

# Autoreferat

Kamil Stańczak

## Klocki

wystawa malarstwa i obiektów

## Autoreferat

### **1. Imię i nazwisko**

dr Kamil Stańczak

Zakład Rysunku i Intermediów

Instytut Sztuk Pięknych

Wydział Artystyczny Uniwersytetu Marii Curie–Skłodowskiej w Lublinie

### **2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej**

**Doktor Sztuki** w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuki piękne, Instytut Sztuk Pięknych, Wydział Artystyczny Uniwersytetu Marii Curie–Skłodowskiej w Lublinie, 21 listopada 2012- obrona pracy doktorskiej pt. „Figura i tło. Cykl peryferyjny”, promotor prof. Stanisław Żukowski. Recenzenci: prof. Jan Gryka, prof. Paweł Lewandowski-Palle.

**Magister Sztuki** 1999- 2004, Instytut Sztuk Pięknych, Wydział Artystyczny Uniwersytetu Marii Curie–Skłodowskiej w Lublinie, kierunek Edukacja artystyczna w dziedzinie sztuk plastycznych, Czerwiec 2004- obrona dyplomu magisterskiego z malarstwa pod kierunkiem prof. Stanisława Żukowskiego.

### **3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ artystycznych.**

**2005- 2016** - asystent w Zakładzie Malarstwa i Rysunku I, Instytut Sztuk Pięknych

Wydział Artystyczny Uniwersytetu Marii Curie–Skłodowskiej w Lublinie

**2016 do dzisiaj** - adiunkt pierwszego stopnia w Zakładzie Intermediów i Rysunku, Instytut Sztuk Pięknych Wydział Artystyczny Uniwersytetu Marii Curie–Skłodowskiej w Lublinie

### **4. Wskazanie osiągnięcia\* wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):**

Dzieło wskazane jako główne osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym:

**Klocki. Wystawa malarstwa i obiektów.**

## Spis treści:

### Wokół malarstwa (2004- 2018)

1. Bycie w drodze
2. Element gotowy
3. Maszyny
4. Powielenie
5. Dzieci

### Klocki (2015- 2016)

1. Geneza
2. Kwiaty
3. Obrazy wiszące, stojące, leżące
4. Re–re–reprodukcja
  - 4.1 Komplet
  - 4.2 Czaszki
  - 4.3 Muchy
  - 4.4 Gesty
  - 4.5 Iskry
5. Prace zdublowane
  - 5.1 Autoportret podwójny w wieku 37 lat
  - 5.2 Zmiotki
  - 5.3 Muchy
  - 5.4 Pejzaże obrotowe
  - 5.5 Pejzaż binokularny
6. Podsumowanie

# Wokół malarstwa

2004–2018

Na malarstwo staram się patrzeć z różnych stron, często własne obrazy traktuję przedmiotowo. Otwiera to nowe możliwości kreacji.

Jest wieczór, w pokoju pali się światło, na ścianie wisi obraz. Jest średniej wielkości, ok. 100 x 100 cm. Nieoprawiony, powieszony na jednym gwoździu zaczepionym o krawędź krosna. Obraz nie przylega ściśle do ściany, lecz wisi z niewielkim 3-5 mm dystansem od jej płaszczyzny. W jego kierunku zbliża się pająk i przez tę wąską szczelinę wchodzi pod obraz. Umiejętności pająka pozwalają mu traktować horyzontalnie to, co dla nas pozostaje wertykalne. Wiszący obraz jest więc dla niego architektonicznym obiektem wyniesionym nieznacznie ponad powierzchnię gruntu (ściany), wspartym na jednym tylko niepozornym filarze (gwoździu). Możemy jedynie wyobrazić sobie wnętrze *budowli* dostępnej pająkowi i jego czterem parom oczu. Wspaniałość prostej, masywnej, lewitującej bryły z dookolną wąską smugą wpadającego do jej wnętrza światła.

W twórczości najchętniej posługuję się malarstwem oraz obiektem. Zdarza mi się sięgać również po instalację, sporadycznie po performance oraz zapis wideo. W miarę upływu czasu, moje zainteresowania poszerzają się. Nie zawsze w sposób bezpośredni dotyczą one pola sztuki, z pewnością jednak mają wpływ na różnorodność formalną i tematyczną powstających prac<sup>1</sup>.

Obrazy traktuję jako nośnik najbliższy, sięgam więc po nie często i w trakcie pracy pozwalam dość swobodnie dryfować wyobraźni, w ten sposób rodzą się pomysły na kolejne prace zarówno malarskie jak i wykraczające poza to medium. Ich materializacja oczywiście nie następuje od razu. Pomysł czeka na swoją kolej kilka tygodni lub miesięcy, dzięki czemu dojrzewa. Po jakimś czasie, często nieoczekiwanie, następuje moment, kiedy kilka idei łączy się w spójną całość. Skutkuje powstaniem pracy, której nie sposób wymyślić czy zaplanować z góry. Taka zaskakująca, pełna niespodzianek metoda, jest według mnie najbardziej pociągająca, wymaga jednak ciągłej aktywności twórczej, rozumianej przede wszystkim jako fizyczne działanie. Manualna praca i bezpośredni kontakt z materiałem pobudza wyobraźnię i nasuwa ciekawe idee koncepcyjne.

Malarstwo pozostaje więc dla mnie głównym rdzeniem, które najczęściej daje początek innym pracom. Chętnie traktuję je jako partnera w dyskusji. Towarzyszy mi chęć poszerzania jego klasycznej formuły, przekraczania ram, przy jednoczesnym zachowaniu stałego z nim kontaktu. Za istotną część procesu twórczego uważam kwestionowanie tego,

---

<sup>1</sup> Dziedziną pozaartystyczną z której czerpię najwięcej jest modelarstwo. Hobby towarzyszące mi od bardzo dawna, które stale rozwijam jest dla mnie jednym z istotnych źródeł inspiracji, wiedzy i rozwiązań natury technicznej. Gromadzone doświadczenia przenoszę często na poziom twórczości artystycznej. Prawdopodobnie tego rodzaju zainteresowania owocują powstawaniem obiektów przestrzennych.

że jestem malarzem. Stale pamiętam jednak o najważniejszym; gdyby nieobecne w moim życiu malarstwo, taka kontestacja nie miałaby racji bytu. Interesujące jest dla mnie podważanie kwestii oczywistych, cech danych malarstwu i obrazom. Eksperymenty te przeprowadzam na podstawie własnych działań, drążąc i pytając samego siebie. Niekiedy balansuję na styku malarstwa i tego, co już nim nie jest, gdyż, jak sądzę, to graniczne terytorium jest bardzo ciekawe.

Wątpienie, które jednak nazwałbym konstruktywnym, to dla mnie proces polegający na zadawaniu pytań po to, aby zbłądzić. Na poszukiwaniach prowadzonych po to, by niewiele znaleźć oraz aby odrzucać i kwestionować wyniki. Jest to praca, która na szczęście, nigdy nie ma końca. Na szczęście, gdyż sprawia ogromną przyjemność. „Unieważnić wszystko na rzecz tego, co może nigdy nie nastąpi. Opróżniając dom z całego dobytku, nie ma się pewności czy się znów zapełni. Trzeba to jednak czynić, by to, co ku nam zmierza, wiedziało, że jest dla niego miejsce, że jest oczekiwane”<sup>2</sup>. Zastanawiam się między innymi:

- Czy obraz musi wisieć na ścianie?
- Czy obraz można dotykać?
- Czy obraz musi być nieruchomy?
- Czy malarzowi niezbędne są farby i pędzle?
- Czy to, co namalowane jest ostateczne?

Jak wspomniałem wcześniej, manualna praca jest dla mnie priorytetem, powyższe kwestie badam więc empirycznie.

Pomimo różnorodności formalnej i tematycznej prac powstałych na przestrzeni kilkunastu lat, mogę wyodrębnić określone cechy decydujące o charakterze mojej twórczości. Poniżej nakreślam sześć istotnych dla mnie aspektów.

---

2 Z. Warpechowski, *Chcę być z gumy*, „Tumult”, nr 6, str. 48

## 1. Bycie w drodze

Wystawa prac mojego przewodu doktorskiego pt. *Figura i tło. Cykl peryferyjny* składała się z obrazów oraz obiektów. Skupiłem się wówczas na motywach zaczerpniętych z mikroświata miejskich obrzeży. W większości były to przykłady specyficznej małej architektury, wyjętej z pierwotnego kontekstu. Początkowo zakładałem stworzenie cyklu malarskiego zrealizowanego na kwadratowych płótnach o różnej wielkości<sup>3</sup>. Obrazy posiadały prostą, centralną kompozycję z malarsko potraktowanym motywem głównym i syntetycznym, płaskim tłem.

W pewnym momencie podczas pracy, poczułem że formuła, którą sobie narzuciłem zaczęła się wyczerpywać. Skłoniło mnie to zrewidowania pierwotnych założeń i podjęcia nowych poszukiwań. Po jakimś czasie zaczęły powstawać *Makiety peryferyjne (2009)* – obiekty przestrzenne nawiązujące do motywów malowanych na płótnie. Miały one charakter modelarskich dioram utrzymanych w miniaturowej skali. W ten sposób zestaw prac doktorskich został poszerzony o nowe formy i treści nie tracąc przy tym swej tematycznej spójności.

Z perspektywy czasu oceniam tę decyzję jako bardzo znaczącą. Wydaje mi się, że istotą mojego przewodu nie były ani obrazy, ani wynikające z nich obiekty, lecz samo podjęcie decyzji dotyczącej zmiany. Utwierdziło mnie to w przekonaniu o potrzebie stałych poszukiwań, ciągłym byciu w drodze. Dzięki temu, jak myślę, twórczość staje się przygodą i wyprawą w nieznaną. Nie jest jedynie realizacją z góry wymyślonemu planu. Założenia powinny być zatem jedynie wstępem, bodźcem do rozpoczęcia pracy, która poprowadzić może w nowe rejony.

---

3 Od czasu przewodu doktorskiego najczęściej sięgam po kwadratowe podobrazie. Kształt ten jest dla mnie formatem dosyć neutralnym, równoważącym napięcie pionu i poziomu i nie narzucającym na wstępie żadnych rozwiązań kompozycyjnych. Cechy te jednocześnie decydują o pewnych ograniczeniach. Le Corbusier uważał, że format kwadratu jest przypadkiem szczególnym, w którym przestrzeń ulega zniekształceniu. Uznawał kwadrat za nieprzydatny z uwagi na to, że nie posiada on podstawowej, niezbędnej cechy, tj. rytmu. Równowaga boków kwadratu wyklucza możliwość istnienia rytmu, za: Red. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977, s. 239.

## 2. Element gotowy

W obrazach i obiektach często wykorzystuję elementy gotowe. Najczęściej pozostają one rozpoznawalne, co oczywiście wpływa na ogólną estetykę oraz mnoży tropy interpretacji. Ich aktywność w budowaniu prac także jest różna. Ready made mogą stanowić główny trzon, wokół których nadbudowuje się całość lub być niepozornymi, uzupełniającymi dodatkami.

