

**Akademia Sztuk Pięknych
im. Wł. Strzemińskiego
w Łodzi**

Adi. I st. Michał Rybiński

AUTOREFERAT

Łódź 2019

SPIS TREŚCI

Posiadane dyplomy. Stopnie naukowe/artystyczne.....	3
Informacje o zatrudnieniu.....	4
Omówienie cyklu prac <i>Formy Ewolucji</i>	5
Dokumentacja fotograficzna.....	17
Bibliografia.....	25

Imię i nazwisko: Michał Rybiński

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

Stopień doktora w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuki piękne uzyskałem dnia 11 lipca 2013 roku na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach w Instytucie Sztuki.

Tytuł rozprawy doktorskiej: *Estetyka Brudu. Poszerzenie pola estetyki.*

Promotor: prof. dr hab. Wojciech Leder

Recenzenci: prof. US dr hab. Zbigniew Taszycki, dr hab. prof. UJK Urszula Ślusarczyk.

Dyplom magistra sztuki w zakresie grafiki warsztatowej na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu w 2007 roku.

Tytuł dyplomu: *Już nie sen*

Nagrodzony w konkursie im. Marii Dokowicz na najlepsze dyplomy 2007 roku.

Dyplom ukończenia studium pedagogicznego na Wydziale Edukacji Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu w 2007 roku.

Podczas studiów wyjechałem na stypendium artystyczne do School of Art. na University of Tennessee w Knoxville (USA), gdzie prezentowałem swoje prace w Fluorescent Gallery.

Dyplom technika - plastyka (formy użytkowe ze specjalizacją ceramika artystyczna) Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Częstochowie uzyskany w 2002 roku.

Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych:

Od 1.01.2009 – 30.09.2014 roku – asystent w pracowni Malarstwa i Rysunku prowadzonej pod kierunkiem prof. Wojciecha Ledera na Wydziale Tkaniny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Od 01.10.2014 do 30.10.2016 roku – adiunkt w pracowni Malarstwa i Rysunku prowadzonej pod kierunkiem prof. Wojciecha Ledera na Wydziale Tkaniny i Ubioru Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Od 01.04.2017 roku – kierownik autorskiej pracowni Konceptu Rysunkowego na Wydziale Malarstwa i Rysunku Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Od 01.04.2017 do 16.03.2018 roku - kierownik Katedry Rysunku na Wydziale Malarstwa i Rysunku Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Od 14.03.2018 roku – prodziekan na Wydziale Malarstwa i Rysunku Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Omówienie cyklu prac „Formy Ewolucji”- powstałych w latach 2016 - 2018 wskazanych jako dzieło habilitacyjne.

Praca prezentowana była na wystawie indywidualnej i trzech wystawach zbiorowych w 2018 roku.

Wystawa indywidualna:

- *Formy Ewolucji* - Filharmonia im. Artura Rubinsteina, Łódź.

Wystawy zbiorowe:

- *We are Europe* – Międzynarodowa wystawa 37 artystów z różnych krajów Europy, Centrum Promocji Mody, ASP Łódź.

- *Wilkoń i My*, wystawa Józefa Wilkonja i artystów związanych z łódzką Akademią Sztuk Pięknych, Galeria Kobro ASP Łódź.

- *VI Mediations Biennale* - Virtual Garden, Muzeum Archidiecezjalne Poznań – 150 artystów z całego świata, głównie z Azji.

Formy Ewolucji to najważniejszy i najbardziej rozwinięty cykl spośród prac zrealizowanych przeze mnie po uzyskaniu stopnia doktora sztuki. Praca nad nim rozpoczęła się w 2016 roku. Obejmuje wiele prób i przetworzeń. Jest to praca intermedialna angażująca warsztat nie tylko malarski ale też cyfrowy, a nawet filmowy.

Przy pracy nad *Formami Ewolucji* postanowiłem połączyć znane mi techniki z nowymi, wcześniej przeze mnie nie stosowanymi. Zatapiałem zardzewiałe drobne opiłki metalu bezpośrednio w masie tzw. *pulpy*, z której tworzyłem papier czerpany, następnie dodając monotypię. Zależało mi na powołaniu kontrolowanej plamy, która wyglądałaby jak wykwit rdzy na murze. Właśnie w tym celu zdecydowałem się na technikę barwienia w masie, wzmacniając i kontrolując efekt w technice monotypii. Przy powoływaniu rdzawej plamy używałem opiłków metalu i różnego rodzaju kwasów dla

przyśpieszenia efektu. Pozostał mi jeszcze problem formatu, ponieważ w tej technice ograniczała mnie wielkość prasy do odciskania papieru czerpanego.

