



HIPOTEZY I
HYPOTHESES and HYPOSTASES
HIPOSTAZY

Łukasz Huculak

HIPOTEZY i HIPOSTAZY

/

HYPOTHESES

and

HYPOSTASES

Łukasz Huculak



HIPOTEZA NA TEMAT HIPOSTAZ

Bogusław Deptuła

Łukasz Huculak patrzy na świat przez sztukę – żaden pejzaż, przedmiot czy postać nie zjawia się w realnym wyglądzie, zawsze jest przez nią przefiltrowany. W tym sensie obrazy tego malarza są hipostazą do kwadratu, bo „zapośredniczają już zapośredniczone”, rzeczywistość zostawiając pod spodem. Może to pokrećne, co piszę, ale poszukiwania Huculaka również nazbyt oczywiste nie są.

Wszyscy zajmujący się sztukami wizualnymi, a malarstwo przecież do nich należy, popełniamy logiczny błąd, przypisując cechy realnego istnienia tworum idealnym czy hipotetycznym, bo te w istocie wyobrażają obrazy. Mamy zwyczaj przypisywać im uczucia, dźwięki, mowę, zapachy, czasem nawet i smaki – tak jak wierzymy hipostatycznie w istnienie dobra czy prawdy, nie wspominając o pięknie, co do którego mamy wręcz pewność, bo w życiu i sztuce wciąż je spotykamy. Dużo tego naszego ontologicznego błędzenia w świecie, pomieszanych widoków i wyobrażeń.

Wśród obrazów, które pokazuje na swojej najnowszej wystawie Łukasz Huculak, jest wiele różnych typów przedstawień, niemal trudno je wszystkie wyliczyć. Są puste galeryjno-muzealne wnętrza, światy i postaci zainspirowane dziełami innych, oraz prace powstałe ostatnio, które odnoszą się bardziej bezpośrednio do rzeczywistości, choć i tak zazwyczaj zapośredniczył je obiektyw aparatu fotograficznego. Wszystkie są puste lub pustawe, wątłe, jakby to, co najważniejsze, z nich wyparowało, znikło, jakbyśmy oglądali pudełko po czekoladkach. Zupełnie jak w znanym poglądzie zen – na pytanie o to, co jest istotą dzbana, pada odpowiedź: pustka. A zatem, może tu wszędzie o pustkę chodzi i jej ukazanie w tych wyludnionych i wygasłych dziełach, z których ostatecznie wyparowały kolory, zostały tylko szarawe cienie. Wśród cieni i hipostaz się poruszamy, oglądając wysublimowane i oszczędne obrazy Łukasza Huculaka.

HYPOTHESIS ON HYPOSTASES

Bogusław Deptuła

Łukasz Huculak looks at the world through art. Not a single landscape, neither an object, nor a human figure appears in their real aspects, they are always intermediated by art. The painter's images are squared hypostases in this sense, as "they intermediate what have been already intermediated", leaving the reality underneath. Perhaps what I am writing here is slightly confusing, it is so because Huculak's quest is likewise not too obvious.

All who deal with visual arts, and after all painting belongs to these arts, we make a logical mistake by attributing traits of real existence to ideal or hypothetical creatures as these are expressed by paintings actually. We have a habit of ascribing them feelings, sounds, speech, scents, and even tastes occasionally. It is just like in case of ourselves, when we believe hypostatically in existence of good and truth, not mentioning beauty, as here we are almost certain, because we meet beauty in life and art continuously. There is a lot of this ontological erring of ours in the world, a lot of jumbled views and images.

Among the paintings Łukasz Huculak presents in his newest show there are many types of representation, it is almost difficult to count all of them. There are empty gallery-museum interiors, worlds and characters inspired by works of others, and the recent works that refer more directly to reality, although still they were intermediated by a lens of a camera. All of them are empty, blank, frail, as if what most important had already evaporated, disappeared, as if we looked at an empty chocolate box. But all this may appear as in one of well-known Zen views – the answer to the question about the essence of a pitcher is: emptiness. Therefore, it may be about emptiness and its representation in these abandoned and faded works with finally evaporated colours and their greyish shadows left. Among shadows and hypostases we are moving while watching Łukasz Huculak's sublime and terse paintings.

TROPY

Maria Poprzęcka

Rzadko się zdarza, aby młody artysta niemal od samego początku swej drogi określił wyrazisty malarski idiom. Tak jednak jest w wypadku Łukasza Huculaka. Niezależnie od zmian, jakim podlegało i nadal podlega jego malarstwo, nie ma problemu z rozpoznaniem jego płócien. Od pierwszego spojrzenia wiadomo – to jest Huculak. A jednak, gdy przyjdzie opisać cechy owego idiomu, okazuje się że niełatwo je uchwycić. Wskazać można zaledwie kilka tropów, na które obrazy Huculaka nas naprowadzają. Być może są to tropy mylne. Wszak artysta, tak ceniący sobie „dziwność i nieoczywistość świata zewnętrznego”, broni także nieoczywistości swojego świata. Woli zostawiać widza w niepewności, w rozchwianym poczuciu realności i nierealności, materialności i niematerialności, pewności i zagubienia.

1

TROP PIERWSZY – PUSTKA I CISZA

... jeśli w głowie mam jakieś wymarzone obrazy to na pewno ciągle są to obrazy, na których nie ma nic, lub prawie nic, a jednak właśnie jest jakaś energia, która powoduje to, jakkolwiek górnolotnie to zabrzmiało, metafizyczne olśnienie... – mówi Łukasz Huculak w rozmowie w Bogusławem Deptułą.

Idea obrazu, na którym „nie ma nic, lub prawie nic” jest bardzo stara. Najosobliwsza bodaj z anegdot o artystach opowiedzianych przez Pliniusza mówi o szlachetnej rywalizacji dwóch legendarnych greckich malarzy: Apellesa i Protogenesa. Apelles zapragnął poznać swego rywala, Protogenesa, który mieszkał na Rodos. Nie zastał go w pracowni, tylko stara służąca

pilnowała wielkiej deski przygotowanej do malowania. Gdy spytała, czyją wizytę ma zameldować, Apelles odrzekł: „tego oto” – i chwyciwszy pędzel poprowadził po desce kolorową linię, ogromnie ciekawą. Gdy Protogenes wrócił, zobaczywszy linię był pewien, że mógł to być tylko Apelles, bo nikogo innego nie stać było na wyczyn tak doskonały. Ale podjął wyzwanie. Innym kolorem poprowadził jeszcze cieńszą linię przez środek tamtej. Powróciwszy, Apelles stwierdził, że został pobity, lecz nie poddając się, trzecim kolorem rozciął tamte linie. Wtedy Protogenes, uznając się za pokonanego, postanowił obraz w tym stanie przekazać potomności, *ku podziwowi wszystkich, szczególnie malarzy. Spłonął on – kontynuuje opowieść Pliniusz – w pierwszym pożarze domu Cezara na Palatynie. Ale przedtem napatrzyliśmy się na niego. Był wielki i nie zawierał nic innego jak linie, prawie niewidoczne, tak że wśród znakomitych dzieł wielu malarzy robił wrażenie pustego; ale przez to właśnie ściągął na siebie wzrok i wyglądał szlachetniej niż każdy inny obraz.*

Opowieść Pliniusza to nie tylko pochwała sprawności ręki antycznych artystów. To także kapitalne spostrzeżenie o sile pustki w obrazie: *choć robił wrażenie pustego (...) przez to właśnie ściągął na siebie wzrok i wyglądał szlachetniej...* Malarstwo Łukasza Huculaka jest bardzo dalekie od geometrycznej, purystycznej abstrakcji, jakiej prefiguracją są perfekcyjne linie kreślone przez ścigających się malarzy. Podobnie jednak w wielu jego obrazach wzrok przyciąga właśnie pustka. Pustka, będąca jedynym wizualnym odpowiednikiem ciszy. A właśnie wypełniająca pustkę cisza wydaje się konstytutywną cechą obrazów Huculaka. I wcale nie dlatego, że wiele z nich, wedle dawnych podziałów gatunkowych to „ciche życie” – *still life*, u nas zwane „martwą naturą”.

Mowa o milczeniu obrazu może się wydać paradoksem, jako iż z natury swej obrazy są nieme. Malarstwo jest przecież „milcząca poezja”. A zatem obraz, aby był poezją – powinien milczeć. Artysta to wie. Wśród pustych przestrzeni w jego obrazach panuje cisza.