W przypadku malarstwa elementy gotowe dotyczą najczęściej stosowania różnorodnych podobrazii. Uaktywniam wówczas fizyczne i wizualne właściwości określonych materii, na których maluję. W cyklu *Tekstylia* i *Moro* (2005) sięgnąłem po kolorowe tkaniny w kratę oraz wzór kamuflażu wojskowego. Materiały naciągane bezpośrednio na krosna zastępowały standartowe płótno lniane. Gotowe desenie uzupełniałem następnie fragmentarycznie wprowadzanymi partiami malarskimi. Krata i moro stawały się najczęściej tłem, lub częściami garderoby portretowanych postaci, brały w ten sposób pełnoprawny udział w powstawaniu obrazów-kolaży.

Na podobnej zasadzie działało pozostawianie niezamalowanych powierzchni surowych płyt pilśniowych, czy też niezagruntowanego lnianego płótna. W cyklu *Album* (2007-2014) sięgnąłem po estetykę obrazu w obrazie. Marginesy nienaruszonego podobrazia stanowiły wówczas rodzaj passe partout dla malowanych przedstawień, bazujących na starych fotografiach. Powstawało malarskie, iluzyjne przedstawienie quasi kolażu: zdjęcia przyklejonego do lnianego materiału.

Niemniej wyrazistym i niezwykle wdzięcznym podobrazim okazały się tekturowe talerze jednorazowe o owalnych i okrągłych kształtach (*Okazy*, 2014). Po pomalowaniu i powieszeniu na ścianie, ich fizyczne funkcje zmieniały się diametralnie. Przedmiot użytkowy stawał się obrazem. Kwintesencją tego przeobrażenia były profilowane brzegi naczyń, które do złudzenia przypominały ozdobny frez obrazowej ramy.

W innych przypadkach warstwa malatury bywała uzupełniana przeróżnymi znalezionymi dodatkami. Były to min. spinacze do bielizny, ubrania, kontakty elektryczne, części maszyn, sztuczne kwiaty, ołówki, pinezki itp.

Szczególne miejsce element gotowy zajmuje w obiektach, w tym przypadku jest



on głównym składnikiem zarówno konstrukcyjnym jak i znaczeniowym, często znajdującym|

w pracach nowe, nieoczekiwane miejsce. Niekiedy rozpoznawalność idzie w parze ze zmianą pierwotnej funkcji przedmiotów lub charakteru materiału, co nadaje pracom ironiczną wymowę np. *Pamięć (2004)*, *Rysunek+obiekt II (2005)*.

Rodzaj użytego budulca jest kluczowy w przypadku prac *Huby* oraz *Chleb krojony*. Obydwie prace oparte na multiplikowaniu elementów swoją premierę miały na wystawie indywidualnej *Organika* w Galerii Białej w Lublinie w 2014 roku. *Huby* wykonane z pianki montażowej wtryskiwanej do formy, *porosły* wówczas specjalnie przygotowane elementy architektoniczne uzupełniające zastaną przestrzeń galerii. Przemysłowy materiał, jakim jest izolacyjna pianka, dzięki swojej gąbczastej strukturze wypełnionej pęcherzykami powietrza, świetnie naśladował charakter organicznych pierwowzorów. Również proces produkcji hub, oparty na powiększającej swoją objętość puchnącej materii, w pewnym sensie był tożsamy z naturalnym wzrostem grzyba– saprotrofa.

*Chleb krojony* z kolei, to praca złożona z setek obiektów wielkością i kształtem naśladujących kromki chleba. Kolor i struktura płyty wiórowej z której zostały wycięte, w pierwszym złudnym odczuciu, przypomina prawdziwy chleb. Po chwili dopiero rodzaj faktycznego materiału staje się czytelny. Obiekty te chętnie eksponuję na stole wykonanym z tego samego materiału w towarzystwie kuchennej deski do krojenia także wyciętej z płyty wiórowej. Całość; stół, krajalnica i leżąca na niej kromka są ponadto w połowie podzielone jednym precyzyjnym cięciem.

*Chleb* okazał się pracą bardzo podatną na przekształcenia i tworzenie nowych wariantów. Występował więc na kilku wystawach w różnych odsłonach. Był uzupełniany kolorowymi dodatkami naśladującymi np. wędlinę, ser, warzywa wykonanymi z drewnopochodnych materiałów (*Bufet, 2014*) oraz drewnianymi klockami w neoplasycznych barwach (*Chleb krojony, 2017*). Kolejny wariant dzięki wbudowanym magnesom neodymowym, pozwolił na wertykalne eksponowanie obiektów na metalowej płaszczyźnie (*Kromki, 2018*). Tak przygotowana praca zapraszała do interakcji i dowolnego przedstawiania magnetycznych elementów. Najnowszy wariant pracy zatytułowany *Biel śniadaniowa (2018)* jeszcze bardziej uwiarygadnia jej *spożywczy* charakter, a równocześnie przewrotnie zbliża obiekty do malarstwa. Są one bowiem jednostronnie pomalowane gęstym białym impastem farby, naśladującej posmarowaną masłem kromkę.

Od 2004 roku powstało szereg prac, do których konstruowania wykorzystywałem pędzle. Była to seria obiektów, w zamyśle będących dość kuriozalnymi narzędziami.

Obecność pędzla w sposób oczywisty nawiązywała do malarstwa.

### 3. Maszyny

Pierwsze objekty-automaty, bazujące na motywie pędzli, powstawać zaczęły od 2004 roku jeszcze w czasie studiów i nie były pomyślane jako działające. Były statycznymi atrapami o właściwościach czysto wizualnych (*Sprinter, Automat I, Korektor*). Z biegiem czasu pojawiła się chęć ich *ożywienia*. Kolejnym krokiem było wprowadzenie do obiektów ruchu i w ten sposób powstawać zaczęły objekty kinetyczne. Taką drogę przeszedł obiekt zatytułowany *Zapalniczka (2004-2018)*. Urządzenie wykonane z drewna i metalowych części różnych maszyn, służy banalnej czynności zapalenia zapalki. Praca od momentu powstania przechodziła różnego rodzaju modyfikacje, które w rezultacie po upływie 14 lat pozwoliły na rzeczywiste działanie maszyny. System ciągien, dźwigni i bloczków czyni prostą czynność przesadnie skomplikowaną. Forma przerasta treść, lecz jednocześnie znacznie uatrakcyjnia sytuację, która związana jest z napięciem, gdyż moment odpalenia zapalki nie zawsze kończy się sukcesem.

Podobny regres funkcjonalności udekorowany mechaniczną formą, zastosowałem w pracy *Film, 2014*. Wiszący na ścianie drewniany obiekt zaopatrzony jest w korbę oraz obrotowy walec z przymocowaną serią 115 poklatkowo wykonanych fotografii. Zdjęcia przedstawiają fragmenty czarno-białych reprodukcji moich wspomnianych powyżej obrazów (*Okazy, 2014*) ułożonych w określonej kolejności. Obiekt wprawiany w ruch działa na zasadzie podobnej do wczesnych kinematografów. Ruch obrotowy i szybka zmiana następujących po sobie zdjęć wywołuje wrażenie ruchu.

Oczywiście, pomimo nadania właściwości kinetycznych, funkcjonalność obiektów pozostaje wątpliwa. Nie można ich nazwać narzędziami z uwagi na to, że zamiast ułatwiać pracę raczej ją utrudniają. Są czymś w rodzaju maszyn upośledzonych. Chciałbym jednak podkreślić, że ich idea nie zrodziła się ze względów praktycznych, wręcz przeciwnie. Sens ich istnienia polega na bezsensie działania. Najmocniejszą stroną tych obiektów jest właśnie ich kuriozalność. Z założenia nie miały być utylitarne ani produktywne. Sam ich wygląd natomiast może wzbudzać zainteresowanie, a wykonywana przez nie *praca* posiada walory wizualne, rekompensujące ich dysfunkcjonalność. Wprawianie ich w ruch może być rodzajem spektaklu, maszyny kilkakrotnie wykorzystywałem więc w wystąpieniach, polegających na *malowaniu* obrazów na żywo.

*Proteza (2006)* czyli pierwszy z automatów, to zbudowany z drewna i metalu obiekt posiadający korbę i przekładnię pasową napędzającą układ potrójnych pędzli. Zaopatrzona w rękojeść i kolbę przypomina nieco karabin, służy jednak do malowania, przy czym farbę zastępuje tutaj spożywczy olej. Publicznym wystąpieniom z jej użyciem towarzyszyły czynności natury technicznej, takie jak regulacja maszyny, zakładanie pędzli, dozowanie oleju itp. Sam proces *malowania* sprawiał wrażenie wywoływania obrazu na oczekaniu. Umożliwiały to specjalnie spreparowane płótna, pokryte warstwą cienkiego papieru, który w kontakcie z tłustym olejem robił się przezroczysty, ujawniając uprzednio przygotowany obraz. Performens kończyłem postawieniem butelki oleju na kawałku lnianego płótna, co w przewrotny sposób nawiązywało do tradycyjnego określenia techniki *olej na płótnie*<sup>4</sup>.

Drugą maszynę o nazwie *Kinematograf (2006)* zbudowałem z drewna oraz rowerowych części. Wykonuje ona cykliczny ruch polegający na zanurzeniu niewielkiego pędzla w pojemniku z farbą, podniesieniu go, namalowaniu na płótnie śladu w postaci pionowej linii o długości ok 15 cm, opuszczeniu pędzla, ponownym zanurzeniu w farbie itd. Pierwsza wersja powstała w 2008 roku i od tego czasu przeszła wiele modyfikacji. Początkowo chciałem zrobić obiekt autonomiczny, pracujący samodzielnie bez widocznego udziału człowieka. Do napędu zastosowałem więc silnik, eksperymentowałem również ze sterowaniem zdalnym przy pomocy radia. W tej postaci *Kinematograf* prezentowałem na kilku wystawach<sup>5</sup>. W 2016 roku obiekt przeszedł kolejną modyfikację, postanowiłem wówczas zastąpić zawodny napęd elektryczny zwykłą korbką. Powróciła konieczność obecności operatora. Przy tej okazji wystąpiłem i zaprezentowałem *Kinematograf* na dwugodzinnym wystąpieniu podczas wernisażu wystawy *Dada tak tak*, w Galerii Białej w Lublinie w 2016 roku.

*S-printer* czyli najnowszy automat jest kolejnym krokiem w rozwoju moich obiektów. Wykorzystuję go bowiem do malowania obrazów i stanowi on faktycznie pomocne narzędzie, łączy w sobie rzeczywistą praktyczność z przewrotnością dadaistycznego obiektu. Bliżej opisuję go w rozdziale *Prace zdublowane*.

