

Państwowa Galeria Sztuki
w Sopocie

DETALE

DETAILS



PRZESTRZENIE

SPACES

Łukasz Huculak

:

**PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI
W SOPOCIE**

2015

DETALE

PRZESTRZENIE

8	Wstęp	82	Przestrzenie
10	Introduction	82	Spaces
12	Sylabizowanie obrazu	134	Detale
28	The Syllabication of Picture	134	Details
52	Mysleć zmysłami	222	Biografia
64	Thinking With The Senses	222	Biography
80	Prace		
80	Works		

DETAILS

SPACES



ŁUKASZ HUCULAK

fotografia | photography:
Miron Mattoszko

DETALE

PRZESTRZENIE

DETAILS

SPACES

Łukasz Huculak

WSTĘP

Specyfiką niektórych malarzy jest równoczesne tworzenie wielu światów równoległych. Łukasz Huculak od lat kontynuuje kilka malarskich tematów, czy też wątków, a ci którzy znają jego prace zdążyli się już do tego przyzwyczaić. Co więcej, chyba wszyscy traktują to zjawisko jako typowe dla tego malarza. Tyle światów i równoczesności, tyle inspiracji w otaczającej nas rzeczywistości oraz w wyobraźni, z których czasami niepodobna wprost rezygnować. A poza tym — czemu rezygnować? Nie trzeba!

W dorobku Andrzeja Wróblewskiego znaleźć można szkic wykonany w galerii muzeum w Poznaniu. To uchwycona z profilu, odsłonięta i umięśniona noga świętego Krzysztofa z tryptyku mediolańczyka Il Bergognone. Dbający o szczegóły malarz renesansu najwyraźniej przykuł uwagę Andrzeja Wróblewskiego, wygląda na to, że szkic mógł się przydać... Sztuka wciąż bywa wielką inspiracją, malarze umieją wpatrywać się w szczegóły obrazów swych kolegów, i to nie tylko tych sprzed wieków. Czasem wynika to z prawdziwej, wyznawczej wprost fascynacji, czasem jest wyzwaniem, potrzebą dopisania kolejnej wariacji. Powody bywają różne, efekty także. Te spojrzenia skierowane ku innym obrazom nie zawsze mają analityczny charakter, bywają także przypadkowe, może nie chaotyczne, ale bez wątplenia nie zawsze całkiem świadome. Czasem decyduje snop światła, czasem reprodukcja fragmentu dojrzana w jakiejś książce, czasem odpowiedź znajomego. Jednak to nie powody są najważniejsze, liczą się dzieła — wszak po uczynkach ich poznać.

Jakby dla przeciwwagi, jest w praktyce Łukasza drugie, całkiem odmienne źródło inspiracji. Niekiedy, w sposób nawet dla samego artysty niespodziewany, nowe i zaskakujące światy mogą mu wyskoczyć spod jego własnej ręki. Coś wylewając, od niechcenia przygotowując podkład lub tło dla nowego obrazu, nagle odnajduje w tych podmalówkach jakiś nowy, intrygujący świat, kształt im mniej jednoznaczny, tym lepszy. Takim zjawiskiem jawi się seria „Eksperymentów”. Eksperymentowanie jest podwójne: to, którego dokonuje malarz na swoim płótnie, i to, które przedstawia — wyobrażone. O ile te pierwsze, malarskie, zazwyczaj kończą się sukcesem, o tyle te naukowe nie zawsze. Katastrofy są wszak wpisane w poszukiwania naukowców, chociaż (szczęśliwie) krwawych ofiar nie widać. Łukasz Huculak także skłonny jest poszukiwać w sztuce uściślających teorii, zarazem pozwala sobie jednak na wiele swobody i przypadkowości, wierząc, że to niepowtarzalność ma decydujące znaczenie. To sprawia, że wciąż bliżej mu raczej do malarzy, niż teoretyków.

BOGUSŁAW DEPTUŁA

Some painters are special in that they create several parallel universes simultaneously. Łukasz Huculak has for years followed several themes, or motifs, in his work. Those familiar with it are now used to this multiplicity. In fact, everyone seems to consider it typical of him as a painter. So many realities and concomitances, so many inspirations in the world around us and in imagination are hard to give up on. But why give up? Don't give up anything!

Andrzej Wróblewski's body of work includes a sketch made in a Poznań museum gallery. It is the profile of a bare, muscular leg of St. Christopher in a triptych by the Milan painter Il Bergognone. With his attention to detail, the Renaissance artist apparently captured Wróblewski's imagination. Evidently, a sketch could come in handy... Art remains a key source of inspiration, as painters know how to look closely at details in paintings of their colleagues, not only those who lived centuries ago. Sometimes this close attention derives from genuine, nearly devout fascination; sometimes it comes as a challenge: from the need to create yet another variation. The reasons differ, as do the results. The gaze directed at other paintings is not always analytical: it could be random. If never exactly chaotic, then certainly not always self-aware. A beam of light may be crucial, as can a reproduction of a fragment glimpsed in a book, or a hint offered by a friend. But the reasons are not the key, the works are. After all, "by their fruits you shall know them".

A counterweight is offered by a very different source of inspiration for Łukasz's practice. Sometimes, almost unbeknownst to the artist, new amazing worlds spring from under his hand. He spills paint or prepares the foundation or background for a new painting and, suddenly, he discovers a new intriguing world on canvas: the more ambiguous the form, the better. "The Experiment" series comes across as such a phenomenon. These are double experiments: the painter's experiment on canvas, and the imagined experiment of what is represented. The former experiment of the painter more often than not is a success; the latter, scientific experiment, however, may fail. Disaster, after all, is part and parcel of the scientific quest, even though (luckily) no bloodbath is involved. While Łukasz Huculak is keen to look to science for precise theories, yet he grants himself a good deal of freedom and relies on chance, guided by the belief that uniqueness matters most of all. All of this makes him more of a painter than a theoretician.

:
Sylabizowanie obrazu
Łukasz Huculak
:
Bartłomiej Skowron

SYLABIZOWANIE OBRAZU

Łukasz Huculak : Bartłomiej Skowron

SYLABIZOWANIE
 OBRAZU

Z oddali — całość, z bliska — fragmenty. Całość zamknięta i konsekwentna, szczegóły — otwarte i niespójne. Ich otwartość sprzeciwia się zamkniętej całości, która z kolei często skrywa osobność swoich fragmentów. Nie wszystkie spośród nich są równie znaczące: wpływ jednych na kształt całości jest większy, innych zaś mniejszy. Niekiedy nikłość związku całości z jej częściami zadziwia: poszczególne obrazy trwają w naszej pamięci jako wycinki, swoje własne fragmenty, bardziej uderzające osobno, niż jako element całości. Oddzielnie stają się jednak czymś innym, i często odkrywamy, że fragment, który wydawał się częścią jednej rzeczy, okazuje się w istocie detalem czegoś zupełnie innego niż to, za co był uważany. Osobno nie jest tym samym, czym jest jako część swojej całości, to ona jest celem, fragmenty zaś są tylko jej środkami. To całość nadaje swym częściom sens i znaczenie. Osobno, niczym sylaby, stają się one czystymi dźwiękami. Oddzieleniu od całości detalu zawdzięcza swoją niejednoznaczność (*de taglio* znaczy oddzielenie). Przecistawiając praktycznej logice całości swoją bezinteresowną niepełność, szczegół odrealnia rzeczywistość. Uśmierca cel, tak jasno widoczny w funkcjonalnej całości, którą znając możemy używać. Detal zrywa związek doznania z funkcją, czyni je autotelicznym, zaborczo kieruje naszą uwagę jedynie na siebie. Znosząc fizyczną relację z rzeczywistością, anuluje czytelność opartą o związki przyczynowe. Wyzbyty jednoznacznych związków z całością staje się samowystarczalnym fenomenem. Obojętnym jak sam obraz, bezinteresownym jak abstrakcja, którą badacz supematyzmu Andrzej Turowski nazywa utopią jedności, „w której fragment spotyka się z całością, a partykularne staje się uniwersalnym”. Nie tylko syntezy mają siłę abstrahowania, nie tylko spojrzenia zdystansowane. Podczas gdy dla Mondriana abstrakcja jest uogólnieniem zmagającym się z różnicującą mocą detalu, dla Doesburga jest ona właśnie konkretyzacją tego, co ogólne, jego urzeczywistnieniem w szczegółowej formie. Fragment, zbliżając nas do rzeczywistości, paradoksalnie dekonstruuje zarazem przedmiotowość, demaskuje fenomenologiczną bezprzedmiotowość rzeczy, w kolejnych powiększeniach ukazując nam już nie tylko

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

szczegóły, ale szczegóły tych szczegółów, ich atomy, cząstki elementarne innych cząstek.

Dla celów tego artykułu potrzebne jest szerokie pojęcie, które odnosiłoby się do wszystkiego, do wszelkiego rodzaju istności. Rolę tę odegra pojęcie przedmiotu. Przedmiot zatem to *cokolwiek*, wszelkie *coś*. Wszystko to, co może zostać przedstawione i pomyślane, wyobrażone i wymarzone, przyjęte i odrzucone, itd. Przedmioty mogą zarówno istnieć, jak i nie istnieć. Nienamalowany obraz jest nieistniejącym obrazem, a największa liczba naturalna jest liczbą, która (w szkolnym ujęciu arytmetyki) nie istnieje. Nieistniejących przedmiotów jest o wiele więcej, niż tych, które istnieją. To one decydują o tym, co jest, współtworzą, bowiem otoczenie tego, co istnieje. Możliwości istnienia są wytyczone granicami nieistnienia. Istniejące przedmioty to te wyspy Wittgensteina, wyspy faktów i istnienia w oceanie możliwości i niemożliwości.

Przedmioty oprócz tego, że mogą nie istnieć, mogą też być niemożliwe. Spalony obraz nie istnieje, zaś realny płaski obraz o nieskończenie długich bokach jest obrazem niemożliwym. Przedmioty, jeśli już istnieją, mogą istnieć na wiele sposobów. Niektóre z przedmiotów istnieją w czasie, przykładem przedmiotu istniejącego w czasie niech będzie „Stańczyk w czasie balu...” Matejki, niektóre zaś istnieją poza czasem, np. idee platońskie, czy przedmioty matematyczne, takie jak doskonałe linie i kąty konkretyzujące się w obrazie Huculaka „Baza” (50 × 70, 2014). Pewne przedmioty posiadają miejsca niedookreślenia, są niezupełne, jak na przykład postacie literackie, których nie wszystkie części są opisane, bądź funkcje matematyczne, które dla swojej pełności czy nasycności potrzebują argumentów, bądź ledwie-widoczne drugoplanowe zarysy w obrazie „Sklepienie” (30 × 100 cm, 2014), bądź szkice, *non finito* i destrukty, które są w pewnym sensie niecałe, niepełne.

Źródła określeń cech i części przedmiotów mogą być różne, niektóre przedmioty źródła swoich określeń mają w sobie, Ingar-den nazwał takie przedmioty samoistnymi (samoistność jest częścią sposobu istnienia), niektóre zaś źródła swoich określeń mają

O PRZEDMIOCIE

O RELACJI

MATERIA
I FORMA
PRZEDMIOTU

na zewnątrz siebie. To, co przedstawione na obrazie ma źródło swoich określeń w akcie malarskim. Książka zaś, ta konkretna, leżąca tutaj na biurku, źródło swoich określeń ma w sobie: sama o sobie świadczy, pokazuje, jaka jest. Zarówno obraz, jak i książka są dwojakiej natury: raz są realnymi przedmiotami, powstającymi i ginącymi, wchodzącymi w rozmaite związki przyczynowe, kiedy indziej zaś odsyłają do tego, co w nich opisane bądź przedstawione, niesamodzielne, bo nieistniejące bez ich pośrednictwa.

Detale i przestrzenie nie są wystawą jedynie o fragmentach, umykających rzeczywistości z prędkością własnego podziału. Odnoszą się nie tylko do rzeczy, czy form, ale także do „space between”, stosunków pomiędzy nimi. Zaglądam do środka, pytając nie tyle o zewnętrzny obrys całości, co o charakter powiązań, które ją budują. O wzajemne związki pomiędzy poszczególnymi detalami, ale także o relację części do ich całości, tego, co partykularne z tym, co ogólne. Osobnego ze wspólnym, wyjątkowego z powszechnym. Narracyjny potencjał spójnych całości nie zawsze okazuje się uprzywilejowany względem anarracyjnych detali. Niekiedy to szczegół pozwala lepiej zrozumieć rzeczywistość, ukazując nie tylko jej zakamarki, ale także kluczowe znaczenie, jakie dla całości niesie charakter związków łączących jej poszczególne człony. Bez świadomości relacji łączącej osobne części nasza zdolność wnioskowania o całości pozostaje ograniczona, podobnie jak ich znajomość umożliwia sądenie o częściach na podstawie całości. Znając pełnię, lecz nie znając części, podobnie jak znając detale przy nieznajomości całości, wciąż nie jesteśmy w stanie rozpoznać i nazwać tego, czym są one pojęte razem, jeśli niejasna jest zasada ich związków.

Przedmioty posiadają części. Pojęcie części, podobnie jak pojęcie przedmiotu, jest szerokie. Wszystko, co daje się w jakikolwiek sposób wyróżnić w przedmiocie jest jego częścią. Części zasadniczo dzielą się na dwa rodzaje: części w sensie zwykłym, w jakim kartki są częściami książki, ucho jest częścią filiżanki, trwanie jest częścią obrazu, porowatość jest częścią ściany, pełność

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

jest częścią całości oraz części w sensie formalnym, to znaczy stosunki, relacje zachodzące zarówno w obrębie przedmiotu, jak i te zewnętrzne, w które jest on uwikłany. Ogół części przedmiotu w zwykłym sensie nazwiemy za Kazimierzem Twardowskim materią przedmiotu (Twardowski, 1965), ogół zaś stosunków, w jakie są uwikłane części przedmiotu oraz sam przedmiot, nazwiemy formą przedmiotu. Częściami formalnymi filizanki są stosunki przestrzenne pomiędzy jej kawałkami, np. usytuowanie ucha w stosunku do czarki oraz stosunki, w jakie wchodzi filizanka z innymi przedmiotami, np. jej usytuowanie w relacji do spodka filizanki.

Widząc modelunek światłocieniowy możemy rozpoznać charakter relacji, wedle jakiej powiązane są poszczególne elementy obrazu, a nawet zdefiniować stosunki przestrzenne, które on przedstawia: co jest bliżej, co dalej, co ma formę kanciastą, a co obłą, co jest gładkie, a co porowate. Z analogii do sytuacji realnej, w której rzeczy również posiadają akcydentalne oświetlenie, sądzimy także, że mamy do czynienia z obrazem przedstawiającym. Co jednak jest na nim przedstawione? Z jakim stopniem pewności możemy to orzekać? Gdzie jest granica, poza którą fragmenty stają się już całością, części wskazują na swą pełnię? Doznaniowa spójność obrazu, uzyskana dzięki świadomości reguły wiążącej wszystkie jego fragmenty, wciąż pozostaje fragmentarycznością na poziomie interpretacji. Być może właśnie ten rozróżnienie pomiędzy sferą doznania i interpretacji czyni malarski detal tak intrygującym: pomimo, że nie jest niczym ogólnym, jako że jest właśnie tylko szczegółem, uruchamia abstrahowanie. Jeśli nie możemy zobaczyć w tym fragmencie nic konkretnego, zaczynamy widzieć w nim coś ogólnego. Detal jest więc czymś szczególnym, jako należącym ściśle do swej całości, zarazem jednak ogólnym, za sprawą oddzielenia od niej. Wzajemne zależności analizy i syntezy ukazują nam go raz w jednej, raz w innej konfiguracji.

Zarówno materia przedmiotu, jak i jego forma są niezwykle skomplikowane. Jedynie przedmioty proste, czyli te, które nie posiadają części, mają względnie prostą materię i – przyjmując,

ODDZIELENIE

ZŁOŻONOŚĆ
FORMY
PRZEDMIOTU

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

że są całkowicie odizolowane i nie wchodzą w relacje z żadnymi innymi przedmiotami – formę. Reszta przedmiotów wykazuje się ogromną różnorodnością części, co wpływa na bogactwo i wielowymiarowość ich formy. W ogóle stosunków, w jakie uwikłany jest przedmiot zasadniczo wyróżnić można trzy typy (por. Twardowski, 1965):

1

stosunek

zachodzący pomiędzy całością przedmiotu,
a jego częściami,

2

stosunek

zachodzący jedynie pomiędzy poszczególnymi
częściami przedmiotu,

3

stosunek

pomiędzy samym przedmiotem lub jego częściami,
a otoczeniem.

Przykładem stosunku typu 1 jest relacja składania się barw podstawowych na barwę pochodną, lub wszystkich barw na gamę obrazu (barwność jest częścią obrazu). Stosunek typu 2 zachodzi na przykład pomiędzy fragmentami obrazu, niech to będzie, przyjmując pewien układ odniesienia, jego skrajnie lewa część oraz środkowa część. W stosunek typu 3 wchodzi obraz ze swoim otoczeniem: ramą, ścianą, odbiorcą, itd. Stosunek, którego jednym członem jest obraz, a drugim ściana galerii może przybrać formę, która wpłynie z kolei na stosunek samego dzieła z odbiorcą. Mimo, że jest to jedno i to samo dzieło, doznania i wrażenia towarzyszące aktowi jego przeżywania mogą być wtedy zupełnie różne.

Stosunki typu 1 dzielą się dalej na dwa podtypy. Części tworzą całość, a całość ma swoje części niejako na własność, całość

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

obejmuje części, jest zespoleniem swoich części, wiąże części w jedno, sprawia, że części układają się w całość. Ten typ stosunków pomiędzy częściami a obejmującą je całością Twardowski nazwał stosunkami właściwymi. Drugi typ stosunków stanowią stosunki niewłaściwe, czyli m.in. to, że całość może być większa/mniejsza od swoich części, całość może być podobna/częściowo podobna pod pewnym względem do swoich części. Całość może istnieć mocą łaski swoich części, jej istnienie może zatem silnie jednostronnie (bądź dwustronnie) zależeć od istnienia części.

Jeśli wśród członów zachodzących relacji nie występuje przedmiot jako całość, a występują tylko części tej całości (tymi częściami mogą być stosunki typu \perp) to mamy wtedy do czynienia ze stosunkami typu \perp . Zasadniczo można wyróżnić dwa rodzaje tego typu stosunków. Pierwszy rodzaj to stosunki, które przysługują częściom danego przedmiotu, o ile są one częściami właśnie tego przedmiotu, np. położenie boków kwadratu (gdyby nie były one bokami kwadratu, nie mogłyby być względem siebie ułożone jako boki kwadratu). Drugi rodzaj to stosunki, których członami są części danego przedmiotu, ale niezależnie od tego, że te części są częściami właśnie tego przedmiotu, stosunki te mogą zachodzić również wtedy, gdy części te usamodzielnia się w odrębnych przedmiotach. Przykładem takiego rodzaju stosunku jest równość boków w trójkącie równobocznym. Boki te niezależnie od tego, że są bokami trójkąta, pozostają wciąż równe.

Stosunki typu \perp to najszersza klasa uwikłań, w jakie wchodzi przedmiot. Należą do tej klasy wszelkie dwuczłonowe relacje, w których jeden człon to rozważany przedmiot, zaś drugim jest to wszystko, co znajduje się na zewnątrz przedmiotu. Miejsce przedmiotu wyznaczone przez te relacje w całej sieci powiązań jest ontologiczną bazą, podstawą istnienia przedmiotu. Można również podejrzewać, jak uczynił np. Lotze, że owo miejsce określa istnienie przedmiotu. Istnienie bowiem jest byciem w stosunkach, pozostawaniem w związkach i sprzężeniach.

Malując wpatruję się w obraz, próbując odgadnąć te mechanizmy, odkryć, co sprawia, że właśnie ta, a nie inna konfi-

POŁĄCZENIA

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

guracja proporcji, kierunków i zestawień kolorystycznych jest wyjątkowa. Często przeceniam fragmenty, które pozornie wydają się bardziej znaczące, a nie doceniam wpływu na całość tych, które wydają się być ledwie widoczne. Często okazuje się także, że maluję w błędnym przeświadczeniu o tym, co maluję. Sądząc, że zdjęcie detalu służącego za pierwowzór obrazu przedstawia właśnie „to”, coś konkretnego, już po namalowaniu jestem konfrontowany z odkryciem, że było to coś innego. Reprodukacja całej pracy jasno ukazuje, że jest to inna część ciała, w innym miejscu, w innej skali. Przekładanie małej skali na dużą, i odwrotnie, jest zresztą najtrudniejsze: dowodzi bezpośredniej zależności doznań nie tylko od wzajemnych proporcji części, ale i od proporcji tych części względem całości, a nawet względem odbiorcy. To, co działa całkiem skutecznie jako intymny detal, często zawodzi w powiększeniu, w roli ekspansywnej całości. Detal jest skromny, jest tylko częścią czegoś, co godne uwagi jako całość, dumna pełnia zarządzająca fragmentami zobowiązanymi jej służyć. Podczas gdy całość jest afirmująca — domaga się uwagi, detal jest cichy. Mały obraz przyciąga — duży każe się oddalić. Z dystansu szczegóły zlewają się w jedno, zaś całość traci swą wyrazistość w zbytnim przybliżeniu. Na uszczegółowieniu, „powiększaniu” szczegółu w nieskończoność, jako kryterium obiektywizmu i sposobie docierania do prawdy (Leeuwenhoek i mikroskop) zasadał się cały kult detalu w malarstwie holenderskim. U Antonioniego jednak to właśnie powiększenie kłamie. Rzeczywistość dla niego jest fenomenem o kilku stopniach realności, jak u Vermeera czy Chardina: rzadko ostrym i jednoznacznym, częściej nieco nieprecyzyjnym, w większości zaś — całkiem rozmazanym. Szczegół nieostry wydany jest na pastwę całości bez reszty. Szczegół wyróżniony może jednak stać się osobną całością. Widziana nieostro rozległa przestrzeń staje się zaś intymna i bliska niczym detal. Przejście albo granica, analogia lub przeciwieństwo: to one determinują trzy, zasadnicze rodzaje relacji w obrazie, od których dominacji zależy jego wyraz: ostre i wyraźne (oddzielone, dyskretne), łagodne-pośrednie, lub całkiem rozmazane (połączone i ciągłe).