2

TROP DRUGI – PLAMY NA MURZE

Kabel, Patyk, Sufit, Plamy, Podłoga, Śmieci, Brud – to tytuły niedawnych obrazów Huculaka. *Kabel* to wygięty pręt kontrastujący z prostą linią, niczym horyzont dzielący ścianę i podłogę. Pręt rzuca słaby cień. I to wszystko. *Patyk* – biały, oparty o ścianę w kącie pokoju, zbudowanym z trzech szarych płaszczyzn. Rzuca cień, który rysuje – drugi w tym obrazie – trójkąt. I znów to wszystko, jeśli nie liczyć plamy ociekającej białej farby na ścianie. *Plamy, Sufit, Brud* to już tylko amorficzne, achromatyczne, bezkształtne formy.

Te minimalistyczne obrazy wskazują na inny, także dawny trop. ... *jeśli wpatrzysz się w mury pokryte rozmaitymi plamami lub w kamienie rozmaicie pomieszane i chcesz sobie wyobrazić jakąś scenę, możesz tam zobaczyć podobieństwa rozmaitych krajobrazów ozdobionych górami, rzeki, skały, drzewa, wielkie równiny, doliny i różnokształtne pagórki (...)* Z takimi ścianami o beztadnych plamach bywa jak z głosem dzwonów – w ich dźwiękach odnajdziesz każde imię i słowo, które przywołaś wyobraźnią.

Dalej Leonardo radzi: *Nie lekceważ tej mojej myśli; przypomina ci ona, że nie zawadzi zatrzymać się czasem, by obserwować palmy na murach albo popiół ogniska, albo chmury czy błoto, albo inne podobne rzeczy. Jeśli będziesz w nie patrzył, znajdziesz tam czarujące pomysły, pobudzające umysł malarza do nowych pomysłów...*

Łukasz Huculak nie maluje rozmaitych krajobrazów ozdobionych górami, nie przedstawia rzek, skał ani drzew. Maluje tylko grzybiczne plamy, wilgotne zacieki, łuszczące się ściany, liszaje na tynku. I tylko to. Tym gestem zatrzymania, rezygnacji, powściągnięcia od dalszego obrazowania, widzom pozostawia szeroko otwartą przestrzeń dla wyobraźni. Im pozostawia swobodę inwencji. Daje impuls do znajdowania *czarujących pomysłów*. Sugerując kształty niejasne i pogmatwane, pobudza i ożywia umysł. Patrzący ma szansę stworzyć tu własny obraz *nieskończoności ilości rzeczy*, jakie tylko zdolny jest przywołać wyobraźnią. *Podłoga* może okazać się wzburzonym morzem, *Brud* – przestworem nieba, *Sufit* – zamglonym, dalekim pejzażem. Każdy z tych obrazów staje się naszym „krajobrazem duszy”, jedynym, niepowtarzalnym.

3

TROP TRZECI – GUTAI

Obraz *Patyk* wygląda jak malarska dokumentacja konceptualnej instalacji. Podobnie *Śmieci* – porwane, białe kartki rozsypane w ciasnej, ostrokątnie ściśniętej przestrzeni. Wspomnienie Galerii Foksal z początku lat siedemdziesiątych? To przecież paradoks. Konceptualizm i malarz pracujący w tradycyjnych technikach, nadający swoim obrazom wygląd starych, wyblakłych fresków? Czy można godzić fakturalne efekty, sensualną malarską materię z konceptualistyczną ideą odrzucenia materializacji dzieła?

A jednak Łukasz Huculak sam naprowadza na konceptualistyczny trop. Jeden z obrazów jest zatytułowany *Gutai*. Jesteśmy w tak lubianej przez Huculaka przestrzeni ni to galerii, ni to sali opuszczonego, zaniedbanego pałacu. W tej przestrzeni eksponowanych jest kilka dziwnych obiektów. Walec, wbity w podłogę pręt, prostokątna konstrukcja, tworząca rodzaj zagrody. Te twarde, proste kształty służą – niczym tradycyjne

postumenty pod rzeźby – unoszącym się z nich obłocznym, ulotnym, niematerialnym formom. Świat materii staje na usługach niematerialnego. Geometria rodzi bezformie. Mierzalne i dotykalne przekształca w nieokreślone i nieuchwytnie.

Japońskie stowarzyszenie Gutai, działające od lat 50. po początek 70. XX wieku, teraz, z perspektywy półwiecza widziane jest jako grupa o najsilniejszym wyrotowym potencjale. Obrazoburcze, destrukcyjne, transgresywne akcje członków Gutai, zrywające ze wszystkim tradycjami i konwencjami, zarówno twórczości, jak życia artystycznego, w swym radykalizmie szły śmiało i dalej od ówczesnych działań artystów euro-amerykańskich, konceptualistów czy Fluxusu.

Lecz Huculak, przywołując grupę Gutai, osobliwe instalacje umieszcza w zdegradowanej, wyraźnie jednak galeryjnej przestrzeni. Czy chce powiedzieć, że najdalej nawet posunięty bunt wobec instytucjonalizacji i komercjalizacji sztuki kończy się etycznie podejrzaną klęską w galerii? Stowarzyszenie Gutai doczekało się niejednej muzealnej kanonizacji, wielkich retrospektyw w Jeu de Paume w Paryżu i na Biennale w Wenecji przed trzema laty. Czy więc podjęty tu dialog z konceptualizmem jest przewrotny? Czy też jest tak dwuznacznym hołdem, jak *Hommage à Morandi*, gdzie widzimy „morandiowską” martwą naturę w rozpadzie? Obrazy Huculaka nie odpowiadają na te i inne pytania. One je stawiają.

CLUES

Maria Poprzęcka

It happens rarely indeed that a young artist, since almost the very beginning of his creative path, has been able to define a distinct painterly idiom. However, this is just the case of Łukasz Huculak. Regardless the changes that his painting has undergone, and still undergoes, there is no trouble with recognising his canvas. Since the first glance we already know – it is Huculak. Nevertheless, when it comes to describing traits of this idiom, they occur to be not so easily captured. We can only indicate few clues Huculak's paintings provide. These clues may be misleading. The artist, who appreciates “strangeness and unambiguousness of the external world” so much, after all defends also unambiguousness of his own world. He prefers leaving onlookers in uncertainty, in swaying feeling of reality and unreality, materiality and immateriality, certainty and confusion.

1

CLUE ONE – EMPTINESS AND SILENCE

...if I have some dreamed-of pictures in my mind, they are surely empty or almost empty, nevertheless, there is a kind of energy – the relations, though accidental, comprise absolute necessity; the energy that results, excuse my bombastic tone, in metaphysical illumination... – Łukasz Huculak says, being interviewed by Bogusław Deptuła.

The concept of a picture that has “nothing or almost nothing” in it is a very old one. The most peculiar anecdote about artists told by Pliny is about noble rivalry between two legendary Greek painters: Apelles and Protogenes. Apelles had a wish to get to

know his rival Protogenes who used to live on the island of Rhodes. Apelles did not find him in a studio, instead, there was an old servant looking after a big board ready to be painted. When she asked whose visit she was supposed to announce, Apelles replied: “this one” – and grabbing a brush, he led with it an extremely thin, coloured line on the board. When Protogenes returned, after having seen the line, he was certain that it must have been Apelles only, as no one else was able to perform so perfectly. But he faced the challenge. With another colour he led an even thinner line in the middle of the first one. After his comeback Apelles declared he had been beaten up, still not surrendering, with the third colour he cut out the previous lines. At that moment Protogenes, admitting that Apelles had won, decided to hand the painting over to the following generations, *to be admired by everyone, especially painters. It got burnt* – as the story is continued by Pliny – *in the first fire of Cesar's house on Palatine. But before it happened, we had a chance to look at it sufficiently enough. It was large indeed and did not comprise anything but the almost invisible lines, therefore, among fine works of many painters it made an impression of an empty picture; but that was why it attracted everyone's eyes and looked more precious than any other painting.*

Pliny's tale is not only a praise of antique artists' hand skills. It is also an excellent remark on force of emptiness in a picture: *though it made an impression of an empty one (...)* *that was why it attracted everyone's eyes and looked more precious...* Łukasz Huculak's painting is distant from geometrical, pure abstraction, which has its prefiguration in perfectly drawn lines of competing painters. However, quite similarly, what attracts most in many of his paintings is this very emptiness. Emptiness which is the only visual equivalent of silence. And this silence that fills up emptiness seems to be a constitutive trait of Huculak's paintings. And it is not only for this reason that many of them, following old genre classifications, are “still lifes”, called by us in polish “dead nature”.

To talk about muteness of a picture may seem to be a paradox, as pictures are naturally silent. Painting is surely “silent poetry”. Therefore, a picture should be silent to become poetry. The artist is aware of this. Empty spaces in his pictures are dominated by silence.