Obiekty kinetyczne stanowią ważną część mojej twórczości. Dzięki nim

---

4 Wystąpienia z użyciem oleju odbyły się trzykrotnie w 2006 roku; w Kordegardzie w Warszawie (wystawa *Kunstmiroffsky*), Galerii Sztuki Współczesnej w Przemysłu (wystawa *Fermentacje*) oraz Galerii Białej w Lublinie (wystawa *Pozaginania rysunkowe – gra o wszystko*). W 2018 roku maszyna została użyta na potrzeby krótkiego filmu prezentowanego na wystawie *Labor* w Pracowni Otwartej LuCreate w Lublinie. Wówczas olej został zastąpiony czarną farbą akrylową.

5 *Kinematograf* w różnych wersjach prezentowany był na wystawach zbiorowych w Galerii Austriackiej w Warszawie (wystawa *Biała Strefa*, 2006), w Zachęcie w Warszawie (wystawa *Malarstwo polskie XXI wieku*, 2007), w Zonie Sztuki Aktualnej w Łodzi (wystawa *Maszyny pożądające*, 2008)

zapoczątkowałem rozwijaną stale metodę polegającą na eksperymentowaniu z zapisem mechanicznym i przekładaniem jego charakteru na zapis manualny. Oprócz opisanych działań z wykorzystaniem maszyn dotyczy to również prac, które powstały bez ich użycia. Charakterystyczną cechą wszelkich działań opartych na działaniu zautomatyzowanym jest min. powielenie oraz związane z nim kumulowanie i modułowy charakter.

#### 4. Powielenie

*Chów* z 2012 roku jest pierwszą pracą łączącą w sobie tego typu właściwości. Składa się z piętnastu kół o średnicy 50 cm i grubości 5 cm, naśladowujących strukturą i kolorem pokryty patyną czasu beton. Ich charakter bliski jest malarstwu materii. Powierzchnię prac uzupełniają ponadto drobne kępki sztucznego mchu, wzbogacające ich mimetyczny charakter. Prace są oczywiście atrapami. Ciekawa w ich przypadku jest nieprzystawalność wyglądu zewnętrznego do prawdziwych cech fizycznych, takich jak np. waga, twardość, temperatura. Rdzenie prac wykonane zostały bowiem ze styropianu. Są więc bardzo lekkie, z pewnością nie tak solidne jak rzeczywisty beton, a przy tym cieplejsze w dotyku. Technika wykonania jest już bliższa naśladowanemu oryginałowi, ponieważ opiera się na materiałach typowo budowlanych, takich jak; styropian, siatka zbrojeniowa, zaprawa klejowa.

O ostatecznej formie pracy zdecydowały względy praktyczne. Wspomniany sztuczny mech i względna delikatność uniemożliwiały składowanie prac jedna na drugiej, wymagały określonego przechowywania. Postanowiłem więc zbudować specjalną półkę, rodzaj stojaka, na którym koła mogłyby bezpiecznie leżeć. Wkrótce doszedłem do wniosku, że tak wykonana konstrukcja z powodzeniem może być integralną częścią pracy, a dzięki niej wzbogacą się możliwości ekspozycyjne. *Chów* może więc być pokazywany w wersji spakowanej, rozłożonej, oraz w wariantach pośrednich, dzięki czemu za każdym razem wygląda inaczej.

Podobną w charakterze pracą jest *Transport II (2017)*. Składa się z 5 lnianych podobrazii o wymiarach 60 x 97 cm skumulowanych na drewnianym wózku transportowym, zaopatrzonym w koła, oraz rowerową pompkę. W tym wypadku obrazy są właściwie surowym płótnem, a najbardziej aktywne pozostają jedynie brzegi, na których widnieją charakterystyczne dla działań malarskich zacieki. Do ich namalowania posłużył szablon, dzięki czemu prace są niemal identyczne<sup>6</sup>. Zacieki mają ponadto charakter negatywny, cieknącą materią nie jest farba, lecz surowa struktura lnianego płótna.

---

<sup>6</sup> Analogiczne zabiegi uaktywniające brzegi obrazów zastosowałem później w seriach obrazów *Gesty*, które opisuję w rozdziale *Re-re-reprodukcja*.

## 5. Działania plenerowe

Ciekawym, choć jak na razie sporadycznym doświadczeniem, jest dla mnie eksponowanie prac na zewnątrz. Realizacje pozbawione zaplecza w postaci galeryjnych ścian oddziałują zupełnie inaczej. Z jednej strony pozbawienie ich ochronnego klosza wiąże się z pewnym ryzykiem, z drugiej jednak otwiera szereg nowych możliwości, gdyż prace wystawione są na działanie czynników o przeróżnym charakterze.

W 2010 roku, po zakończeniu wystawy indywidualnej *Betony*, znajdujące się na niej obiekty opuściły przestrzeń lubelskiej Galerii Białej i zostały przeniesione na zewnątrz. Na sąsiadującym z galerią Podwórku Sztuki, pośród prac innych artystów spędziły cztery lata. Tytułowe *Betony* były dość wiernymi atrapami schronów jednoosobowych z czasów II wojny światowej. Trzy prace wykonane w naturalnej skali przekonująco naśladowały pierwowzory odlewane z surowego betonu. W przeciwieństwie do oryginałów, moje kopie, z racji zastosowania lekkiego budulca były dość lekkie, co umożliwiło względną mobilność. W tym doświadczeniu najciekawsza była obserwacja odmiennego oddziaływania obiektów; najpierw wyizolowanych z kontekstu i wstawionych do neutralnej galeryjnej przestrzeni, a potem zwróconych do naturalnego otoczenia. Te dwie sytuacje diametralnie się od siebie różniły, a każda z nich posiadała właściwe sobie atuty wizualne. Wystawienie prac na zewnątrz miało w sobie element niespodzianki związany z publicznym, ogólnodostępnym miejscem ekspozycji, z całym bogactwem zmian pogody, pór roku, dnia i nocy, naturalnym oddziaływaniem roślin i zwierząt, czy po prostu upływem czasu.

Drugim istotnym działaniem była praca *Odlot* zrealizowana w 2016 roku w ramach 6 LandArt Festiwalu w Bublu Starym nad Bugiem. Projekt z góry pomyślany jako plenerowy składał się z dziewięciu identycznych wiatraków reagujących na siłę i kierunek wiatru. Techniczne obiekty pomalowane w malewiczowskie kolory (biel, czerń i czerwień) kontrastowały z sielskim krajobrazem nadbużańskiej łąki. Tym intruzom o konstruktywistycznym rodowodzie życie zapewniał naturalny ruch powietrza, a więc zjawisko którego w zamkniętej galeryjnej przestrzeni doświadczyć nie sposób.

*Tło zderzeń* z kolei to praca zrealizowana w 2018 roku w ramach lubelskiego festiwalu Open City. Określiłbym ją mianem abstrakcyjnej rzeźby użytkowej. Punktem wyjścia dla tej realizacji były postulaty Oskara Hansena dotyczące teorii Formy Otwartej,

oraz architektury pojmowanej jako Chłonne Tło Zdarzeń. Ostateczny kształt rzeźby wynikał z połączenia estetyki form przestrzennych Katarzyny Kobro, a także funkcji użytkowych. Rzeźba mogła być bowiem wykorzystywana przez osoby jeżdżące na deskorolkach, rolkach, wrotkach etc. To właśnie przygodni użytkownicy stawali się ważnym dopełnieniem pracy. Swoją obecnością wprowadzali element ruchu, przełamując stabilną formę dynamiką. Dzięki temu forma stawała się żywa i aktywna, a co za tym idzie stopniowo zmieniała się poprzez zużywanie.

Wiele pomysłów na moje przyszłe realizacje wiąże się z wyprowadzaniem prac na zewnątrz. Nieobecność ścian zapewnia swego rodzaju komfort działania wynikający przede wszystkim z inspirującej mocy płynącej z przestrzeni i krajobrazu. Są to plany, które prawdopodobnie przerodzą się w kolejny rozdział mojej twórczości. Jak na razie pozostają w sferze pierwszych testów, prototypowych prób i szeregu szkicowych pomysłów. Szczegółowo o nich pisać jest jeszcze za wcześnie, zapowiadają się jednak dosyć obiecująco.

## 6. Dzieci

Jest jeszcze jedna cecha, dookreślająca ważną część moich działań. Chciałbym o niej wspomnieć, choć trudno mi ją do końca zdefiniować.

Niedługo po skończeniu studiów, ktoś powiedział mianowicie, że moja twórczość podoba się dzieciom. Były to słowa wypowiedziane w jak najlepszej wierze. Muszę jednak przyznać, że wówczas miałem mieszane uczucia odnośnie tej opinii. Pełen ambicji wolałem raczej być postrzegany, jako artysta zajmujący się wyłącznie poważnymi problemami. Z biegiem lat mój stosunek do tych słów uległ diametralnej zmianie i dziś, zgodnie z intencjami wypowiadającej je osoby, traktuję je jako komplement. Pozytywna reakcja najmłodszych odbiorców na prace jest dla mnie raczej wyznacznikiem, potwierdzeniem tego, że coś się udało zrobić należycie.

Zrozumiałem też, że skoro w sposób naturalny tego rodzaju twórczość wpływa ze mnie samoistnie, to nie należy z nią walczyć, lecz raczej się jej poddać i w zgodzie ze sobą pozwolić się jej rozwijać. W międzyczasie miałem okazję uczestniczyć w wystawach adresowanych specjalnie do dzieci. Przygotowując prace, korzystałem z posiadanej wiedzy i umiejętności, lecz przede wszystkim wiele się nauczyłem. Były to doświadczenia bardzo owocne. Od 2015 roku powstało kilka ważnych dla mnie prac, takich jak: *Kryjówka*, *Obrazy hipnotyczne*, *Strumień*, *Malewicz magnetyczny*, *Klepsydry*. To obserwacja dzieci wreszcie i ich naturalnego świata, najczęściej związanego z zabawą i kreacją, była początkiem projektu *Klocki*, który opisuję w drugiej części autoreferatu.



Klocki  
2015–2017

## 1. Geneza

Początki projektu *Klocki* sięgają roku 2015. Wówczas powstawać zaczęły pierwsze obrazy związane z tym tematem. Wraz z upływem czasu, zdobywaniem doświadczeń, pojawianiem się nowych pomysłów, kompozycje ewoluowały. Zmieniała się również forma obrazów, powstawać zaczęły nietradycyjne prace malarskie a także obiekty przestrzenne. Typowo malarski cykl, jakim na początku były *Klocki*, w przeciągu dwóch lat przeobraził się w rozbudowany formalnie i znaczeniowo projekt. Jego zwieńczeniem, stała się wystawa indywidualna w Puławskiej Galerii Sztuki, prezentująca wybrane, najbardziej znaczące i najciekawsze, moim zdaniem, prace powstałe w ramach przedsięwzięcia.