W oryginalnym formacie (każda praca – 30 x 30 cm) mamy skojarzenia z powiększonym obrazem spod mikroskopu, kojarzymy nacieki z biologią żywych organizmów, bakterii, grzybów, pleśni itd. Struktura papieru czerpanego może kojarzyć się ze skórą, a naciek ze zmianami chorobowymi.

W mojej pracy zależało mi na powołaniu wielkoformatowej plamy kojarzonej raczej z „tkanką miejską” - mam tu na myśli struktury materii na starych elewacjach. W swojej twórczości często odwołuję się do żywo-martwego świata odrapanych murów, tynków, nawarstwiających się kolejnych warstw życia a raczej pozostałości po życiu. Trudno pisać o własnej pracy artystycznej. Mogę pisać o swoich zamiarach, próbach, dylematach. Twórczość jest dla mnie doznaniem intymnym, wolę powoływać się na teksty krytyków.

Rybiński pragnie rzeczy niemożliwej – zobaczyć i namalować sam czas. Zdaje się tu podzielać optymizm Reinhardta, wedle którego można zacząć malować wszystko (anything) i wyzwolić się od tego, malując „ostatni obraz”, ponieważ the last painting anyone can make. Stworzyć obraz czasu, to zarazem przezwyciężyć czas, zamykając go w jakiejś zmysłowej postaci. Stąd dwuznaczne określenie Rybińskiego – „obrazy czasochłonne”, czyli obrazy, które nie tylko wymagają dużego wkładu pracy i czasu, lecz równocześnie mają czas pochłaniać, zamykać, ale już nie w postaci ponadczasowej alegorii, lecz jako zmysłowa, uczasowiona tautologia. Obraz przedstawia czas, a zarazem odwleka jego upływ, wypiera to, co obrazuje. Dlatego Rybiński maluje motywy starych fragmentów miejskich fasad, tynków, bram, pni drzew, które – skrywane pod warstwą niszczącej patyny, rdzy i biologicznego nalotu – nie tyle wskazują na siebie, na kunszt wykonania i doskonałość ich pierwowzorów (konceptów, idei), lecz stają się „martwą naturą czasu”. Sam obraz – niczym „ostatni obraz” – podlega obrazowanej erozji, będąc jej obrazem intensyfikowanym przez preparowane w pracowni malarza sztuczne naloty pogłębiające destrukcję jego pracy. Prawda skrywa się nie tylko pod osadem w obrazie, lecz i w obrazie osadu. Prawda przejawia się w czasie,

*a malarstwo w brudzie czy w ekonomii brudzenia. I oto brud nie jest już „śmieszny”, został bowiem przedstawiony jako partycypujący w idei czasu – jako jego hipostaza.*¹

Przy pracy nad *Formami Ewolucji* po raz pierwszy w moich działaniach zdecydowałem się na przełożenie gestu malarskiego na matrycę cyfrową. Dzięki digitalizacji mogę całkowicie zawładnąć skalą pracy, nie tracąc na „lekkości” powołanej formy, która dzięki wysokiej rozdzielczości pozostaje w wysokiej jakości obrazu, niezależnie od formatu wydruku, przyjętego do poszczególnych prezentacji. Chciałem w tym miejscu podkreślić, że nie ingerowałem w kształt powołanych form, wszystkie powstały w sposób naturalny. Próba każdej deformacji w programie komputerowym wyglądała nienaturalnie, dlatego jedyna ingerencja na jaką się zdecydowałem to format. Technika cyfrowa wprowadza w moją twórczość analogiczne napięcie, jakie wprowadza Platon w *Parmenidesie*, gdy Sokrates zastanawia się, jak może partycypować zmysłowe w tym, co idealne? Czy można mówić o idei... kurzu? Brud pojawia się zawsze na jakimś *terytorium* – ono jest jego ontologiczną charakterystyką, lecz zarazem kategoria *miejsca* nie należy do istoty brudu, ponieważ to *terytorium* nie jest mu właściwe, gdyż to, co zbrukane, co jest niszczone przez brud, chce się od niego usunąć. Mówią o tym liczne teksty religijne i filozoficzne, jak też potwierdza tę prawdę codzienne nasze życie. Chciałbym w swojej twórczości pokazać to napięcie, a mogę to uczynić właśnie przez technikę cyfrową, której logika opiera się na tendencji do deterytorializacji zmysłowości, a więc i brudu, który znajduje swoje nowe terytorium, chociaż jest to przestrzeń całkowicie czysta – logiczna, sztuczna, cyfrowa. Efekt nieczystości zostaje przeniesiony ze sfery zmysłowości, pokazany w przestrzeni wirtualnej, powtarzalnej, co można pojmować jako mój komentarz do dylematu z *Parmenidesa*. Nie przyjmując istnienia

¹ K. Piotrowski, wstęp do katalogu, Michał Rybiński *Martwa Natura Czasu*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2011.

przestrzeni idealnej, znajduję analogiczną przestrzeń – wirtualną, osiągając ten sam efekt deterytorializacji brudu.