2

CLUE TWO – STAINS ON A WALL

Cable, Stick, Ceiling, Stains, Floor, Litter, Dirt – these are titles of Huculak recent paintings. *Cable* is a bowed twig set in contrast with a straight line, which horizon alike parts the wall from

the floor. The twig casts a faint shadow. And it is all. *Stick* – white, leaning against the wall in the corner of a room, built of three grey planes. It casts a shadow that draws the second in this painting triangle. And again it is all, despite for a stain of dripping white paint on the wall. *Stains, Ceiling, Dirt* these are only amorphous, achromatic, shapeless forms.

These minimalistic paintings indicate yet another, also old clue. ... *when you look intently at walls covered up with stains or at stones variously mixed and you want to picture a scene, you are able to find similarities with various landscapes decorated with mountains, rivers, rocks, trees, great plains, valleys and hills varied in shapes (...)* Such walls covered with disordered stains happen to be like voices of bells – in their chimes you are able to find any name and word you evoke in your imagination.

Leonardo's further advice is: *Do not underestimate my thought; it reminds you that it is good to stop sometimes to observe stains on the walls or ash from a bonfire, or clouds, mud or other similar things. If you look at them, you will find charming ideas, arousing a painter's mind to new concepts...*

Łukasz Huculak does not paint various landscapes decorated with mountains, he does not depict rivers, rocks or trees. He paints only fungic stains, damp drippings, flaking-off walls, lichen on plaster. And only this. With this gesture of stopping, giving up, restraining from further painting, viewers are left with a wide open space for imagination. He leaves them with freedom of invention. He gives away an impulse to find “*charming ideas*”. By suggesting ambiguous and complicated shapes, he arouses and animates mind. The one who is looking has a chance to create his own picture of “*infinite number of things*” he is capable of evoking in his imagination. *Floor* can become a stormy sea, *Dirt* – expanse of the sky, *Ceiling* – a dimmed, distant landscape. Each of these paintings become our own “soul landscape”, the only and unrepeatable one.

3

CLUE THREE – GUTAI

The picture entitled *Stick* looks like painterly documentation of a conceptual installation. It is also the case of *Litter* – torn white sheets of paper scattered about in a narrow, sharp-angled tight space. Is it a memory of the Foksal Gallery from the beginning of the 1970s? It is surely a paradox. Conceptualism and a painter working in traditional techniques, giving his pictures a look of old, faded frescoes? Is it possible to reconcile textural elements, sensual painterly matter to conceptual idea of rejecting the work's materialisation?

And yet Łukasz Huculak himself leads us to this conceptual clue. One of his pictures is entitled *Gutai*. We find ourselves in a so admired by Huculak space of neither a sort of a gallery, nor a kind of an abandoned and neglected palace. There are a few strange objects exposed in this space. A cylinder, a rod thrust in the floor, a rectangular construction making up a sort of a croft. These hard straight shapes serve – alike traditional sculpture postaments – as bases for cloud-like, immaterial forms hovering above. The universe of matter stands up for immaterial world. Geometry gives birth to the formless. The measurable and the tangible transform into the undefined and the elusive.

The Japanese association Gutai, active since the 1950s to the beginning of the 1970s, nowadays, from the perspective of a half of a century, is perceived as a group with the most subversive potential. Iconoclastic, destructive, transgressive actions of Gutai members, plucking from all traditions and conventions, both related with creation and artistic life, in their radicalism they went further and more courageous than Euro-American artists, Conceptualists or Fluxus's activities of that time.

However, by evoking the Gutai group, Huculak places his peculiar installations in a degraded, still distinctly gallery-like space. Does he want to say that even the most rebellious opposition to institutionalisation and commercialisation of art ends up with an aesthetically suspicious defeat in a gallery? The Gutai association have stayed for numerous museum canonisation, great retrospectives at Jeu de Paume in Paris and at the Venice Biennale three years ago. Is the initiated by Huculak dialogue with Conceptualism a perverted one? Or is it such an equivocal tribute as *Hommage à Morandi*, where we can see a „Morandi-like” still-life in disintegration? Huculak's paintings do not answer these and other questions. His pictures actually pose them.