Impulsu do powstania pierwszych prac dostarczyła mi obserwacja bawiących się dzieci. Przyglądając się wznoszonym z klocków budowiom, moje zainteresowanie wzbudziły szczególnie przypadkowe układy rozsypanych na podłodze kolorowych elementów. Niektóre z nich przywodziły na myśl znane z historii sztuki kompozycje suprematyczne, konstruktywistyczne, neoplastyczne... W prostej drewnianej zabawce dostrzegłem, obok potencjału czysto wizualnego, pewien charakter archetypiczny; zabawa kolorowymi bryłami jest dla dzieci pierwszym kontaktem ze światem tzw. plastyki. Często identycznym szyfrem form i kolorów posługują się artyści w dojrzałym stadium twórczości. Zestaw kształtów i brył towarzyszy człowiekowi przez całe życie, służąc celom kreacyjnym na różnych poziomach.

Codziennie zabawy z dziećmi i co za tym idzie nieodłączna obecność wszelkich zabawek, skłoniły mnie do przeobrażenia tej rzeczywistości na jakąś kreację wizualną. Początkowo było to zamierzenie, którego cel nie do końca jest jasny a ostateczny kształt niewiadomy, odczuwałem jednak rodzaj wewnętrznej konieczności, aby potencjał tej nowej sytuacji wykorzystać. Najbardziej interesujący wydał mi się rozdźwięk pomiędzy spontaniczną bez troską dziecięcą zabawą a wykalkulowanym, analitycznym językiem abstrakcji.

„Człowiek bawi się tylko wtedy, kiedy jest w pełnym tego słowa znaczeniu

człowiekiem i tylko wtedy jest w pełni człowiekiem, gdy się bawi"<sup>7</sup>. Zabawa jest przede wszystkim powoływaniem nowej rzeczywistości, pozwalającej uczestnikowi na eksperymenty, ćwiczenie umiejętności, bezpieczne testowanie szeregu nowych możliwości. Ma więc wiele wspólnego z procesem twórczym. Traktując sztukę i własną twórczość bardzo poważnie, pozostaje ona dla mnie obszarem alternatywnym. Rzeczywistością, w której podobnie jak w przypadku dziecięcej zabawy, wolność, bezinteresowność i to co niepoważne, łączą się z pracą, z tym co produktywne i kreatywne. Możliwe staje się tutaj przenikanie sfer, które na ogół od siebie oddzielamy. Do rozpoczęcia zabawy nie potrzebne są kompetencje, umiejętności czy wiedza, natomiast szereg ważnych doświadczeń możemy dzięki niej zgromadzić.

Prezentowane prace lokują się gdzieś pomiędzy początkiem i końcem twórczej drogi. Ich dokładne chronologiczne umiejscowienie jest niejasne i wydaje się, że takie zdefiniowanie jest zbędne. Różnie można odbierać stopień ich powagi, lub dojrzałości, co według mnie, zgodnie z powiedzeniem że „człowiek który przestaje dorastać, zaczyna umierać”<sup>8</sup>, również nie musi być ujmą. W przypadku niektórych prac, niełatwo jednoznacznie określić ich funkcję; służą do oglądania czy dotykania? Są artefaktami, narzędziami czy zabawkami? W tym sensie wymykają się jednoznacznej ocenie. Poprzez zestawienie przeciwieństw, powstaje spięcie interpretacyjne. Spotykają się tu swoboda z zimną kalkulacją, niespodzianka z rutyną, błahe z poważnym, nieistotne z ważnym, zabawa z pracą, aktualne ze zdewaluowanym, oryginał z reprodukcją, początek z końcem...

Tytuł wystawy odsyłający do dziecięcej zabawki, naturalnie rozumieć można również jako osobiste powroty do czasów dzieciństwa. Nie bez znaczenia jest więc tu kontekst rodzinnego miasta Puław, oraz galerii znajdującej się w Domu Chemika, w którym to ponad 10 lat temu uczestniczyłem w pierwszych swoich wystawach. *Klocki* były natomiast jedną z ostatnich wystaw jakie odbyły się w tym miejscu, w jego oryginalnym stanie przed modernizacją<sup>9</sup>.

---

7 F. Schiller, *Pisma teoretyczne*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, str. 97.

8 W. S. Burroughs, *Ćpun*, Wydawnictwo Etiuda, Kraków 2014, str. 46.

9 Przebudowa Domu Chemika rozpoczęła się w 2018 roku. Obecnie została wstrzymana z uwagi na trwający spór mieszkańców miasta ze stowarzyszeniem *Puławianie* broniącym obiektu jako zabytku i chcącym zachować jego pierwotny wygląd.

## 2. Kwiaty

Rozpoczynając pracę nad *Klockami* intuicyjnie sięgnąłem po obrazy. Te, które powstały pierwsze, są dosyć ważne z uwagi na ich źródłowy charakter. Zapoczątkowałem w nich szereg zabiegów formalnych i koncepcyjnych kontynuowanych w kolejnych pracach. Dlatego w autoreferacie poświęcam tym pracom szczególną uwagę, starając się opisać możliwie dokładnie proces ich powstawania, analizując je wieloaspektowo.

*Kwiaty* to zbiór dziesięciu obrazów namalowanych na płótnie o formacie 50 x 50 cm. Chęć połączenia szeregu formalnie odmiennych elementów zaowocowała wyklarowaniem pewnej formuły, według której powstał zbiór. Cykl ten poprzedzony był pokrewnymi działaniami malarskimi. Poprzedzające *Kwiaty* zbiory obrazów, budowane były analogicznie, zasadniczo różnił je wybierany motyw wyjściowy.

Pierwszymi elementami figuralnymi które wykorzystałem, były archiwalne zdjęcia architektury militarnej z okresu II wojny światowej. Bunkier to motyw, po który sięgam co jakiś czas w mojej twórczości. W różnych wersjach pojawiał się na obrazach, tworzył rozbudowane instalacje, przybierał formę miniaturowych makiet. Bunkier jest dla mnie jednym z ciekawszych przejawów modernizmu w jego ortodoksyjnej postaci, organizmem-maszyną, która niejako tworzy się sama, w myśl zasady, że forma podąża za funkcją, a ornament (elementy zbędne) to zbrodnia. Drugą równie ciekawą a przy tym najpiękniejszą figurą jest dla mnie forma szybowca, która również pojawia się na wystawie. Te dwie skrajnie różne formy o niepowtarzalnej estetyce *stworzyły się* według tych samych klarownych reguł bazujących na ścisłych zasadach i liczbach. Powstało więc w sumie kilkanaście obrazów poprzedzających właściwe *Kwiaty*, dla których bazę wyjściową stanowiły bunkry, czaszki, urodzinowe pocztówki i widoki zachmurzonego nieba,

Ogólna zasada konstruowania obrazów oparta jest na następującym zamyśle: na namalowane uprzednio czarno-białe figuralne wizerunki, będące kopiami dawnych zdjęć lub obrazów, nanoszę kolorowe, płaskie formy wywodzące się z geometrii klocków. Jest

to łącznie 9 kształtów, będących podstawowymi figurami geometrycznymi oraz ich pochodnymi. Na obrazach występują w różnych wariantach wielkościowych oraz kolorystycznych (z reguły są to kolory podstawowe i pochodne).

Warstwa figuralna prac oraz geometria płaskich form to dwa główne elementy budujące obrazy. Jednocześnie te dwa języki (w sferze formalnej będące właściwie przeciwieństwami) spierają się ze sobą. Największe różnice rysują się w chociażby w zestawieniu szarości z kolorem, figuracji z abstrakcją czy też organicznych, miękkich form z chłodną geometrią.

W trakcie pracy z obrazami ujawniły się ciekawe właściwości w ich sferze koncepcyjnej. Najciekawszym wydała mi się zakładana z góry częściowa rezygnacja z tego, co uprzednio zostało namalowane. Powstanie obrazu wiązało się z celową utratą, fragmentarycznym zniszczeniem. Wynikało to z ogólnej zasady polegającej na nakładaniu wizerunków. Skrupulatnie odwzorowany motyw, w pewnym momencie, sprowadzony zostawał do roli tła, będącego poligonem dalszych działań. Stawał się przy tym mniej wyraźny, podniszczony, niektóre jego fragmenty znikwały zupełnie.

Pierwszym etapem było więc namalowanie wybranego motywu figuralnego. Wnioski wysnute podczas pracy z poprzednimi obrazami, skierowały moją uwagę na motyw bukietu. Temat kwiatów odbierany jest dzisiaj w malarstwie raczej jako synonim kiczu, obrazu powszedniego i pospolitego. W sensie znaczeniowym ta jarmarczność wydała mi się pociągająca. Z formalnego punktu widzenia natomiast, specyfika kompozycji kwiatowej (zawsze dosyć podobnej) wydała mi się dobra z uwagi na jej *chłonność* i *elastyczność* podczas drugiego etapu pracy. Interesujące koncepcyjnie wydało mi się także pozbawienie kwiatów koloru – najbardziej oczywistej dla nich właściwości, i malowanie ich w szarościach. Z podobnych względów zdecydowałem, że dobrym materiałem wyjściowym będą nie zdjęcia czy pocztówki, lecz istniejące, namalowane już obrazy. W ten sposób bazę moich prac stanowiła kopia–kopii, przemalowana nie bezpośrednio z oryginału, lecz z reprodukcji, do tego reprodukcji czarno–białej. Pierwowzorów nigdy nie oglądałem w oryginale, stąd bazą obrazu była bardziej reminiscencja pierwowzoru niż jego wierne odwzorowanie<sup>10</sup>. Ostatecznie jako źródło wybrałem dzieła z bogatej twórczości XIX wiecznego francuskiego malarza i grafika Henri Fantin–Latoura.

Chcąc możliwie najmocniej podkreślić reprodukcyjny rodowód bukietów poddawałem obrazy różnym zabiegom. Oprócz klasycznych laserunków, czy

---

10 Te przemyślenia były początkiem kolejnych prac pokazanych na wystawie, które opisuję w rozdziale Re- reprodukcja.

przecierania powierzchni papierem ściernym, jednym z ciekawszych dla mnie odkryć było wykorzystanie soli kuchennej. Zabieg ten zaczerpnięty z techniki akwarelowej polega na równomiernym posypywaniu solą wilgotnej warstwy laserunku nakładanej równomiernie na całość malowanego obrazu. Po wyschnięciu sól wraz z resztkami farby zostaje zmywana. Na skutek jej higroskopijnego działania, powstaje ziarnista lecz zupełnie gładka faktura, nadająca obrazowi charakter nieostrej odbitki fotograficznej czy też podniszczonej, niedoskonałej reprodukcji. Tak przygotowana malatura stawała się tłem dla dalszych działań.