Cykl *Formy Ewolucji*, który podaję jako aspirujący do dzieła habilitacyjnego, prezentowany był w formacie fryzu 100 x 1200 cm (12 prac 100 x 100 cm) i filmu, w którym zastosowałem morfing (ang. *morphing*) – technikę przekształcania, przenikania obrazu, polegającą na płynnej zmianie jednego obrazu w inny. Stosowana jest ona głównie w filmie i animacji komputerowej. Cykl tworzonych obrazów jest procesem „zapętłonym” w tym sensie, że forma najpierw się rozrasta, następnie maleje. Proces powtarza się niczym upływ czasu: 12 godzin, 12 miesięcy, 12 obrazów. Pozornie takich samych, jak każda minuta naszego życia. Ściślej rzecz ujmując, jest to nie tylko powtarzalność, każdy z 12 obrazów ulega w tym powtórzeniu zmianom. Derrida wyraża ową podwójną możliwość za pomocą zredefiniowanego terminu *iterowalność*, który łączy w sobie zarówno sens powtarzalności, jak i inności: łaciński termin *iter*, (jeszcze raz) pochodzi być może od *itara*, co w sanskrypcie znaczy inny.²

Paradoksalna łączność powtórzenia z innością, łączność, która stanowi podstawowy – choć zarazem podwójny – rys iterowalności, staje się jeszcze bardziej wyrazista w obrębie analizy drugiego ze wspomnianych wcześniej aspektów, to znaczy nieobecności nadawcy. Chodzi tu o nieobecność nadawcy – tego, który adresuje – w pozostawionym znaku, który odcina się od niego i nadal wytwarza efekty, niezależnie od jego obecności i aktualności uobecnionej intencji znaczeniowej, wręcz w oderwaniu od jego życia³. Pismo wytworzone przez określonego nadawcę z określoną intencją znaczeniową może funkcjonować, również poza tym źródłowym kontekstem właśnie dzięki

² J. Derrida, *Marginesy filozofii*, Owa etymologia nie posiada jako taka statusu dowodu, lecz jest zarazem środkiem redefinicji samego terminu, jej uwypukleniem, jak i przykładem potwierdzającym samo prawo oznaczone tak zredefiniowanym terminem „iterowalność”: prawo transformacji, jakiej może podlegać sens terminu przy powtórzeniu w zmienionym kontekście. Warszawa 2002, s. 120.

³ J. Derrida, *Marginesy filozofii*. Warszawa 2002, s. 120.

*swej strukturalnej iterowalności – możliwości powtarzania i zmiany sensu w różnych kontekstach. Rozwijając implikację iterowalności pisma, Derrida ponownie wprowadza motyw śmierci, podkreślając, że pismo musi być w stanie funkcjonować niezależnie od przyszłego zniknięcia nadawcy. Oznacza to jednak, że możliwość przyszłego zniknięcia nadawcy musi z góry, to znaczy już od momentu wytworzenia, określać strukturę pisma, pozwalając od samego początku – nawet za życia nadawcy i niezależnie od jego intencji – być powtarzaniem oraz odmiennie odczytywanym w innych kontekstach.*⁴

W cyklu *Formy Ewolucji* w większym formacie np. (100 x 100 cm) powołana forma kojarzy mi się ze wspomnianą tkanką miejską, która ciągle się zmienia, jest nieustannie żywym organizmem. Efekt, który chciałem uzyskać to wielki naciek rdzy, który z upływem lat ewoluuje, wnika w strukturę tynku ale też zmienia swoją formę, rozrasta się. Chciałem żeby widz poczuł zachwyt, obserwując zmieniającą się formę, ale żeby też przeczuwał niepokój i nieuchronny koniec - wielki wybuch! Przy takim założeniu ważne dla mnie było żeby odbiorca nie widział całego procesu powstawania plamy, żeby nie czuł nieudolnej ręki, tylko formę doskonałą – powstałą naturalnie.

Przeważnie nie zauważamy zmian w tkance przestrzeni miejskiej. Przemierzając codziennie te same ulice, w zamyśleniu, nieobecni, nie zwracamy uwagi na żywą materię, na ciągły proces powstawania wzorów doskonałych - malowanych czasem. Spoza czasu. Ponadczasowych. Preparując w swojej pracowni sztuczne naloty, a następnie poddając ich działaniom płótna, które przedstawiają zniszczone elementy tkanki architektonicznej, dokonuję dekonstrukcji przedstawień.

Cykl *Formy Ewolucji* jest kolejnym w mojej pracy twórczej, który odnosi się do zachwyty materiału brudu, narastających warstw naturalnej patyny, tych ciągłych zmian, życia zaklętego w materii.

