlightenment philosophies, the obsolete concept of the world became abandoned. After the French Revolution, the vision of the world based on constant values and hierarchies ceased to be valid. The slogan of the Revolution: Liberté, Égalité, Fraternité, ou la Mort, did not leave much space for choice. Romanticism, relying on the achievements of Enlightenment, built a new range of subjects and confronted the human with the nature, society, fate and history. In all these contexts, the human gradually started to occupy the highest position (anthropomorphisation of culture). The idea of a painting evolved towards more and more subjective perception and interpretation of the world and also subjective interpretation of freedom. Treating the notions of space and freedom as synonyms has been preserved in art until today.

Voiced by artists and avant-garde critics, the necessity of liberation from common religious, moral, social and aesthetic norms was a consequence of the development of philosophy and awareness of artists, who, like e.g. Courbet, saw a challenge for art in social and political issues. Postmodernism established a new understanding of freedom, accepting diversity and equality of reasons. It was important not to seek consensus, but multiply questions and points of view. It was a challenge to determine one’s own relationship with the world. But what good is that everything that required liberation most probably has already been liberated, at least in art. The reality which brings to mind the structure of hypertext does not create in me the sense freedom. Freedom proves to be a relative and unstable state. A direct inspiration for the cycle of works *Do not free me* was the motive of a prison yard in the remand centre in Poznań. Painting this cycle, I tried to select the

most neutral, “dull” kind of grey. It was often the only colour which I placed on the white surface of the painting. Rigorous and strict boundaries of the shadow were meant to evoke a stencil or repeatable printout, rather than a unique painting. Shadow, with its vast symbolic depth, in addition to thanatoid threads, also conceals the topics connected with shelter, hope, illisiveness and fantasy. Then I painted subsequent works with the motive of the main building of the University of the Arts in Poznań and the living room in my flat, thus highlighting the public and private area of my life.

In the painting presenting the living room with a painting on the wall, I made a reference to the motive of a painting in a painting, which is present in the tradition of Western painting and remains among painters’ favourite motives. Dialogue with the tradition and modernity of painting is also important for me but with one reservation to history of art. I think that a linear way of presenting history and theory of art, consisting in the analysis of consecutive “-isms”, is too conventional and limited, because it does not take into account peripheral and local phenomena, and the attitudes which do not fit in with the linear assembly of pieces.

Coming back to the present and to the summary of my accomplishments, I shall rephrase Jolanta Brach-Czajna’s words saying that everyday life is the foundation of our existence. And because we feel that the fact of existence is really significant, we become astounded whenever we realise that it is dominated by little things. Everyday life constituting the existential background of extraordinary events which we look forward to, often in vain, may determine everything. It has a small dimension but a high frequency. It is imperceptible⁷.

A local grocery and liquor store seemed to me a quite obvious, even stereotypical, representation of life measured by the rituals of everyday reality.

I could mention several reasons why that shop aroused my interest. At first it appeared to be a sad parody of provincial, small-town consumption, a distribution point of delusion under a peculiar and pretentious, as for a Polish off-licence, name: Sofia Liquor Store. It was indeed a meeting point of local “philosophers”. Looking at this shop, it was impossible not to see the bars in its windows and not to associate it with another place. The grocery and liquor store at the crossroads of Wolska Street and Palacza Street in Poznań was an element of the city’s folklore – the folklore processed by photography, film, reportage, literature as well as painting.

Using the example of that particular shop, I wanted to elevate it to the status of an “icon” in what film-makers call “real time”. I also wished to suggest the existence of an original version of this peculiarity with its sociological context. Marshall McLuhan thought that film “offers as product the most magical of consumer commodities, namely dreams. It is, therefore, not accidental that the movie has excelled as a medium that offers poor People

⁷ Jolanta Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia* Warszawa, Dowody na istnienie 2018, p. 67

roles of riches and power beyond the dreams of avarice”⁸.

Film became probably the most suggestive metaphor of evanescence and appreciation of life. Also everyday life. Everyday reality is fascinating, it gives a chance to look at oneself observing the repetitiveness of responses or automatism of rituals.

Everyday reality became the topic of my work. Once again I reached for a motion picture. The video Living room is set in the living room of my flat. This is the place where my day starts and ends. Light coming from the outside, bringing the vitality of green and the uncompromising motive of the bars, moves along the interior and discloses its fragments earlier covered in the dark. The world of objects is perfectly indifferent; it exists whether we can see it or not. But it is us that give meaning to what we can see. Konrad Fiedler, questioning the passiveness of vision, claimed that the world discloses itself as “visibility”.