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

Całość przedmiotu złożona jest z formy i materii. Forma i materia są wielowymiarowe. Na formę składają się stosunki omówione wcześniej. Niemniej jest to tylko podstawowy wymiar formy, nad nim piętrzą się i gromadzą kolejne wymiary, tzn. relacje pomiędzy samymi stosunkami, czyli stosunki rzędu 2, później stosunki, których członami są stosunki pomiędzy stosunkami, czyli stosunki rzędu 3, itd., w nieskończoność. Nie ma granicy w takim rozkładaniu złożonego przedmiotu, kolejne rzędy stosunków można wyróżniać bez końca. Ciekawym przykładem matematycznego rozważania stosunków pomiędzy stosunkami są tzw. kategorie wyższych rzędów, wprowadzone w matematycznej teorii kategorii. Kategoria to ogół obiektów wraz ze strzałkami pomiędzy tymi obiektami (stosunkami, które symbolizują przeobrażenia jednego obiektu w drugi). Kategorie wyższych rzędów, mówiąc intuicyjnie, to kategorie, w których wprowadza się dodatkowe strzałki pomiędzy już istniejącymi strzałkami (Baez, 1997).

W stosunkach typu 1 wyróżnione zostały stosunki w sensie właściwym i w sensie niewłaściwym, niemniej te dwa typy stosunków mogą być członami kolejnych stosunków. Fakt, że pewna część obrazu jest podobna do całości jest silnie powiązany z tym, że część ta współtworzy ten obraz. Powiązanie to polega na tym, że gdyby ta część nie współtworzyła obrazu, to nie mogłaby być, jako jego część właśnie, podobna do tego obrazu. Jest to stosunek zakładania (x zakłada y).

Rozważając stosunki typu 3, można powiedzieć, że częścią obrazu „Ściana” (100 × 70 cm, 2014) są stosunki, w których jednym członem jest obraz, a drugim jego otoczenie wraz ze swoimi częściami. Częścią otoczenia są odbiorcy, założmy, że jest ich aktualnie dwóch. Każdy z nich wchodzi w pewną relację z obrazem, każdy w swoisty dla siebie sposób. Te dwa sposoby są jednak połączone różnymi relacjami, np. pierwszy może być skupiony na całości obrazu, drugi zaś na fragmencie: na przykład suficie ponad ścianą. Jeden może być tylko przelotnym „rzuceniem oka”, drugi zaś szczegółowym i detalicznym przyjrzeniem się. Pomiędzy nimi zachodzą pewne stosunki, na przykład takie, które zestawiają te dwa sposoby przeżycia obrazu, pierwszy jest spojrzeniem nierozdrobnionym, syntetycznym i całościowym, drugi zaś jest

STOSUNKI POMIĘDZY
STOSUNKAMI

KONIEC

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

bardziej szczegółowy, analityczny i detaliczny, skupiony tylko na fragmencie.

Fragment interesował mnie zawsze: doznania cząstkowe, które nie wzbogacają percepcji, ale ją sublimują. Nie mnożą wrażeń, ale starają się je oczyścić. Fragmentaryczność tę można odkryć w uszkodzeniach malatury, w zainteresowaniu historycznym destruktem, którego ułomność i niepełność intryguje nieoczywistą ekspresją przywołującą współcześnie zjawisko digitalnego *glitch* — chwilowego zaburzenia strumienia informacji. Odnaleźć ją można także w martwej naturze, która w istocie jest zauroczeniem fragmentem: uchwytem dzbanka, krawędzią miski, kantem stołu. Malowanie martwej natury może być czynnością fenomenologiczną, zmierzającą do percepcyjnego oczyszczenia, zachwytu widzenia „po raz pierwszy”. Ta „niewinność” postrzeżenia najczęściej dostępna jest poprzez kontemplację szczegółu: tego, co niedopowiedziane, nieskończone. W nieskończoności dostrzec można dwa sposoby interpretacji: jako pozbawionej końca, czyli bezkresnej, ale także jako pozbawionej zakończenia, czyli niedokończonej — fragmentarycznej właśnie. To, co pełne byłoby wtedy kompletne: zamknięte, ograniczone, dokonane. Skończone, czyli martwe. Początek i koniec są cechami przestrzenno-czasowymi, detal wywołuje więc także pytanie o granice: o to, jak wiele można pominąć? W jednym ze swoich wierszy Brodski twierdzi, że Raj każdej rzeczy jest na jej końcu. W miejscu podziału, lub w najbardziej wyróżnionej ze wszystkich części. Obraz powstaje w procesie ich wycinania i składania. Na jakiej zasadzie wyznaczam linię podziału? Co determinuje kształt i zasięg kadru? Co sprawia, że jedne fragmenty ocalam, inne zaś odrzucam, dlaczego tnę właśnie tu? W gruncie rzeczy jest to kwestia określenia stanu, w jakim rzeczy osiągają swoje optimum. Czy ustalamy to miejsce sami, czy jest ono zdeterminowane zewnątrz? Arasse pisząc o detalu przywołuje Karela van Mander, opisującego praktykę wycinania szczególnie udanych fragmentów z obrazów w XVI wieku. Za jedną stopę apostoła można było uzyskać sumy wyższe, niż za cały obraz. Do dziś zdarza się, że atrybucja obrazu ulega

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

całkowitej zmianie dzięki dopasowaniu do niego oddzielonego wcześniej fragmentu, przechowywanego na drugim końcu świata („Dwie damy” Carpaccia). Aż do XVIII wieku rozczłonkowano obrazy w oparciu o dwa kryteria: wydzielenie spójnych całości i redukcja nadmiarowości, uzasadniając to koncepcją „natychmiastowego oddziaływania dzieła” i ideą „obrazu dostępnego jednym spojrzeniem”. W celu jej realizacji Lessing propagował ignorowanie drobiazgów, szczególnie pośród innych detali jest zbędnym gadulstwem. Jednak wyizolowany i pokazany pojedynczo może stać się milczący, niemal abstrakcyjny.

Za przykład innych stosunków pomiędzy stosunkami może posłużyć również taka sytuacja: niech obraz „Ściana” raz będzie wystawiony w galerii, a raz niech zostanie postawiony w miejscu, które w doskonałej proporcji i wymiarze oddaje to, co na nim przedstawione, w stopniu uniemożliwiającym wskazanie wizualnej różnicy pomiędzy tym samym miejscem bez obrazu, i z odpowiednio dopasowanym obrazem (założmy na chwilę, że istnieje takie miejsce bądź obraz, którego częścią jest „Ściana” Huculaka). Wtedy pomiędzy samymi usytuowaniami przestrzennymi obrazu (które są stosunkami) zachodzą relacje, których skalą może być odpowiedniość, można bowiem twierdzić, że jedno z tych usytuowań jest bardziej odpowiednie od drugiego. To, które z nich jest bardziej odpowiednie, zależy od wcześniej poczynionych założeń dotyczących natury odpowiedniości. Tego typu stosunki pomiędzy stosunkami rozważane są w logice i epistemologii w kontekście pewnego ujęcia problemu prawdy, gdzie prawdziwość sądu jest jego dopasowaniem (spójnością, akuratnością, zharmonizowaniem, skończonością) do całości poza nim: nie tylko do tego, do czego on się bezpośrednio odnosi, ale do wszystkiego, co tym sądem nie jest, do całego otoczenia - do wszystkiego.

W tym miejscu powstaje naturalne pytanie, czy owe przedmioty, tak szeroko zdefiniowane jako to, co może być przedstawione, pomyślane i wymarzone, przyjęte i odrzucone, jako wszelkie *coś*, scholastyczny *ens*, są określone obiektywnie czy subiektywnie. Czy są one przedmiotami niezależnymi od świadomości, czy są tylko treścią przeżyć świadomości. Pytanie to, choć naturalne,

OBRAZ ŚCIANA
JAKO PRZYKŁAD
STOSUNKÓW
POMIĘDZY
STOSUNKAMI

MOMENTYZACJA

Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

Bartłomiej Skowron

zdaje się być źle postawione. Przedmioty są wszelkimi istnościami, zarówno tymi zależnymi, jak i tymi niezależnymi od aktów świadomości. Rozważając zatem stosunki, których członami są stosunki pomiędzy częściami jakiegoś przedmiotu, rozważamy także stosunki w obrębie stosunków pomiędzy częściami pewnych przedstawień i nadbudowanych nad nimi aktów spostrzeżeń, fantazji, interpretacji. W taki sposób ontologiczne badania Edmunda Husserla (Husserl, 2000) skutkowały wieloma wynikami dotyczącymi praw natury koniecznościowej pomiędzy treściami przedstawień. Przykładem takiego prawa jest zależność zachodząca pomiędzy niesamodzielnymi treściami: jeśli ich bezpośrednie części są niesamodzielne, to są z konieczności niesamodzielne również w stosunku do wyjściowej całości treści (mówiąc inaczej: niesamodzielną treść treści niesamodzielną jest niesamodzielną w stosunku do wyjściowej treści). Treść, jaką jest poziom jasności (wybranej barwy) jest niesamodzielną w stosunku do samej jasności, jasność zaś jest niesamodzielną w stosunku do barwy, której jest jasnością. Zatem poziom jasności jest niesamodzielną w stosunku do samej barwy. Tę zależność można prowadzić dalej: jeśli barwa jest niesamodzielną w stosunku do rozciągłości, to poziom jej jasności jest również niesamodzielną w stosunku do rozciągłości. Podobnym przykładem jest prawo, że jeśli jakaś treść A wymaga ufundowania w treści B , to każda całość zawierająca A (a nie zawierająca B), także wymaga ufundowania przez B . Prawa tego typu, na mocy konieczności płynącej z istoty, rządzą wszelką przedstawieniową fragmentaryzacją (oddzielaniem części samodzielnych) i momentyzacją (myślnym oddzielaniem części niesamodzielną). Wyznaczają one tym samym ramy możliwego dzielenia obrazu. Są niejako matrycą możliwego (a tym samym niemożliwego) sylabizowania obrazu.

Jeśli przyjrzeć się historii sztuki, dzieł skończonych i zachowanych w idealnym stanie jest stosunkowo mało — większość to ułamki: szkice, destrukty i *non finito*. Wiele obiektów muzealnych to odrestaurowane szczątki, Leonardo zazwyczaj nie kończył, a Tycjan przemalowywał w nieskończoność. Cała niemal sztuka modernistyczna stanowi swoiste

:
Sylabizowanie obrazu

Lukasz Huculak

:
Bartłomiej Skowron

non finito, z totalną aprecjacją szkicu w postaci konceptualizmu — apoteozą niedokonania, całkowitym zaniechaniem fazy wykonawczej na rzecz czystej idei. Podobno niektórzy malarze znakomicie szkicowali detale, nie potrafili ich jednak poskładać w całość. „Osaczeni przez zbuntowane szczegóły”, jak Couture, mistrz Maneta, którego styl Arasse porównuje do „kuchni” tego akademika. To, co było dobre jako szkic detalu, nie było dobre jako zbiór osobnych detali w dziele skończonym. Tajemnica polegałaby na tym, aby ten wielki obraz dalej był tylko detalem, tzn. aby detale ze szkiców scalały się w nim kolejny detal, tyle, że większy. Kto to rozumiał? Ci, którzy stawiali znaki „nieograniczające siły linii” zamiast szczegółów: Vermeer, Velázquez, Chardin, Manet. Jeśli detal ma się tak do obrazu, jak sylaba do słowa, chodzi o to, aby jego fragmenty były tylko sylabami, nie zaś osobnymi narracjami. Aby dźwięczały, ale nie znaczyły. „Kiedy obraz ożywa słysząc szmer”, kiedy go rozpoznajemy, te szumy przechodzą w słowa. Aby szum pozostał tylko dźwiękiem, bez narracji, obraz trzeba sylabizować.

LITERATURA PRZYWOŁANA

W TEKŚCIE:

Arasse D. (2013). *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, Baez J. (1997). *An Introduction to n-Categories, Category Theory and Computer Science, Lecture Notes in Computer Science*, red. E. Moggi, G. Rosolini, Husserl E. (2000). *Badania logiczne*, Ingarden R. (1960). *Spór o istnienie świata*, Turowski, A. (2009). *Umarła abstrakcja, niech żyje abstrakcja*, Twardowski K. (1965). *O treści i przedmiocie przedstawień*, [w:] *Wybrane Pisma Filozoficzne*.

:
The Syllabication of Picture
Łukasz Huculak
:
Bartłomiej Skowron

THE SYLLABICATION OF PICTURE

Łukasz Huculak : Bartłomiej Skowron

The Syllabication of Picture
 Łukasz Huculak
 Bartłomiej Skowron

THE SYLLABICATION
 OF PICTURE

From a distance — a whole; in close up — fragments. The whole is closed and consistent; details — open and inconsistent. Their openness contradicts the closeness of the whole, which, on the other hand, often hides the individuality of its fragments. Not all of them are of equal significance: the impact of some of them on the whole is bigger than of others. Sometimes the faintness of the relationship between the whole and its fragments is astonishing: individual images last in our memory as sections which are more striking individually than as an element of the whole. Separately however, they become something else, and we often discover that the fragment which seemed to be a part of one thing turns out to be a detail of something entirely different than what it was thought to be. Separately it is not the same as what it is as a part of its wholeness; the wholeness which is the objective, whereas the fragments are only its means. The wholeness gives its parts sense and meaning.

Separately, like syllables, they become clear sounds. Detail gains its inconsistency through separation from the whole (*de taglio* means separation). By contrasting the practical logic of the whole and the disinterested incompleteness, the detail makes reality unreal. It kills off the aim, so clearly visible in the functional whole, which — if we know it — we can use. The detail breaks the relationship of sensation with function, it makes it autotelic, possessively directing our attention only to itself. By abolishing the physical relationship with reality, it cancels the legibility based on cause and effect relationships. Devoid of unambiguous relationships with the whole it becomes a self-sufficient phenomenon.

It becomes indifferent like an image, disinterested like an abstraction, which the researcher of suprematism Andrzej Turowski calls the utopia of unity “in which a fragment meets the whole, and the particular becomes universal”. Not only syntheses have the power of abstracting; not only distanced glances.

While for Mondrian abstraction is a generalization which struggles with the differentiating power of detail, for Doesburg

it is the instantiation of the general, it's its implementation in a detailed form. A fragment, while drawing us closer to reality, paradoxically, it deconstructs, at the same time, its subjectivity, it denounces the phenomenological objectlessness of objects, and in the resulting enlargement shows us not only details anymore but the details of these details, their atoms, elemental particles of other particles.

For the purpose of this article a wide definition is required, which would refer to anything, to any kind of existence. The definition of object will serve that purpose. An object then is anything; any thing. Anything what can be presented and thought of; imagined and dreamt of; accepted and rejected, etc. Objects may both exist or not exist. An unpainted painting is a non-existing painting, and the biggest natural number is a number which (in the view of school arithmetic) does not exist. There are many more nonexistent objects than the existing ones. They shape what exists, because they co-create the environment of what exists. The possibilities of existence are set out by the limits of non-existence. Existing objects are Wittgenstein's islands, islands of facts and existence in the ocean of possibilities and impossibilities. Objects, despite the fact that they may not exist, may also be impossible. A burnt painting does not exist whereas a real flat painting with endlessly long sides is an impossible painting. Objects, if they do already exist, may exist in many ways.

Some objects exist in time, an example of an object existing in time might be "Stańczyk During a Ball..." by Matejko. Others on the other hand exist beyond time, for example platonic ideas or mathematical objects, such as perfect lines and concretizing angles in Huculak's painting "Base" (50 × 70 cm, 2014).

Some objects have spots of indetermination, they are unfinished, as for example literary characters, of which not all parts are described, or mathematical functions which for their fullness or saturation need arguments, or the just visible second plane outlines in the painting "Vault" (30 × 100 cm, 2014), or *non finito* sketches and partially damaged museum objects (*destrukt*) which are in some sense not full, incomplete.

ON
OBJECT

The sources of descriptions of features and parts of objects may be various; some objects have the sources of their descriptions in them. Ingarden called such objects existentially autonomous (existential autonomy is part of the mode of being) whereas some objects have the sources of their defining outside of themselves. What is presented in a painting has its source in the act of painting. The book, the concrete one, the one lying on this desk, has the source of its definition in itself: it stands for itself, it shows what it is. Both a painting and a book are of a dualistic nature: sometimes they are real objects, being created and lost, becoming involved in various cause and effect relationships, and other times they are referring to what is written or presented in them, not existentially autonomous, because they do not exist without their mediation.

"Details and spaces" is not only an exhibition about fragments, escaping the reality at the speed of its own dividing. It refers not only to things or forms but also to the "space between", relationships between them. I look inside and question not only the exterior outline of the whole, but the character of relationships which build it.

It's about mutual relationships between particular details, but also about the relationship of the parts to their whole, of the particular with the general. Separate with the mutual, of the exceptional with the common. The narrative potential of the coherent whole does not always turn out to be more privileged than the non-narrative details. Sometimes the detail ensures a better understanding of reality, showing not only its recesses but also the key meaning which the character of the relationships bonding its particular parts has for the whole. Without an awareness of the relationship bonding the separate parts our ability to make statements about the whole remains limited, likewise the awareness of these relationships enables one to make statements about the parts on the basis of the whole. Knowing the fullness but not its parts, we are still not able to recognize and name what they are understood as, taken as a whole, if the rule of their relationships is unclear.

ON
RELATIONSHIP

:
FRAGMENT

:
Fragment

BISKUP

2014

OLEJ NA PŁÓTNIE

100 × 80 CM

BISHOP

2014

OIL ON CANVAS

100 × 80 CM

:
FRAGMENT

:
Fragment

MADAME

2015

TEMPERA NA DESCE

30 × 30 CM

MADAME

2015

TEMPERA ON PANEL

30 × 30 CM



**MATTER
 (OR MATERIAL)
 AND OBJECT'S
 FORM**

SEPARATION

:
The Syllabication of Picture
 Łukasz Huculak
 :
 Bartłomiej Skowron

Objects consist of parts. The definition of a part just like the definition of a whole is broad. Principally parts may be divided into two types: parts in the simple sense, like pages are parts of a book, a handle is part of a coffee cup, lasting is part of a painting, porosity is part of a wall, fullness is part of a whole and parts in the formal sense, that is the relationships which take part in both within the object as well as the external ones in which it is involved. The entirety of parts of an object in the simple sense we will call, after Kazimierz Twardowski, the 'object's matter' or 'material' (Twardowski, 1965), whereas the entirety of relationships in which the object's parts and the object are involved, we will call the 'object's form'. Formal parts of a coffee cup are spatial relationships between its pieces, for example the location of the handle in relation to the cup and the relationships into which the coffee cup enters with other objects, for example its location in relation to the saucer.

Looking at a chiaroscuro modeling we may recognize the character of relationships which bond the particular elements of the painting, we may even define the spatial relationships which it presents: what is closer, what further, what has an angular or a rotund shape, what is smooth or porous. Out of analogy to a realistic situation in which objects have accidental illumination, we also assume that we are dealing with a painting which represents. However, what is represented in it? What is the degree of surety that we may state that with? Where is the limit beyond which fragments become the whole, parts indicate their wholeness? The sensual cohesiveness of the picture obtained through the awareness of the rule bonding all of its parts, still remains fragmented on the level of interpretation. Perhaps it's that spacing out between the sphere of sensation and interpretation which makes a painterly detail so intriguing: despite not being anything general, because it's only a detail, it gets the abstracting going. If we cannot see anything concrete in the fragment we start seeing something general in it. A detail is then something particular which belongs strictly to its entirety, but which is at the same time general due to the separation

from it. Mutual dependency of analysis and synthesis show it to us in one or the other configuration.

Both the matter of the object as well as its form are incredibly complicated. Only simple objects, that is the ones which do not have parts, have relatively simple material and — assuming that they are completely isolated and do not enter relationships with any other objects — the form. The rest of objects indicate a vast variety of parts which influences the richness and multidimensionality of their form. In the total of relationships in which an object is involved we may distinguish three types (compare Twardowski, 1965):

- 1 the relationship between the object's wholeness and its parts
- 2 the relationship only between particular parts of an object
- 3 the relationship between the object or its parts and its surroundings

An example of a type 1 relationship is the relationship in which secondary colors comprise primary colors or in which all colors comprise the color gamut of a painting (color is a part of a painting). A Type 2 relationship happens between a painting's fragments, let's say by adapting a certain frame of reference, its left edge and the middle. A Type 3 is a relationship into which the painting enters with its surrounding: frame, wall, recipient, etc. The relationship of which one part is the painting and the other is the gallery's wall may take up a form which will in consequence influence the relationship of the artifact with the receiver. Despite the fact that it's the same artifact, sensations and impressions accompanying the act of experiencing may then be completely different.