⁴ T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie*, Kraków 2008, s. 54.

Wcześniejsze cykle pt. *Obrazy - Parawany Miejskie* czy *Martwa Natura Czasu*, służyły zwróceniu uwagi na proces niszczenia naturalnych obrazów, ciągłych przemian w przestrzeni miejskiej - miasta, dla mnie szczególnego - Łodzi. Proces ciągłego odnawiania miasta bez niezbędnej w tym miejscu refleksji, czy kompetencji, zamalowywanie, łatanie „czym popadnie” w efekcie prowadzi do niespójności i do zacierania prawdziwej historii miasta. Jak zachować łączność z tym, co minęło? Jak przechować coś, zagarnąć do swojego świata cząstkę historii Łodzi, gdzie przestrzeń wspólna właściwie nie istnieje, jest rozdrobniona, podzielona, a każdy na swoim kawałku robi, co chce!

Łódź to miasto z bardzo trudną historią i w efekcie niepewną przyszłością. Staje się dla mnie jednym wielkim obrazem, który – jak każdy obraz – ma swoją przestrzeń logiczną jako uniwersum przedmiotów, ale i skaz, także śladów pamięci, moralnego brudu, ukrytych kontekstów, które wypierane są przez konteksty nowe, ale jakoś w nich trwają. Takim kontekstem jest na przykład poetyckie określenie Witolda Wandurskiego, który nazwał Łódź *złym miastem*, mając na myśli panujący przed wojną wyzysk robotników. Tę figurę powtórzył ostatnio Bogusław Linda, mówiąc, że Łódź jest miastem *lumpów i złodziei*. Moja twórczość *brud* ten nie poddaje ekskluzji, lecz pokazuje, że terytorium nie należy do istoty brudu. Obraz Łodzi daje możliwości różnych rekontekstualizacji w ramach logicznej przestrzeni obrazu miasta. Ta *przestrzeń logiczna* obrazu, by odwołać się do wczesnego Wittgensteina, jest właśnie formą, która jest iterowalna, ale zarazem ewoluuje. Jest to temat bardzo złożony, ponieważ władze miasta robią wiele, może nawet za dużo, ale moim zdaniem brak w tych działaniach konsekwencji. Upadłym fabrykom daje się drugie życie tworząc duże centra handlowe - osobne miasto w mieście. Sztandarowym przykładem w Łodzi jest Manufaktura, gdzie widać przemyślany i konsekwentnie zrealizowany projekt, a zaraz obok Stary Rynek, który od lat niszczy i zdumiewa poziomem zaniedbania. Centrum miasta często jest gotową scenografią filmów, np. wojennych, ponieważ z roku na rok krajobraz staje się tu coraz bardziej

„powojenny”. Mimo to żadne miasto mnie tak nie inspiruje. Uliczne bramy, fasady, stropy naznaczone są przez upływający czas, który tworzy obrazy niczyje, a zarazem należące do wszystkich, w których odbija się najprawdziwsza historia życia i mijania. Tam materia najniższej realności, uliczny bruk, chodniki, odrapane mury, warstwy kolejnych tynków, liszaje i odpryski uzmysławiają swoje materialne bogactwo i złożoność. Powstają powoli, z upływem lat ich materialność, chociaż zmienna, nie przestaje mnie fascynować.

Łódź zasługuje na indywidualny proces renowacji. Podróżując po Polsce zauważam jak bardzo miasta się do siebie upodabiają, jak tracą swój niepowtarzalny charakter. W Łodzi od 2011 roku działa fundacja *Urban Forms*, która zajmuje się tworzeniem *Miejskiej Galerii Zewnętrznej*, czyli realizacją wielkoformatowych murali w przestrzeni miejskiej. (...) *Łódź bywa uznawana – dzięki muralom - za coraz piękniejsze, odmienione i kwitnące miasto, nawet za europejską stolicę street artu.*⁵ Twórcy i zwolennicy takiego rozwoju miasta podkreślają estetyczną funkcję murali, zaś przeciwnicy mówią o nadmiarze wielkich malowideł, o *muralizacji* przestrzeni miejskiej, czy nawet o *muralozie* - chorobie w przestrzeni miasta. *Obie te innowacje terminologiczne choć dość wyraziste, są znaczeniowo puste. Termin muralizacja używany jest zwykle w parze z estetyzacją i jest rozumiany wówczas jako negatywny przykład szeroko opisanych w estetyce procesów estetyzacji. Ale tak ujęty kontekst estetyzacji nie jest fortunnym narzędziem krytycznym. Po pierwsze dlatego, że to uproszczenie pomijające fakt, że procesy estetyzacji nie są definiowane wyłącznie negatywnie. Po drugie, estetyzacja nie jest tożsama z estetycznością.*⁶ Radykalna estetyzacja – jak to wiele lat temu wykazał Wolfgang Welsch – prowadzi do antyestetyzacji.