The truth is out there

The classical definition of a painting-window originates from comparing a painting to an open window and is ascribed to Alberti. This definition led to the opposition between the plane of a painting and artistic, spatial illusion on that plane. A painting-window involves academic observation of the nature and thinking about the composition of a painting which should be consistent with determinants of vision and interpretation of physical space. Accepting spatial illusion in a painting, we consciously accept optical illusion. This is a prerequisite for a piece of canvas or a board covered with paint to become, for example, a landscape. A physical object, which a painting is, may carry a more complicated painting representation, e.g. a representation in a representation – also called a painting in a painting.

I would like to expand on my earlier remark about the motive of a painting in a painting, and the fact that this motive is present in the tradition of Western painting, that the renaissance metaphor of a painting as “the mirror of reality” functioned in a similar way and was fundamental for Western painting. Victor Stoichita writes that the 17th century understanding of a mirror as a synonym of mimesis was not new. However, it became enriched with additional connotations, making of it a semiotic tool. This fact could be supported by the popularity of locating a mirror within a painting representation⁹. Placing a mirror in a painting enabled a painter to show and depict space which was situated behind their back. This treatment was accompanied by a certain paradox. A mirror reflected the contents of space using the laws of optics, i.e. as an inverted image. The man in a hammock hanging on palm trees is looking where the viewer’s vision cannot reach.

⁸ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, MC Graw-Hill 1964, p. 291

⁹ Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria 2011, p. 217

I wanted to create this painting in the convention of “holiday greetings”. I based it on a socially common conviction that there exist unusual places which belong to the sphere of collective ideas about the ideal world. Because somewhere far away there is no “grey everyday life”. This is a place where the dream about “real freedom” comes true. The painting imitates a photograph. Literalness of the message was aimed at giving credibility to a situation which had never happened. Perception guided by medial ways of seeing has a tendency to separate visibility itself from substantial presence in objects. The painting does not refer to reality any longer – it activates an endless sequence of references to subsequent paintings. Therefore, to mention the rule of a mirror, it could be stated that it is not reality that is reflected in paintings, but paintings are reflected in paintings and do not imitate reality, but increasingly simulate it (or even falsify). The world shown in this painting is a phantom, a reminiscence of the topos of Arcadia. It is also a visual, self-mocking reference to the slogan from a travel agent’s catalogue: “Paradise on earth you can afford”. The image of the man in a hammock is my self-portrait. Placing myself in fictitious scenery I ridiculed my own credibility.

The painting was created on a mirror. The fragment of the representation with the hammock is an uncovered mirror. The hammock weaved from the reflection of reality situated in front of the painting keeps the image of the man in a fictitious world. The reflection of the real world enters the painted genre scene. In contrast to reflections in painted mirrors, the reflection in this painting is always topical. No change, even the slightest one, will escape the merciless attention of the mirror. Thanks to the real object, what is painted seems to be more real. The cycle *Do not free me* also included a series of smaller paintings – abstract compositions.

I wanted to frame a part of the painting so as to deprive it of mimetic features and hinder or prevent from recognising the motive – deconstruct the idea of the whole. I wanted to concentrate on the artistic adventure and aesthetic work, and free the painting from the pressure of meanings. I aimed to deal with “little” matters and experience trivia, of which our life is composed. The term which probably best reflects the goal which I set for myself is Buddhist mindfulness.

My paintings come to life, because it is impossible for them not to. The need for painting them is like “phantom pain”. If one could say that an image is a visible shape of an intention, then the word “visible” from this statement would be crucial for me. Making the shape of an intention visible does not cause that it becomes clear in the same way as a verbalised thought. Gottfried Boehm, stating that art is a challenge for philosophy, wrote that each work of art repeats this challenge if it aspires to meanings which could be thought as the

meaning organised by senses not having a substitute in the language of notions¹⁰. The power of language is not spread over reality as broadly as we sometimes think. I repeatedly learned about this, for instance writing this summary, when I tried to determine the relation of a text to paintings. Words and images belong to two different realms. In my case Image comes first. However, it does not mean that I disregard Word. Simply, Image feels closer.

Teaching

After defending my doctoral dissertation, for several years I worked at the position of assistant professor in Drawing Studio II headed by Prof. Marek Zaborowski. In 2013 on the request of the Dean of the Faculty of Painting of UAP I was entrusted with the function of acting Head of Drawing Studio II at the Faculty of Painting. At present I act as the Head of Drawing Studio II at the Faculty of Painting and Drawing of the University of the Arts in Poznań.