SKALA / SCALE
1 : 5





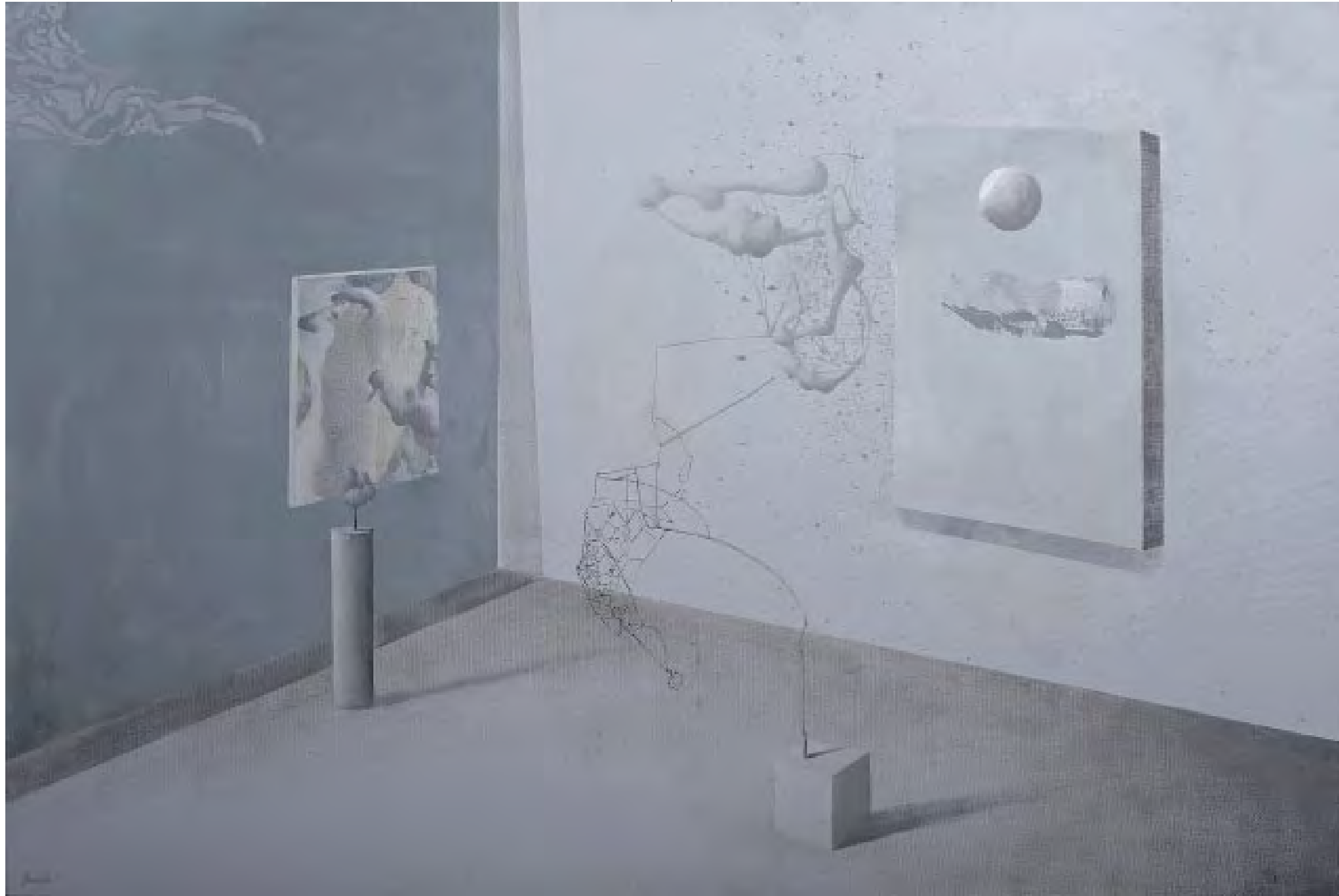


ŚMIECI / LITTER — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 80x60 cm



BEZ TYTUŁU / UNTITLED — olej na płótnie / oil on canvas — 2011 — 70x50 cm







INSERT — olej na płótnie / oil on canvas — 2010 — 35x90 cm



X — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 42,5x90 cm



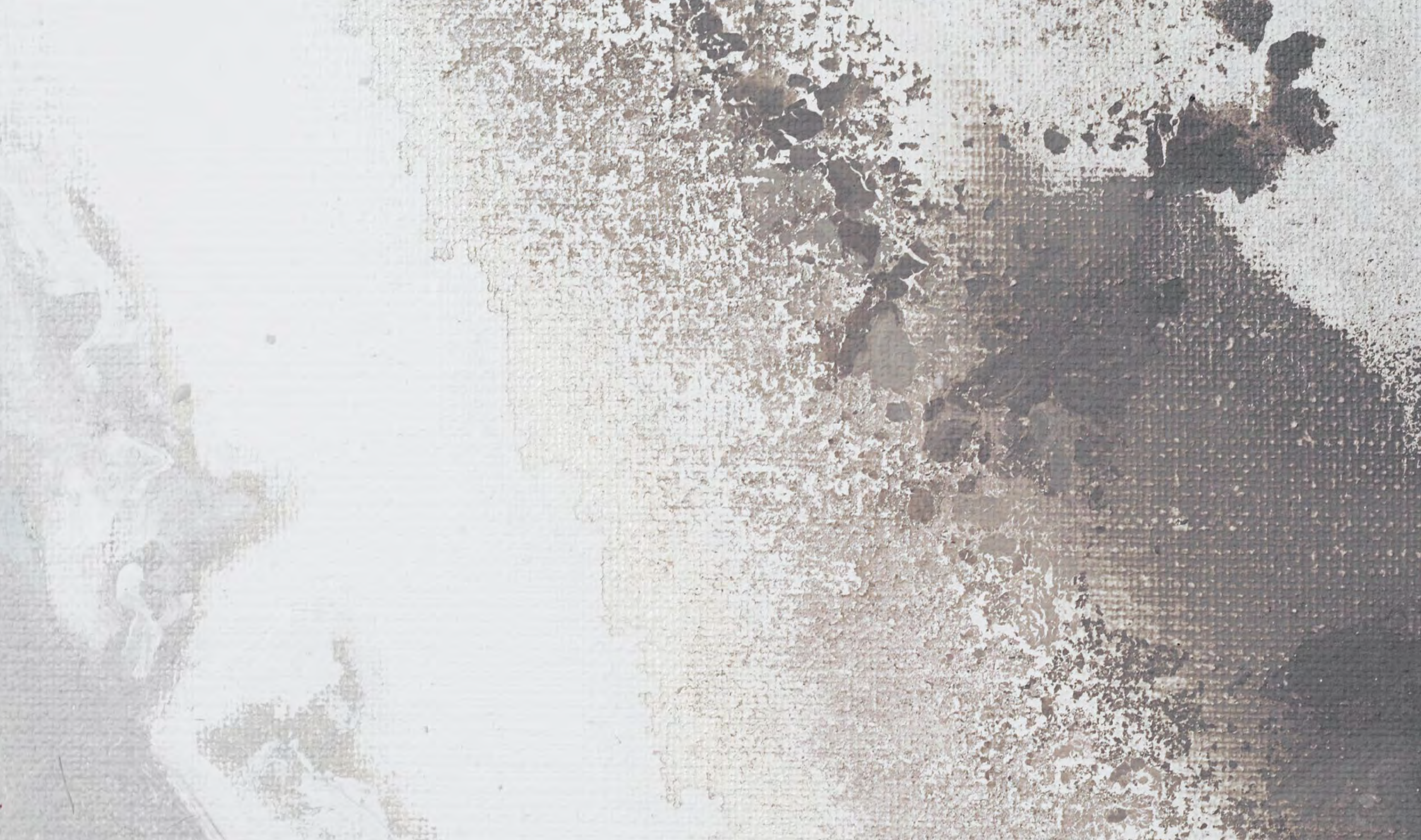




FRAGMENTY FAUNY / FRAGMENTS OF FAUNA — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 20x65 cm



SPADAJĄCA ŚCIANA / FALLING WALL — olej na płótnie / oil on canvas — 2011 — 24x30 cm







BEZ TYTUŁU (X) / UNTITLED (X) — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 50x50 cm



PLAN B — olej na płótnie / oil on canvas — 2011 — 100x70 cm



MUZEUM HIGIENY / MUSEUM OF HYGIENE — tempera na papierze / tempera on paper — 2009 — 43x33 cm



TONDA / TONDI — tempera na papierze / tempera on paper — 2011 — 42x36 cm



P — tempera na papierze / tempera on paper — 2012 — 70x50 cm



EMDEN — tempera na papierze / tempera on paper — 2011 — 70x42 cm



a — tempera na papierze / tempera on paper — 2012 — 40x43 cm



MATEMATYKA / MATHEMATICS — tempera na papierze / tempera on paper — 2012 — 41x40 cm



BIO — tempera na papierze / tempera on paper — 2011 — 32x50 cm



BEZ TYTUŁU (SPRENGEL) / UNTITLED (SPRENGEL) — tempera na papierze / tempera on paper — 2010 — 24,5x46 cm

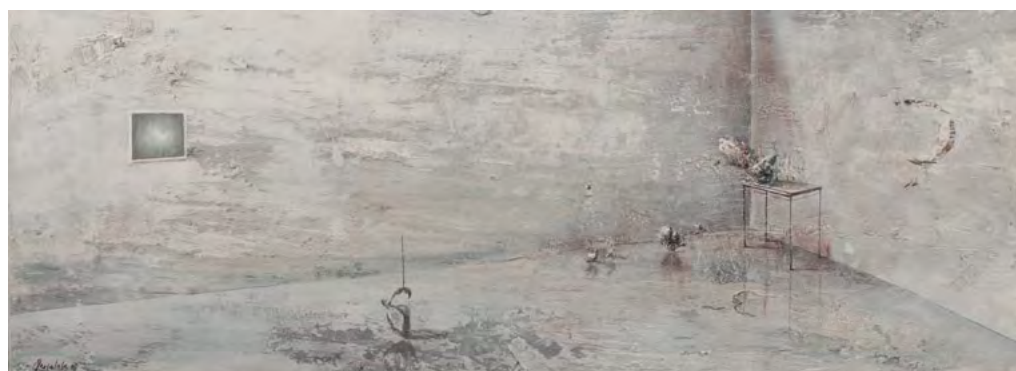


FLAŽOLETY / FLAGEOLETS — tempera na papierze / tempera on paper — 2009 — 50x24 cm



IMBROGLIO — tempera na papierze / tempera on paper — 2011 — 57x27 cm





G — tempera na papierze / tempera on paper — 2010 — 24x68 cm



KOREA — tempera na papierze / tempera on paper — 2009 — 46x46 cm



KRESKA / STROKE — tempera na papierze / tempera on paper — 2007 — 28x38 cm



MEBEL / FURNITURE — tempera na papierze / tempera on paper — 2007 — 40x46 cm



MARSJASZ / MARSIAS — tempera na papierze / tempera on paper — 2010 — 41,5x57 cm



KRZYWA / CURVE — tempera na papierze / tempera on paper — 2011 — 47x34 cm



MITOCHONDRIA — tempera na papierze / tempera on paper — 2011 — 41,5x29,5 cm



SCHEMAT / SCHEME — tempera na papierze / tempera on paper — 2010 — 34x42 cm



TRIANGULACJA / TRIANGULATION — tempera na papierze / tempera on paper — 2010 — 49x23 cm



SOLILOKWIUM / SOLILOQUY — tempera na papierze / tempera on paper — 2011 — 50x40 cm

W POSZUKIWANIU OBRAZU

*Z Łukaszem Huculakiem
rozmawia Bogusław Deptuła*

D:H

D:

Czym jest obraz?

H:

Na pewno kiedyś było to dla mnie jaśniejsze. Miałem przekonanie, że to rzecz, która pochwytuje, emituje i umożliwia doświadczenie czegoś, co na własny użytek nazywałem uczuciami metafizycznymi, które kojarzyły mi się ogólnie z tym, co opisywał Witkacy, czyli jako zasadnicze przeciwieństwo uczuć życiowych. Coś, co ma bliski związek z poczuciem dziwności, nieoczywistości świata zewnętrznego.

Dziś uznaję również obrazy, które w jakimś sensie odnoszą się do prostszych rzeczy, uczuć życiowych, chociaż ta pierwotna funkcja jest dla mnie najważniejsza, stanowi swego rodzaju metafunkcję. W tym przypadku mam na pewno dużo więcej wątpliwości – czy jest w ogóle możliwe, żeby wykonać rzecz, która zawiera możliwość przekazywania emocji metafizycznych, czy obrazy immanentnie mogą w sobie zawierać taką energię, czy nie jest to kwestia wtórnego przypisania im owych możliwości – coś w rodzaju przesądu.

D:

Kiedyś było łatwiej wiedzieć, co to jest obraz?