⁵ A.Gralińska-Toborek, W.Kazimierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej /Galeria Urban Forms 2011-2013*, Łódź 2014, str. 6.

⁶ Ibidem

Oczywiście miasto jest przestrzenią wspólną, ale zasługuje na długoterminowy konsekwentny projekt. Wzorcowym przykładem wykorzystania sztuki w przestrzeni publicznej jest projekt *Sztuka Obiecana* - realizacja trzech murali uczniów i artystycznych spadkobierców Władysława Strzemińskiego: Samuela Szczekacza, Jürgena Blum-Kwiatkowskiego i Tadeusza Piechury na wybranych ścianach łódzkich kamienic. Moim zdaniem to najbardziej integralny projekt w przestrzeni tego miasta, nawiązujący do tradycji łódzkiej awangardy XX wieku. Jako ciągle młody twórca związany z łódzkim środowiskiem, marzę o kontynuowaniu tego projektu. Na przykład w formie festiwalu, co roku klasyk związany z łódzką, ciągle żywą awangardą, doczekałby się upamiętnienia swojego sztandarowego dzieła w formie realizacji wielkoformatowej. Jako koordynator kolejnych edycji Festiwalu Nauki Techniki i Sztuki (od 2016 roku), przygotowuję w ramach wystawy *Sztuka Miasta*, wizualizację takich działań.

Moja praca habilitacyjna, również może posłużyć w przyszłości do zaprojektowania muralu. Przy wydruku wielkoformatowym powyżej 4 metrów uzyskany obraz zaczyna się kojarzyć z wybuchem bomby atomowej. Tworzy się forma chmury, puchnącego grzyba, a potem forma rozsadza się na miliony atomów. Oczywiście to moje skojarzenia z pracą. W odbiorze sztuki abstrakcyjnej nie jest mi bliskie narzucanie odbiorcom własnej interpretacji i nadpisywanie zbędnej ideologii.

Początki pracy nad *Formami Ewolucji* nie zapowiadały powstania większego cyklu, były to małe naturalne formy kleksów rdzy na papierze czerpanym w formacie 30 x 30 cm. Moje doświadczenia z papierem czerpanym zaczęły się od szczęścia osoby nieświadomej warsztatu, nieskrępowanej oczekiwaniami i w związku z tym pozbawionej rozczarowań. Prosta, prastara technika uzyskiwania papieru czerpanego, podobnie jak w teorii malarstwo, wydają się „dziecinnie łatwe”. Zupełnie zmienia się optyka, kiedy to z uporem chce się zapanować nad tą materią. Z każdą kolejną próbą, coraz bardziej uświadamiam sobie jak ciężko będzie uzyskać zaplanowany efekt. Na pewno

jest coś magicznego w technice tworzenia papieru czerpanego, w której nie można do końca zawładnąć nad nieprzewidywalną materią.

Formy Ewolucji to praca o mijaniu, o nieustannie narastającej warstwie czegoś niechcianego, nieusuwalnego. Czegoś co nas trawi, wnika w strukturę, tworząc inną jakość. Rozwój w kierunku nicości. Jest to próba wniknięcia w cykl rozkładu, destrukcji, która towarzyszy każdej formie życia, przemijania, umierania. Rdza, sadza i inne osady naturalne, których używam podczas tworzenia obrazów, symbolizują nie tylko upływ czasu, nie są jedynie pozostałością po procesie. Są pytaniem o istnienie, a precyzyjniej: o pozostałość po istnieniu. W perspektywie, że do istoty brudu należy, że nie jest mu właściwe żadne terytorium, chociaż może się tylko pojawić zawsze w jakimś miejscu, a nigdy w czystej postaci. Moja sztuka szuka zatem niemożliwego, gdyż chce zobrazować brud, który jako taki nigdy nie da się zobrazować jako istota, idea brudu.

Moje wcześniejsze dokonania, w tym doktorat pt. *Morfologia Brudu*, powstawały wyłącznie w pracowni malarskiej, w pewnym sensie „analogowo”, bez ingerencji innych mediów. Malowałem swoje obrazy do momentu, kiedy zbliżały się swoją materią do pierwowzorów, farba rozwarstwiając się stawała się brudem, czasami wręcz wprowadzałem naturalny nalot, sadzę, rdzę. Mój warsztat malarski przypominał raczej pracownię alchemika, już nie malowałem a raczej sporządzałem obrazy, przyśpieszając naturalne procesy różnego rodzaju katalizatorami.