Among many views on art there is a place for the statement that it emerges at the contact point of our inner world and the reality around us. The curriculum of Drawing Studio II, among other things, is based on the conviction that a painting or drawing (these two notions are traditionally used in Drawing Studio II as equal) is a visible shape of intention and is related to skills. Also the skill of noticing phenomena and processes occurring in our surroundings and responding to them. I encourage students to try to find inspiration in the reality, in “trivial” and “weighty” things. The activity of drawing is to a great extent connected with learning to see. This seeing, however, differs from passive recording of impressions and phenomena. In the face of infinite complexity of the world, the skill of selective seeing combined with imagination and the ability to reflect is an important element of drawing practice. Drawing understood this way becomes a fully-fledged cognitive tool. In my view, creating life drawings at the initial stage of studies is very important – it constitutes the foundation for searching for individual forms of drawing expression and fields of thematic interest. Not only does it force us to determine the size and shape of objects, and mutual relations between them, but also it revisits our existence in the world of objects, each time defining it anew in an artistic form. In my work with students I devote a lot of time to broadly understood visual composition. It is at the stage of shaping compositional decisions that the base for “the point of view” is created. Not only an optical point of view but also, or maybe primarily, a point of view treated as an artistic attitude. The studio is a place of meetings, exchanging ideas and experience, and its foundation is built by drawings/paintings. It can also offer shelter from

¹⁰ Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków, Universitas 2014, p. 222

the rush of the world. Therefore, I encourage my students to use the studio not only during classes. It gives a possibility to calm down and listen to yourself more intently. It also enables a more personal relationship with the studio arrangement. It is very often a “still life”, going far beyond its typical boundaries, well-known from traditional painting. Such situations engage the studio space and form interactions with its furnishings. (Photo)

I try to use the scale of arrangement so that the way of perception could change from “looking at” (a small, “classic” still life consisting of objects to be drawn) to “being in” (a large arrangement taking up a fragment of the studio which makes it difficult to be seen as a whole). Arrangements are composed in a way that allows shifting attention from drawing objects to such artistic notions as rhythm, optical weight, texture, motion/dynamics, proportions of compositional divisions, illusion of space or its absence – the compositional “anatomy” of a painting/drawing. These treatments help to gradually change a student’s approach from being imitative to an approach which is a drawing attempt to interpret the surroundings, where a part of these surroundings is also the studio. One day “still life” disappears. But is it accompanied by disappearance of the reasons to draw? Is the reflection of the studio interior in a dark window not a sufficient reason? Do we need “still life” whatsoever? After all, it could be anything which would seem to us interesting or inspiring. This way experience in drawing is transferred to a broader area, beyond the studio; it always accompanies us wherever we are. Thus, a specific way of perception is built, which could be called thinking through a painting/drawing. Ultimately, a drawing is a primary record of thoughts, in a natural way linked to the issues of imaging. It could be stated that communication with students within the studio essentially revolves around form. And the form shaped according to conceptual assumptions may be the source of content. I try to support students in the search for their individual field of interest during work on a theme/topic, and in selecting adequate tools. At this stage classes can be held as consultations. It usually concerns master’s course students. I highly value mastering the craft of drawing.

However, in my opinion it is important not only to skillfully use a pencil, charcoal or any other drawing tools, or have a well-trained hand synchronised with a discerning eye, but also an open and inquiring mind. Realizing how different we are, I show respect to a young person’s sensitivity. I attach importance to an individual approach to every student because the more valuable effects of his or her search are, the more they reflect the author’s uniqueness. This aspect is one of the most crucial elements of teaching. It is the studio that is a place of a student’s individual development, and a place of first “epiphanies”. I am not inclined to stimulate in students the need of building social attitudes based on common goals. This kind of attitude should stem from a student’s individual need, rather than

guidelines from above. Not everyone has this kind of predispositions and not everyone feels such a need, which should be respected. Ultimately, art does not possess such an obligation – it could be a very personal experience, even intimate.

I value the ability to think individually, independently from common stereotypes, or clichés and current trends functioning in the artistic environment. As regards the community of people connected with the studio, it is formed naturally in the process of fulfilling the need of self-improvement and self-education of a student and is not an end in itself.