H:

Im dłużej się żyje, tym więcej wątpliwości się pojawia, to oczywiste. Cel istnienia większości ludzkich produktów jest jasny, obrazu malarskiego zaś coraz mniej. Im więcej się

doświadcza, tym bardziej rośnie potencjał zwątpienia. Wiara doznaje więcej rozczarowań niż potwierdzeń. Nie zmieniała się tylko świadomość, że jest to kwestia wiary, której nie można racjonalnie i logicznie uzasadnić, trzeba się zmotywować i wykształcić w sobie odpowiednią tej wiary ilość.

D:

Wiary w to, co się robi?

H:

Tak, oraz że to działa, skutkuje, nie jest niemożliwe. Najczęściej wartości są założone z góry, wmówione przez autorytety, nas samych, system poglądów. Ale to, czy obiektywnie, fenomenologicznie jakieś rzeczy noszą dane cechy czy wartości, nie jest dla mnie pewne.

Z wiekiem trzeba coraz więcej wysiłku wkładać, żeby praktykując malarstwo i myśląc o nim, nauczyć się wątpliwości zwalczać, przekraczać, a najlepiej wykorzystywać. Nie można skutecznie pracować tylko je ignorując. Wątpliwości są oczywiście ważne epistemologicznie.

D:

Jesteś dość młodym malarzem, ale już dużo w swoim życiu osiągnąłeś. Jednak jako artysta nadal pozostajesz jakby niepewny, czego dowodem jest to, że robisz tak różne rzeczy w tym samym czasie, różne pomysły i koncepcje na obraz pojawiają się u Ciebie równocześnie. Niepewność jest konstruktywna czy destruktywna?

H: Prawdopodobnie artystom, którzy traktują malarstwo jako rodzaj postulatu, coś z góry określonego i założonego, jest łatwiej. Używają obrazu, aby w formie wizualnej wyrazić to, co można przekazać choćby werbalnie. Zdają sobie sprawę, że „powiedzieć” to co innego niż „pokazać” i faktycznie, czasami skuteczniej jest przedstawić, namalować. Ale dla mnie malarstwo nie jest rodzajem postulatu, nie ma nic wspólnego z publicystyką, światem, który daje się wyrazić słowami i językiem. Materia farby i praktyka malarska nie są prostą drogą. Kiedy się zabieram do pracy, nie mam skryzalizowanej wizji – efekt końcowy to specyficzny rodzaj uczucia, jakie obraz ma wywołać, a nie konkretny konstrukt wizualny.

Po drodze jest stałe współdziałanie z warsztatem. Tym więcej widzę w tym sensu, im bardziej nieoczekiwane jest to, co uwolniony od moich intencji materiał niejako sam z siebie potrafi wygenerować. Niejako, bo oczywiście zawsze pozostaje pewien obszar kontroli, artysta decyduje, co wydobywa, co skrywa, co pozostawia, a co zamalowuje. Jednak staram się uwolnić jak najwięcej sił z obszaru spoza mojej kontroli, a racjonalną ingerencją ograniczyć. Każdy artysta próbuje zrozumieć, prześledzić ten proces, aby można go było potem odtworzyć, wykorzystać po raz kolejny. Jednak o wyjątkowości obrazu decyduje w istocie to, na ile pozostaje on skryty i tajemny, w jakimś sensie osobny, bo obcy.

D: **Obraz jest każdorazowym wydarzeniem?**

H: Chciałbym, żeby tak było, podobnie jak prawie każdy malarz, z wyjątkiem tych radykalnie lewicowych, dla których niepowtarzalność jest antyegalitarna. Kiedy proporcje – zarówno jeśli chodzi o zestawienia kolorystyczne jak kompozycję, kształty – są przewidywalne czy banalne, to obraz nie jest intrygujący. Chciałbym, żeby stosunki przestrzenne i chromatyczne były zawsze jak najmniej oczywiste, nazywalne. Mam wrażenie, że jest taki stan, gdzie relacja wielkości czy kolorów skupia w sobie coś w rodzaju energii, ewokującej uczucia, których właśnie od sztuki oczekuję, chociaż to kolejne mało precyzyjne i skrajnie subiektywne określenie.

D: **Czy jednak nie jest tak, że bojąc się przewidywalności, wprowadzasz do swojej twórczości coś, czego nie chcę nazwać udziwnieniami, ale w istocie tym jest?**

H: To znowu kwestia moich narastających wątpliwości. Kiedyś była prostota, dominacja surowości i specyficznego prymitywizmu, ale z czasem ten potencjał trochę się wyczerpał. Teraz jestem bardziej wrażliwy i zachłanny na to, co skomplikowane i niejasne, w specyficznej stylistyce. Jest w tym może coś z barokowej egzaltacji i potrzeby konfuzji.

D: **Dziwność i nieoczywistość znalazłeś w obrazach barokowych, czy raczej surrealistycznych?**

H: Wydaje mi się, że w sensie struktury to bardziej manieryzm i barok, czyli obrazy, na które – ze względu na oferowany przez nie nadmiar wrażeń – wcześniej nie potrafiłem w ogóle patrzeć. „Znikały” dla mnie ze względu na swoje przepełnienie, nieustanną alternację kolorów, kierunków, wszystkiego. Od jakiegoś czasu zaczynam je widzieć i próbuję wyprowadzić z pomieszania jakąś jasność i klarowność. Zupełna przejrzystość i prostota, którą kiedyś kochałem – Kocham zresztą dalej – jak u Giorgio Morandiego, w pewnym momencie trochę mnie znudziły. Być może to kwestia „płodozmianu”, jak nazywał Nowosielski w swojej twórczości przechodzenie od obrazów figuratywnych do abstrakcji. Może musiałem się po prostu trochę przeładować wrażeniami wzrokowymi, żeby móc potem dokonać ponownej redukcji.

D: **Jedną z Twoich ostatnich wystaw nosiła tytuł „Q Abstrakcji”. Czemu nie po prostu abstrakcja, tylko „ku niej”?**

H: Tytuł zaproponowała Karolina Jaklewicz z Galerii Socato. Na początku myślałem o Odysei; z założenia podróży wynikło, że to ma być zmierzanie, a nie osiągnięcie celu. Chodziło mi nie o odyseję mitologiczną, a bardziej o film Stanleya Kubricka z muzyką Ligetiego.

Z czystą abstrakcją mam pewien problem – pociąga mnie, choć jestem uczulony na pozorną łatwość takich praktyk. Odrzucam raczej informel w stanie czystym – działający masą a nie stosunkami – ale potwornie fascynuje mnie konstruktywizm rosyjski, z tej „brudnej” rewolucyjnej fazy. Tam można odnaleźć takie czyste proporcje, zarazem proste i niebanalne, piękne choć nie perfekcyjne: Lissitzky, Puni, Strzemiński – kiedy faktura i materialność były jeszcze takie ważne.

Poza tym, zawsze wydawało mi się, że ta granica jest umowna, że świat zawiera w sobie abstrakcję, że to po prostu kwestia skali lub kadrowania, zobaczenia w stanie fenomenologicznej redukcji. Nie uważam abstrakcji za wynalazek modernizmu, ani tym bardziej za rzecz przeciwną rzeczywistości. Zresztą, jestem wielbicielem George’a Berkeleya.

D: **Od pewnego czasu bardzo komplikujesz potencjał form przypadkowych. Skąd to się wzięło i dlaczego?**

H: Chodzi o to, o czym już mówiłem, czyli żeby to było pojedyncze, niepowtarzalne. O próbę jakiejś ekstrakcji kosmosu z chaosu. Zawsze bardzo pociągały mnie – zarówno jeśli chodzi o strukturę ideową, jak poszczególne motywy – obrazy azjatyckie, chińskie...

D: **Ale tam nic nie jest pozostawione przypadkowi, wszystko jest wykonane perfekcyjnie aż do ostatniej kreski.**

H: ... jak „Persymony” Mu Qi. Myślę, że jest w tym przypadek, bo nie ma mechaniki, jest gest, praktyka Gutai, i fundamentalna dla malarstwa zen historia o pejzażu pod wodospadem, z jesiennymi liśćmi, który powstał przez wychłapanie farby i ślady chodzących po nim zwierząt.

D: **Właściwie wszystkie Twoje prace są pozbawione koloru – kolor nie jest spektralny, z punktu widzenia optyki to wszystko „brudy”.**

H: Tak, są achromatyczne i półchromatyczne. Od wczesnych lat licealnych miałem założenie, żeby gama kolorów była nieoczywista... Chociaż ktoś może powiedzieć, że właśnie jest oczywista, bo po prostu szara.