Drugi etap pozornie wydawał się mniej pracochłonny. O ile malowanie kwiatów z racji kopiowania cechowała pewna łatwość wykonania, to nanoszenie form geometrycznych było już procesem wymagającym większego skupienia, analizy, przemyśleń i podejmowania określonych wyborów. Dotyczyły one wielkości wprowadzanych elementów, ich kolorystyki, ilości, kształtów oraz rozmieszczenia na obrazie. Posługiwałem się szablonami wyciętymi ploterem w folii samoprzylepnej. Dysponowałem zestawem dziewięciu wyjściowych kształtów w czterech wersjach wielkościowych. Mogąc nadawać im różne kolory, umiejscawiać w dowolnym miejscu obrazu i multiplikować, stałem przed nieograniczonymi właściwie możliwościami komponowania. Dlatego też decyzje nie były łatwe i kilkakrotnie po prostu zdawałem się na działanie raczej intuicyjne niż analityczne.

Nanoszenie elementów geometrycznych to przełomowy moment zmieniający charakter obrazu. Zaczyna być przedstawieniem kreowanym a nie jedynie odtwarzanym. Wówczas także dochodzi do powołania jeszcze jednej ważnej składowej. Jest to element ciekawy ponieważ obecny, pomimo tego że niewidoczny. Pewna nieprzystawalność opisywanych elementów decyduje o ich oddaleniu od siebie. Graficzne figury są jakby doklejone do płaszczyzny obrazu, dryfują, unoszą się nad nią. Kolorowe, wyraziste formy zdecydowanie wybijają się przed ziarnistą szarą warstwę. Pomiędzy nimi powstaje rodzaj szczeliny, przezroczystej przestrzeni wypełnionej *powietrzem*. W zależności od konkretnego obrazu ta przestrzeń jest bardziej lub mniej wyczuwalna<sup>11</sup>.

Specyfika obrazów powstających według opisanej metody powoduje, że ich odbiór w przypadku oglądania reprodukcji znacznie różni się od oglądu na żywo. Patrząc na obraz oko wybiórczo rejestruje któryś z elementów, pozwalając skupić ostrość na jednym z nich.

---

11 Stopień iluzji oderwania geometrycznych kształtów od powierzchni obrazu zależał od miejsca umieszczenia figur, oraz od rodzaju motywu wyjściowego. Kształty najbardziej *dryfowały* w przypadku umieszczenia ich na motywie nieba, nieco mniej na kwiatach, najmniej natomiast w przypadku bunkrów. Wydaje się, że uzależnione to było od stopnia geometrii motywu. Bardziej konkretne tło o zdecydowanych liniach kierunków, miało tendencję do *przyciągania* figur i ich bardziej statycznego osadzania.

Gdy koncentrujemy uwagę na szarym motywie wyjściowym, kolorowe formy pozostają na peryferiach widzenia i vice-versa. W przypadku reprodukcji mechaniczna optyka aparatu rejestruje jednakowo ostro te dwa elementy naraz. Na fotografiach obrazy wyglądają na intensywniejsze, wyostrzone pod względem formy i koloru.

W przypadku niektórych *Kwiatów*, formy geometryczne uzupełnione zostały niewielkimi kolorowymi punktami. Są to zwykle biurowe pinezki wbijane bezpośrednio w płótno. Inspiracją dla tego zabiegu była obserwacja codzienności; tablic informacyjnych, na których pinezki tworzyły przypadkowe układy barwnych punktów. Postanowiłem wykorzystać ten gotowy element, zwłaszcza, że współgrał z estetyką namalowanych na *Kwiatach* geometrycznych form. Gest wbicia pinezki w obraz jest wymowny, ponieważ przypomina o jego materialności. Zwraca uwagę na spór toczony pomiędzy tym, co na obrazie jest przedstawione, a tym czym jest on fizycznie, pomiędzy iluzją a konkretem obrazu jako przedmiotu.

### 3. Obrazy wiszące, stojące, leżące

Wystawa *Klocki* łączy w sobie obrazy i obiekty. Niektóre prace wymykają się jednoznacznej kategoryzacji. Prezentowane obiekty raczej nie pretendują do roli obrazów ale z racji użytych materiałów i przez swoją wymowę znaczeniową bezpośrednio nawiązują do malarstwa. Obrazy natomiast często przybierają status obiektów. Dzieje się tak z kilku powodów. Wpływa na to:

- sposób ekspozycji prac
- *użytkowy* charakter obrazów
- zabieg ich powielenia

Niektóre prace jak np. *Obrazy do wyciągania*, z założenia mają charakter interaktywny. Ich wygląd (dość niecodzienny jak na obrazy) zaprasza do bliższego oglądu. Jest to seria dziesięciu obrazów o wymiarach 16 x 22 cm, eksponowanych na specjalnie skonstruowanym, drewnianym stelażu o wymiarach 150 x 120 x 60 cm. Wszystkie obrazy schowane są ponadto w tekturowych pudełkach odpowiadających im wymiarami. Wycięte w opakowaniach koliste i półkoliste otwory ułatwiają wyciąganie, ujawniają jedynie niewielkie jednobarwne fragmenty płócien. Zachęca to do zajrzenia do środka, podobnie jak wygląd całości ze stelażem, przypominający półkę z wyłożonymi na niej zagadkowymi produktami.

Każdy z *Obrazów* jest inny, choć namalowany według tego samego schematu: na jednobarwnym, płaskim tle widnieje plama czerni, naniesiona pionowym pociągnięciem, przypominającym ślad pozostawiony przez drukarski rakiel. Energiczny gest jest analogiczny do kierunku ruchu, jaki wykonujemy podczas wysuwania prac z pudełek.

W tym przypadku status obrazów został zmieniony. Bliżej im do produktu/rzeczy, niż typowo plastycznej pracy wiszącej na ścianie, nomen omen *nietykalnej*. Oglądanie łączy się tu z



koniecznością dotknięcia, wyciągnięcia z opakowania. W pewnym sensie odbiór został poszerzony o *używanie*, takie jednak, które jest bezinteresowne i nie służy niczemu innemu poza zaspokojeniem ciekawości.

Podobnie jak zwykle przedmioty *Obrazy* (z)używają się. Na krawędziach pojawiają się ślady wynikające z ich wysuwania i wsuwania z powrotem do pudełek.

Obraz zdjęty ze ściany automatycznie staje się rzeczą, obiektem trójwymiarowym, który wzięty do ręki może być oglądany z każdej strony. Dostępne jest już nie tylko lico- istota malowidła, lecz również boki, a także rewers. Na odwrociu *Obrazów* namalowałem więc graficzny odpowiednik gestu namalowanego z przodu. Jest to czarny znak symetrycznej strzałki zorientowanej pionowo. Zarówno lico jak i rewers przedstawiają więc ten sam ruch pokazany w inny sposób. Energiczny gest jest jego wizualnym zapisem, który w przypadku strzałek zamienia się w wizualny opis.

Innymi obrazami zachęcającymi do dotyku a także wprawienia w ruch są *Pejzaże obrotowe*. Ich genezę oraz wątki, które pojawiły się podczas pracy nad nimi, a potem podczas *używania* szerzej opisuję w kolejnym rozdziale.

Oprócz zakładanej interakcji *Obrazy do wyciągania* odróżnia ich niecodzienne eksponowanie. Również w przypadku innych prac na sposób ich postrzegania ma wpływ to jak zostały pokazane. Przykładami mogą tu być *Płaszczyzny*, które stały bezpośrednio na podłodze oparte o ścianę lub *Czaszki* leżące na stole.

*Płaszczyzny* to zbiór jednokolorowych obrazów na płótnie o różnych rozmiarach w kształcie kół, kwadratów i prostokątów. Są to prace największe na wystawie, ograniczone do jednej barwy i kształtu. Stanowią przeciwieństwo wobec ogólnego charakteru prac pozostałych, niewielkich często czarno-białych, multiplikowanych. Prace te skumulowałem w jednym miejscu, część z nich stawiając na podłodze tak, aby dawały podporę kolejnym spiętrzonym na nich. Prace ponadto ustawione były warstwowo, jedne obrazy częściowo przesłaniały drugie. Powstał rodzaj konstrukcji, złożonej z kolorowych płaszczyzn. Nie była to forma w pełni przestrzenna, gdyż wymagała fizycznej obecności ściany, w przeciwnym razie runęłaby pozbawiona oparcia. Przesłaniające się nawzajem płaszczyzny, tworzyły zróżnicowane pola koloru. Naturalnie kształty i kolory *Płaszczyzn* korespondowały z widniejącymi na *Kwiatach* kształtami klocków. W ich bliskim sąsiedztwie zawisł również nawiązujący do nich formalnie *Autoportret podwójny w wieku 37 lat*. Wszystkie te prace przywoływały archetypiczne kształty tytułowych klocków.

Skupisko kolorowych płaszczyzn z racji prostoty, sposobu ustawienia i kontekstu miejsca postrzegać można różnie. Fakt ich obecności w galerii sztuki, pozwala je odbierać

jako instalację czy też obrazy abstrakcyjne czekające na powieszenie, lub już zdemontowane. Taka sama konfiguracja identycznych przedmiotów nazwana zostałaby zapewne inaczej, gdyby znajdowała się na przykład w sklepie, magazynie, na ulicy, czy placu zabaw dla dzieci...

Obserwacja najmłodszych odbiorców właśnie była bardzo ciekawym doświadczeniem. Dzieci odwiedzające wystawę w ramach szkolnych zajęć, z dystansem oglądały prace wiszące na ścianach. Nie miały natomiast żadnych oporów, aby zacząć dotykać obrazów leżących na stole. Pomimo dość rygorystycznego ułożenia *Czaszek* mali odbiorcy potraktowali je jak zabawkę (klocki). Jest to kolejny przykład zmiany statusu prac. Obraz położony zamienił się w przedmiot. Zdjęcie prac ze ściany (z piedestału), automatycznie zmniejszyło dystans. Znaczące wydaje się również ich horyzontalne ułożenie. Pion ściany, właściwy pomnikowej powadze, został zastąpiony poziomem – odpowiadającym przyziemnej zwyczajności. Również powtarzalny charakter *Czaszek* mógł sugerować ich mniejszą wagę, już nie pojedynczego unikat, lecz powielonego modułu, który przestawiając można było wykorzystać do budowania nowych układów.

Powielenie to kolejne interesujące mnie zagadnienie, które rozwinąłem.

#### 4. Re–re–reprodukcja

*Klocki* to projekt, który od początku nie miał jasno skonkretyzowanych ram, cechuje go pewna swoboda formalna i wielowątkowość. Zdobywane na bieżąco doświadczenia, owocowały nowymi pomysłami, którym pozwalałem się swobodnie rozwijać. Jednym z nowych znaczących dla mnie sensów, jaki pojawił się w trakcie pracy, było zagadnienie powtórzenia jako wyniku reprodukcji

W dobie powszechnej cyfryzacji i Internetu wszechobecna właściwie reprodukcja jest naszym kontaktem ze światem. Jest ona oczywiście namiastką realności, dlatego nie można tu mówić o jakimkolwiek dogłębnym poznaniu, co raczej zapoznaniu się. Niekwestionowanym atutem cyfrowego substytutu rzeczywistości jest jego natychmiastowa dostępność. Taka łatwość z kolei, może powodować poprzestanie na samym zapisie powielonym i spowodować brak zainteresowania realnym oryginałem. Znamienne jest, że na reprodukcji właśnie często poprzestajemy. Dodać należy, że jest to reprodukcja cyfrowa, nienamacalna. Pomimo swojej wszechobecności właściwie nie istniejąca fizycznie... Nie poznajemy świata, choć znamy jego reprodukcję.