Classes in the studio also include meetings with invited artists. During these meetings, artists share their experience of their work, show how their art developed over time, and what factors influenced this development. What is more, the classes also cover theoretical aspects of contemporary art. Among the people invited to present their own art in Drawing Studio II there were such artists as Prof. Agnieszka Rożnowska-Jasiewicz Ph.D., Błażej Tomczak and Jacek Nowacki. At the beginning of the academic year for new students of Drawing Studio II, I conduct lectures combined with projection of materials on visual composition on a plane. The lecture is devoted to a discussion of selected issues connected with composition; paintings of historical and contemporary authors undergo compositional analysis. Another element is plein-air workshops. In Michałowice, Teatr Cinema hosted two plein-air workshops of Drawing Studio II. The first event in 2015 was accompanied by a working slogan taken from Oscar Wilde’s words on nature who said that “people only discover in her what they bring to her”. In 2016 a one-day workshop was held in Poznań on the premises of the abandoned railway rolling stock repair plant [ZNTK]. During the workshop, the students undertook a drawing challenge, namely the degraded matter of majestic industrial architecture. (Photo) Experiencing the unusual scale of enormous buildings subjected to natural erosion, and being present in the old industrial area regained by flora and fauna inspired reflection on the permanent and the fleeting, on the relation between nature and civilisation. (Photo)

The second plein-air workshop in Michałowice for the students of Drawing Studio II took place in 2017. It was attended also by the students of the Fashion Department, the Faculty of Design of the Academy of Fine Arts in Warsaw (with Agnieszka Rożnowska-Jasiewicz) and was held under the working title “Geometry in nature”. During the workshop, the students, among other things, did exercises which consisted in making synthesis of a landscape to achieve simple compositional arrangements and differentiating compositional elements in terms of colour, value, texture, etc.

I also employ similar principles of working with students in other schools. To a certain extent, I modified the teaching programme of classes to adjust it to the needs of students

of specific study specialisations, for example, in the Institute of Industrial Design in the Faculty of Mechanical Engineering of the University of Science and Technology (UTP) in Bydgoszcz, where I worked at the position of the head of the Painting Studio in 2009-2015. The painting classes were attended by bachelor's degree students of the first and second year of Industrial Design. The main goal was to attempt to implement the elements of "thinking through a painting" to the field of design. By means of a series of exercises I tried to stimulate in students sensitivity to colour relationships, proportions of divisions, the character of a surface or line, etc. My aim was to teach the students to notice in the appearance of a designed object similar values to those occurring while creating a painting. With the students of the University of Science and Technology in Bydgoszcz I conducted three plein-air workshops: one in the leisure centre of UTP in Więcbork in 2010, and another in Vilnius, Lithuania in 2013. The third workshop was held at the seaside in Jarosławiec (with Małgorzata Andrzejewska) in 2014. The Jarosławiec workshop became for the young people a good opportunity to confront their painting experience acquired in the studio with the open space of the Baltic coast and strong sunlight. The need to make a choice and the attempt at artistic interpretation of a selected fragment of the World were intended to make the students realize the importance of "an idea for a painting" and a skillful selection of means during its execution. The final point of the plein-air workshop was a post-workshop exhibition of paintings which took place in the building of UTP in Bydgoszcz. The students of Design participated also in a one-day plein-air workshop (with Małgorzata Andrzejewska) in Bydgoszcz's urban space in 2015.

In 2016, at the invitation of the Polish Fashion Society, I conducted a lecture extended with the workshop entitled *Wokół koloru / Around colour* for the students of the Department of Fashion, the Design Department of ASP in Warsaw. The lecture consisted of a theoretical part devoted to psychophysiology of vision, supported by a considerable amount of visual material, and a workshop during which the students did a number of exercises.

Similar principles to those from the University of the Arts in Poznań accompany my work with the first- and second-year students of bachelor's degree courses of Graphic Design in Collegium Da Vinci in Poznań. In this university (formerly the Higher School of Humanities and Journalism) since 2011 I have taught painting and drawing on full-time and extramural courses. For foreign students of Urban Management in Collegium Da Vinci, I conduct classes in English on "hand sketching". For several years, once a week I conduct drawing and painting classes in the school of painting and drawing FABRYKA STUDIO. I am occasionally invited to conduct art classes in various educational initiatives for children and youth. For example, for two consecutive years, in 2018 and 2019, at the invitation of

Projekt Edukacja I ran one-week and two-week courses of painting and drawing for youth.

I understand teaching as the process, full of attention and responsibility, of giving students access to the sum of what I was once taught and what results from my own experience. It means giving access to tools, rather than solutions. At the same time, I hope that the efforts that I make will be helpful for students in their spiritual adventure full of intellectual courage.

Władysław Radziwiłłowicz

I Bibliography

Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków, Universitas 2014

Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków, Universitas 2007

Jolanta Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia* Warszawa, Dowody na istnienie 2018

Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, translated by Sheila Faria Glaser, Michigan, University of Michigan Press 1994

Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*. London and New York, MC Graw-Hill 1964

Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria 2011

Władysław Radziwiłowicz