Type 1 relationships may be divided into two subtypes. Parts create a whole; the whole, so to speak, owns its parts, the whole includes the parts, it is a union of its parts, ties parts into one, it arranges the parts into a whole. These types of relationships between parts and the whole which incorporates them Twardowski called proper relationships. The second type

**COMPLEXITY
 OF AN OBJECT'S
 FORM**

CONNECTIONS

:
The Syllabication of Picture
 Łukasz Huculak
 :
 Bartłomiej Skowron

of relationships is improper relationships i.a. that the whole may be larger/smaller than its parts, the whole may be similar/partly similar in some aspects to its parts, its existence may then strongly unilaterally (or bilaterally) depend on the existence of the parts.

If between the parts of the relationships which take place an object does not exist as a whole, and only parts of that whole exist (these parts may be type 1 relationships) then we are dealing with type 2 relationships. Fundamentally we may distinguish two kinds of these types of relationships. The first one is relationships which the parts of a given object are entitled to, as long as they are parts of that particular object for example the location of the sides of a square (if they were not sides of the square they could not be located in relation to one another as sides of a square). The second type are relationships the elements of which are parts of the given object, but independently of that these parts are parts of that particular object, these relationships may take place also when the parts become independent in separate objects. An example of this kind of relationship is the evenness of sides in an equilateral triangle. These sides, independently of the fact that they are sides of a triangle, still remain even.

Type 3 relationships are the widest class of implications into which an object enters. All binary relationships are included here, in which one element is the studied object whereas the second element is everything that is outside of the object. The place of the object indicated by the relationship in the whole network of connections is the ontological base, the basis of the object's existence. It may also be suspected, which for example Lotze did that the particular place specifies the object's existence. The existence is being in relationships, remaining in relationships and engagements.

When I am painting I stare at the painting, trying to guess its mechanisms, to discover what makes that particular configuration of proportions, directions and color juxtapositions exceptional. I often overestimate fragments which ostensibly seem to be more meaningful and I underestimate the influence the ones which are hardly visible have on the whole. It often

also turns out that I am painting in a false belief about what I am painting. I assume that the picture of a detail which served as a prototype of the painting essentially presents "that" thing, the concrete something, and right after painting it I'm confronted with a discovery that actually — it was something different. A reproduction of the whole work shows that it is a different body part, in a different place, on a different scale.

Besides, translating small scale into large scale and the other way round, is the most intricate task: it proves the direct dependence of sensations not only on the mutual proportions of parts, but also on the proportion of these parts against the whole, or even against the receiver. What works quite effectively as an intimate detail often fails in blow-up, in the role of expansive entirety. The detail is modest, it's only a part of something that is worth attention as a whole; a proud entirety managing fragments which are obligated to serve it. While wholeness is affirmative — demands attention, the detail is quiet. The small picture tempts — the big one tells you to step back. From a distance the details merge into one, while the wholeness loses its clearness in too much of a close-up.

It was the detailing, the indefinite blowing-up of details as an objectivism criterion and a way to get to the truth (Leeuwenhoek and the microscope) that the whole cult of detail in Dutch painting was rooted. At Antonioni's work it is the blow-up which lies. The reality is a phenomenon for it with a few degrees of realness like a Vermeer or Chardin: rarely sharp and unambiguous, more often imprecise and mostly — completely blurred. Blurry detail is completely exposed to the prey of the whole. Distinguished detail may however become a separate whole. Extensive space seen unfocused becomes on the other hand intimate and close like a detail. Transition or limit, analogy or the opposition: they determine the three, basic kinds of relationships in a painting, on the dominance of which its expression depends: sharp and clear (separated, discrete), smooth-intermediary or completely blurred (connected and continuous).

The wholeness of an object is constructed of form and matter. Form and matter are multidimensional. Form comprises the

RELATIONSHIPS
 BETWEEN
 RELATIONSHIPS

:
The Syllabication of Picture
 Łukasz Huculak
 :
 Bartłomiej Skowron

relationships which were discussed earlier. However, that is only the basic dimension of form, above it, subsequent dimensions stack up and gather, i.e. relationships between the relationships, that is relationships of type 2, and then relationships the elements of which are relationships between relationships, that is type 3 relationships, etc. and so on indefinitely. There's no limit in the dissection of a complex object such as this, subsequent rows of relationships can be distinguished indefinitely. An interesting example of mathematical consideration, of relationships between relationships, are the so called higher dimension categories, introduced in mathematical category theory. Category is generally the totality of objects along with the arrows between the objects (relationships which symbolize transformations of one object into another). Categories of a higher dimension, speaking intuitively, are categories in which additional arrows are introduced between the existing arrows (Baez, 1997).

In type 1 relationships we distinguish relationships in the appropriate sense and the inappropriate sense, however, these two types of relationships may be elements of subsequent relationships. The fact that a certain part of a painting is similar to the whole is strictly related to the fact that that part co-creates the painting. That relationship is based on the fact that if that part was not co-creating the painting, it wouldn't be able to be — as its part — similar to that painting. The relationship is by implication (x implies y). Deliberating on type 3 relationships it might be said that part of the painting "The Wall" (100 × 70 cm, 2014) are relationships in which one element is the painting and the second is the surrounding along with its parts.

Part of the surrounding are the recipients, let's assume that at the moment there are two of them. Each of them enters into a certain relationship with the painting, each of them does that in a way particular for himself. These two ways are however connected by various relationships, for example the first one may be focused on the entirety of the painting, the second one on the other hand may be focused on a fragment: for example the ceiling above the wall. One may be just a glimpse of an eye and the second one might be an extensive and detailed oriented

examination. Certain relationships take place between them which for example, juxtapose these two ways of experiencing the painting; the first one is not a fragmented one, it's synthetic and comprehensive, whereas the second one is more extensive, analytical and detailed, focused only on a fragment.

The fragment has always interested me: partial sensations, which do not enrich perception but sublime it. They do not multiply sensations but attempt at purifying them. The fragmentation may be noticed in damage to layers of paint, in the interest in historical partially damaged museum object (*destrukt*), the handicap and incompleteness of it intrigues with the not so obvious expression that revokes contemporarily the phenomenon of digital "glitch" — a momentary disturbance in a stream of information.

It may also be found in still lives which deep down is the enchantment of a fragment: a jug handle, a bowl's rim, a table's edge. Painting still lives may be a phenomenological task, targeting a purification of perception, the delight of seeing "for the first time". That "innocence" of perception is most often accessible through a contemplation of a detail: of what is understated, infinite. In infinity two ways of interpretation are possible: devoid of end, endless, but also devoid of ending, i.e. unfinished — fragmented.

What is full would then be complete: closed, limited, perfective. Completed, that is dead. The beginning and end are spatially-temporal features, a detail then, also evokes questions about limits: about how much can be omitted? In one of his poems Brodsky says that the Paradise of each thing is at its end. In the place of division or in the most highlighted of all parts. A painting is created in the process of cutting them out and composing. By what rule do I establish the division line? What determines the shape and reach of the frame? What is the reason that I save some fragments and reject others, why do I cut something here exactly?

Essentially that is a question of specifying the state in which things obtain their optimum. Do we establish that place ourselves, or is it determined externally? Arasse wrote about

THE END

detail and referred to Karel van Mander describing the practice of cutting out especially successful fragments of 16th century paintings. For one foot of an apostle you could get larger amounts than for the whole painting. Until this day it happens that the attribution of the painting undergoes a complete metamorphosis thanks to fitting it to a fragment separated earlier which was stored on the other end of the world (Carpaccio's "Two Venetian Ladies").

Until the 18th century paintings were separated on the basis of two criteria: separating coherent wholeness and reducing overabundance, it was justified by the concept of "immediate impact of the artifact" and the idea of "painting accessible in one glance". In order to implement that, Lessing proposed ignoring details, a detail amongst other details is a redundant wordiness. However when isolated and shown separately it may become silent, almost abstract.

Other relationships between relationships may be exemplified by the following situation: the painting 'The Wall' may once be exhibited in a gallery and once in a place, which in a perfect proportion and dimension conveys what is presented in it, to the degree which makes it impossible to show any visual difference between the place without the painting and with the appropriately adjusted painting (let's assume for a moment that a place or a painting like that exists of which Huculak's painting 'The Wall' is a part). Then, between the spatial locations of the painting (which are relationships) there are relationships the scale of which may be adequacy, because we could say that one of the locations is more adequate than another. Which of them is more adequate depends on the assumptions made earlier pertaining to the nature of adequacy. Those types of relationships between relationships are deliberated on in logic and epistemology in the context of a certain view of the problem of truth, where the truth of a proposition is its adjustment (coherence, accuracy, harmoniousness, perfectiveness) of the whole outside of it: not only to that, to which it directly pertains, but to everything which is not that proposition, to the entire surrounding — to everything.

THE WALL
AS AN EXAMPLE
OF RELATIONSHIPS
BETWEEN
RELATIONSHIPS

At this point a natural question arises, whether these objects, so extensively defined as something that may be presented; thought of and dreamt of; accepted and rejected; as any and all thing, scholastic *ens*, are specified objectively or subjectively. Whether they are subjects independent of consciousness, or only the content of the experience of the consciousness. That question, although so natural, seems to be wrongly formed. Objects are any entities, both the ones dependent and independent of the acts of consciousness. And then, considering relationships the elements of which are relationships between the parts of a particular object, we also consider the relationships within the relationships between parts of particular presentations and the superstructure of observations, fantasies and interpretations added onto them. In this way the ontological research of Edmund Husserl (Husserl, 2000) came up with many results pertaining to the laws of natural necessity between the content of presentations. An example of such a law is the dependence which takes place between independent content: if their direct parts are not independent, then by necessity they are not independent in relation to the initial entirety of content (in other words: non-independent content of a non-independent content is non-independent in relation to the initial content). The content which is the level of lightness (a chosen color) is not independent in relation to the lightness itself, whereas the lightness is not independent in respect to the color, the lightness of which it is. Therefore the degree of lightness is not independent in relation to the color.

That dependency might be taken further: if color is not independent in relation to the extension then the level of its lightness is also not independent in relation to the extension. A similar example is the law that if an **a** content requires to be founded on the **b** content, then every whole containing **a** (and not containing **b**) as a part, requires a similar foundation. A law of that type, out of necessity coming from the essence, is ruled by any presented fragmentation (separating independent parts) and momentizing (separating not independent parts by thoughts). By the same they set out the frames of possible picture division.

:
The Syllabication of Picture
Łukasz Huculak
:
Bartłomiej Skowron

MOMENTIZATION

They are like a matrix of the possible (and impossible at the same time) – a syllabication of painting.

On a closer look at the history of arts, the art pieces which are finished and preserved in ideal condition are relatively few — most are fractions: sketches, partially damaged museum objects (*destrukt*) and *non finito*. Many museum objects are renovated remains; Leonardo usually never finished, and Titian repainted indefinitely. Almost all modernist art is a peculiar *non finito*, with a total appreciation of the sketches in the conceptual stage — an apotheosis of the imperfective, a complete abandonment of the phase of execution in favor of the pure idea.

Apparently some painters sketched details excellently, but they could not put them together into a whole. “Beset by insurgent details” like Couture, Manet’s master whose style Arasse compared to a “kitchen” of that academic. What was good as a sketch of a detail was not good as a collection of separate details in a finished artifact. The mystery would lie in that large painting still being only a detail, i.e. that the details of sketches merged in it into another detail, only a bigger one. Who understood that? These who made marks “not limiting the strength of a line” instead of details: Vermeer, Velázquez, Chardin, Manet. If a detail is to a painting what a syllable is to a word, the thing is that its fragments should only be syllables and not separate narrations. They should sound but they should not mean. “When a painting comes to life a murmur is heard”; when we recognize it, these murmurs become words. For that murmur to remain only a sound without narration, a picture has to be syllabicated.

:
The Syllabication of Picture
Łukasz Huculak
:
Bartłomiej Skowron

LITERATURE
AND REFERENCES:

Arasse D. (2013). *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu [Take a closer look, 2013]*, **Baez J.** (1997). *An Introduction to n-Categories, Category Theory and Computer Science*, Lecture Notes in Computer Science, red. **E. Moggi, G. Rosolini, Husserl E.** (2000). *Badania logiczne [Logical Investigations]*, **Ingarden R.** (1960). *Spór o istnienie świata [Controversy over the Existence of the World]*, **Turowski, A.** (2009). *Umarła abstrakcja, niech żyje abstrakcja*, **Twardowski K.** (1965). *O treści i przedmiocie przedstawień*, [w:] *Wybrane Pisma Filozoficzne. [On the Content and Objects of Presentation]*.

:
FRAGMENT

:
Fragment

BIŻUTERIA

2014

OLEJ NA PŁÓTNIE

60 × 80 CM

JEWELLERY

2014

OIL ON CANVAS

60 × 80 CM

:
FRAGMENT

:
Fragment

OBRUS

2006

OLEJ NA PŁÓTNIE

24 × 30 CM

TABLECLOTH

2006

OIL ON CANVAS

24 × 30 CM



:
Myśleć zmysłami
Z Łukaszem Huculakiem
rozmawia
Bogusław Deptuła

MYŚLEĆ ZMYŚLAMI

Z Łukaszem Huculakiem
rozmawia Bogusław Deptuła

B. Deptuła :

Ł. Huculak :

Dlaczego fragment jest ciekawszy niż całość?

Nie wiem czy „ciekawszy” to właściwe słowo... ale całości to najczęściej rozbudowane narracje, oferują kilka możliwości oglądania, i w sensie kolejności, kierunku spojrzenia, i odnośnie sposobu interpretowania. Fragmenty działają na mnie prostotą i redukcją, tym, że są ogarniane momentalnie, a jednocześnie, mimo że są do ogarnięcia jednym rzutem oka, nie są łatwe do pochwylenia, nazwania. Detale to dla mnie powrót do tego jak sobie wyobrażałem malarstwo i obraz na samym początku, kiedy wydawało mi się, że to powinna być rzecz pozbawiona narracji, że nie może dawać takiej możliwości, aby odbiorca zaczął sobie te rzeczy nazywać i układać, że to ma być sytuacja jedno-sekundowa, nie może się zbyt rozwlekać w czasie. Oprócz tego, że w fragmencie jest prostota, jest też jakaś niejednoznaczność, nie jest łatwo dostępny językowi. Trzeba się trochę domyślać, trudno określić stosunki przestrzenne, związki. Nie zawsze jest tak, że to jest coś, czasem nie wiadomo co...

B. D :

Ł. H :

Próbujesz do tego tworzyć podbudowę teoretyczną?

Malowanie zajmuje dużo czasu, trochę go brakuje żeby to solidnie poukładać naukowo, ale jest taka dziedzina filozofii, mereologia, która się zajmuje stosunkami części do całości, a mnie interesuje, na jakiej zasadzie rzeczywistość konstruuje się z cząstkowych zjawisk. Wydaje mi się to dosyć ciekawe, że rzeczy się spotykają, składają, działają jak jedna całość, ale gdy je rozebrać, tę całość, to może się okazać, że części tracą pełny strukturalny związek ze swoją całością, że się od niej odrywają. Coś, co wydawało nam się całością okazuje się tylko fragmentem czegoś innego, większego. Albo odwrotnie. Od momentu rozpropagowania teorii względności wiemy, jak ważny jest układ odniesienia, to, czy widzimy coś z dystansu — w całości, czy oglądamy to z bliska, i widzimy tylko jako „powiększony” fragment. W zależności od punktu obserwacji który przyjmujemy zmienia się rzeczywistość, zmieniają się rzeczy, które na poziomie ontologicznym są tożsame. Jako byty są całością, ale w zależności od tego czy oglądamy je z dystansu czy z bliska, mogą stanowić część jakiejś następnej całości, albo będąc całością oglądanych z bliska ujawnią swoje kolejne, osobne fragmenty, detale, których z innego punktu odniesienia nie widać,

albo, które są wtedy nieistotne. Zdziwiał mnie też, jeśli chodzi o praktykę malarską, jak duży wpływ na obraz i jego działanie mają bardzo nieznaczne zmiany. Czasem jedna kropka, minimalna zmiana odcienia, okazuje się kluczowa. To się ujawnia mocno przy studiowaniu powiększeń fragmentów innych obrazów. Rzeczy, które wizualnie na pierwszy rzut oka, a nawet przy głębszej analizie, wydają się kluczowe, często okazują się nieważne. Okazuje się, że tak naprawdę efekt działania tego obrazu „wisi” na czymś innym, na czymś peryferyjnym, czego na początku nie zauważaliśmy.

B. D.: Interesuje mnie czym jest mereologia, czy jest związana z nauką, czy z filozofią?

Ł. H.: To filozoficzna teoria części i całości, system, o dość dużym stopniu uściślenia, związany z matematyką. Tym różni się od fenomenologii, ale myślę, że dałoby się to z fenomenologią połączyć, że te fragmenty dają wgląd w rzeczywistość, którego poszukiwała fenomenologia, a oprócz tego wyjaśniają pewne mechanizmy percepcyjne.

B. D.: Mnie się wydaje, że te twoje poszukiwania mają charakter fenomenologiczny, a nie tak jak ty chciałbyś to widzieć...

Ł. H.: Od tego się zaczęło, fenomenologia zawsze mnie pociągała, ale interesuje mnie też jakaś „metarefleksja”. Fenomenologia stara się unikać teoretyzowania, być na granicy, badać moment odbioru jeszcze nie do końca ubrany w metodologię. A mnie czasami kusi, od strony czysto formalnej — zmatematyzowanie procesu, w sensie próby teoretyzowania czegoś w sposób ścisły i konsekwentny, mimo że to nie są rzeczy mi najbliższe, bo jestem raczej humanistą.

B. D.: Pewien współczesny malarz, którego w ogóle byśmy o to nie podejrzewali, robił bardzo skomplikowane, geometryczne wykresy przy konstruowaniu swoich obrazów, a ty, który masz tendencję do filozoficzno-porządkującego podejścia do obrazu — nie chciałbyś posłużyć się jakimś wykresem? Leonardo mówił, że malarstwo to *cosa mentale*.

Ł. H.: No tak... to był renesansowy konik, aby malarstwo spokrewnić z nauką, ale jednak w pierwszym rzędzie to jest działalność przeznaczona dla zmysłów. Faktycznie, nie pociąga mnie matematyzowanie samej praktyki malarskiej, bo boję się przewidywalności. Ale z drugiej strony świadomości procesów percepcji już

B. D.:

Ł. H.:

B. D.:

Ł. H.:

tak, a obraz jest idealnym przedmiotem takiej analizy. Malarstwo jest przede wszystkim sensualne, chociaż dla mnie nie jest to atak na zmysły, jak w ekspresjonizmie. Wydaje mi się, że apeluje do emocji, ale nie czysto „cielesnych”. Dlatego czuję bliskość z fenomenologią, interesuje mnie odczuwanie myślami albo — parafrazując tytuł jednego z biennale w Wenecji — myślenie zmysłami, refleksyjna emocja, która nie jest chłodną kalkulacją, ale nie jest też tylko uczuciem. Na pewno nie jest najważniejsze żeby zrozumieć, jak obraz został zrobiony, jak to się dzieje, że on na mnie działa. Lepiej być zdziwionym i pozostawić to zdziwienie niewyjaśnionym. W obrazie działa na szczęście tak wiele koincydencji, że ani analiza, ani synteza nie dają pełnej odpowiedzi. Wydaje mi się zresztą, że w nauce też jest coraz więcej takich momentów, kiedy nie wyjaśnia ona czegoś do końca, odpowiedzi okazują się często robocze i otwierają kolejny obszar niewiadomych. Nie jest tak, jak się wydawało w oświeceniu, że wysiłek intelektualny doprowadzi na końcu do rozwiania wątpliwości. Im dalej w las tym więcej drzew, mimo, że sprawy się wyjaśniają, to jednocześnie okazuje się, że na granicach tego kolejnego wyjaśnienia obszar niewiedzy, czegoś niewytłumaczalnego albo nawet nielogicznego, też się powiększa.

Tak, to jak choćby z budową atomu. Kiedyś wydawało się, że już wiadomo jak wygląda a potem okazało się, że ujawniają się kolejne mikrocząstki, mikrostruktury...

I one, oprócz tego, że się ujawniają, wykazują często sprzeczne właściwości, w zależności od tego, jaki układ odniesienia przyjmujemy.

Siedzimy w twojej pracowni i jest to miejsce, gdzie nagromadzona jest duża ilość różnych fragmentów i całości. Są pocztówki z obrazami, ale są także twoje zdjęcia, przedstawiające wycięte fragmenty, które z kolei mogą być i często na twoich obrazach stają się właśnie nowymi całościami. Jakiś czas temu Tadeusz Różewicz nazwał to bardzo zwyczajnie — „Zawsze fragment”.