Moje zainteresowanie wzbudziło zagadnienie reprodukcji i powielenia w kontekście sztuk wizualnych, zwłaszcza malarstwa, będącego dziedziną, w której pojęcie oryginału, kopii, powielenia zajmuje miejsce szczególne. Pięć zbiorów prac, pokazanych w ramach *Klocków*, których istota oparta jest na powtórzeniu, określiłem mianem *Re–re–re produkcji*<sup>12</sup>. Są to zbiory o tytułach; *Komplety*, *Czaszki*, *Muchy*, *Gesty* oraz *Iskry*. Już sposób zapisu tytułu wskazuje na interesujący mnie aspekt dotyczący wielokrotnego kopiowania, jego zapętlania, powtarzania samego powtórzenia. Można go również odczytać jako sugestię wskazania na problem (nad)produkcji w sztuce. Te zagadnienia pojawiły się już podczas powstawania pierwszych obrazów z serii *Kwiaty*. Wówczas także udało mi się wypracować a później rozwinąć rozwiązania formalne, służące podkreśleniu zawartych

---

12 W późniejszym okresie rozwinął się autonomiczny cykl pod tą samą nazwą.

w pracach sensów. Wstępne założenia na tyle się zradykalizowały, że wkrótce najważniejsze stało się powtarzanie samo w sobie. Jak okazało się po czasie stało się ono nie tyle celem, co metodą działania, zgodnie ze stwierdzeniem że „powtórzenie zewnętrzności problematyzuje to, co wewnętrzne, nadając mu nowe znaczenie i sens”<sup>13</sup>.

Powtórzenie w kontekście obrazów malarskich zawsze wydawało mi się intrygujące. Przede wszystkim w działaniach takich artystów jak Rafał Bujnowski, Robert Maciejuk, Tomasz Ciecierski, Leon Tarasewicz, Jadwiga Sawicka. W moim przypadku potraktowałem je jako formę dyskusji z malarstwem. Powielenie obrazu, można bowiem w zasadzie rozumieć jako zaprzeczenie jednej z idei malarstwa, dla którego właściwe jest pojęcie unikat.

Próba ręcznego namalowania tego samego obrazu w dwóch lub kilku egzemplarzach, jest zamysłem dosyć karkołomnym, właściwie skazanym na porażkę. Nie korzystając bowiem z technik zautomatyzowanych, matrycy, a polegając jedynie na niedoskonałej przecież pracy rąk i wzroku, nie sposób powtórzyć idealnie dwa razy tego samego obrazu. Pomimo starań zawsze pojawią się niuanse różniące prace od siebie. Co za tym idzie, kolejne powtórzenia prac należałoby definiować raczej jako warianty, a nie egzemplarze. Zbiory nie są w 100% zunifikowane, bronią się przed estetyką opartą na braku cech szczególnych<sup>14</sup>. Różnice samoistnie pojawiają się, co w kontekście całego cyklu jest bardziej atutem. Niuanse działają na korzyść, pomimo że wynikają z błędu, pomyłek, niedoskonałości. Ich przewrotną wartością jest to, że pojawiły wbrew woli, i choć jako autor dołożyłem starań, aby je wyeliminować, wiedziałem jednocześnie, że całkowite ich uniknięcie jest niemożliwe.

Zasadne wydaje się być także zapytanie o tzw. oryginał. W przypadku tego rodzaju multiplikacji zaciera się granica między tym, co pierwotne, a tym, co wtórne<sup>15</sup>. Nie sposób, odróżnić pierwowzoru, mógłby nim być każdy lub żaden z egzemplarzy, również dlatego że „to, co się pojawia, jest różne od poprzednika, który jest różny od swego poprzednika”<sup>16</sup>. Czy więc w przypadku kilku identycznych (na pierwszy rzut oka) obrazów mamy do czynienia z jakimś oryginałem, czy też został on wyeliminowany? A może stanowi go każda z prac? Pytania, które pojawiły się w trakcie pracy, wydają się interesujące również dlatego, iż nie sposób udzielić na nie jednoznacznej odpowiedzi. Cieszę się jednak, że można

---

13 B. Śniegocka, *Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem końca sztuki*, „Estetyka i Krytyka”, 2013, nr 3, str. 130.

14 R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, str. 94.

15 B. Śniegocka, *Powtórzenie...*, dz. cyt., str. 130.

16 Tamże, str. 131.

je zadać.

Przy tworzeniu obrazów re-re-re-produkcyjnych kluczowym jest proces manualny rozumiany jako tradycyjne posługiwanie się pędzlem i farbą. Charakter założenia skłonił mnie jednak do zastosowania kilku udogodnień ułatwiających pracę. Motywy wybierane do przemalowania, są więc możliwie proste, o graficznym charakterze. W większości wypadków zrezygnowałem również z koloru, ograniczając się do czerni i bieli. Te uproszczenia, obok korzystania z rzutnika, szablonów i aerografu, były metodami pomagającymi ominąć niedoskonałości ręki, zminimalizować wspomniane błędy. Ważne dla mnie było czerpanie z estetyki obrazów powielanych maszynowo, wszelkiego rodzaju druków, odbitek, powieleń z ich błędami, niedoskonałościami i techniczną estetyką. To właśnie tego rodzaju skazy były inspirujące. Rozmycia, nieostre fotografie, grube ziarno, raster, są estetyką z której czerpałem przy tworzeniu języka własnych prac.

Szczególna specyfika mojej metody powtarzania polegała na jednoczesnym malowaniu wszystkich obrazów na raz. Praca postępowała etapami, każdy namalowany na pierwszym obrazie-prototypie fragment, był następnie powtarzany na kolejnych pracach. Priorytetowym dla mnie było zachowanie ciągłości tej (re)produkcji. W związku z tym, nawet wówczas gdy dana prototypowa partia, wbrew staraniom, wyszła błędnie lub słabiej niż się spodziewałem, byłem zmuszony tę niedoskonałość, celowo już, powtórzyć na pozostałych egzemplarzach. Było to konieczne, aby wprowadzone w kolejnym etapie poprawki i korekty, również wyglądały podobnie na każdej z prac.

Niewątpliwą zaletą prac re-re-reprodukowanych jest możliwość ich przeróżnego eksponowania. Te same prace traktować można jak moduły służące budowaniu nowych całości w różnych konfiguracjach. Prace mogą więc wisieć na ścianie, lub być o nią oparte, mogą stać, lub leżeć na stole. Mogą być oglądane w całości lub fragmentarycznie, tworzyć kumulacje, upodabniające je do obiektów przestrzennych. Nowe możliwości otwierają dodatkowe, specjalnie zaprojektowane elementy towarzyszące pracom, takie jak pudełka czy półki.

#### 4.1 Komplet

10 obrazów na płótnie o wymiarach 28 x 12 cm. Są to syntetyczne przedstawienia zainspirowane szkolnymi kompletami farb akwarelowych, z charakterystycznymi barwnymi okręgami farb. Przy powieszeniu wszystkich obrazów w rzędzie, 12 kolorowych kół na

każdym z nich tworzy intensywny barwny rytm. Figura koła nawiązuje do kształtów pojawiających się na wystawie. Sam zestaw tzw. *farbek szkolnych* to pierwsze malarskie narzędzia dziecka wykorzystywane w ekspresyjnej kreacji. Kontynuacją *Kompletów* jest obiekt *Farby*, będący hybrydą dziecięcej zabawki, zestawu szkolnych farb i palety malarskiej.

#### 4.2 Czaszki

36 obrazów na płótnie o wymiarach 18 x 18 cm. To najliczniejszy z wymienionych zbiorów. Poza powtarzalnym wizerunkiem namalowanej czaszki każdy z egzemplarzy jest odmienny. Wprowadzenie żółtej geometrycznej figury, pozwoliło na szukanie różnych wariantów tej samej pracy. Trudność i jednocześnie zabawa, polegała na zakomponowaniu poprzez znalezienie odpowiedniego miejsca dla danego kształtu tak, aby w powiązaniu z wizerunkiem czaszki *brzmiał* on jak najlepiej. Dla wszystkich egzemplarzy wykonałem drewniane pojemniki w kształcie prostopadłościanu o wymiarach 21 x 21 x 20 cm. W każdym z sześciu pudełek mieści się po sześć prac, ułożonych jedna na drugiej. Pionowe szczeliny wycięte w dwóch przeciwległych bokach pudeł uwidaczniają fragmenty brzegów obrazów. Umożliwiają one również wkładanie i wyjmowanie prac. Wykorzystanie pudeł i ich regularny kształt mnożą potencjalne warianty ekspozycji.

#### 4.3 Muchy

10 obrazów na płótnie o wymiarach 16 x 22 cm. Obrazy zainspirowane archiwalnym zdjęciem polskiego szybowca SZD-22 Mucha Standard. Umieszczony w dolnym rogu każdego obrazu, wzorowany na oryginalnym napis *Mucha*, upodabnia obrazy do starych czarno-białych pocztówek.

Na wystawie *Muchy* zostały pokazane w dwóch kumulacjach po pięć sztuk. Specjalnie przygotowane drewniane półki, umożliwiają powieszenie ich na płaszczyźnie ściany, w sposób spiętrzony, jedna za drugą. Każda kolejna praca przesłania poprzednią ujawniając jedynie jej wąski górny margines. Kumulacje uniemożliwiają obejrzenie wszystkich prac jednocześnie, celem np. ich porównania. Aby obejrzyć (właściwie przejrzyć) prace, widz może zajrzeć pomiędzy nie, przerzucając rękoma kolejne egzemplarze, w sposób podobny do przeglądania np. akt w archiwach. Taki sposób oglądu sugeruje ich powieszenie na

stosunkowo niskiej wysokości (ok. 100 cm nad podłogą)<sup>17</sup>.

#### 4.4 Gesty

5 obrazów na płótnie o wymiarach 16 x 22 cm. Gest malarski z zasady jest czymś niepowtarzalnym, zawsze innym, cechuje go energia i unikalność. Jednak już w latach 60. XX wieku Roy Lichtenstein swoją serią *Brushstrokes* podważył mitologię śladu pędzla, jako esencji indywidualności i niepowtarzalności twórczej, przekładając na język komiksu detale dzieł słynnych abstrakcyjnych ekspresjonistów. Moje *Gesty* także polegają na malowaniu tego, co już zostało namalowane. Dodatkowo są powieleniem tego wizerunku. Wywodzą się bezpośrednio z opisywanych *Obrazów do wyciągania*, są tych samych wymiarów. Również w ich przypadku tematem jest zapis śladu farby pozostawionej przez przesuniętą po płaszczyźnie szpachelkę czy też drukarski rakiel. Reprodukcję *Gestów* w pięciu egzemplarzach umożliwił zestaw szablonów sporządzonych w oparciu o wygląd pierwowzoru– rzeczywistego śladu gęstej farby. Przewrotność sytuacji polega na próbie połączenia wykluczających się z założenia cech; powtórzeniu niepowtarzalnego, sztamkowego potraktowania gestu, skopiowania gorącego zapisu przy użyciu zimnych, mechanicznych środków. Ta nieprzystawalność jest kontynuowana na bocznych brzegach obrazów. Ukazują one spływającą stróżkami farbę– widok często spotykany w obrazach malowanych tradycyjnie. W przypadku *Gestów* jednak, swobodne zacieki są identyczne na każdym z obrazów. Ich frywolność jest pozorna, gdyż jak łatwo się domyślić, również one są szablonowymi odbitkami.