Z perspektywy lat widzę w owych twórczych działaniach moje bardzo tradycyjne, a przez to ograniczone podejście do warsztatu malarza. Moje myślenie o tworzeniu sztuki zmieniało się latami. Momentem przełomowym była wystawa Józefa Robakowskiego pt. *Manifest Energetyczny* z 2008 roku prezentowana w Atlasie Sztuki. , gdzie Robakowski zwrócił uwagę, że mocniej doświadczamy rzeczywistość za pośrednictwem multimediów. Dzisiaj w dobie festiwali multimedialnych, wielkich koncertów, pokazów laserów itp. wydaje się to oczywiste, ale w kontekście „sztuki wysokiej” w przestrzeni galerii było to dla mnie wówczas odkrywcze. Zresztą nie o odkrycie mi tu chodzi a bardziej

o uwrażliwienie na sposób doświadczania formy, poprzez np. powiększenie. Kropla deszczu na szybie po powiększeniu może, w zależności od skali, punktu odniesienia stać się wszechświatem. Odkąd pamiętam doszukiwałem się najróżniejszych form w przypadkowych plamach na ścianie, patrząc pod nogi na ulicznym bruku odnajdowałem mnóstwo inspiracji i to właśnie doświadczenie towarzyszy mi w mojej twórczości odkąd zająłem się sztuką abstrakcyjną.

Moja praca od czasów studenckich, nigdy nie rozwijała się prostoliniowo. Mieszm porządki, gatunki i narzędzia ale też sensory, czy symbolikę. Nic nie pozostaje w stanie sobie właściwym, czystym, nienaruszonym. W malarstwie klasycznie rozumianym (farby na płótnie w określonym porządku) jest dla mnie coś sztucznego, jakiś rodzaj imitacji, ekstrakt identyczny z naturalnym. Poprzez wprowadzenie na moje płótna żywej natury, moje malarstwo wydaje mi się ciągle żywe, a przez to (dla mnie) autentyczne. Natura z czasem tworzy idealne formy, to wzór, do którego próbuję się zbliżyć.

Od wielu lat prowadzę doświadczenia w wykorzystywaniu naturalnych osadów, odpadów, brudu, chemii różnego rodzaju i innych substancji „nieartystycznych” podczas pracy w pracowni. Poszerzanie warsztatu malarskiego jest wynikiem ciągłych poszukiwań nowych materii w obrazie. Czyż puryści francuscy nie mówili o ewolucji form, które oczyszczają się w procesie funkcjonalizacji? Czy to samo można powiedzieć o *brudzie*, który nie ma przecież formy, ale jest w mojej twórczości poddawany formowaniu. Myślę o brudzie w sensie formatywności – zarówno indywidualnej, jak i kolektywnej, nie tylko o warsztacie, o stylu artystycznym, lecz i o stylu życia, by nawiązać do estetyki Luigiego Pereyona.

Rybiński maluje więc obrazy niczym idee, niczym zdania analityczne (tautologie), jakby koncepty sztuki pojęciowej, lecz z każdym rokiem staje się dlań coraz bardziej jasnym, że „im więcej pracuje, tym więcej jest do zrobienia”. Program Rainhardta – puryfikacji i redukcji – popada zatem w logiczne trudności, które znamy od momentu powstania tego paradygmatu,

*czyli dialektycznej drogi, na końcu której ma pojawić się wizja bytu (czy malarstwa) samego w sobie – idei jako idei.*⁷

Malatura uzyskiwana z samej farby przestała mnie zadowalać, wydała mi się rodzajem imitacji. Używane tworzywa ulegają transformacji, mieszając się ze sobą, ujawniają zaskakujące, trudne do przewidzenia i powtórzenia właściwości. Tworzę obrazy bardzo długo, co wynika z rytmu pracy, ilości podejść do danego obiektu. Nic nie jest definitywnie zakończone i nigdy nie planuję co będę w pracowni przetwarzał. W tworzeniu sztuki zdaję się całkowicie na intuicję. Często niszczę obrazy, gdyż nie do końca cieszy mnie końcowy efekt – interesuje mnie raczej progres pracy twórczej, szukanie nowych autorskich technik, przekraczanie granic.

*Rybiński jako malarz przyjmuje od lat postawę człowieka pytającego, który zastanawia się, skąd w owym bycie (malarstwie) samym w sobie ta nieusuwalna warstwa, która domaga się oczyszczenia i tym samym czyni malarstwo nadal możliwym, ale i problematycznym? Im bardziej czyścimy, sugeruje Reinhardt, tym więcej pozostaje do oczyszczenia. Rybiński zdaje się podsuwać w tej dyskusji argument, gdy kojarzy brud, osad czy rdzę z czasem, a więc jednak z jakąś ideą.*⁸

Zachowaj czystość idei! - to tytuł jednej z moich wystaw malarstwa i instalacji w Europejskim Centrum Kultury Logos, Łódź 2014, czyli rok po nadaniu mi tytułu doktora. I to zdanie przyświeca mi w całej mojej twórczości. Jeden z moich kolegów malarzy zarzuca mi pewną archaiczność w podejściu do sztuki, mówi, że *taka sztuka już była* (wskazując na *Arte povera!*⁹), że *teraz podąża się za trendami, jak w modzie*.

⁷ K. Piotrowski, wstęp do katalogu, Michał Rybiński *Martwa Natura Czasu*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2011.

⁸ K. Piotrowski, wstęp do katalogu, Michał Rybiński *Martwa Natura Czasu*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2011.

⁹ **Arte povera** (wł. *sztuka uboga, sztuka biedna*) – ruch artystyczny rozwijający się w latach 1967-77. W 1967 roku włoski krytyk sztuki Germano Celant użył tego terminu opisując prace grupy włoskich artystów, których cechą charakterystyczną było eksponowanie surowości materiałów – metalu, gałęzi, szkła, kamienia, gazet, szmat. Posługiwanie się przedmiotami pospolitymi miało być odwrotem od tradycyjnej tzw. wysokiej sztuki.

Nadprodukcja wszelakich obrazów, ich wszechobecność powoduje, że obraz stracił swoje pierwotne znaczenie. Teraźniejsza łatwość i dostępność technik cyfrowych doprowadziła do krytycznej sytuacji nadmiaru - inflacji obrazu. Każdy jest artystą, sztuka jest wszystkim i wszędzie. Prowadzi to do nieuchronnej nicości, do banalizacji pojęć, ekshibicjonizmu i chorej egzaltacji. W tym nadmiarze ciężko doszukać się indywidualności i stylu artysty. Cały świat dostępny przez okno komputera lub smartfona powoduje nieustanny plagiat, powielanie kalek, w efekcie sztuka sama zjada swój ogon. Stąd moje skupienie na zminimalizowanej palecie środków wyrazu. Dążenie do sedna. Uproszczenie. Koncept.

*Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę*

*idź wyprostowany wśród tych co na kolanach
wśród odwróconych plecami i obalonych w proch*

*ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo¹⁰*


dr Michał Rybiński

¹⁰ Zbigniew Herbert, *Przesłanie Pana Cogito* (fragment).

DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA

FORMY EWOLUCJI

Michał Rybiński

Wystawa trwa od 23.11.do 16.12.2018
Wernisaż 27.11.2018 godz. 18:00

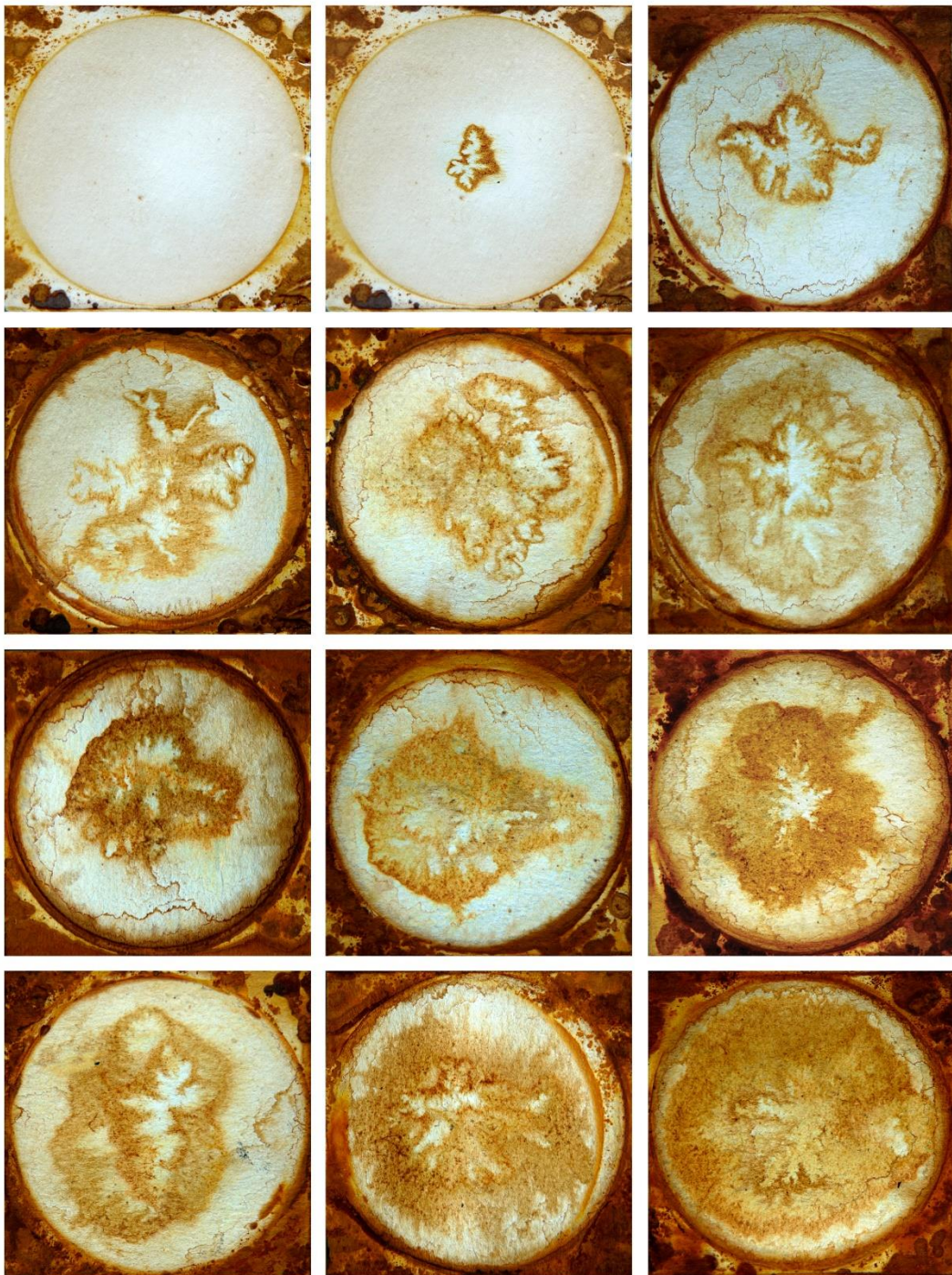


Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

Il.1. Plakat do wystawy *Formy Ewolucji*, autor Jakub Łączny - Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina, Łódź / 2018.



II.2. *Formy Ewolucji*, cykl 12 prac, tech. wł. rdza na papierze czerpanym(barwiona w masie) + monotypia/ 30 x 30 cm / 2018.



II.3 *Formy Ewolucji*, przeskalowane w technice druku cyfrowego, cykl 12 prac o wymiarach 100 x 100 / 2018.





II.4. VI Mediations Biennale - Virtual Garden, Muzeum Archidiecezjalne Poznań / 2018.



II.5. *Formy Ewolucji*- Filharmonia Łódzka, im. Artura Rubinsteina Łódź / 2018.



II.6. WE ARE EUROPE – Międzynarodowa wystawa , Centrum Promocji Mody ASP Łódź / 2018.



II.7. *Wilkoń i My* Galeria Kobra ASP Łódź / 2018.



II.8. *Wilkoń i My* Galeria Kopro ASP Łódź / 2018.

Bibliografia:

1. Adorno W. Theodor, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa, 1994.
2. Derrida Jacques, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
3. Douglas Mary, *Czystość i zmaza* Warszawa 2007.
4. Eco Umberto, *Historia Brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007.
5. Eco Umberto, *Historia Piękna*, red. U. Eco, przekład Agnieszka Kuciak, Poznań 2005.
6. Geron Małgorzata, red. Jerzy Malinowski, *Szpetne w sztukach pięknych*, Kraków 2011.
7. Gralińska-Toborek Agnieszka, Kazimierska-Jerzyk Wioletta, *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej /Galeria Urban Forms 2011-2013*, Łódź 2014.
8. Guriewicz Aron, *Cóż to jest ... czas*, w: Kategorie kultury średniowiecznej, Warszawa 1976.
9. Kandinsky Wasyl, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
10. Kantor Tadeusz, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, *Życie literackie*, Warszawa 1957.
11. Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia - Esej o wtręcie*, Kraków 2007.
12. OSHO, *Miłość, wolność, samotność*, Warszawa 2007.
13. Pawłowski Andrzej 1925-1986, red. Jan Trzupek, Maciej Pawłowski, Katowice 2002.
14. Platon, *Parmenides*, „tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002.
15. Strzemiński Władysław, *Notatki*, Wrocław 1975.
16. Strzemiński Władysław, *Notatki*, Wrocław 1975.
17. Tarkowski Andrzej, *Czas utrwalony* Warszawa 2007.
18. Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, Wrocław 1962.

19. Walis Mieczysław, *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, Warszawa 1932.
20. Warhol Andy, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, Warszawa 2005.
21. Witkiewicz Stanisław Ignacy , Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze *Skamander*, Warszawa 1920.
22. Załuski Tomasz, *Modernizm artystyczny i powtórzenie*, Kraków 2008.
23. Żmijewski Artur, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2008.

Katalogi wystaw:

Piotrowski Kazimierz, *Martwa Natura Czasu* - wstęp do katalogu wystawy malarstwa Michała Rybińskiego Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Bałucka 24.02.-27.03.2011.


dr Michał Rybiński