Zawsze robiłem zdjęcia fragmentów, oprócz tego, że fotografowałem całe obrazy. Teraz większość obrazów w całości jest powszechnie dostępna, można je sobie zgooglować, więc praktycznie robię zdjęcia tylko fragmentów. Zresztą niesystematycz-

nie, tzn. ja potem zapominam, skąd jest dany wycinek, to nie jest istotne. Czasem to tak drugorzędne obrazy, że identyfikuję je dopiero przy kolejnej wizycie w muzeum, tak było ze zdefragmentowanym „Lotem” Baldunga Griena z Berlina, którego brałem za stuprocentową „Pietę”. Właśnie ta ich nierozpoznawalność tak pociągga, niekonsekwencja przestrzenna, nieoczywistość. Jakieś wady zdjęcia, nieostrość, poruszony kadr, jeszcze się do tego dokładają, bo czasem trzeba je robić z ukrycia. Tak było ze „Spojrzeniem”, które malowałem z odbitki, myślałem cały czas, że to jest fragment ramienia, a potem w katalogu Belliniego okazało się, że to już nawet pośladek. Kiedy znamy całość, to potrafimy ulokować tę część w przestrzeni i ją zinterpretować, ale kiedy widzimy tylko fragment to często mieszają się plany i ostatni może się wydawać pierwszym, małe może być duże — taka fenomenologiczna niejednoznaczność jest dla mnie interesująca. W obrazach abstrakcyjnych fragment jest tym samym, co całość, tzn. abstrakcyjny obraz konstruktywistyczny jest kompozycją podziałów na poziomie całości i na poziomie detalu. Natomiast obraz mimetyczny, czyli realistyczny, na poziomie całości może być realistyczny, a na poziomie detalu abstrakcyjny. To też jest dla mnie ciekawe, że jedna rzecz raz jest w porządku nazywania i narracji, a za chwilę jest w porządku, który temu nie podlega.

B. D.:

Podoba mi się twoje przyglądanie się obrazom, jesteś artystą „żyjącym” się sztuką. Mnie się podoba i to, że inspiruje cię zarówno sztuka najwyższa jak i sztuka słaba, średnia, prymitywna czasami, albo marginesy sztuki, np. fragment jakiejś anonimowej malatury.

Ł. H.:

Kilka rzeczy składa się na takie zainteresowanie rzeczami mniej „opatrzonymi”. Na pewno naiwność i prymitywizm są tu ważne, bo to są kategorie, które wartościują pozytywnie (znów pojawia się fenomenologia) w sensie takiej przednaukowej wrażliwości, zdziwienia, nie całkiem konsekwentnego i uporządkowanego oglądu rzeczywistości. Jest też tak, że w pewnym momencie mamy tych szkolnych nazwisk dość i zaczynają nas interesować bardziej prywatne odkrycia, może gorsze, ale własne. Chcemy się poczuć odkrywcami, a nie przyswajając wiedzę, która została już wcześniej usystematyzowana. Jest w tym naiwność, bo często ulegam czarowi czegoś, co tak naprawdę obiektywnie wartości nie ma. Ale

B. D.:

Ł. H.:

B. D.:

interesująca wydaje mi się w tym pojedynczość i pierwotność, że to nie jest powszechne i sklasyfikowane. Również na poziomie konkretnych obrazów, na co zwrócił uwagę Morelli. Malarze dojrzałi i wykształceni, realizując ważne zlecenie, byli poniekąd przewidywalni, stosowali się do prawideł, powtarzali. Oczywiście to nie jest reguła są tacy, jak, choćby Caravaggio, którzy budowali swoją twórczość na nieprzewidywalności, odnowieniu, ale wielu artystów używało pewnych reguł, albo jeśli chodzi o konstrukcję całego obrazu, albo jeśli chodzi o sposób opracowania detali. Interesujące jest to, że w tych fragmentach, które wykonawca uznawał za nieistotne, malarze pozwalali sobie na więcej swobody. Możemy się domyślać, mieć taką nadzieję, że pozwalali sobie tym samym na więcej szczerości i malarskiej wnikliwości. Nie są to miejsca, które byłyby istotne pod względem ikonograficznym, więc nie koncentrowali się na kanonie, tylko robili je bardziej malarsko.

Giovanni Morelli mówił, że rzeczy drugorzędne, drugoplanowe malarze malują w sposób automatyczny, nie przywiązując do nich wagi i w związku z tym byli prawdziwi i po tych momentach łatwiej można ich rozpoznać. Ostatnio oglądałem „Św. Franciszka” El Greca na Zamku Królewskim w Warszawie i jest taka reguła, że paznokieć przez niego malowany ma zawsze migdałowy wykrój. Wszystkie postaci z obrazu „Pogrzeb hrabiego Orgaza” mają podobnie.

Morelli studiował dokładnie małżowinę uszną, paznokieć, ale też sposób ułożenia fałd materii. Mnie to pociągga, bo w tych drobniactwach kryje się często nieporadność, a ja uważam, że na oryginalność składają się nie tylko rzeczy, które umiemy, ale przede wszystkim te, których nie potrafimy. One determinują więcej z tego, czym się różnimy, decydują o odmienności. Tak naprawdę umiejętności nas zrównują, są wspólne, a indywidualność demaskują ułomności, to, co sprawia nam problem, czego unikamy, albo jak sobie z tym radzimy. Te detale Morellego, zarówno w architekturze jak i w częściach garderoby, są intrygujące również przez swoją przestrzenność, działają bardzo trójwymiarowo, a jednocześnie pozostają nierozpoznawalne. Z jednej strony mają atrybuty realizmu, a z drugiej strony są w jakimś sensie abstrakcyjne. W którymś momencie to już nie jest guzik, szyja czy ściana, tylko sferyczność, chropowatość, ostrość albo płynność jakiegoś przejścia.

Ł. H.:

Ale masz kłopot z przejściem do obrazu abstrakcyjnego... Nie wiem czy nie chcesz, czy nie umiesz tego zrobić, tylko czuję, że masz jakiś wewnętrzny opór. Zresztą wpisujesz się w pewną mocną tradycję artystów w sztuce współczesnej, którzy nie przekroczyli tego progu. Stawali na nim i nigdy go nie przekraczali... Picasso, Matisse, Czapski, różni malarze. Dochodzili do tej granicy, a równocześnie nigdy mentalnie nie byli w stanie jej przekroczyć. Od jakiegoś czasu malujesz obrazy, które można by nazwać abstrakcyjnymi, ale tak naprawdę nie są abstrakcyjne. Są fragmentami, które teoretycznie niczego nie przedstawiając, tak naprawdę dokładnie przedstawiają coś bardzo realnego.

B. D.:

Lubię obrazy abstrakcyjne u innych autorów. Takie, które nie mają iluzji trójwymiaru. Mam takie, ale mnie osobiście to nie satysfakcjonuje. Może to jest jakiś kolejny prymitywizm, ale ja potrzebuję za każdym razem sprawdzić, czy uda mi się wiarygodnie oddać trójwymiarowość, głębię. Wydaje mi się też, że jeżeli wszystko już było, to prędzej w abstrakcji niż w figuracji, ale nie muszę mieć racji. Reguły, które rządzą konstruowaniem płaszczyzny, czy robimy to geometrycznie, używając stosunków, czy robimy to emocjonalnie, używając grawitacji i zamasytowanego gestu jak w drippingu, ograniczają możliwości. Więcej możliwości mamy, kiedy reguły płaszczyzny współpracują, przenikają się z regułami rzeczywistości, pierwowzoru tej płaszczyzny. Chociaż sądzę, że i w rzeczywistości są fragmenty, a może nawet całości, abstrakcyjne. Należy tylko przyjąć odpowiedni punkt widzenia, albo bardzo się zbliżyć do czegoś, albo mocno oddalić, żeby zgubić kontekst, żeby nie było łatwo pochwycić wątku, nazwać go. Z drugiej strony są też rzeczy, które były realizowane jako abstrakcyjne, jak słynna „Pierwsza akwarela abstrakcyjna” Kandinsky’ego, a które potem łatwo skontekstualizowano z rzeczywistością, np. z mikroświatem biologicznym. Często rzeczy, które wydają się abstrakcyjne, pozostają takie tylko dopóki nie ujawni nam się kolejny poziom rzeczywistości.

W pewnym momencie wykonałeś flirt z surrealizmem, który tak naprawdę nie jest sztuką tobie bliską. Tego w ogóle nie było widać, to się nie ujawniało, po czym w pewnym momencie wykonałeś gest i w tej chwili to jest stały składowy element jednej z części

Ł. H.:

twojej twórczości. Chodzi mi o cykle „Piany” i „Eksperymenty”. Bo trzeba dodać, że twoje obrazy można dzielić na kilka wątków, które naprzemiennie powracają jako tematy.

B. D.:

Faktycznie, surrealizm filozoficznie nigdy nie był mi bliski. Podstawą była dla mnie myśl, że rzeczywistość jest wystarczająco dziwna bez dodatkowego udziwniania. Dlatego nie bawiła mnie jakaś baśniowość, nadrealność narracyjna. Jednocześnie, gdyby tak było do końca, pewnie robiłbym zdjęcia, a jednak nie wystarczało mi bezpośrednio kopiowanie rzeczywistości czy jej fragmentów. Jest coś takiego w warsztacie malarskim, co wydaje mi się bardziej przekonujące i prawdziwsze niż kopia fotograficzna. W którymś momencie bardziej prawdziwe wydało mi się nawet malowanie nie bezpośrednio z modelu, ale próba odtworzenia tego według innych reguł niż bezpośrednia przyległość wizualna, tzn. z podkreśleniem charakteru i właściwości farby, i wszystkich innych malarskich środków.

Ł. H.:

Nie wartościując tego, co mówisz, trochę wychodzi na to, że w gruncie rzeczy ten świat wyobraźni jakoś cię nie pociąga tak naprawdę...

B. D.:

Tak, chyba w gruncie rzeczy nie. Nie jako konstrukt o pełnej dowolności, coś niezależnego wobec rzeczywistości. Ale pociąga mnie jako mechanizm mentalnego odtwarzania rzeczywistości, zamiany obrazów fizycznych w wyobrażenia, i na odwrót. Konstruowanie obrazu fizycznego w oparciu o zgodność z jego wyobrażeniem. Tworzenie odpowiednika jakiegoś fragmentu rzeczywistości w nowym środowisku, z farby i na płaszczyźnie, jakieś łączenie tych dwóch światów. Na tym polega naturalność „pian”, natura nie jest w nich tym, co pokazane, tylko tym, co użyte do ich zrobienia.

Ł. H.:

Z drugiej strony, jakie to ma znaczenie czy inspirujesz się rzeczywistością, czy wyobraźnią? Wszystko i tak jest twoim dziełem.

Fascynuję się bezwiednie, ale może nie chodzi o samą rzeczywistość, tylko o moment jej dostrzeżenia, czyli takie spięcie fenomenologiczne. Wydaje mi się, że ta awersja do bezpośredniego realizmu objawia się w założeniu, że obraz ma działać w jednej sekundzie, a tym, co w pierwszej sekundzie działa nie jest jego realizm, tylko kolor i struktura. Jeżeli struktura jest zbyt rozdrobno-

:
Myśleć zmysłami
Z Łukaszem Huculakiem
rozmawia
Bogusław Deptuła

na, a gama kolorystyczna zbyt szeroka, pozwala zobaczyć tylko chaos i widać się bardziej emocjonalnie, niż refleksyjnie. Stąd się wzięły zawężone, w jakimś sensie wykalkulowane gamy, na samym początku to było jak rozwiązywanie równania, osiągnięcie tej spójności kolorystycznej odbywało się poprzez wielokrotne nakładanie warstwy za warstwą, a różnice pomiędzy warstwami były minimalne. Stąd też wzięło się porządkowanie kompozycyjne, bo chociaż nie lubię, kiedy dominanta jest zbyt oczywista, lubię, kiedy obraz sugeruje jakiś klucz kompozycyjny. Tutaj kryje się ta niekonsekwencja, z jednej strony trudność w podjęciu czysto abstrakcyjnej metody, a z drugiej skłonność do koncyptowania i porządkowania rzeczywistości.

B. D :

Wydaje mi się, że jesteś malarzem, wciąż niezadowolonym ze swojej twórczości. Wobec tego zadam pytanie naiwne: jaki byłby ten dobry obraz, z którego byłbyś zadowolony?

Ł. H :

To prawda... satysfakcja, którą daje powodzenie jest dużo mniej trwała, niż rozdrażnienie, które powoduje nieudany obraz. To wścieka, zwłaszcza subiektywizm tych stanów... Może wymarzoną obrazem byłby jeden z takich detali, jakie pojawiają się teraz, tylko dużo większy? Chciałbym namalować takie obrazy, które byłyby absolutnie pociągające przestrzennie, i absolutnie nierozpoznawalne, ale jednocześnie aby były oszałamiające dzięki rozmiarom, żeby ogarniały całkowicie fizycznie.

Detale | Przestrzenie
Details | Spaces

Detale | Przestrzenie
Details | Spaces

:
Thinking With The Senses
An interview
with
Łukasz Huculak by Bogusław Deptuła

THINKING WITH THE SENSES

An interview with Łukasz Huculak
by Bogusław Deptuła

B. Deptuła :
Ł. Huculak :

Why is a fragment more interesting than the whole?

I'm not sure that "more interesting" is the right wording... however, wholes are usually extensive narratives which offer several options of seeing them, both in terms of the sequence, the direction of the gaze, and the method of interpretation. Fragments affect me by their simplicity and reductiveness, the fact that they are instantly grasped, but even though they are graspable at first sight, they are not easy to capture, to name. For me, details stand for a return to how I imagined painting and picture at the very beginning, when I thought that it should be devoid of narration, that it must not allow the viewer to name and put things together, that it should be a split-second situation rather than being protracted. What's more, fragments embrace simplicity, a kind of ambiguity, they are hardly accessible to language. You have to speculate, you can hardly put your finger on spatial relations. It's not always something, quite often *it's a je-ne-sais-quoi*.

B. D :
Ł. H :

Are you attempting to prop this up with theory?

Painting takes up a lot of time, too much time to systematise everything in a scientific manner. However, there is a branch of philosophy called mereology which is a theory of the relations of part to whole. What interests me is how reality is made up of partial phenomena. I think it is fascinating that things meet, come together, work like a whole, but if you take the whole apart, you may discover that the parts lose the complete structural relation with the whole and break off. What seemed to be a whole turns out to be but a fragment of something else, something bigger. Or vice versa. Ever since the theory of relativity has become popular, we realise how important the reference system is: whether you see something at a distance, as a whole, or from up close, only as a "blown up" fragment. Depending on your vantage point, reality changes and so do things which are ontologically identical. Such entities are wholes but then depending on whether you look at them at a distance or up close they may be parts of another whole or a whole which, watched up close, reveals its further separate fragments, details which are invisible or irrelevant from another vantage point. What puzzles me in the practice of painting is that minute changes make a huge difference to the picture and

its effect. Sometimes a single dot, a miniscule change of shade, turns out to be key. You can see it particularly well if you study magnified fragments of other paintings. What seems to be key at first sight or even on closer scrutiny will often turn out to be irrelevant. You then find that in fact the whole impact of the picture hinged upon something else, something peripheral that you failed to see in the beginning.

B. D : **I would be interested to know more about mereology: is it about science or philosophy?**

Ł. H : It is a philosophical theory of part and whole, a fairly precise system close to mathematics. It is different from phenomenology — although I believe that it could be reconciled with phenomenology — in that fragments provide insight into reality that phenomenology searches for and in addition explain some mechanisms of perception.

B. D : **I would think that your practice has a phenomenological foundation instead of what you would like to see in it...**

Ł. H : This is how it all started. Phenomenology has always fascinated me but I am also interested in a kind of “meta-reflection”. Phenomenology tries to avoid theorising and strives to walk the borderline, examine the moment of perception before it is covered up by methodology. I am often tempted in a purely formal sense to mathematise the process in terms of attempting to theorise something in an accurate and consistent manner, even though this is not quite my cup of tea as I am a humanities guy.

B. D : **A contemporary painter, one you would never expect, created very complex geometric figures to construct his paintings. And you who have the propensity to approach pictures in a systematising philosophical manner, would you not like to use a chart of some kind? Leonardo used to say that painting is a *cosa mentale*.**

Ł. H : Yes... it was a Renaissance proclivity to marry painting to science, and yet it is in the first place an activity which addresses the senses. Indeed, I am not eager to mathematise the practice of painting as I shy away from predictability. But on the other hand I am all for awareness of the process of perception; the picture is the ideal object for such analysis. Painting is first and foremost a matter of the senses, even if I do not stand for an attack on the

senses in the Expressionistic vein. I believe that painting speaks to emotions but not only “bodily” ones. This is why I have a penchant for phenomenology: I am interested in perceiving by thinking or, to paraphrase the title of a Venice Biennale, thinking with the senses, reflective emotion which is neither cool calculation nor only a feeling. It is certainly not the key to understand how a picture has been made and how it affects me. It is much better to remain perplexed and to leave the sensation unexplained. Fortunately, so many coincidences work hand in hand in a picture that neither analysis nor synthesis provides the complete answer. Besides, I think that science also increasingly fails to explain things away as its answers turn out to be working hypotheses which open up new vistas onto the unknown. Contrary to the Enlightenment belief, intellectual efforts will not dispel all doubts in the end. The more you get into it, the more complicated it gets. Even though questions get answered, you also find out that the explanations border on an expanding space of the unknown and the unexplainable or even the illogical.

B. D : **Yes, it’s just like the structure of the atom. We used to think we know how it looks only to observe the emergence of further micro-elements and micro-structures...**

Ł. H : They emerge and often display contradictory characteristics depending on the frame of reference you take.

B. D : **We are sitting in your studio where you have amassed a huge quantity of fragments and wholes. There are postcards with paintings as well as your photographs of cut-out fragments, which in turn could become new wholes and often do so in your paintings. A while ago Tadeusz Różewicz referred to this in a very ordinary way: “Always a fragment”.**

Ł. H : I have always been taking photos of fragments in addition to taking photos of whole paintings. Now most paintings are widely available, you can google them, so I practically only take photos of fragments. I don’t do it systematically: I tend to forget where a fragment belongs, as this is irrelevant. Some of these paintings are so derivative that I can only identify them when I revisit the museum, for instance Baldung Grien’s defragmented “Lot” in Berlin which I thought was the “Pieta”. The unrecognisability, the spatial inconsistency, the non-obviousness are so attractive. Combine

this with faults of the photograph: lack of focus, a shifting image, as some of the photos had to be taken undercover. Take "The Gaze", which I painted from a copy: I was thinking it was part of an arm and then I checked the Bellini catalogue and saw that it was really a buttock. Once you know the whole, you can locate the part in space and interpret it but if you only see a part, the planes get mixed up so the background may look like the foreground, what is small may seem large; I find such phenomenological ambiguity fascinating. In abstract paintings, the fragment is identical to the whole: a Constructivist abstract painting is a composition of divisions at the level of the whole and at the level of detail. A mimetic or realistic painting may be realistic at the level of the whole and abstract at the level of detail. I find it fascinating that something may operate in the order of naming and narration and, a moment later, in another order, which is not subordinated to naming or narration.

B. D : **I like that you look at paintings, you are an artist who feeds on art. I also like that you are inspired both by high art and lame art, mediocre art, primitive art, the margins of art, like a fragment of an anonymous painting.**

Ł. H : There are several reasons for my interest in less popular art. Naïveté and primitivism are certainly important as I assign these categories a positive value (here comes phenomenology again) in terms of pre-scientific sensitivity, being astounded, looking at reality in a not quite coherent or systemic manner. To boot, at some point you get fed up with the textbook names and develop an interest in more private discoveries; they may be of inferior quality but they are your own. You want to be an explorer rather than absorbing knowledge which has already been systematised. There is some naïveté to it as I often give in to the charm of things that objectively speaking have no value. What I find interesting here is the singular and primeval aspect of things that are not common or classified, also at the level of specific paintings, as pointed out by Morelli. Mature, well-educated painters working on an important commission were somehow predictable: they followed the rules, copied patterns. Naturally, it was not always the case. There were painters like Caravaggio who built their work on

B. D :

unpredictability, renewal; and yet many artists deployed specific rules in the construction of the whole painting or the refinement of details. What is interesting is that the painters took liberties with those fragments which were considered irrelevant to the commission. We may suppose or hope that they thus allowed themselves more honesty and more insight as painters. Such elements were not relevant to the iconography, so instead of focusing on the canon the painters were being more artistic.

Giovanni Morelli said that painters paint secondary elements in the background mechanically without paying real attention; this way, they were being more genuine and are easier identifiable at those moments. I have recently seen El Greco's "St. Francis" at the Royal Castle in Warsaw. There is a rule to it: a fingernail painted by El Greco is always almond-shaped. It's true of all figures in "The Burial of the Count of Orgaz".

Ł. H :

Morelli carefully studied the earlobe, the nail, and the folds of textile. I am fascinated by it because such detail often conceals awkwardness. To my mind, originality is not only made of the things we know how to do but mainly the things we don't. These determine more of our differences and diversity. In fact, our skills that we share make us the same while individuality is unmasked by handicap, by what is hard for us, what we avoid, and how we cope with it. Morelli's details, both in architecture and garments, are intriguing with their spatial quality; they have a three-dimensional effect and yet they remain unrecognisable. On the one hand, they have the attributes of being realistic; on the other hand, they are abstract in a sense. At some point, it is no longer a button, a neck, or a wall but the spherical quality, the roughness, the acuity, or the liquidity of transition.