#### 4.5 Iskry

5 obrazów na płótnie o wymiarach 46 x 38 cm. Punktem wyjścia było archiwalne zdjęcie przedstawiające charakterystyczny dla czasów PRL-u pomnik. Tego rodzaju monumenty często o charakterze upamiętniającym, wznoszono wykorzystując różne rodzaje maszyn wojskowych. Puławski pomnik przedstawiał samolot TS -11 Iskra ustawiony na

---

<sup>17</sup> Na otwarciu wystawy, jeden z odwiedzających zapytał pół żartem, pół serio, czy *Muchy* są rodzajem pamiątek przeznaczonych dla widzów, które można zabierać. Wyjaśnił, że zasugerował się ilością obrazów (więcej niż jeden), *pocztówkowym* charakterem prac, oraz sposobem ich powieszenia, który skojarzył ze sposobem eksponowania darmowych druków reklamowych, ulotek itp.

wysokim betonowym cokole o charakterystycznym dynamicznym kształcie<sup>18</sup>.

Pomnik ten miał dla mnie przede wszystkim wartość sentymentalną. Nieodmiennie kojarzył mi się z beztróskim czasem dzieciństwa przypadającego na schyłkowe lata PRL-u. Dla mnie i moich rówieśników był swoistym placem zabaw. Organizując wystawę w Puławach, moim rodzinnym mieście, wydało mi się koniecznością, by wizerunek ten znowu przywołać.

Podobnie, jak w przypadku poprzednich zbiorów również *Iskry* początkowo miały przedstawiać to samo, w ten sam sposób. Pięć obrazów zostało namalowanych w szarościach przy użyciu rzutnika, oraz kilku kompletów szablonów, odbijanych warstwowo. Dzięki temu możliwe było dosyć wierne powtórzenie motywu na każdym z płócien.

W trakcie pracy rozwinąłem technikę z wykorzystaniem soli. Postanowiłem pójść dalej tym tropem i wzbogacić metodę wprowadzając kolor. Ziarnistość powierzchni *Kwiatów*, przywoływała na myśl zapis mechaniczny, rodzaj odbitki. Ten specyficzny *raster* przypominał mechaniczną metodę druku, wykorzystującą zestaw barw procesowych CMYK, stosowanych w druku wielobarwnym w poligrafii, czy drukarkach cyfrowych. Interesującą koncepcją wydało mi się naśladowanie zmechanizowanego proces nakładania koloru. Przełożenie niemal doskonałej metody druku, na metodę manualną, niedoskonałą, w dodatku przy użyciu najprostszej kuchennej przyprawy.

Działanie na *Iskrach* poprzedził szereg eksperymentów, dzięki którym udało mi się wypracować optymalną metodę postępowania. Polegała ona na nakładaniu rzadkich półprzezroczystych laserunków na całą powierzchnię obrazu w kolorach: żółty, magenta, cyjan<sup>19</sup>. Każda z kolorowych warstw bezpośrednio po rozprowadzeniu została posypana solą. Po wyschnięciu ziarenka soli zmywałem. Następnie nakładałem kolejną warstwę laserunku w kolejnym kolorze, znowu sól i po wyschnięciu kolejny kolor znów posypyany solą.

Ziarnistość i transparentność kolejnych kolorowych warstw nakładanych na czarno-biały wizerunek dała interesujący efekt przenikania kolorów. Kolorowe ziarna-piksele

---

18 Samolot bez napędu i osprzętu ustawiony był na szczycie żelbetowej konstrukcji imitującej strugi powietrzne za lecącą maszyną. Ofiarowany miastu przez ówczesną Wyższą Oficerską Szkołę Sił Powietrznych w Dęblinie, odsłonięty został w 1979 roku. Konstrukcję nośną wykonała Puławska Spółdzielnia Mieszkaniowa wg projektu architekta Robert Celarskiego. Ten swoisty pomnik przyjaźni pomiędzy Puławami a niedalekim Dęblinem istniał do 2000 roku, kiedy to wiatr obrócił płatowiec o 90 stopni i ze względu na bezpieczeństwo konstrukcję zdemontowano. Zarówno fotografia, którą wykorzystałem do malowania obrazów, jak i powyższe informacje zostały mi udostępnione dzięki uprzejmości Pracowni Dokumentacji Dziejów Miasta Puławy.

19 Do równomiernego rozprowadzania laserunków posłużyło mi specjalnie skonstruowane przeze mnie narzędzie *S-printer*, które szerzej opisuję w rozdziale *Prace zdublowane*.



w podstawowych nasyconych kolorach, leżące obok siebie na obrazie, oglądane z dystansu dały w rezultacie efekt koloru złamanego. Dopiero przy bliskim oglądzie prac można dostrzec drobinki intensywnego koloru.

Podczas pracy nad *Iskrami* zdecydowałem się na zmianę pierwotnego planu. Początkowo zakładałem dążenie do namalowania pięciu takich samych obrazów. Ciekawym wydało mi się jednak przerwanie pracy nad niektórymi z nich w określonej fazie. Zbiór był wtedy ciekawszy, przybliżał proces powstawania ostatecznych wersji. Stąd też pierwsza z *Iskier* pozostawiona jest w fazie jednej warstwy laserunku w kolorze żółtym. Druga i trzecia mają nałożone po dwie warstwy w kolorach żółtym oraz magenta. Natomiast czwarty i piąty obraz to wersje ostateczne z kompletem trzech posolonych warstw: żółtym, magenta, cyjanem.

Sama kompozycja obrazów również nawiązuje do przemysłowych technologii drukarskich. Zdecydowałem, aby namalować kopię zdjęcia w formacie mniejszym niż podobrazie, przez co powstał margines białej powierzchni, kojarzący się ze spadem drukarskim – obszarem przeznaczonym do odcięcia, niepotrzebnym, roboczym. W prawym dolnym rogu, na marginesie każdego obrazu namalowałem także znaczniki drukarskie: pasery oraz paski koloru odpowiadające barwom użytym w danym obrazie.

Znowu ciekawym koncepcyjnie w kontekście malarskiego obrazu wydało mi się niedopasowanie wielkości i kształtu malatury do podobrazia. Nosi to znamiona przypadku, błędu, niedokończenia, niedoskonałości...

## 5. Prace zdublowane

Na wystawie znajduje się pięć dyptyków. Są to pary obrazów i obiektów, bardzo do siebie podobnych, wyeksponowanych w bezpośrednim sąsiedztwie. Pracując nad nimi kierowałem się założeniami analogicznymi do prac re-produkowanych, z tym, że ograniczyłem liczbę do dwóch egzemplarzy. W każdym przypadku obydwie prace powstawały jednocześnie, nie można więc jednoznacznie stwierdzić, że któraś z nich była pierwsza i stanowi oryginał. Żadna z nich nie pretenduje do miana pierwowzoru. Jedna z prac jest kopią drugiej i vice-versa.

Początkowo dość intuicyjnie podejmowałem decyzje o tym, że dany obiekt lub obraz warto wykonać w dwóch egzemplarzach. Podwójny układ wydawał się lepszy, działał zdecydowanie mocniej, podkreślał daną pracę w kontekście ekspozycji. Jeden z obiektów podbijał znaczenie drugiego i na odwrót. Nawzajem się wzmacniały. Były to dla mnie powody dosyć oczywiste i wystarczające, aby w dwóch egzemplarzach skonstruować *Autoportrety i Zmiotki*, namalować *Pejzaże obrotowe i Pejzaże binokularne* a także pogrupować *Muchy* w dwie kumulacje.

Pogłębienie wniosków a może i rozwiązanie zagadki tych podwójnych działań nastąpiło dość nieoczekiwanie, dzień po wernisażu *Klocków* w Puławskiej Galerii Sztuki.

Porządkując rzeczy w rodzinnym mieszkaniu, przeglądałem stare książki, większość z nich pamiętałem bardzo dobrze z czasów dzieciństwa. Co jakiś czas znajdowałem po dwa egzemplarze takich samych tytułów. Znalazłem w sumie kilka par identycznych książek; bajek dla dzieci, szkolnych podręczników, czytanek itp. Nie była to dla mnie wielka niespodzianka, bo doskonale wiedziałem, skąd ta parzystość się wzięła. Moment ten uświadomił mi jednak, co prawdopodobnie jest przyczyną powstawania moich podwójnych obiektów i obrazów. Moje starsze o pięć lat siostry są bliźniaczkami. Wszystkie ich zabawki, ubrania, książki itd. były zawsze w dwóch egzemplarzach. Dwa identyczne misie, małpki, kubki, lalki itd. Jako małego chłopca otaczał mnie świat rzeczy podwójnych, powtórzonych,

parzystych. Jestem przekonany, że ta codzienna, domowa rzeczywistość w sposób istotny wpłynęła na dzisiejsze decyzje, by niektóre z moich prac realizować podwójnie.

### 5.1 Autoportret podwójny w wieku 37 lat

Dwa obiekty wykonane z drewna, pomalowane farbą akrylową o wymiarach 16 x 29 x 2cm. Są to prace wykonane według tego samego wzoru w różnych wersjach kolorystycznych. Na wystawie stanowiły uzupełnienie sąsiadujących z nimi *Płaszczyzn*. Wyglądem nawiązują do dzieciennych zabawek–pajacyków, poruszających się po pociągnięciu za sznurek. Naturalnie *Autoportrety* zachęcały do interakcji i zabawy. Jak wskazuje tytuł, sportretowałem siebie w aktualnym wieku, jako pajaca częściowo ubranego w kolorowe formy–klocki. Praca nawiązuje do suprematycznych kostiumów teatralnych zaprojektowanych przez Malewicza, jego obrazów figuralnych, oraz przede wszystkim do projektu zabawki *Bauhaus Hampelmann* autorstwa Margarethy Reichardt powstałej w Bauhausie w roku 1927<sup>20</sup>.