To zapewne reakcja na przesady wpojone w zdominowanym przez kolorystów liceum. Zawsze starałem się dostrzegać błękit w czerwieniach, ciepłe tony w chłodnych – chciałem zobaczyć w kolorze pewną nieoczywistą energię chromatyczną, wartości nierozpoznawalne do końca. Na początku wiązało się to z wielokrotnym nakładaniem farby, przenikaniem się warstw, które miały doprowadzić do zaniku. Dziś trochę się uprościło, niekiedy zwyczajnie do operowania stonowaną gamą. Podobno na poziomie atomowym materia jest bezbarwna. Na pewno ma to również związek – przekładając na terminologię muzyczną – z ciszą, wyciszeniem, czy przynajmniej spokojem, co w oczywisty sposób, może nawet nazbyt oczywisty, ma prowadzić do kontemplacyjności. Pociągają mnie szmery, Scelsi, Sciarrino, Darmstadt, i pojedyncze dźwięki.

D: **Czyli nadmiar w twoich przedostatnich obrazach jest po to, żeby dojść do umiarkowania, ciszy i spokoju?**

H: Nie wiem, czy to jedyny powód, ale jeśli w głowie mam jakieś wymarzone obrazy to na pewno nie ma na nich nic lub prawie nic, a jednak właśnie jest jakaś energia – stosunki choć przypadkowe, to zawierające w sobie absolutną konieczność; energia, która powoduje, jakkolwiek górnolotnie to zabrzmiał, metafizyczne olśnienie.

D: **Czy coś z tego olśnienia udało Ci się zawrzeć w ostatnich obrazach, tak mocno zredukowanych?**

H: Oczywiście powinienem powiedzieć, że nie mnie to oceniać. Zaskoczyło mnie kiedyś, że takie „nikłe” obrazy, na których prawie nic nie widać, po naciągnięciu na blejtram zaczynają „wyglądać”, wychodzą z pustki. Namalowałem coś na płótnie

położonym na podłodze – to miała być tylko podmalówka, nawet kilka razy na to stanąłem, bo zlewało się z brudną podłogą – ale potem naciągnąłem je na krosno, i to było „to” – choć właściwie to nic nie było.

Od dawna chciałem, żeby obrazy były puste i „nikłe”, ale wydawało mi się, że nie może być tak łatwo, że musi być wiele warstw, trud, poszukiwanie koloru, wielokrotne przemalowywanie. Ale okazało się, że jest dokładnie odwrotnie – jeśli coś ma być o niczym, kurz, winkel, fragment sufitu – to właśnie ma być nikłe, nie wysilone, poniekąd byle jakie. Teraz wydaje mi się ciekawe, jak z takiego „nic” nagle „coś” się wyłania, że można zachwycić się bielą ściany, proporcjami jakiegoś brudku. Uwielbiam czystość, więc zauważam wszystkie śmieci, nawet najmniejsze. Chciałbym doprowadzić do takiego stanu, żeby zobaczyć wszechświat w jakimś nieokreślonym mini-śmietku. Tu wreszcie jest wszystko: minimalizm, szmery, fenomenologia, metafizyka. Co więcej – martwa natura, od której zaczynałem – czyli bezpośredni kontakt z rzeczywistością. Kontakt ze światem, w co może trudno uwierzyć, zawsze był dla mnie bardzo ważny, dlatego że świat jest dziwny sam z siebie, nie potrzebuje dodatkowego udziwniania – jest dziwny, bo jest, i bo go widzimy. Patrzenie jest dla mnie kluczowe: widzenie peryferyjne, nieostre, widzenie nieświadome, bez próby nazwania tego, co się zobaczyło, albo gapienie się fenomenologiczne, na granicy świadomości. Cała rzecz odbywa się pomiędzy światem i rozumem, a oczy są oczywiście na granicy, pomiędzy.

IN SEARCH OF AN IMAGE

*Bogusław Deptuła talks
to Łukasz Huculak*

D:H

D:
What is an image?

H:
Certainly, some time ago it was more obvious to me. I was convinced that it was something that captured, emitted and enabled experiencing what I called for myself metaphysical feelings, the feelings I used to associate generally with a basic opposition to life feelings, as described by Witkacy. Something that was in close relation with a sense of peculiarity, ambiguousness of the external world.

Nowadays I also accept images that refer, in a sense, to more simple issues and life feelings, although still this primary function is the most important for me, it is a kind of a metafunction. In this case I certainly have far more doubts – is it possible at all to produce a thing that comprise a possibility of transmitting metaphysical emotions, whether images may comprise such energy immanently or is it rather a question of secondary ascribing these possibilities to them – a sort of superstition.

D:
Was it once easier to know what an image is?

H:
The longer you live, the more doubts appear, it is obvious. The purpose of existence of the major part of human products is clear, in case of a painterly picture it is less and less clear. The more you experience, the bigger the potential of doubts grows.

Belief meets more disappointments than confirmations. The only thing that has not changed is the conscience that it is a question of belief, which may not be rationally or logically justified, you only have to motivate yourself and express an adequate amount of this belief.

D:
Belief in what you are doing?

H:
Yes, and that it works out, effects, that it is not impossible. Values are most often assumed, imposed on us by father figures, ourselves or our opinions. Still, the fact whether some things bare specific traits or values objectively, phenomenologically, is not certain for me.

The older you get, the harder you should try to learn how to fight doubts, cross them over, or even better, benefit from them while practising painting and thinking about it. You will not be effective at work if you only ignore them. Doubts are certainly epistemologically important.

D:
Considering you are a fairly young painter, you have achieved much in your life. Nevertheless, as an artist you remain as if not certain enough, which can be proved by performing so many different things at the same time, various ideas and concepts of a picture appear parallel. Being uncertain is constructive or destructive?

H:
Quite probably it is easier for artists who treat painting as a kind of a postulate, something assumed and already defined. They apply an image to express visually what can be expressed, let it be, verbally. I realise that “to say” is different from “to demonstrate”, and actually it is sometimes more effective to represent or to paint something. But for me painting is not a sort of a postulate, it has nothing in common with public comments, or world which can be expressed by words and language. Paint matter and painterly practice is not an easy way. When I set to work I haven’t got a clear-cut vision – the final effect comes as a specific kind of feeling that a picture is supposed to evoke, and it is not an exact visual construct.

Meanwhile, there is a continuous co-operation with technical workshop. The more sense I see in it, the more unexpected is the result of what the free from my intention material can, in a way, generate out of itself. In a way, as certainly there is always an area left under control of an artist who decides what to excavate, what to hide away, what to leave and what to cover with paint. Still I try to set free the most of forces from the area without my control and limit my rational interference. Each artist makes an attempt to comprehend and follow this process so as to repeat it later on, to use it again. However, uniqueness of a picture is decided by the extent to what this picture is being hidden and secret, in a sense individual because strange as it is.

D:
Is a painting an event each time?

H:
I wish it would be like this, this is a will of almost each painter except for those radically leftwing, for whom uniqueness is anti-egalitarian. When proportions – both in colour and composition or shapes – are predictable or banal, a picture is not intriguing. I wish the spatial and chromatic relationships were always the least obvious or easily named. I get the impression that such a state happens when relations between proportions or colours focus some kind of energy which evokes feelings I await from art, although I realise that this is another, little precise and extremely subjective, definition.

D:
Isn’t it true that being afraid of predictability, you introduce to your art something a bit bizarre though I don’t actually want to call it this way?

H:
It is again a question of my growing doubts. Once there was simplicity, the rule of austereness and specific primitivism, but as the time went by this potential got used up a little. Now I am more sensitive and acquisitive to what is complicated and unclear, and in specific stylistics. Quite possible it is something about Baroque exultation and the need to confuse.

D:
Have you found peculiarity and ambiguousness in Baroque or rather in Surrealistic paintings?

H:
It seems that in a sense of structure it is more Baroque and Mannerism, I mean the paintings I had not been able to look at before because of excessive impressions offered by them. For me they “disappeared” because of their overflow, persistent alternation of colours, directions, of everything. For some time now I’ve begun to see them and I try to reach a kind of clarity and lucidity out of this confusion. Total transparency and simplicity I used to love once – I still love it by the way – as at Giorgio Morandi’s, bored me at a certain moment. It may be the question of “crop rotation”, as Nowosielski called passing from figurative to abstract paintings in his art. I might have had to exceed myself with sight sensations to be able to perform reduction again.

D:
One of your latest shows was entitled “Q Abstrakcji” [Q Abstraction]*. Why not just abstraction but “towards it”?

H:
The title was proposed by Karolina Jaklewicz from the Socato Gallery. At the beginning I was thinking about Odyssey; considering journey it was more about heading towards instead of reaching the aim. I did not mean a mythological Odyssey, I thought more about Stanley Kubrick’s movie with Ligeti’s music.

I have a problem with pure abstraction – it attracts me though I am sensitive to apparent easiness of practices like these. I rather reject pure informel – as it operates masses rather than relations – but I am incredibly fascinated with Russian Constructivism in its “dirty” revolutionary phase. It is where you can find such pure proportions, both simple and not banal, beautiful though not perfect: Lissitzky, Puni, Strzemiński – texture and materiality were still so important at that time. Moreover, I have always perceived this as a labile border, I have always thought that the world includes abstraction, and it is only matter of scale or framing, in other words: seeing in a state of phenomenological reduction. I do not perceive abstraction as an invention of Modernism, or even more as something opposite to reality. Besides, I am George Berkeley’s admirer.

* A letter “q” is pronounced in Polish same as preposition “ku” which means “towards”.

D:
For some time now you have much complicated the potential of accidental forms. How has it happened and why?

H:
It is all about being unique, unrepeatable what I have already mentioned. It is about an attempt to extract cosmos out of

chaos. Asian, Chinese pictures have always attracted me – both in their ideological structure and individual motifs...

D:
But there is nothing left there to a chance, everything is performed perfectly till the very last line.

H:
... as “Persimmons” by Mu Qi. I think there is an accident here as there is no place for mechanics, there is gesture, the Gutai’s practice, and a fundamental for Zen painting history about a landscape with autumn leaves under a waterfall, a painting that was created by splashing paint and traces of treading animals left on it.

D:
Actually all your works are lacking colour – colour is not spectral, from the optical point of view these are all “dirts”.

H:
Yes, they are achromatic or half-chromatic. Since my early secondary school period I have had an assumption that colour spectrum has not been obvious... Nevertheless, someone can say that it is obvious, as it is just grey.

It is probably a reaction to some superstitions imbued in my secondary school monopolised by colourists. I have always tried to find blue in reds, warm tones in cold ones – I have wanted to see certain unobvious chromatic energy in colour, values that cannot be recognised thoroughly... At the beginning it was related with repeated putting on paint, interfusing layers which were supposed to lead to disappearance. It has been simplified nowadays, sometimes it is ordinary operation of my muted palette. It is said that on atomic level matter is colourless. It surely is related – translating into music terminology – with silence, muffling, or at least calm, what, in an evident way, maybe even too evident, is supposed to lead to contemplation. I am attracted by rustles, Scelsi, Sciarrino, Darmstadt, and some single sounds.

D:
Does it mean that the excess, present in your ones before last paintings, is caused by an attempt to reach moderation, silence and calm?

H:
I do not know if it is the only reason but still if I have in my mind some dreamed-of pictures, they are surely empty or almost empty, nevertheless there is a kind of energy – the relations, though accidental, comprise absolute necessity; the energy that results, excuse my bombastic tone, in metaphysical illumination.

D:
Have you succeeded in including some part of this illumination in your last, so much reduced, pictures?

H:
Surely enough, I should say it is not my task to estimate them. I was surprised once that these “faint” paintings, in which hardly anything is visible, after stretching canvas on frames start “to look”, they leave emptiness. I painted something on canvas laid on the floor – it was supposed to be underpainting only, I even happened to tread upon it as it interfused with the dirty floor – but then I stretched the canvas on frame, and here it was – although actually it was nothing.

For a long time now I have wanted my paintings to be empty and “faint”, but it seemed to me it couldn’t be so easy, that there had to be many layers, toil, search for colour, repeated repainting. But it occurred that it is just the other way round – if something is supposed to be about nothing, dust, a corner, a piece of ceiling – it has to be faint, not forced, in a way slapdash. Now it seems interesting to me, how suddenly “something” comes out of this “nothing”, how you can become entranced by white of a wall or proportions of a little dirt. I adore purity, so I notice all, even the smallest, rubbish. I wish I could reach such a state that enables me to see the universe in a piece of undefined mini-litter. Here, eventually, is everything: minimalism, rustles, phenomenology, metaphysics. Moreover, a still-life, or direct contact with reality I began with. The contact with the world has always been important to me, the fact which may be difficult to believe in. For the world is strange in itself, it does not need to be made bizarre additionally – it is odd because it is and simply because we see it. Seeing is for me a key function: peripheral vision, dim seeing, unconscious seeing without any attempt to call what has been seen, or phenomenological staring situated on the border of conscience. All of this happens between world and mind, and the eyes are naturally on the border, in between.





PIANA / FOAM — olej na płótnie / oil on canvas — 2011 — 30x24 cm

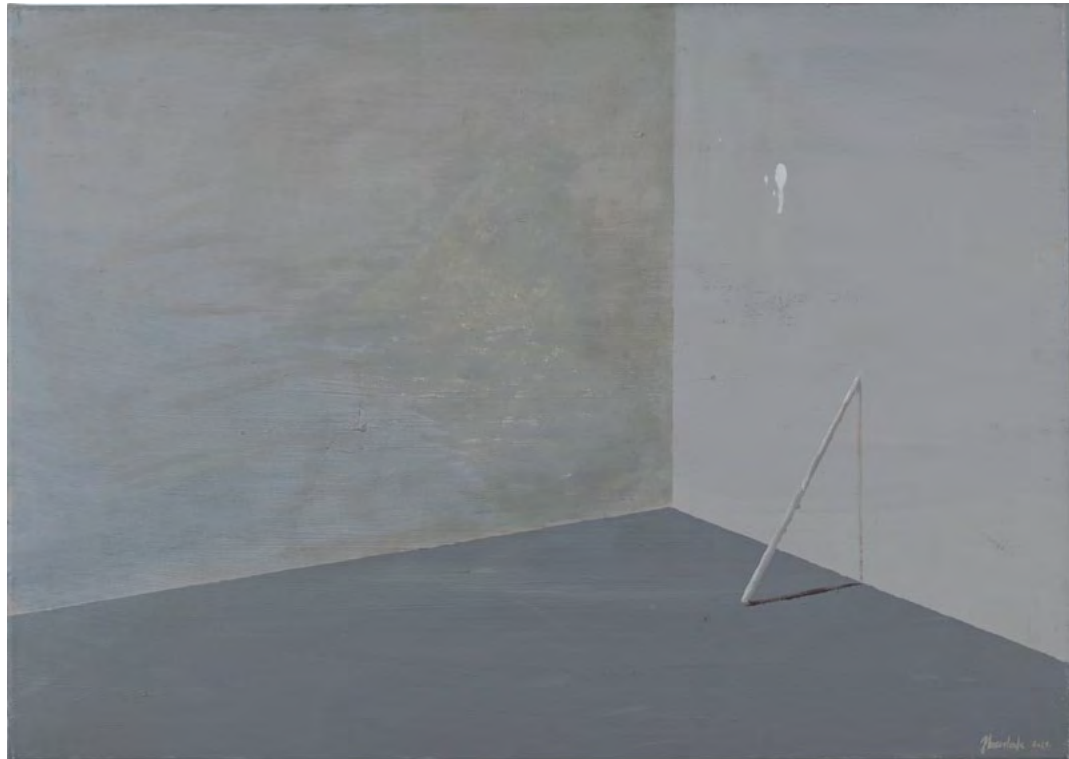


BEZ TYTUŁU (OBRUS) / UNTITLED (TABLE-CLOTH) — olej na płótnie / oil on canvas — 2006 — 24x30 cm









PATYK / STICK — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 50x70 cm



HOMMAGE À MORANDI — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 50x70 cm





MUSZELKA 1 / SHELL 1 — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 25x35 cm



MUSZELKA 2 / SHELL 2 — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 30x24 cm

















WSTAŻKA / RIBBON — olej na płótnie / oil on canvas — 2012 — 70x100 cm



NAPIĘCIE (PALAC ŁASTOWIECKICH) / VOLTAGE (ŁASTOWIECCY PALACE) — tempera na papierze / tempera on paper — 2011 — 29x42 cm



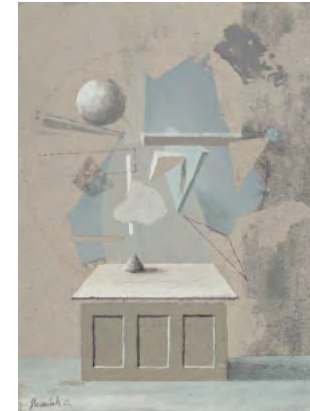
PASCAL — tempera na papierze / tempera on paper — 2010 — 27x36 cm



BEZ TYTUŁU / UNTITLED — tempera na papierze / tempera on paper — 2008 — 35x43 cm



MARTWA NATURA / STILL LIFE — tempera na papierze / tempera on paper — 2007 — 29x40 cm



90° — tempera na papierze / tempera on paper — 2009 — 30x27 cm



Łukasz Huculak (ur. 1977), malarz, absolwent ASP we Wrocławiu, od roku 2002 związany z Wydziałem Malarstwa i Rzeźby tej uczelni. W 2009 roku uzyskał stopień doktorski. Mieszka w Obornikach Śląskich. Bywa kuratorem, publikuje teksty o sztuce (Format, Dwutygodnik, Art&Business).

WYBRANE WYSTAWY INDYWIDUALNE selected individual exhibitions

2012

„Hipotezy i hipostazy cz.1”, BWA Rzeszów

2011

„Q Abstrakcji”, Galeria Socato, Wrocław
„Ökonomie der kunst”, Museum der Fotografie, Goerlitz
„Wiederentdeckte austellung”, Museum der Fotografie Goerlitz
„Picture in Picture”, w ramach wystawy „Hallo Wrocław 2016” MDK Zgorzelec

2010

„Imagines Agentes”, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław
„Encounters”, Galerie Drei Eichen, Emern
„Interiors”, w ramach „Hallo Wrocław 2016”, MDK Zgorzelec
„Ćwiczenia z psychokinezy”, Galeria Proarte, Zielona Góra

2009

„Znikanie obrazu”, realizacja przewodu doktorskiego, ASP Wrocław
„Obok jest brak”, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa
„Higiena”, Galeria Simonis, Warszawa

Łukasz Huculak (b. 1977), painter, graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław, where he currently works. In 2009 he defended his doctoral thesis. Lives in Oborniki Śląskie. Infrequent curator, occasionally publishes texts about art (Format, Dwutygodnik, Art&Business).

2007

„Ultima Thule”, Galeria Kościelak, Wrocław
„Zdarzenie którego nie było”, Galeria Kersten, Kraków

2006

„Szarość, horyzont, świat”, Galeria 72, Chełm
University of Tennessee, Knoxville
„MMVI”, Galeria Art, Warszawa

2005

„Verwandlungen”, Galerie Drei Eichen, Emern

2003

„Wybrał, ułożył sekret”, Galeria ART, Warszawa
„Miejsca i rzeczy”, Galeria Opus, Wrocław

2002

„Przedmiot i przestrzeń”, Galeria Miejska, Wrocław

2001

„Martwa Natura”, Galeria Krytyki Pokaz, Warszawa

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE selected group exhibitions

2012

„Czy dzisiejsza sztuka jest romantyczna?”, Galeria Kopro, Łódź

2011

„Art Secret”, Dos Leoes, Porto
„Picture on picture”, Museum der Fotografie, Goerlitz
w ramach „Hallo Wrocław 2016”
„House of Change”, Willa Hrabiego Dzieduszyckiego, Wrocław

2010

„Struktura emocji, struktura rzeczy, struktura”, BWA Bydgoszcz
„Granice. Studium wykonalności”, B42, Goerlitz, w ramach „Hallo Wrocław 2016!”

2009

„Junge Polnische Malerei – Kunst aus Niederschlesien”
Ostrale, Drezno

2008

„Artefakty”, Miejska Galeria Sztuki, Przemyśl

2007

„Poolse lente”, Galerie Vlasblom, Arnhem

2006

„Wieżowce Wrocławia”, Muzeum Narodowe, Wrocław
„Figura a struktura”, Galeria El, Elbląg
„Malarstwo Polskie XXI wieku”, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa

2005

„Falsche erwartung”, Kunsthalle Darmstadt, Koblenz
„Sechs Richtige”, Schafhof Europäische Künstlerhaus, Freising
VI. Biennale Małej Formy Malarskiej, Galeria Wozownia, Toruń
(*wyróżnienie*)

Festiwal Malarstwa Bielska Jesień, Galeria Bielska
BWA Bielsko-Biała (*wyróżnienie*)

2004

II. Triennale Malarstwa im. Mariana Michalika,
BWA Częstochowa (*nagroda*)
„Malarstwo c.d.”, BWA Wrocław (*nagroda*)

2003

„Polish painting”, NevinKelly Gallery, Washington
V. Biennale Małej Formy Malarskiej, Galeria Wozownia, Toruń
(*wyróżnienie*)
Najlepsze Dyplomy ASP, Muzeum Plakatu, Wilanów, Warszawa
(*wyróżnienie*)

2002

XI. Salon Plastyki Egeria, BWA Ostrów Wielkopolski (*wyróżnienie*)
XIX. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego
BWA Szczecin (Grand Prix)

PUBLIKACJE publications

1. „Martwa Natura”,
Forum Malarstwa Polskiego
„Natura Rzeczy”,
Zeszyt nr 6/2007,
ISBN 978-83-231-2078-6

2. „Architektura Morza”, Format,
nr 53, 2008, ISSN 0867-2555

3. „Operacja na otwartej głowie”,
katalog wystawy
„Rysunki/Zeichnungen”,
ISBN 978-83-60520-29-1

4. „Próba obliczenia daty na
podstawie cienia”, katalog
wystawy „Rysunki/Zeichnungen”,
ISBN 978-83-60520-29-1

5. „Sens granicy”, w: katalog
wystawy „Łączyć. Dzielić”,
ASP Wrocław 2010,
ISBN 978-83-60520-38-3

6. „Wyprzedzą”, recenzja wystawy
Wojciecha Gilewicza w BWA
Awangarda, www.dwutygodnik.pl

7. „Przypadek i metoda”,
Art&Business, nr 6/2011

8. „Drugie Stworzenie Świata”,
katalog wystawy „Itinerarium.
Duda.Lupa.Pajęczek”,
ISBN 978-83-62663-16-3

9. „Niedokończona sztuka”,
w: katalog wystawy „Wędrowniki
i spotkania”, ASP Wrocław 2011,
ISBN 978-83-60-520-51-2

Hipotezy i hipostazy
Hypotheses and hypostases

Łukasz Huculak

Kurator wystawy /
Curator of exhibition:
Bogusław Deptuła

13.07 — 05.08.2012

Muzeum Regionalne
w Stalowej Woli
ul. Sandomierska 1
Stalowa Wola

Koordinacja wystawy /
Co-ordination of exhibition:
Aneta Garanty

09.08 — 09.09.2012

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
Galeria Bałucka
Stary Rynek 2, Łódź

Koordinacja wystawy /
Co-ordination of exhibition:
Beata Świerkowska-Jóźwiak

01 — 15.11.2012

Muzeum ASP we Wrocławiu
Akademia Sztuk Pięknych
im. E. Gepperta we Wrocławiu
pl. Polski 3/4

Wydawca katalogu /
Publisher of the catalogue:
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu / The Eugeniusz
Geppert Academy of Art and Design
in Wrocław

Współwydawcy katalogu /
Co-publishers of the catalogue:
Muzeum Regionalne
w Stalowej Woli
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi

Redakcja katalogu / Editing:
Łukasz Huculak, Bogusław Deptuła

Korekta / Proofreading:
Anna Jastrzębska, Anna Garbacz

Autorzy tekstów / Authors of texts:
Bogusław Deptuła,
Maria Poprzęcka

Tłumaczenia / Translation:
Anita Wincencjusz-Patyna

Projekt graficzny / Design:
Łukasz Paluch
AnoMalia art studio
www.anomalialia.pl

Fotografie / Photo Credits:
Łukasz Huculak, Paweł Olearka

Edycja zdjęć, przygotowanie
do druku / Image editing,
print preparation:
Peter Kreibich

Druk / Print:
CPP SPEED Sp z o.o.
www.drukarniaspeed.pl

Copyright:
Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu / The Eugeniusz
Geppert Academy of Art
and Design in Wrocław

ISBN:
978-83-60520-69-7



Muzeum Regionalne
w Stalowej Woli

ul. Sandomierska 1
37-464 Stalowa Wola
tel. 15 844 85 56, fax 15 844 85 57
www.muzeum.stalowawola.pl

dyrektor / director:
Lucyna Mizera



Miejska Galeria Sztuki w Łodzi

ul. H. Sienkiewicza 44
90-009 Łódź
tel. 42 674 10 59
www.miejskagaleria.lodz.pl
sekretariat@mgsloz.pl

dyrektor / director:
Elżbieta Fuchs



Akademia Sztuk Pięknych
im. E. Gepperta we Wrocławiu

pl. Polski 3/4
50-156 Wrocław
tel. 71 343 80 31
www.asp.wroc.pl
info@asp.wroc.pl

SFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW / FINANCED BY:

PATRONAT MEDIALNY / MEDIA PATRONS:



artinfo.pl



TVP ŁÓDŹ

Art&Business

format