B. D :

And yet you have issues with transitioning to abstract painting... I'm not sure whether you don't want to or can't do it but I sense that you resist it. You actually fit into a long tradition of contemporary artists who never crossed that threshold. They stood there but never crossed it... Picasso, Matisse, Czapski, and others. They approached the boundary but could never cross it mentally. For a while now you have been making paintings that could be called abstract but that are not abstract. They are fragments which in theory do not represent anything but in fact accurately present something very real.

Ł. H.:

I like other artists' abstract paintings. Paintings which do not give the illusion of three dimensions. I have made such paintings but they do not satisfy me. This could be yet another kind of primitivism and yet I need to find out every time whether I can reliably represent three dimensions, depth. Besides, I think that if everything has been done, then it has been done in abstract rather than figurative painting, but I could be wrong. The rules which govern the construction of a plane, whether geometrically based on relations or emotionally by deploying gravitation and swooping gestures as in dripping, limit your possibilities. There are more possibilities where the rules of the plane collaborate, interweave with the rules of reality which is the original model for the plane. Although I do believe that reality includes fragments or even wholes that are abstract. All you have to do is take the right perspective, either make an approach or take enough distance to get rid of the context, to make things ungraspable, hard to name. On the other hand, some things which were executed as abstractions, such as Kandinsky's famous "First Abstract Watercolour", were subsequently easily contextualised within reality, such as within the world of microbiology. Quite often things which seem to be abstract remain abstract only until another layer of reality manifests itself to us.

B. D.:

At some point, you flirted with Surrealism which in fact is not the kind of art you feel close to. This was entirely absent, covert, until at some point you made the gesture and it has been a constant constitutive part of your work ever since. What I mean is the series "Foams" and "Experiments". It should be noted that your paintings can be divided by several themes which keep alternating and coming back.

Ł. H.:

Indeed, I have never felt close to Surrealism in philosophical terms. I come from the position that reality is strange enough without being stylised as more bizarre. As a result, I was never swayed by fairy-tale Surrealist narratives. Having said that, I should be taking photographs, and yet I have never been satisfied by copying reality or its fragments directly. There is something to the practice of painting which seems to me to be more convincing and more real than a photograph, a copy. At some point, I found it more real not to paint a model but to try and recreate it according to rules

B. D.:

Ł. H.:

B. D.:

Ł. H.:

B. D.:

Ł. H.:

other than direct visual proximity, showcasing the character and the properties of paint and of all the other means of painting.

Without judging what you say, it would seem that the world of imagination does not attract you all that much...

No, in fact it doesn't. Not as a fully arbitrary construct that is independent of reality. But I am thrilled by it as a mechanism of mental reproduction of reality, turning physical images into visions and vice versa; constructing a physical image that is consistent with its imaginary image; creating a counterpart to a fragment of reality in a new environment, with paint, on a plane; a combination of these two worlds. This is the naturalness of "foams": nature is not what is shown but what was used in the making.

On the other hand, how does it matter whether you're inspired by reality or imagination? After all, this is all your creation.

I am fascinated unknowingly. Yet, this may not be about reality so much as about the moment you notice it, a phenomenological short-circuit. I think that the aversion to direct realism shows in the belief that a picture should work within a split second; however, what works within a split second is not the realism of the picture but its colour and structure. If the structure is too fragmented and the colour palette is too broad, all you can see is chaos and you get involved emotionally rather than reflexively. This is the origin of my narrow colour palette, which is in a way calculated: in the beginning, it was like solving an equation, achieving the colour cohesion by painting layer upon layer where the differences between the layers were minimal. This is also the origin of the systematised composition: while I do not like an obvious dominant, I like a picture to suggest a key to the composition. There is a contradiction in it: on the one hand, I have difficulty engaging in a purely abstract method; on the other hand, I tend to conceive of and systematise reality.

I believe that you are a painter who is always dissatisfied with his work. Let me ask a naïve question: what would be a good painting, one that you would be happy with?

True... Satisfaction offered by success is much less lasting than irritation caused by a failed painting. This makes you mad, especially that those states are so subjective... Maybe a perfect

:
Thinking With The Senses
An interview
with
Łukasz Huculak by Bogusław Deptuła

Ł. H.: painting would be one of the details I paint now but much bigger?
I would like to make paintings that would be absolutely absorbing
spatially and absolutely unrecognisable but at the same time as-
tounding through their size and completely engrossing physically.

:
FRAGMENT

:
Fragment

DŁOŃ

2014

TEMPERA NA PŁÓTNIE

30 × 30 CM

HAND

2014

TEMPERA ON CANVAS

30 × 30 CM

:
FRAGMENT

:
Fragment

NOGI

2013

OLEJ NA PŁÓTNIE

60 × 90 CM

LEGS

2013

OIL ON CANVAS

60 × 90 CM

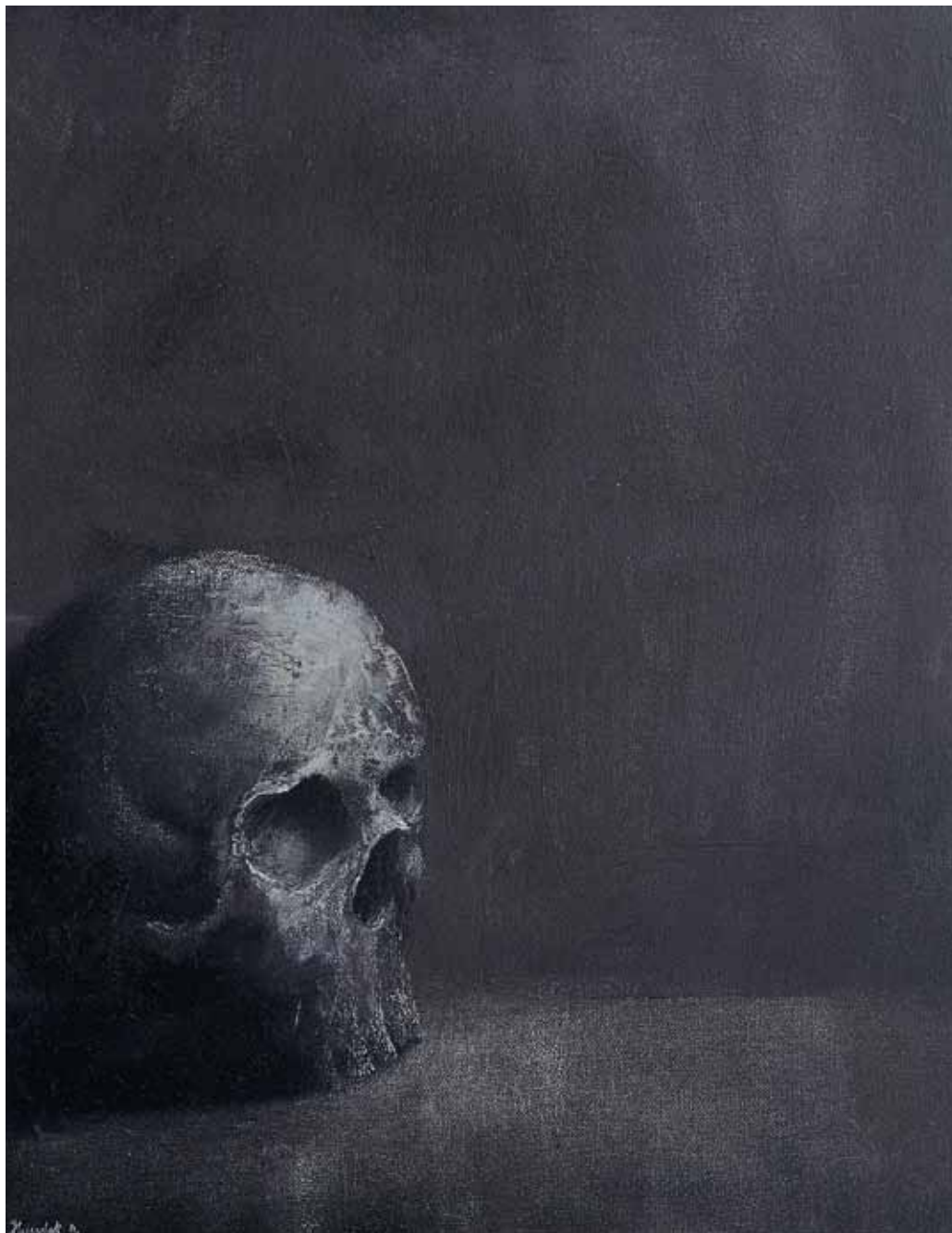


PRACE

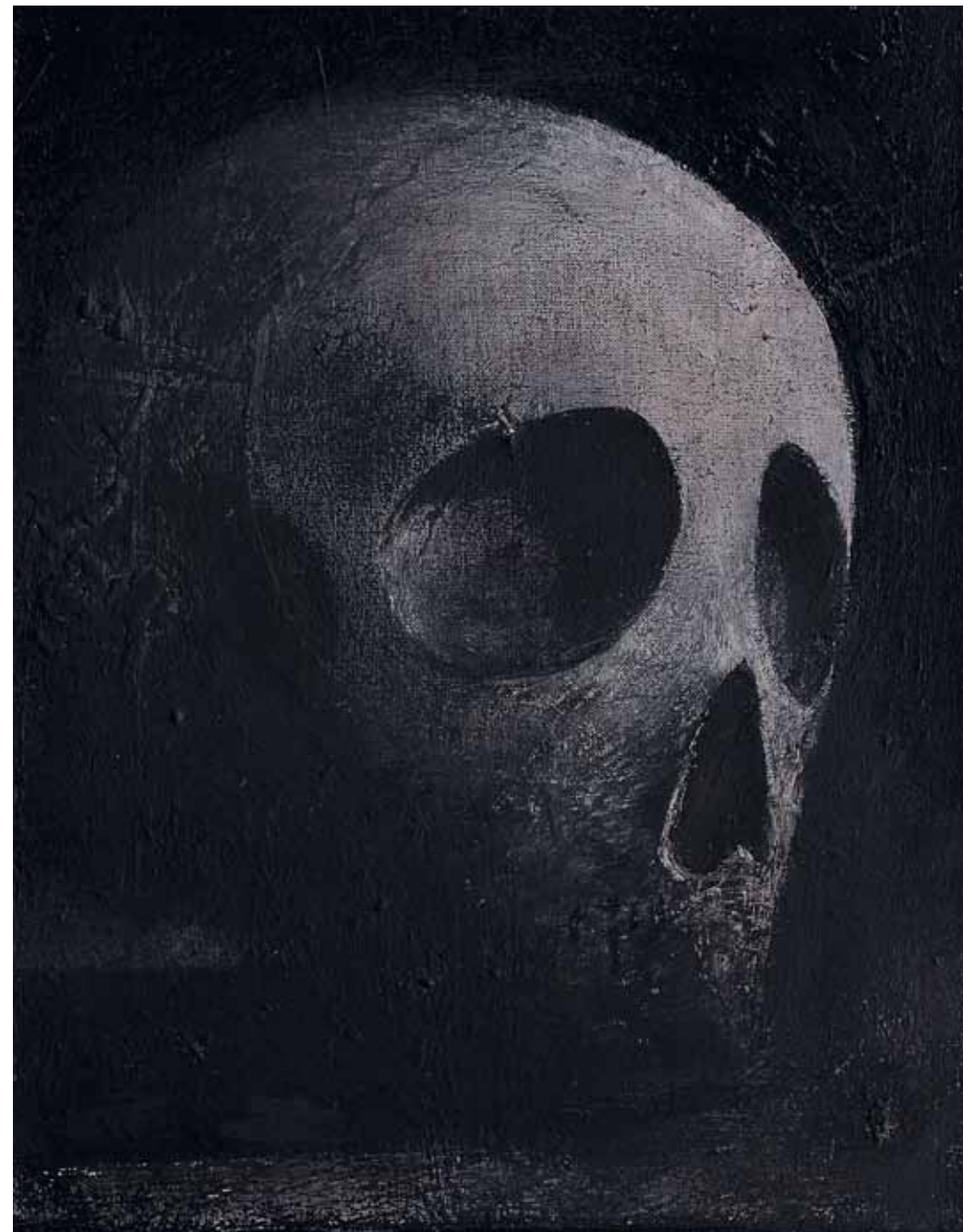
WORKS

PRZESTRZENIE

SPACES

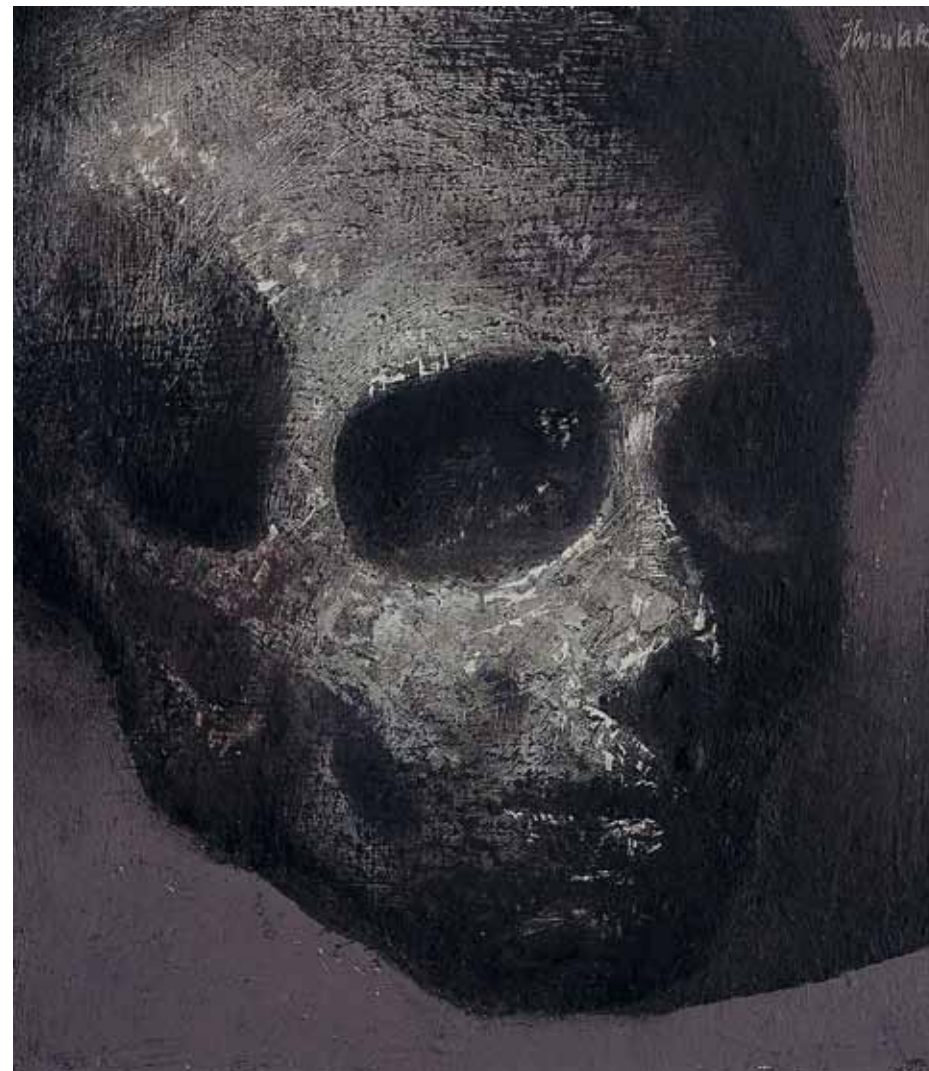


CZASZKA II ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 30 × 24 CM | SKULL II ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 30 × 24 CM
CZASZKA ²⁰¹⁴ OLEJ NA PŁÓTNIE, 30 × 24 CM | SKULL ²⁰¹⁴ OIL ON CANVAS, 30 × 24 CM





CZASZKA III 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 30 × 24 CM
SKULL III 2014 OIL ON CANVAS, 30 × 24 CM







IMAGINES II 2008 OLEJ NA DESCE, 19 × 13 CM | IMAGINES II 2008 OIL ON PANEL, 19 × 13 CM



BŁĄD 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 40 × 50 CM
LAPSE 2014 TEMPERA ON CANVAS, 40 × 50 CM



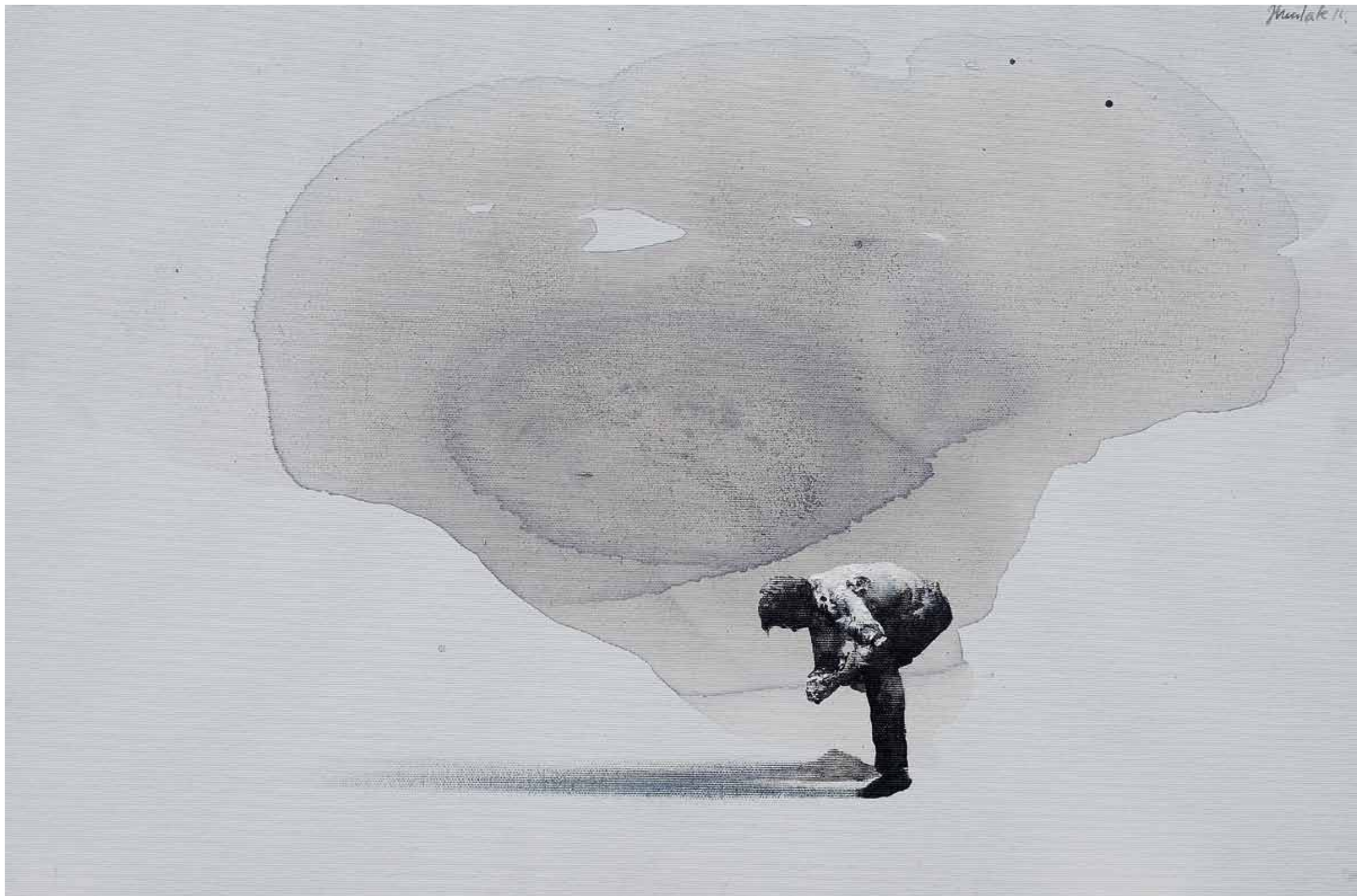
BŁĄD II 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 40 × 50 CM
LAPSE II 2014 TEMPERA ON CANVAS, 40 × 50 CM



CHMURA 2013 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 50 × 60 CM
CLOUD 2013 TEMPERA ON CANVAS, 50 × 60 CM



CHMURA II 2014 TEMPERA NA DESCE, 40 × 60 CM
CLOUD II 2014 TEMPERA ON PANEL, 40 × 60 CM



ESKALACJA 2013 OLEJ NA PŁÓTNIE, 90 × 120 CM
ESCALATION 2013 OIL ON CANVAS, 90 × 120 CM



KROK 2013 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 50 × 70 CM
STEP 2013 TEMPERA ON CANVAS, 50 × 70 CM





DYM 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 60 × 80 CM
SMOKE 2014 TEMPERA ON CANVAS, 60 × 80 CM



KSZTAŁT 2013 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 50 × 70 CM
SHAPE 2013 TEMPERA ON CANVAS, 50 × 70 CM



KRUCHOŚĆ 2014 TEMPERA NA DESCE, 50 × 70 CM
FRAGILITY 2014 TEMPERA ON PANEL, 50 × 70 CM

PODMUCH 2013 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 50 × 70 CM
BLAST 2013 TEMPERA ON CANVAS, 50 × 70 CM

glucolact 13.