### 5.2 Zmiotki

Dwa obiekty wykonane z drewna i metalu o wymiarach 10 x 27 x 3cm, zainspirowane wyglądem kompletu do sprzątania (zmiotka i szufelka), napotkanym w sklepie gospodarstwa domowego. W przypadku mojej pracy zmiotka zastąpiona została szerokim pędzlem, szufelka zaś, powtarzająca kształtem zarys pędzla, stanowi jego opakowanie. Obiekty są hybrydą przedmiotów o różnym przeznaczeniu, których funkcje, przypisane im z natury, przenikają się i tracą swoją oczywistość. Czytelność pędzla czyni *Zmiotki* obiektami nawiązującymi do malarstwa, wyeksponowanie na ścianie zbliża je do artefaktów, co z kolei zostaje poddane w wątpliwość poprzez podwójność, kojarzącą się z produkcją masową. Oprócz tego *Zmiotki* są również przedmiotami użytkowymi.

---

20 W Bauhausie powstał również bardzo estetyczny zestaw klocków dla dzieci pod nazwą *Bauhaus Schiff*, zaprojektowany w 1924 roku przez Alnę Siedhoff- Buscher.

### 5.3 Muchy

*Muchy* opisane w poprzednim rozdziale jako prace *Re-re-reprodukowane*, z racji sposobu ich wyeksponowania w dwóch kumulacjach, również mogą być odbierane jako kolejna zdublowana praca na wystawie.

### 5.4 Pejzaże obrotowe

Dwa obrazy namalowane na płótnie o wymiarach 80 x 80 cm. To kolejne prace zapraszające do interakcji. System mocowania do ściany z wbudowanym łożyskiem kulkowym, pozwala na swobodne wprawianie obrazów w ruch obrotowy. Mechanizm jest całkowicie ukryty, nic nie zdradza kinetycznych właściwości tych prac, widz może więc odbierać *Pejzaże* jako zwykłe obrazy powieszony w niecodzienny sposób<sup>15</sup>. Zamyśl kompozycyjny nawiązuje do innych wystawionych obrazów; na utrzymany w szarościach pejzaż zostały nałożone geometryczne figury. Są to dwa pomarańczowe okręgi znajdujące się dokładnie na środku kwadratowych formatów. Punkty umownie imitujące słońca, pokrywają się z osiami obrotu *Pejzaży*, dzięki czemu podczas ruchu całości sprawiają wrażenie statycznych. Obracanie może odbywać się według uznania: szybko lub powoli w lewo lub w prawo. *Pejzaże* mogą obracać się razem lub osobno, w tę samą lub w przeciwną stronę. W każdym wypadku pomarańczowe koła-słońca pozostają w stanie pozornego spoczynku.

Geneza *Pejzaży obrotowych* jest dosyć ciekawa. Ich powstanie zawdzięczam przypadkowi oraz specyfice medium fotografii cyfrowej. W styczniu 2017 roku, obserwując zachód słońca, bardziej automatycznie niż w jakimś konkretnym celu, sięgnąłem po telefon i zrobiłem kilka zdjęć. Po chwili zacząłem przeglądać fotografie w telefonie. Funkcja obrotu ekranu orientowała zdjęcie zgodnie z położeniem telefonu. Fotografie wykonywały półobroty, których oś pokrywała się z punktem położenia zachodzącego słońca. Przekręcając telefon podczas oglądania wprawiałem w ruch krajobraz wirujący wokół nieruchomego

---

15 Mechanizm ukryty za obrazem wykonany jest z drewna i metalu, obrotowa oś osadzona jest na łożysku kulkowym. Ruch jest praktycznie niesłyszalny, dzięki czemu pozostaje dyskretny. Mechanizm jest demontowany możliwe jest zamontowanie innych prac o innym rozmiarze i kształcie. *Pejzaże obrotowe* po zatrzymaniu zawsze wracają do tej samej pozycji. W stanie spoczynku wiszą obrócone w prawo o ok. 95 stopni względem poziomu podłogi. Nie jest to efekt zaplanowany, lecz wynika z przypadku i specyfiki konstrukcji mechanizmu. Efekt ten można zniwelować wyważeniem całości, jednak zaakceptowałem go, uznając za interesujący.

słońca. Mile zaskoczony od razu pomyślałem o konieczności przełożenia tego przypadkowego doświadczenia na język malarstwa, lub obiektu.

Podczas wykonywania dokumentacji fotograficznej wystawy, pojawił się jeszcze jeden nieoczekiwany aspekt dotyczący zawartej w *Pejzażach* geometrii. Chcąc uchwycić ruch fotografowałem obracające się pejzaże na długim czasie naświetlania. Walory wizualne tak robionych fotografii pozytywnie mnie zaskoczyły. Zapis fotograficzny wyzwolił cechy niemożliwe do zaobserwowania nieuzbrojonym okiem; atrakcyjne miękkie smugi rozmytego krajobrazu. Najciekawsze było jednak to, że określona prędkość obrotów powodowała już nie tyle rozmycie tego, co na obrazie namalowane, co samego obrazu. Na fotografii proste kąty formatu znikają a kwadrat stawał się kołem.

### 5.5 Pejzaż binokularny

Jest to para obrazów namalowanych na kolistych podobrazach o średnicy 100 cm. Utrzymane w szarościach, przedstawiają nieokreślony pejzaż z widoczną linią horyzontu. Kожарzyć się mogą z widokiem rozległej równiny, bądź nieostrym widokiem morza obserwowanego przez lornetkę. Obrazy odwołują się również do mechanizmu widzenia stereoskopowego. Są nawiązaniem do *Pejzaży obrotowych*. Stanowią ich statyczny odpowiednik; przez swoją kolistość, podwójność, oraz miejsce ekspozycji (dwie pary obrazów zostały powieszona na przeciwko siebie)

Pomimo oszczędności i prostoty kompozycji, praca nad obrazami okazała się niełatwa. Wielokrotnie przemaalowywałem *Pejzaż*, zanim osiągnąłem zadowalający efekt. Zapisem tych zmagani są boczne krawędzie podobraz, na których zgromadziły się stróżki farby, pochodzące z kolejnych nakładanych warstw. Widoczne są tam również ślady koloru, który próbowałem wprowadzić do jednej z kolejnych wersji obrazów. Ostatecznie jednak z niego zrezygnowałem.

Wspomniane ślady na brzegach stanowiąc niejako wgląd w tektonikę obrazów, są wynikiem specyficznego sposobu nakładania farby na *Pejzaż binokularny*. Malowanie było w tym przypadku procesem na wół zmechanizowanym. Skonstruowałem bowiem specjalny aparat malarski złożony z szerokiego pędzla zaopatrzonego w łożyskowane rolki. Pędzel przesuwany jest po metalowej szynie w osi X. Szynę z kolei, dzięki zamontowanym kołom, można swobodnie poruszać w prostopadłej osi Y. To proste urządzenie pozwala na równomierne rozprowadzanie farby po malowanej powierzchni obrazu w sposób dość

precyzyjny, niejako od linijki. Aparat nazwany przeze mnie *S-printer* eliminuje niedoskonałość ręki, co sprawdza się zwłaszcza przy większych formatach<sup>21</sup>. Zasada działania przypomina rodzaj plotera, lub drukarki, z tym że urządzenie jest wprawiane w ruch czysto manualnie. Podczas wykonywania kolejnych ruchów pędzlem, nadmiar farby zostaje spychany poza krawędź obrazu, i gromadzi się tam w formie wspomnianych zacieków.

Wydaje mi się interesujące, że po raz kolejny, (obok obrazów *Iskry*, *Kwiaty*, *Gesty*, *Muchy*) objawiła się u mnie chęć naśladowania zapisu zautomatyzowanego i przełożenie tej mechanizacji na język malarski.

---

21 Maksymalna szerokość formatu wynosi 170 cm. *S-printer* może funkcjonować nie tylko jako narzędzie, lecz również jako autonomiczna praca. Z tą myślą został zaprojektowany i wykonany.

## 6. Podsumowanie

Praca nad wystawą *Klocki* trwała nieco ponad rok; od stycznia 2016 do kwietnia 2017. Był to dla mnie owocny okres intensywnych poszukiwań i wytężonej pracy, który wspominam bardzo pozytywnie. Ogólnie zarysowane wyjściowe założenia, w trakcie pracy ulegały kreatywnym modyfikacjom. Pozwalałem rozwijać się nowym pomysłom, dzięki czemu, jak mi się wydaje, uniknąłem jednostajności. Długotrwały proces kreacji pozwolił na poszerzenie formalnych ram, a co za tym idzie, również znaczeń kolejnych prac. Pojawiły się nowe sensy i pogłębiły wnioski.

Cykl *Klocki* uważam już za zamknięty, jednak wiele zapoczątkowanych w nim wątków i motywów kontynuuję i zamierzam rozwijać w przyszłości. Do najważniejszych osobistych *odkryć* zaliczam:

- *Pejzaże obrotowe*. Zastosowany w nich mechanizm uważam za pomysł o dużym potencjale, który można wykorzystywać w innych konfiguracjach przestrzennych z innymi wariantami malowanych obrazów. Ruch obrotowy może służyć nie tylko eksponowaniu określonych prac o przeróżnym kształcie i charakterze, lecz również umożliwiać nietypowy proces malowania bazujący na wirowaniu płaszczyzny.
- Eksperymenty z eksponowaniem prac malarskich. Formuła powielonej pracy malarskiej zbliża obrazy do modułów (*klocków*), z których powstawać mogą różnorodne układy umieszczane zarówno na płaszczyźnie ściany, jak i w przestrzeni. Dodatkowe integralne elementy takie jak; półki, pudełka, opakowania, stoły itp. mnożą potencjalne możliwości ekspozycyjne.
- Wykorzystanie soli. Zastosowanie efektów, jakie dawać może sól w procesie powstawania obrazów, uważam za bardzo ciekawe. Przede wszystkim w malarskich przedstawieniach

bazujących na fotografii. Proces ten interesująco się komplikuje w przypadku warstwowego nakładania kilku kolorów.

- *S-printer*; jego zaprojektowanie, budowa i wykorzystanie. Przyrząd funkcjonuje jako praktyczne narzędzie sprawdzające się w codziennej pracy przy malowaniu obrazów, oraz jako autonomiczny obiekt gotowy do wystawienia.
- Szablon. Nowe doświadczenia głównie natury technicznej, dotyczące stosowania różnych rodzajów szablonych odbitek w malarstwie.
- Interakcja z widzem. Prace, które można lub wręcz należy dotykać, uważam za ciekawe urozmaicenie wystawy. Umożliwiają inne spojrzenie na twórczość, która nie musi budować dystansu.
- Prace zdublowane. Rozbudowanie serii dyptyków, a przede wszystkim uświadomienie prawdopodobnych źródeł podwójności własnych prac.

K. Jasiński



Bibliografia:

Zbigniew Warpechowski, *Chcę być z gumy*, „Tumul”, nr 6

Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977

F. Schiller, *Pisma teoretyczne*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011

William S. Burroughs, *Ćpun*, Wydawnictwo Etiuda, Kraków 2014

Bogumiła Śniegocka, *Powtórzenie w sztuce polskiej od lat 90. XX wieku a problem końca sztuki*, „Estetyka i Krytyka”, 2013, nr 3

Rem Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013

K. Jędruszek