OBRZĘD 2014 TEMPERA NA DESCE, 30 × 90 CM

CUSTOM 2014 TEMPERA ON PANEL, 30 × 90 CM



PODMUCH II 2014 TEMPERA NA DESCE, 50 × 100 CM

BLAST II 2014 TEMPERA ON PANEL, 50 × 100 CM



PODMUCH III ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 70 × 100 CM
BLAST III ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 70 × 100 CM



POMIARY 2013 OLEJ NA PŁÓTNIE, 90 × 120 CM
MEASUREMENT 2013 OIL ON CANVAS, 90 × 120 CM



PRÓBA 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 100 × 150 CM
TEST 2014 OIL ON CANVAS, 100 × 150 CM



POŚLIZG 2014 TEMPERA NA DESCE, 40 × 60 CM

SLIP 2014 TEMPERA ON PANEL, 40 × 60 CM



PROMIENIOWANIE 2014 TEMPERA NA DESCE, 30 × 40 CM

RADIATION 2014 TEMPERA ON PANEL, 30 × 40 CM



PRZEMIESZCZENIE II 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 50 × 40 CM | DISPLACEMENT 2014 TEMPERA ON CANVAS, 50 × 40 CM
PRZEMIESZCZENIE II 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE 50 × 40 CM | DISPLACEMENT II 2014 TEMPERA ON CANVAS 50 × 40 CM





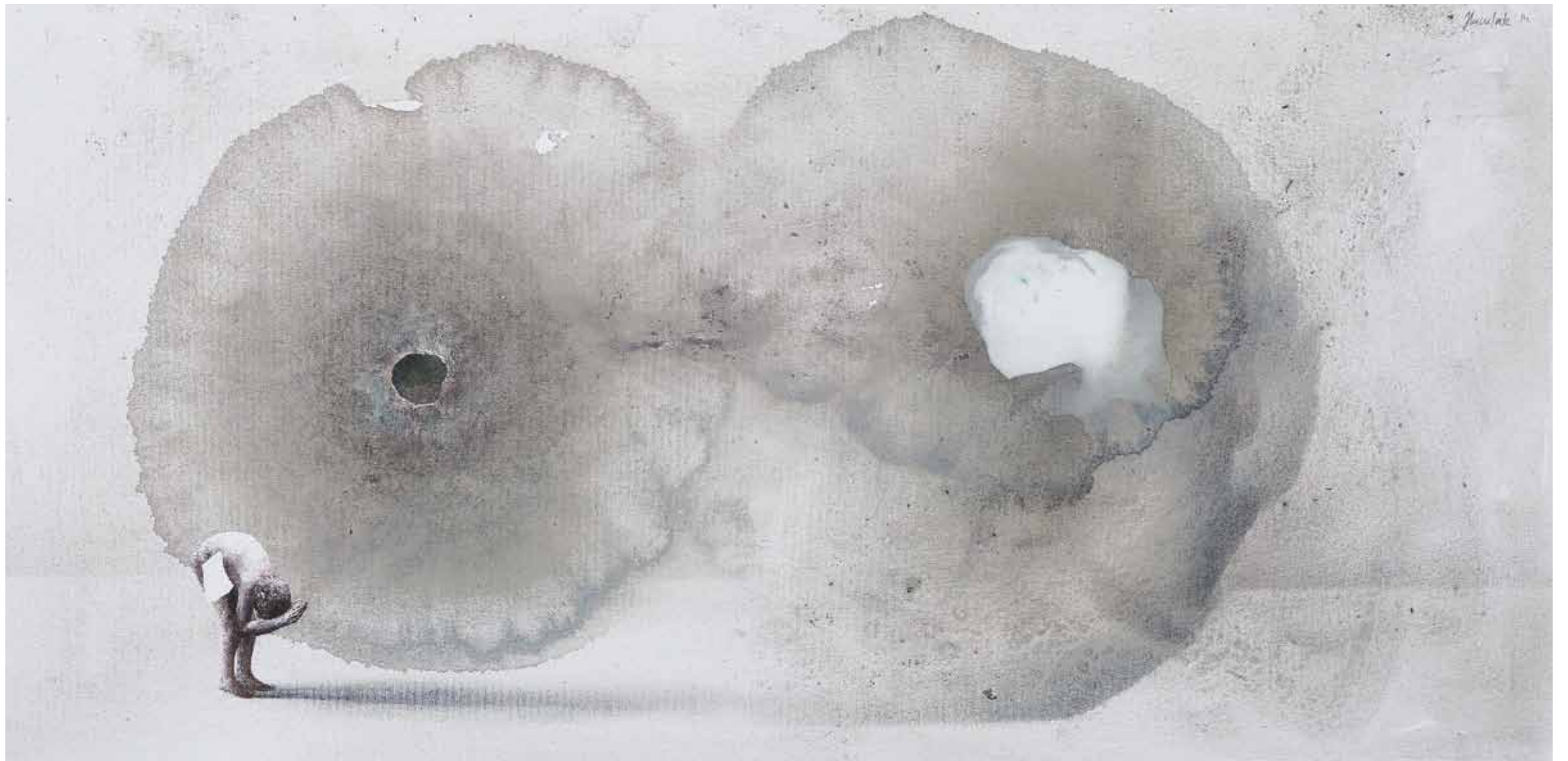
PYŁ 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 60 × 80 CM
DUST 2014 TEMPERA ON CANVAS, 60 × 80 CM



SONDA 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 60 × 80 CM
PROBE 2014 TEMPERA ON CANVAS, 60 × 80 CM







TRANSMUTACJA II ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 40 × 50 CM
TRANSMUTATION II ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 40 × 50 CM



TRWAŁOŚĆ ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 50 × 60 CM
DURABILITY ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 50 × 60 CM



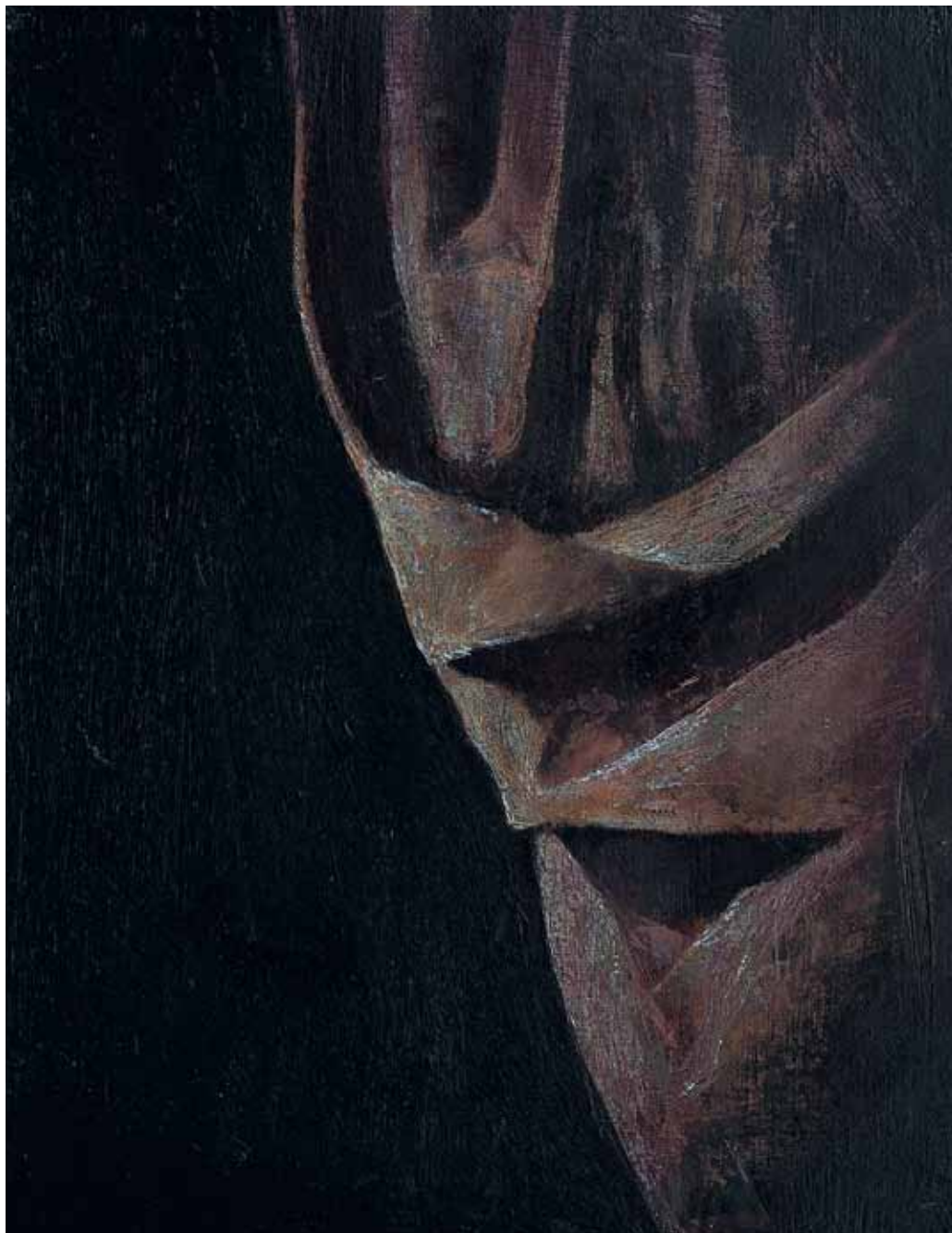
TRANSMUTACJA 2014 TEMPERA NA DESCE, 30 × 90 CM
TRANSMUTATION 2014 TEMPERA ON PANEL, 30 × 90 CM

WYCIEK 2013 TEMPERA NA DESCE, 40 × 60 CM
LEAK 2013 TEMPERA ON PANEL, 40 × 60 CM

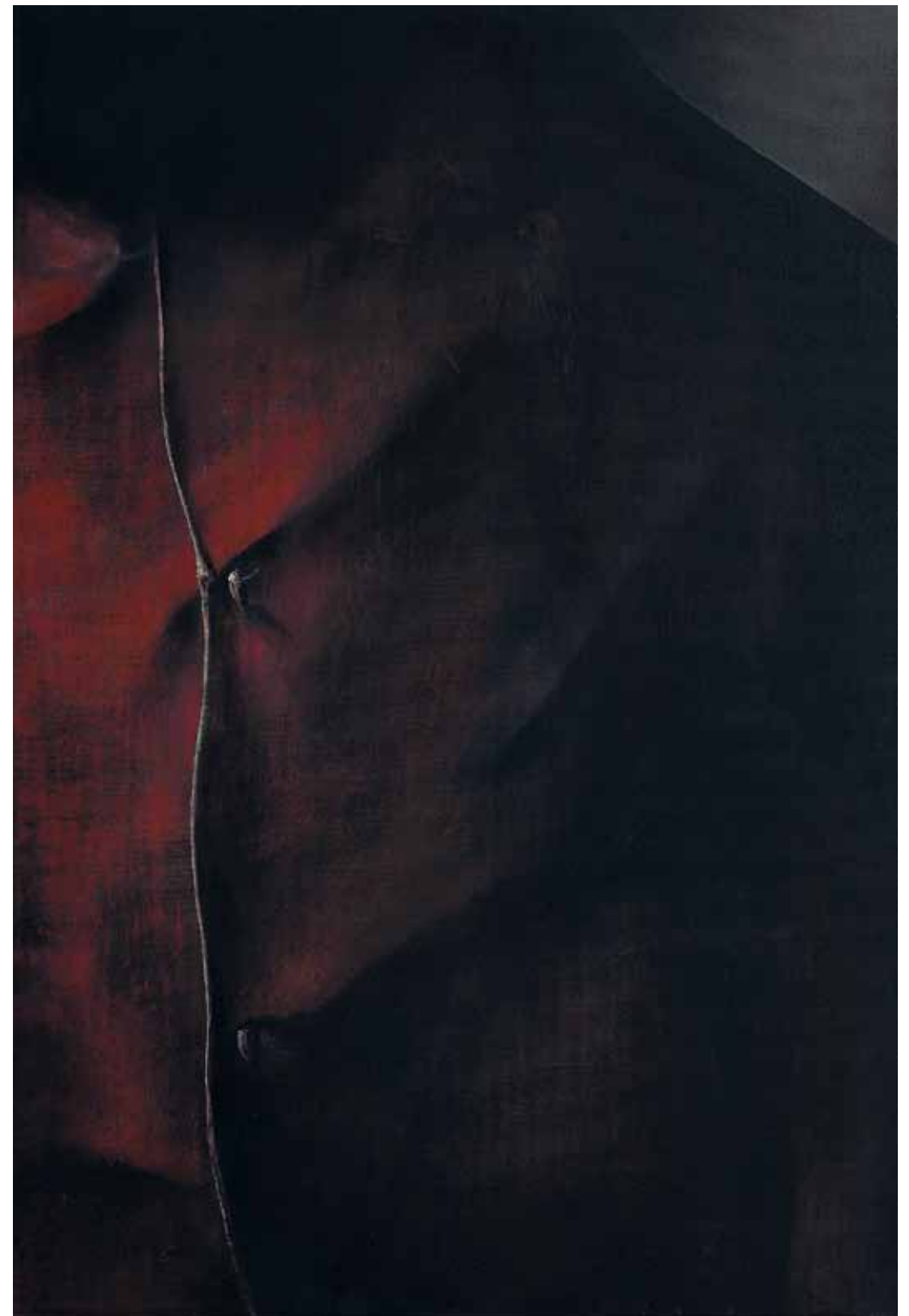


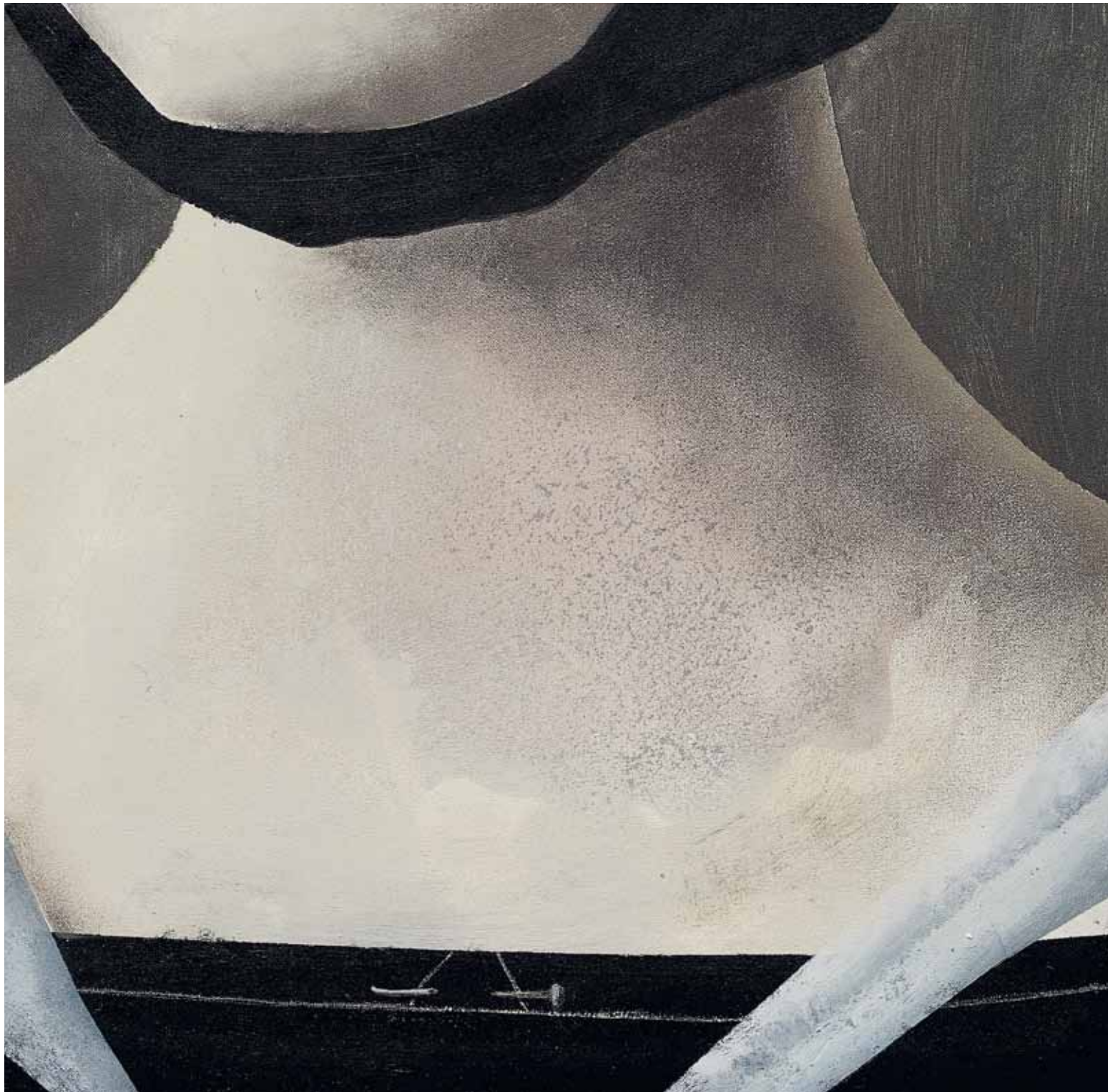
DETALE

DETAILS

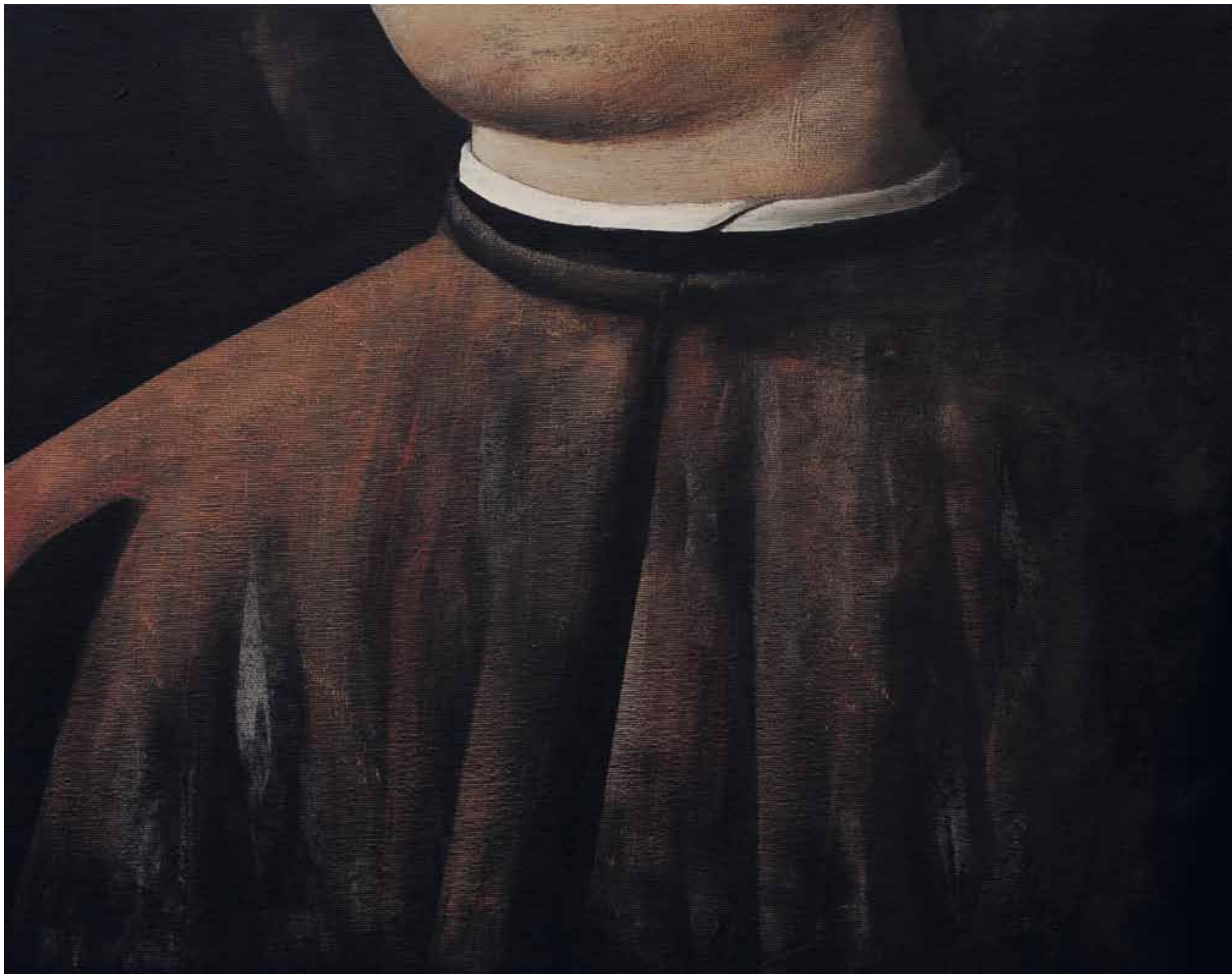


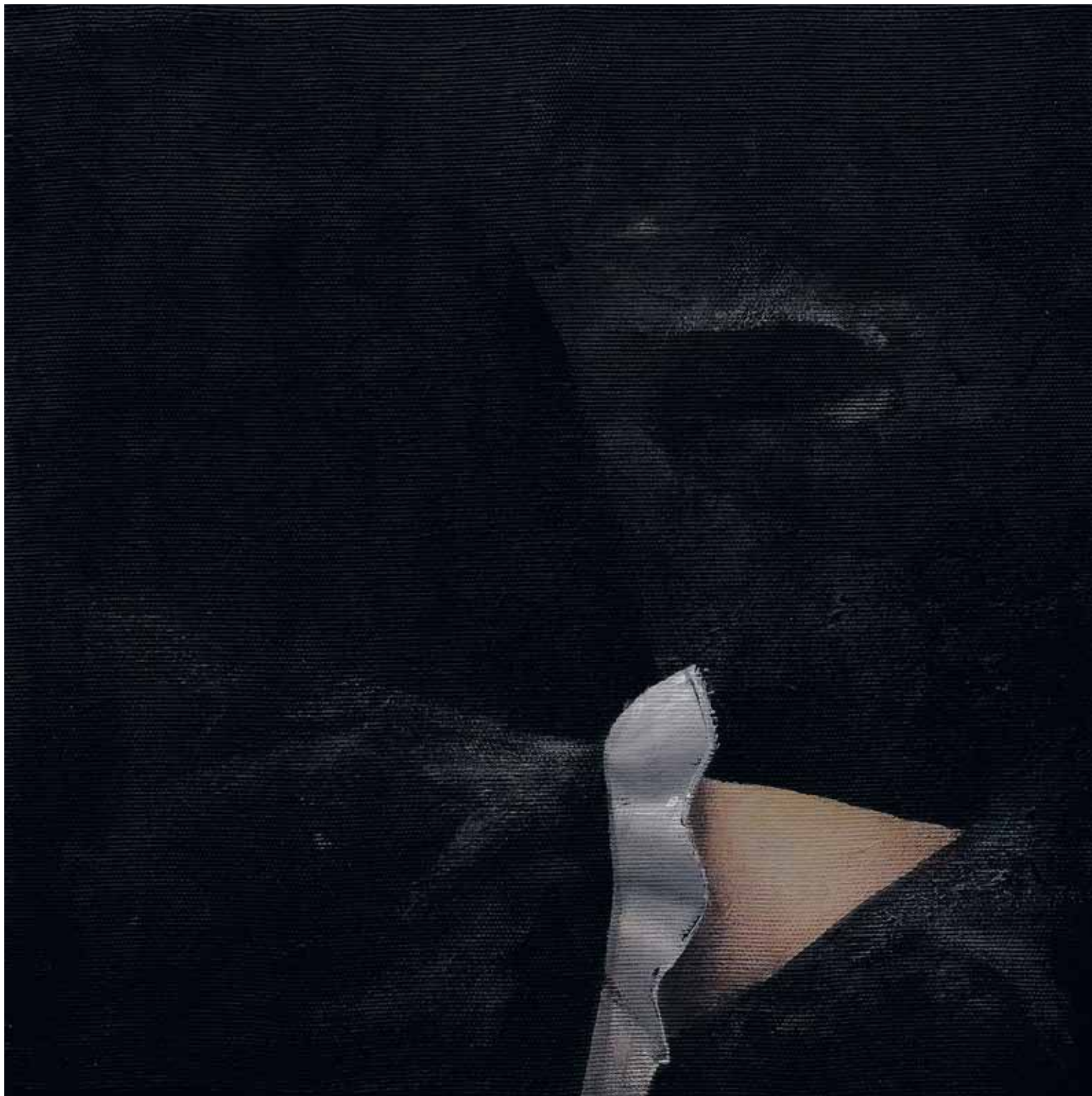
ZURBARÁN 2009 OLEJ NA PŁÓTNIE, 30 × 24 CM | ZURBARÁN 2009 OIL ON CANVAS, 30 × 24 CM
BISKUP 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 100 × 80 CM | BISHOP 2014 OIL ON CANVAS, 100 × 80 CM





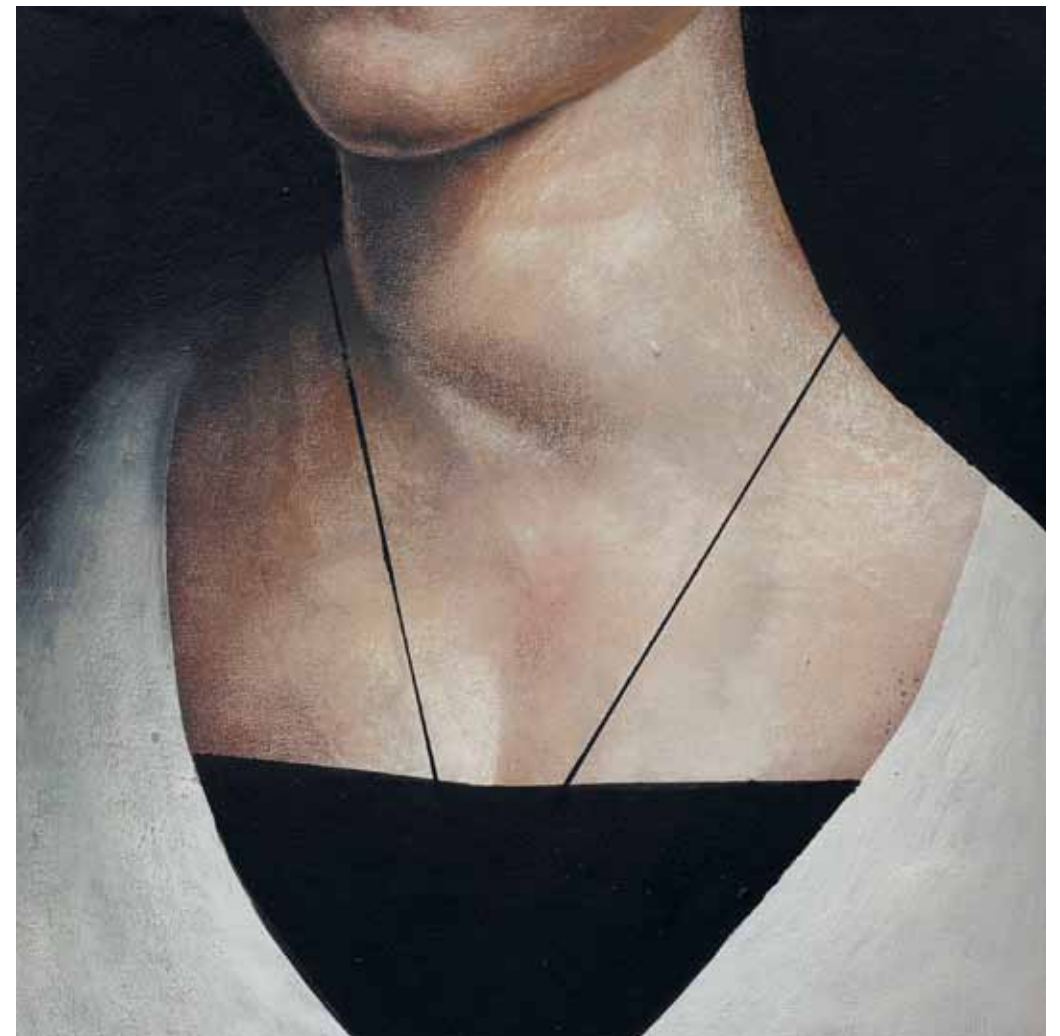
FRAU 2014 TEMPERA NA DESCE, 30 x 30 CM
FRAU 2014 TEMPERA ON PANEL, 30 x 30 CM







KOLENIERZYK 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 30 × 30 CM | **COLLAR** 2014 TEMPERA ON CANVAS, 30 × 30 CM
MADAME 2015 TEMPERA NA DESCE, 30 × 30 CM | **MADAME** 2015 TEMPERA ON PANEL, 30 × 30 CM





STIFTER 2015 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 30 x 30 CM
STIFTER 2015 TEMPERA ON CANVAS, 30 x 30 CM



NOGI III 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 24 × 30 CM
LEGS III 2014 OIL ON CANVAS, 24 × 30 CM



BIŻUTERIA 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 60 × 80 CM
JEWELLERY 2014 OIL ON CANVAS, 60 × 80 CM

NOGI 2013 OLEJ NA PŁÓTNIE, 60 × 90 CM
LEGS 2013 OIL ON CANVAS, 60 × 90 CM





OBRUS 2006 OLEJ NA PŁÓTNIE, 24 × 30 CM
TABLECLOTH 2006 OIL ON CANVAS, 24 × 30 CM

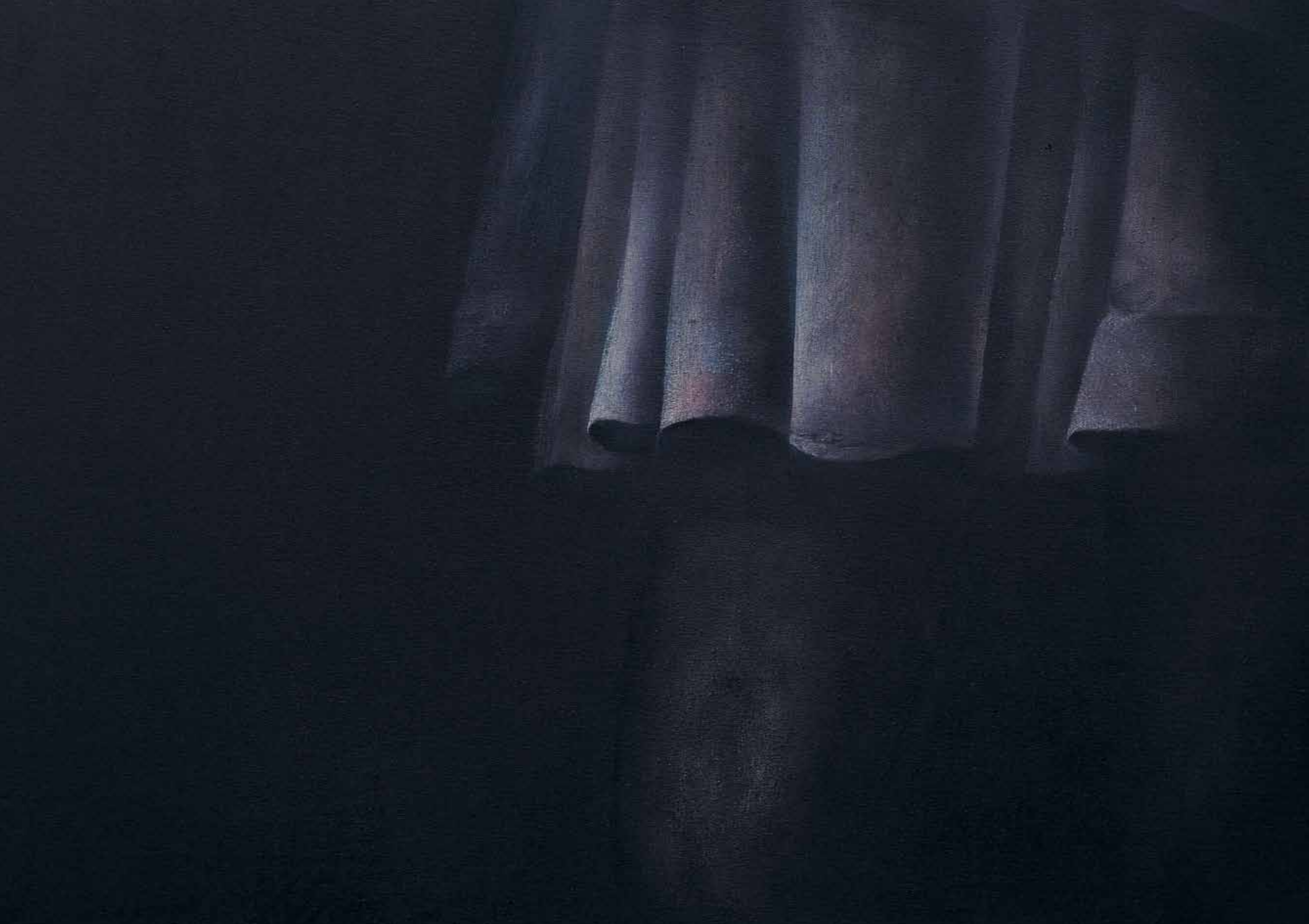


OBRUS III 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 24 × 30 CM
TABLECLOTH III 2014 OIL ON CANVAS, 24 × 30 CM

OBRUS II 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 24 × 35 CM
TABLE CLOTH II 2014 OIL ON CANVAS, 24 × 35 CM



NOGI II 2013 OLEJ NA PŁÓTNIE, 60 × 80 CM
LEGS II 2013 OIL ON CANVAS, 60 × 80 CM





KROK ²⁰¹⁴ OLEJ NA PŁÓTNIE, 150 × 85 CM
STEP ²⁰¹⁴ OIL ON CANVAS, 150 × 85 CM





SPOJRZENIE 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 90 × 160 CM
GAZE 2014 OIL ON CANVAS, 90 × 160 CM

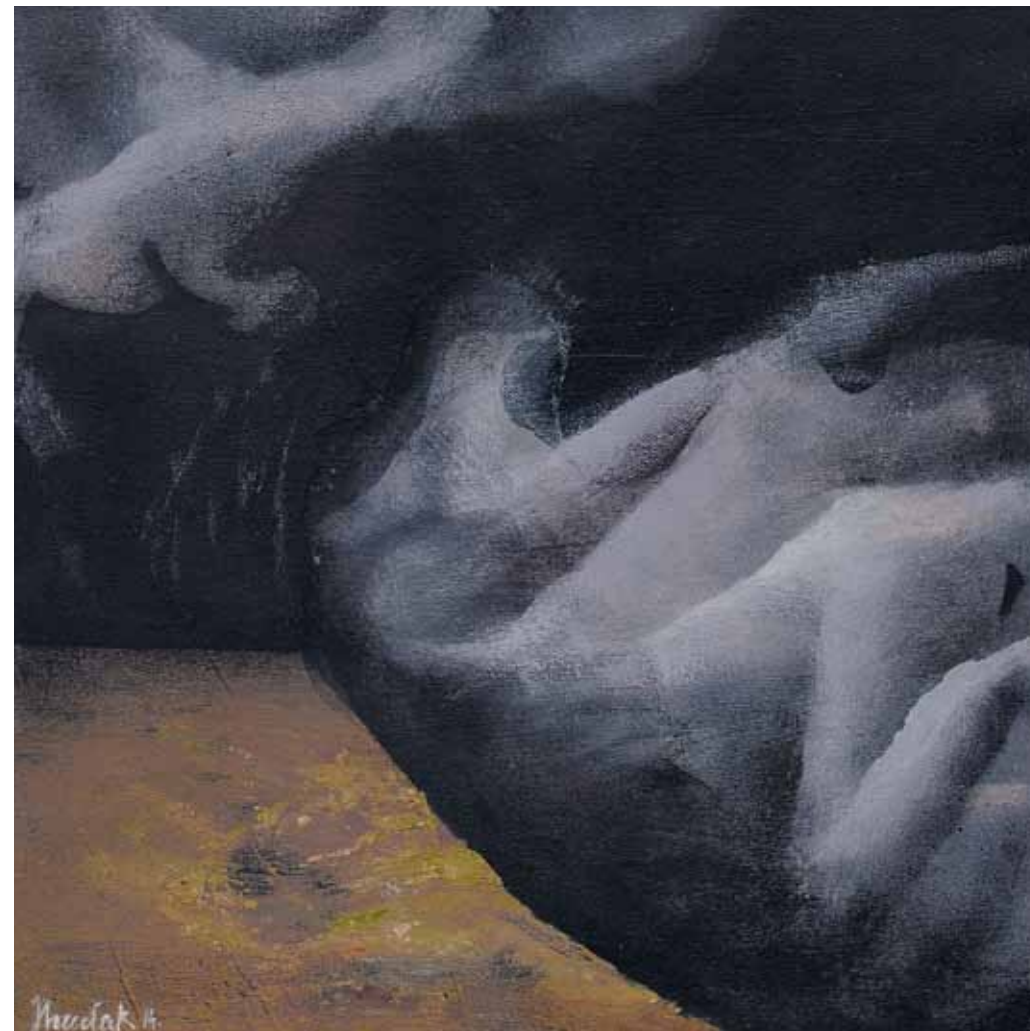
LIST 2014 TEMPERA NA DESCE, 20 × 30 CM
LETTER 2014 TEMPERA ON PANEL, 20 × 30 CM

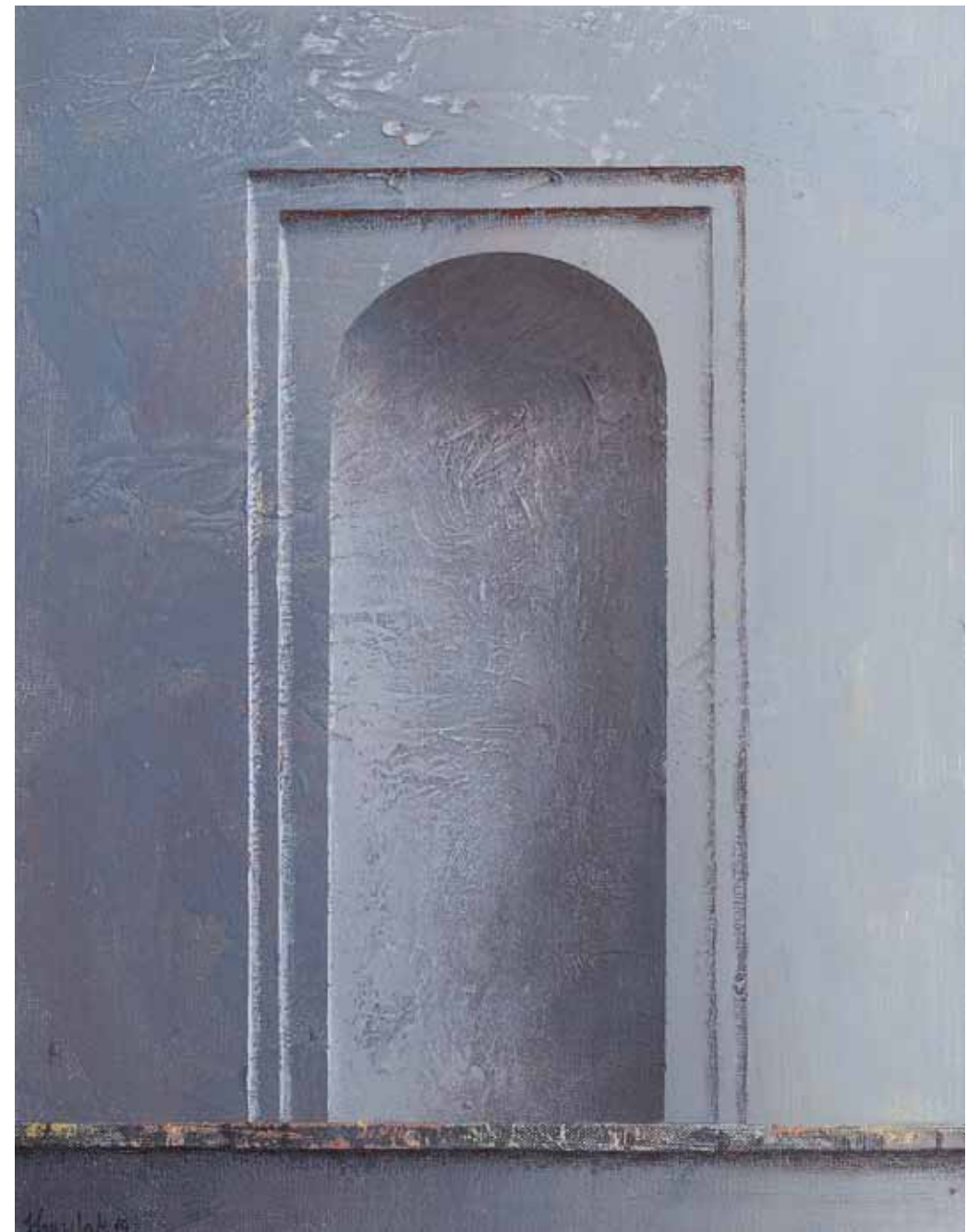


BIBLIOTEKA ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 20 × 30 CM
LIBRARY ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 20 × 30 CM



REKAW ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 25 × 25 CM
SLEEVE ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 25 × 25 CM





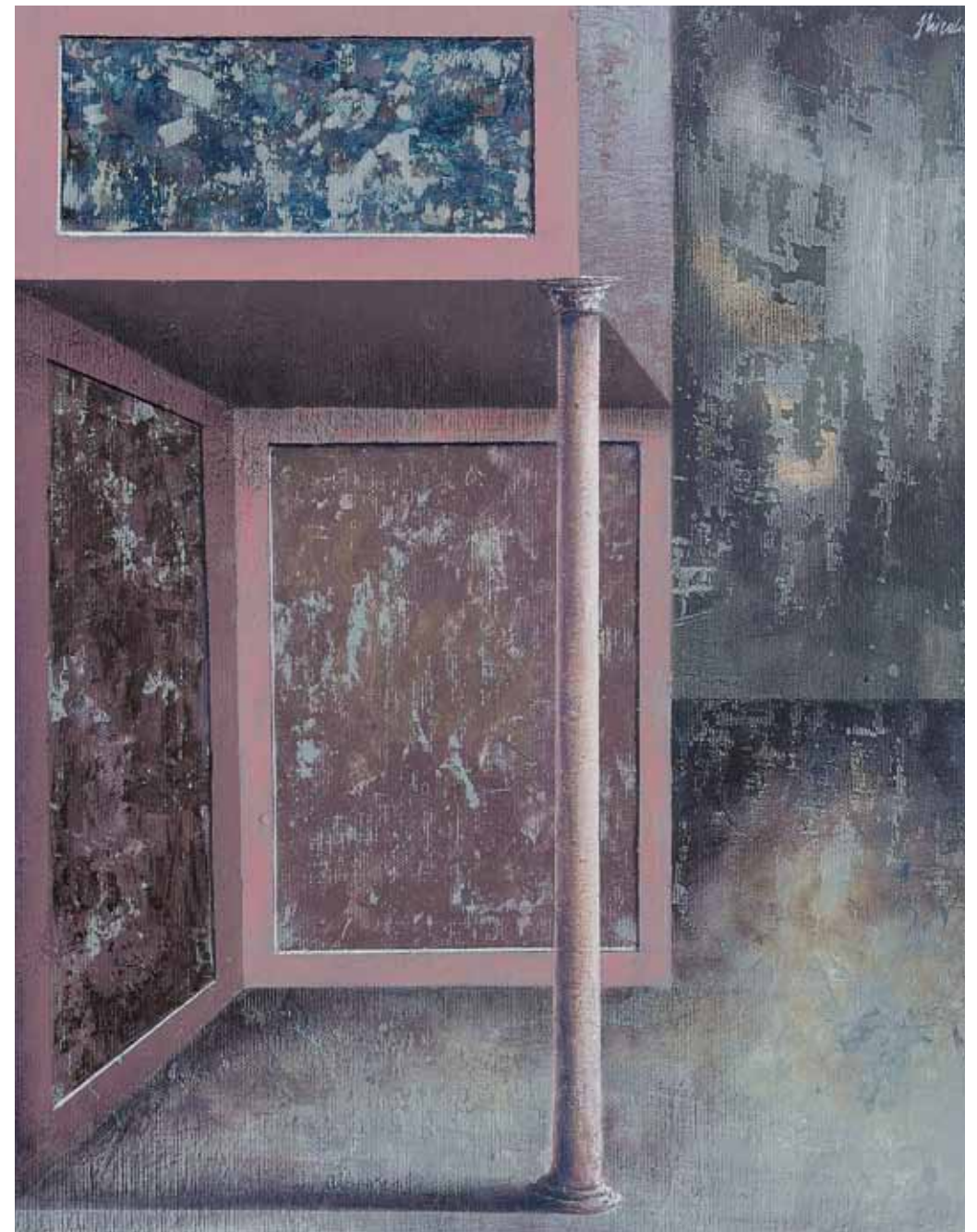
TARAS ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 40 × 50 CM
TERRACE ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 40 × 50 CM



POMIESZCZENIE ²⁰¹³ TEMPERA NA DESCE, 24 × 30 CM
CHAMBER ²⁰¹³ TEMPERA ON PANEL, 24 × 30 CM



PODŁOGA 2014 TEMPERA NA DESCE, 50 × 40 CM | FLOOR 2014 TEMPERA, ON PANEL, 50 × 40 CM
SAN CLEMENTE 2014 TEMPERA NA DESCE, 50 × 40 CM | SAN CLEMENTE 2014 TEMPERA ON PANEL, 50 × 40 CM



ŚCIANA 2014 TEMPERA NA DESCE, 100 × 70 CM
WALL 2014 TEMPERA ON PANEL, 100 × 70 CM



GRÓB 2014 TEMPERA NA PŁÓTNIE, 24 x 30 CM
GRAVE 2014 TEMPERA ON CANVAS, 24 x 30 CM



BAZA 2014 TEMPERA NA DESCE, 50 x 70 CM
BASE 2014 TEMPERA ON PANEL, 50 x 70 CM



DRZWI ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 40 × 30 CM | DOOR ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 40 × 30 CM
KOŚCIÓŁ III ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 50 × 40 CM | CHURCH III ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 50 × 40 CM



OLTARZ 2014 TEMPERA NA DESCE, 30 × 24CM | ALTAR 2014 TEMPERA ON PANEL, 30 × 24 CM
POSADZKA 2014 TEMPERA NA DESCE, 40 × 30 CM | FLOORING 2014 TEMPERA ON PANEL, 40 × 30 CM

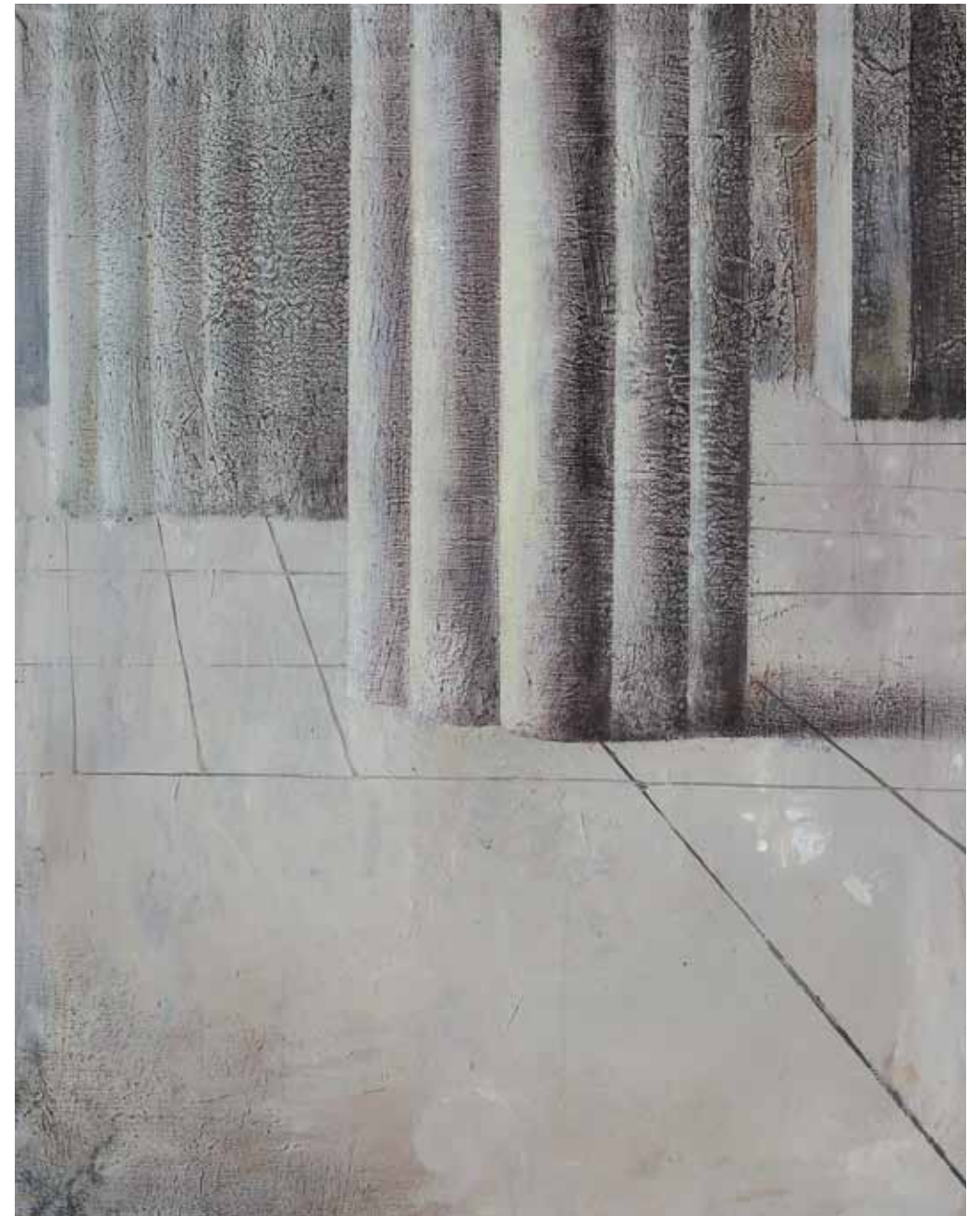




PAWIMENT ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 24 × 30 CM
PAVIMENTO ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 24 × 30 CM



KOŚCIÓŁ II ²⁰¹⁴ OLEJ NA PŁÓTNIE, 92 × 73 CM
CHURCH II ²⁰¹⁴ OIL ON CANVAS, 92 × 73 CM





SKLEPIENIE ²⁰¹⁴ TEMPERA NA PŁÓTNIE, 30 × 100 CM
VAULT ²⁰¹⁴ TEMPERA ON CANVAS, 30 × 100 CM



POKÓJ ²⁰¹³ OLEJ NA PŁÓTNIE, 30 × 100 CM
ROOM ²⁰¹³ OIL ON CANVAS, 30 × 100 CM

OPARCIE ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 20 x 30 CM

PROP ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 20 x 30 CM



PODEST ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 40 x 50 CM

PODIUM ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 40 x 50 CM



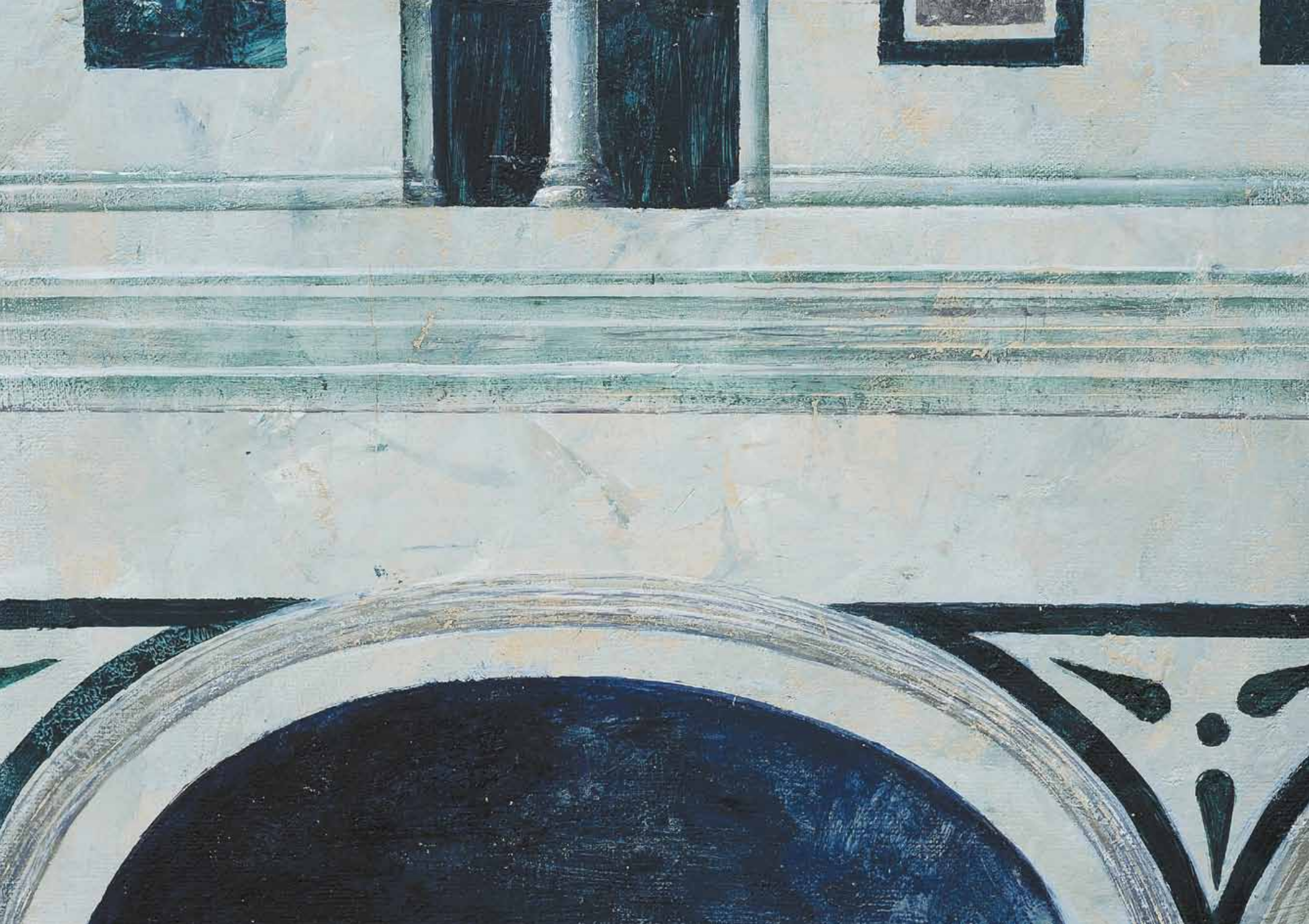


LEKTORIUM ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 30 × 24 CM
READING PLACE ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 30 × 24 CM

FASADA ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 21 × 30 CM
FACADE ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 21 × 30 CM



ŁUK ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 21 × 30 CM
ARCH ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 21 × 30 CM





KOLUMNY 2014 TEMPERA NA DESCE, 40 × 50 CM
PILLARS 2014 TEMPERA ON PANEL, 40 × 50 CM



POKÓJ II 2014 TEMPERA NA DESCE, 50 × 70 CM
ROOM II 2014 TEMPERA ON PANEL, 50 × 70 CM



OKNO ²⁰¹⁴ OLEJ NA PLÓTNIE, 50 x 100 CM
WINDOW ²⁰¹⁴ OIL ON CANVAS, 50 x 100 CM



OKNO II ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 50 x 100 CM
WINDOW II ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 50 x 100 CM



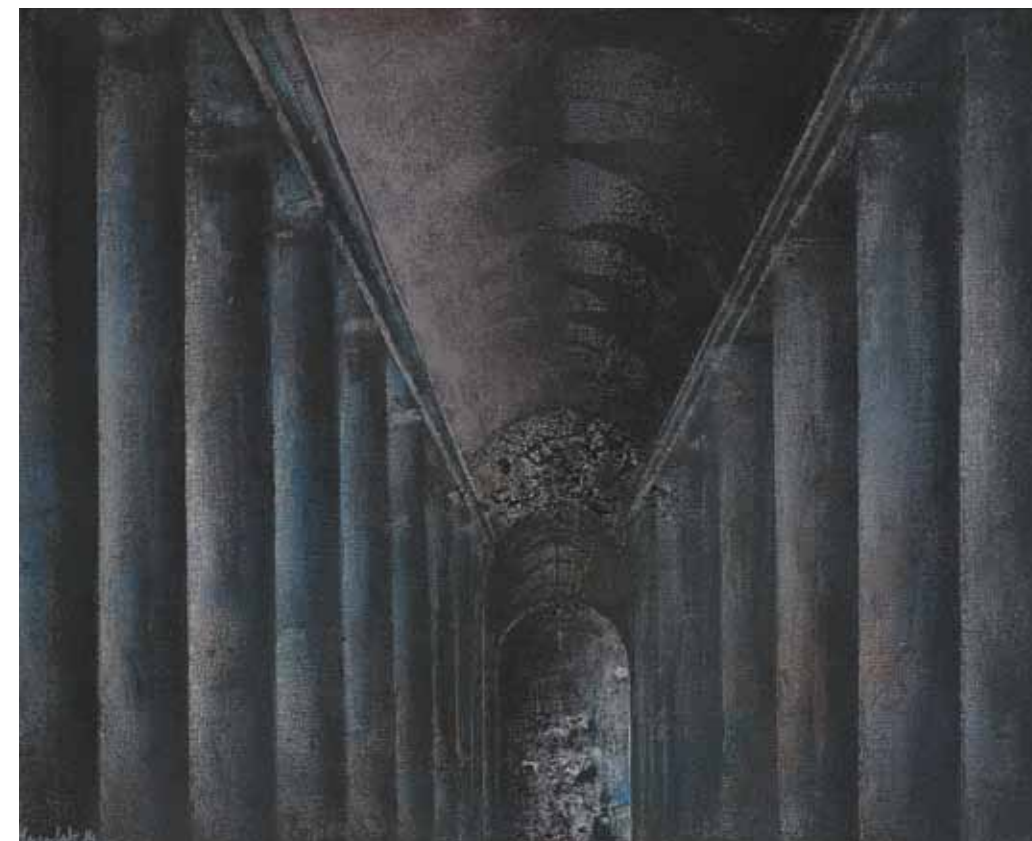
ATRAMENT ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE, 30 × 24 CM | INK ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL, 30 × 24 CM
KOŚCIÓŁ IV ²⁰¹⁴ TEMPERA NA DESCE 30 × 21 CM | CHURCH IV ²⁰¹⁴ TEMPERA ON PANEL 30 × 21 CM







KOŚCIÓŁ ²⁰¹⁴ OLEJ NA PŁÓTNIE, 160 × 90 CM
CHURCH ²⁰¹⁴ OIL ON CANVAS, 160 × 90 CM



MEMENTO 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 30 × 50 CM
MEMENTO 2014 OIL ON CANVAS, 30 × 50 CM



PEJZAŻ 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 50 × 60 CM
LANDSCAPE 2014 OIL ON CANVAS, 50 × 60 CM





GARDEROBA 2013 OLEJ NA PŁÓTNIE, 24 × 30 CM
WARDROBE 2013 OIL ON CANVAS, 24 × 30 CM



LAMPA 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 130 × 100 CM
LAMP 2014 OIL ON CANVAS, 130 × 100 CM



SUFIT 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 110 × 130 CM
CEILING 2014 OIL ON CANVAS, 110 × 130 CM



SUFIT I 2014 TEMPERA NA DESCE, 50 × 70 CM
CEILING I 2014 TEMPERA ON PANEL, 50 × 70 CM



MUR 2014 TEMPERA NA DESCE, 50 × 40 CM
WALL 2014 TEMPERA ON PANEL, 50 × 40 CM



PIANA I 2013 OLEJ NA PŁÓTNIE, 60 × 50 CM
FOAM I 2013 OIL ON CANVAS, 60 × 50 CM



PIANA 2014 TEMPERA NA DESCE, 60 × 70 CM
FOAM 2014 TEMPERA ON PANEL, 60 × 70 CM



SCHODY II [2013](#) TEMPERA NA DESCE, 70 × 100 CM
STAIRS II [2013](#) TEMPERA ON PANEL, 70 × 100 CM



SCHODY [2013](#) TEMPERA NA DESCE, 28 × 35 CM
STAIRS [2013](#) TEMPERA ON PANEL, 28 × 35 CM

ZAĆMIENIE 2011 OLEJ NA PŁÓTNIE, 92 × 110 CM
ECLIPSE 2011 OIL ON CANVAS, 92 × 110 CM



WNĘTRZE 2014 OLEJ NA PŁÓTNIE, 100 × 150 CM
INTERIOR 2014 OIL ON CANVAS, 100 × 150 CM





:
Łukasz Huculak

BIOGRAFIA

BIOGRAPHY

:
Bartłomiej Skowron

:

BIOGRAFIA

:

Biography

:

BIOGRAPHY

:

Biografia

ŁUKASZ HUCULAK

Rocznik 1977, absolwent wrocławskiej ASP, malarz i wykładowca, często piszący; z zacięciem do teoretyzowania i filozofowania. Zaczynał od malowania martwych natur, monochromatycznych i skupionych. Uległ fascynacji dawną sztuką włoską, najpewniej na skutek podróży do Italii. Przez pewien czas od tej fascynacji się uwalniał. Flirtował trochę z estetyką surrealizmu i nowym malarstwem, poszukując nowych światów. Znalazł ich wiele w dziełach innych malarzy, ale wcale nie mniej na własnych płótnach, opartych obecnie o sporą dawkę przypadku. Zobaczmy jak długo ten stan potrwa.

BARTŁOMIEJ SKOWRON

Filozof, platonik. Uprawia filozofię matematyczną, tzn. modeluje struktury filozoficzne, używając w tym celu struktur matematycznych. Członek Akademii Młodych Uczonych i Artystów.

ŁUKASZ HUCULAK

Born in 1977. He graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław. Painter and teacher, prolific writer with a penchant for theorising and philosophising. He originally painted reflexive, monochromatic still lifes. He became fascinated with Italian art, probably because of his visits in Italy. He took time to break free of the fascination. He flirted a little bit with the aesthetics of Surrealism and New Painting, always in search of new worlds of painting. He found many of those in the paintings of others and just as many on his own canvas, at this time largely deploying the probabilities of chance. It remains to be seen how long this state of mind will last.

BARTŁOMIEJ SKOWRON

A Platonist philosopher, he practises mathematical philosophy: he models philosophical structures using mathematical structures. A member of the Academy of Young Scholars and Artists.

KATALOG WYSTAWY | CATALOGUE OF THE EXHIBITION
DETALE | PRZESTRZENIE
DETAILS | SPACES

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
30.01.2015 – 01.03.2015

Wydawca katalogu | Publisher of the catalogue:
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
Plac Zdrojowy 2, 81-720 Sopot

Dyrektor | Gallery Director:
Zbigniew Buski

Kurator | Curator: Bogusław Deptuła

Teksty | Texts:
Bogusław Deptuła
Łukasz Huculak
Bartłomiej Skowron

Tłumaczenia | Translations:
Agata Hamilton, Jeffrey Judson Hamilton (The Syllabication of Picture)
Marcin Łakomski (Introduction, Thinking With The Senses, Biography)

Projekt graficzny i skład | Design
and typesetting:
Ryszard Bienert

Fotografie | Photo credits:
Łukasz Huculak, Miron Mattoszko



DETALE | PRZESTRZENIE
DETAILS | SPACES

Redakcja | Editing:
Bogusław Deptuła
Paweł Drabarczyk

Druk | Printing:
Moś i Łuczak

© Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
i Autorzy

ISBN 978-83-61270-96-6

Sopot

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, TEL: (+48 58) 551 02 21, FAX: 551 32 82, NIP 585-132-00-62, REGON 000277167

Patroni medialni:

