

WROCLAW

maj/czerwiec 2011

Galeria Sztuki Socato

JACEK DEHNEL

SKANDALISTA

Z MANNHEIM

socato 
GALERIA SZTUKI

BIULETYN INFORMACJI POLSKIEJ STACJI ABSTRAKЦИИ

ŁUKASZ HUCULAK

Q ABSTRAKЦИИ. ODYSEJA



SKANDALISTA Z MANNHEIM

Winfried Buchheim, jeden z najciekawszych, choć przez długi czas najmniej docenianych (zwłaszcza w Niemczech) artystów XX wieku, urodził się w roku 1928 w Mannheim, w rodzinie zamożnego fabrykanta mebli a także właściciela składów drewna i tartaków, Reinholda Lothara Buchheima. Jako że rodzinną firmę mieli w przyszłości objąć starsi od niego bracia, Georg i Hans-Juergen, Winfried, najmłodszy z całego rodzeństwa, mógł w miarę swobodnie planować swoją przyszłość i, choć nie zdradzał tzw. „talentów artystycznych” (jego nauczyciel rysunków twierdził, że w życiu nie spotkał równie niezgrabnego adepta), uparł się by studiować na Wirtemberskiej Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie.

Na uczelni tolerowany raczej niż ceniony – jak twierdzą niektórzy: za sprawą okazałych darowizn na rzecz uczelni, w tym kilku „małych Holendrów” z rodzinnych zbiorów – artysta pracował na uboczu życia akademickiego, kładąc podwaliny pod swój przyszły wielki projekt. Zaczął od mikroskopowego powiększania drobnych fragmentów rzeczywistości: opuszka palca, okruchów chleba, mikroorganizmów, łożu (jak słusznie zauważył w swojej pracy Landau, Buchheim obsesyjnie wręcz unikał w swoich pracach drewna); tak powiększone wycinki, odbite na papierze fotograficznym, nazywał „abstraktogramami”; twierdził też, że zawierają one w sobie sekretną mowę świata. Kiedy indziej temu zaprzeczał i mówił ze śmiechem, że „mają walory wyłącznie zdobnicze, a i to rzadko kiedy.”

Powojenna odbudowa Niemiec okazała się szczęśliwym okresem dla drzewnego imperium Buchheimów (które zresztą specjalnie nie ucierpiało w trakcie alianckich nalotów), co pozwoliło Winfridowi korzystać ze znacznych funduszy, wypłacanych mu w formie dywidendy przez siostrę i rodziny braci (obaj polegli pod Stalingradem) oraz całkowicie niezależnie się od bieżącego rynku artystycznego czy pracy zarobkowej.

Dzięki rozlicznym fachowym urządzeniom własnego projektu, zamawianym od 1951 roku w Instytucie Maxa Plancka i fabryce szkła optycznego Carla Zeissa w Jenie, wkrótce mógł rozwinąć zakres swoich działań: dokonywał śmiałych przeróbek w obrębie odbitek, między innymi dzięki systemom miniaturowych lusterek i kalejdoskopów, ponadto eksperymentował z widmem barw. Wiódł wygodne życie na przemian w rodzinnym Mannheim, na Sycylii i w rozległym domostwie na wyspie Sylt, gdzie znajdowała się jego pracownia – po śmierci artysty przekształcona w niewielkie muzeum (klucz i przewodnik mieszka w sąsiednim budynku, zwiedzanie możliwe po uprzednim umówieniu się na konkretną godzinę).



Buchheim nie związał się z życiem artystycznym Niemiec Zachodnich, tworząc na uboczu i z rzadka wystawiając swe prace, które uważano za „radykalne, acz nudne zabawy rozpieszczonego bogacza” (jak to ujął krytyk Dietrich Metzger w jednej z nielicznych recenzji wystawy Buchheima w Stuttgarckiej „Galerie Pohl”). Jak się zdaje, przyczyną takiego podejścia była nie tyle wyjątkowość jego sztuki (działania Buchheima miały swoje odpowiedniki w działaniach innych artystów), ale nieufność wobec ambiwalencji artystycznych wyborów autora „Kompozycji nr X” i wobec kwestionowania przez niego powagi krytyki artystycznej. Z czasem bowiem zaczął on nie tylko prezentować abstraktogramy, ale i wykonywać śmielsze akcje: na przykład aranżował wnętrza, imitując wystawę sporych abstraktogramów w grubych ramach, w istocie jednak „prawdziwym” dziełem było kilka miniaturowych szkiców, ukrytych pod jedną z deseczek składanego krzesła, na którym siedziała pilnująca wystawy strażniczka, czy też oprawiony w miniaturowe, niewidoczne niemal ramy kawałek zacieku na ścianie toalety. To artysta decydował (w skrytości serca) co jest „właściwą częścią wystawy”, a co „atraktorem uwagi dla mniej rozgarniętych”, doprowadzając tym do furii niektórych krytyków. Na pierwszej wystawie documenta w Kassel wystawiał tylko jeden obraz: powszechnie skrytykowane ogromne płótno w stylu XIX-wiecznego historyzmu, pt. „Burmistrz Kolonii napomina rajców”; właściwi „bohaterowie” wystawy to szesnaście abstraktogramów, które były niemal zupełnie niedostrzegalne, ukryte w fałdach szat, pomiędzy perłami mieszczek, w szklanych gomólkach witrażowych okien. Eksponował również zupełnie przypadkowe przedmioty (na ogół zniszczone, zużyte, noszące ślady upływu czasu) w specjalnych gablotach ze szkłem powiększającym, co uniemożliwiało wprawdzie pełny ich ogląd, ale pozwalało na nieustanne tworzenie nowych dzieł, każde bowiem przesunięcie lupy wydobywało z ich powierzchni całkiem inne obrazy, utrwalane przez umieszczony na suficie aparat.



W latach 60-tych i 70-tych Buchheim rozwijał swoje działania w kierunku zarówno monumentalnym, jak i minimalistycznym. Doprowadził do odkucia kilkunastu abstraktogramów w granicie i marmurze „Biała Marianna”, a także odlania w brązie wielokrotnie powiększonych wersji kilku obiektów. Wedle znanej anegdoty, przedstawiciel huty Krupp GMBH usiłował wcisnąć artyście dodatkowe dwie imitacje abstraktogramów, wykonane dla żartu przez pracowników firmy, jednak Buchheim od razu odkrył fałszerstwo. Z drugiej strony – rozpoczął ogólnoniemiecką akcję rozstawiania różnej wielkości ram w opuszczonych budynkach, dzięki czemu spacerujący miłośnik sztuki mógł wybrać kawałek ściany z odpowiednim zaciekiem czy łuszczącą się farbą i oprawić go tak, by abstrakcyjne piękno przemówiło do kolejnego widza. Niekiedy tworzył abstraktogramy z przepracowanego w rozmaity sposób obrazu powierzchni wcześniejszego dzieła; wykonywał też facsimile swoich dzieł z innych materiałów, np. błonnika z liści karczochów czy jedwabnych oprzędów. Pod koniec życia posunął się jeszcze dalej: zaczął w dość realistyczny, tradycyjny sposób malować muzealne wnętrza z wyeksponowanymi abstraktogramami. W owym czasie opór niemieckiego środowiska artystycznego wobec Buchheima był tak powszechny, że właściwie nie miał gdzie wystawiać; nawet, jeśli oferował marszandowi pokaźne pieniądze, mało który właściciel galerii ryzykował środowiskowy ostracyzm; artysta zatem prezentował swoje prace albo poza granicami kraju, albo w prywatnej rezydencji na wyspie Sylt. Większość kuratorów i krytyków uważała działania Buchheima za przejaw choroby albo złego gustu, a przeważnie połączenia jednego z drugim. Często zarzucano mu pospolite oszustwa i „kpinę w żywe oczy z krytyki artystycznej” (do drugiego zarzutu skwapliwie się przyznawał); gest malowania wnętrza z wystawami uznano zaś za tani ukłon pod adresem konserwatywnej, lubiącej realizm publiczności, a nie – jak chciał artysta – za radykalną walkę z próbą ograniczania abstrakcji, „sekretnego języka świata” do kwestii sztuk wizualnych. Ostatni okres to także „Podróże obrazów”, na przykład: abstraktogram powstały z powiększenia wycinka materii był następnie przetwarzany matematycznie, opracowywany dzięki „Buchheimowskiej maszynie lustrzanej”, miniaturyzowany, odtwarzany w powiększeniu z charakterystycznym rastrem, odlewany w brązie, następnie „portretowany” na płótnie (z widokiem całego wnętrza i cokołu) i ponownie (w drobnym wycinku) fotografowany: całość dzieła współtworzyły wszystkie kolejne jego „wcielenia”, ustawione obok siebie (i, potencjalnie, dające się dalej przetwarzać).

Samobójcza śmierć Buchheima, jak wiemy, okryta jest tajemnicą; zostanie ona rozwiana przez stuttgartarską kancelarię Braun, Meck und Sohnen, dokładnie w pół wieku po dacie zgonu, czyli 14. kwietnia 2034 roku.

Powszechnie przyjmuje się jednak, że artysta wykonał swój plan idealnego zatarcia granic pomiędzy sztuką przedstawieniową a abstrakcją oraz pomiędzy artystą a dziełem, i że seria abstraktogramów pokazanych na wystawie pośmiertnej w Dalida Gallery w Nowym Jorku (oraz przedstawiających je hiperrealistycznych płócien) zawiera całość prochów Buchheima, przetworzonych w najrozmaitszy sposób zgodnie ze szczegółowymi wskazówkami artysty. W 2009 roku przez łamy amerykańskiej i europejskiej prasy przetoczyła się burzliwa dyskusja, w której postulowano zbadanie ostatnich dzieł pod kątem obecności resztek organicznych. Nowojorskie Metropolitan Museum, w którym znajdują się te prace, ofiarowane na początku lat 90-tych, nie zezwoliło jednak – po konsultacji z kancelarią Braun, Meck und Sohnen – na pobranie próbek farb z „Odwzorowania Pereł Bereniki” oraz drobiny z brązowego odlewu „Piętej abstrakcji im. Ingeborge Bachmann”.

•

Prezentowane na niniejszej wystawie portrety abstraktogramów Buchheima i portrety ich portretów, wykonane przez Łukasza Huculaka, należy uznać za błyskotliwą i śmiałą próbę zmierzenia się z dorobkiem tego niezwykłego artysty. Huculak wykorzystał zarówno prace z Buchheimowskiego „kanonu” („XYZ”, „Limpopo II”, „Albergo”), jak i mało znane, pochodzące z prywatnych kolekcji (zwłaszcza ze szwajcarskich zbiorów rodziny Abegg), a także, przewrotnie, dwa falsyfikaty, zdemaskowane niedawno przez ekspertów domu aukcyjnego Sotheby's.

Dzieło autora „Republiki von Petersena III” jest bowiem – jak dowodzi Huculak – permanentnie otwarte, istnieje w niedającej się zamknąć serii, którą można rozwijać właściwie bez końca, używając tych samych metod, których użył pierwszy w szeregu twórców. Z tej perspektywy to abstrakcyjne układy plam i linii są wiecznotrwałe, kolejni artyści zaś są jedynie epizodami w ich istnieniu.

Jacek Dehnel - ur. w 1980 r. w Gdańsku. Autor książek poetyckich, powieści i opowiadań. W 2005 laureat Nagrody Kościelskich. W 2007 został laureatem Paszportu Polityki za rok 2006 w kategorii literatura. W listopadzie 2008 roku otrzymał od Rady Języka Polskiego tytuł Honorowego Ambasadora Polszczyzny, a w marcu 2009 roku nagrodę kulturalną miasta Gdańsk Splendor Gedanensis, za wydanie książki "Balzakiana", a także przekłady poetyckie Philipa Larkina. W 2009 roku nominowany do Nagrody Nike za "Balzakiana", a w 2010 za Ekran kontrolny. Od września 2006 do lipca 2009 wraz z muzykiem Tymonem Tymańskim i dziennikarzem Maciejem Chmielewiczem prowadził w Telewizji Publicznej program kulturalny "ŁOSSsKOT". Zasiada w Radzie Programowej Galerii Zachęta.

Linneusz, 24x30 cm, olej/płótno, 2011



Efekt Szarzyńskiego, 25x45 cm, olej/płótno, 2009



LUKASZ HUCULAK

Paint and painting

Przypadkowe rozchlapania, zacieki, maznięcia. Wędrowka farby, od momentu, kiedy jest ona jeszcze tylko tworzywem, abstrakcyjna masa, po uformowanie-przedstawienie. Tym razem jednak przedstawienie nie jest efektem realizacji z góry założonego celu. Nie ma celu. Plamy dryfują. Pojawiają się. Autor wpatruje się w farbę: czy coś w niej widać? Czy można w niej coś zobaczyć? Jedne doznania wybiera, inne pomija. Te pierwsze podkreśla, drugie zamalowuje. Nigdy nie wie, jaki będzie efekt, jak zakończy się ta współpraca z kolegium przypadkowych plam. Przypadkowych? Co jest większym złudzeniem- przypadek czy konieczność? Czy wolność, jaką oferuje obrazowi nie jest pozorna? Ale czy nie jest mirażem również kontrola, jaką chce nad obrazem sprawować autor, skoro każdy i tak zobaczy w nim coś innego? Czy subiektywizm nie jest przesądem nie mniejszym niż pragnienie obiektywizmu?

Fryzura, 40x68 cm, olej/ płótno, 2011



a, 40x43 cm, tempera/papier, 2011

Efekt Taspiniego, 90x200 cm, olej/piótno, 2011



Efekt Grudzińskiego, 34x50 cm, tempera/papier, 2011



Wnętrze. Prosta przestrzeń architektoniczna. We wnętrzu coś, jakieś rzeczy, ale raczej plamy. Przedmioty powstają z tych przypadkowych plam i rozmazów, przestrzeń wylania się samoistnie, z płaszczyzny upapranej farbami niejako naturalnie i bez kontroli autora. Natura gra ciągle z abstrakcją na wielu poziomach- jako przypadek, chaos, nierozpoznana otchłań ujęta w sieć wykoncypowanych przez autora relacji. Warsztat formy potencjalnej, w ramach którego obserwujemy, jak za sprawą niewielkiej interwencji- wyznaczenia dwóch prostych, ujęcia w regularny kształt prostokąta, lub wprowadzenia perspektywy, z chaosu rodzi się kosmos, z nieregularności wynika porządek, a z płaszczyzny przestrzeń. czna.



Obraz rzeźba, 48x28 cm, tempera/papier, 2011



Te obrazy na przemian są „taszystowskim” bezładem, farbą jedynie, by za chwilę stać się przestrzenią, wnętrzem skonstruowanym zgodnie z regułami perspektywicznej konieczności. Gra, jaką usiłuję prowadzić polega na dokonywaniu transmutacji abstrakcji w realność, płaszczyzny w przestrzeń, relacji w przedmiot, chaosu w kosmos, sztuki w naturę. Zobaczyć w abstrakcji realizm i odwrotnie, i dowieść „przesądności” obu założeń, ich hipotetycznego charakteru. Rzeczywistość może być abstrakcyjna, abstrakcja realistyczna.



Przedmiot. To ciągle martwa natura, „widzialność” ujęta w cudzysłów, lecz z innym genotypem: nie z zewnątrz (rekwizyty wzięte z otoczenia) lecz ze środka obrazu (farba, plamy). Rzeczy na tych obrazach, choć podłączone do rzeczywistości, nie są odwzorowaniem prawdziwych lub choćby możliwych przedmiotów, są utworami samej farby: są z zacieków, wycierek, rozmazów i grudek. Są z przypadku: jakiejś malarskiej konieczności najwyższego rzędu. „Martwe natury z plamami”, które nie reprezentują niczego więcej, poza sobą- nie są skierowane na Świat, ale ku samym sobie. Siebie „wystawiają”. Czy są abstrakcyjne? Swoisty realizm tych obrazów nie polega na analogii kształtów, bo te są efektem przypadku a nie odwzorowania form znanych, ale na jakimś powinowactwie strukturalnym. Przypadkowe plamki ujawniają swój mimetyczny potencjał kiedy ujęte siatkę relacji, ukazane w geometrycznej przestrzeni stają się pyłkiem kurzu na brzegu parapetu lub tajemniczą rzeźbą w kącie galerii. Nie można bowiem jednoznacznie określić, czy to domowe zakamarki, na których spoczęło przypadkowe spojrzenie, czy pieczołowicie skomponowana przestrzeń muzealnej ekspozycji.

Imbroglio, 57x27 cm, tempera/papier, 2011



Piezo, 38x20 cm, olej/plótno, 2011



Św. Bartłomiej, 29x41 cm, tempera/papier, 2011

Jest to „rzeczywistość”, ale rzeczywistość malarskiej płaszczyzny. Obrazy nie są realizacją wcześniejszych projektów, powiększenia szkicu. Efekt końcowy jest zawsze nieznamy. Czasem to bardziej paleta, niż podobrazia. Powstają poniekąd jako propozycje pozaautorskie-wychodzą od pędzla, przypadkowego chlapnięcia, zacieku, tego nie znanego nam, zewnętrznego wobec aktów autorskiej woli kosmosu możliwości. Rolą malarza jest odkrycie-odnalezienie w masie podobnych, w chaosie innych, wybranie i ukazanie- ujęcie w ramy, podkreślenie-zakreślenie, poprzez pominięcie pozostałych, ich zamalowanie, być może równie interesujących, lecz w nadmiarze nierozpoznawalnych. Aby odnaleźć, rozpoznać, trzeba całą otaczającą rzeczywistość poddać redukcji. Szukając tego miejsca, gdzie farba styka się z rzeczywistością, a gdzie od niej oddziela, próbuję wyznaczyć jej granice, punkt w którym abstrakcja staje się światem. Nie po to by pojąć, lecz by dać się uwikłać w rzeczy, które na zawsze pozostaną nieprzejrzyste, zbyt zawikłane i nieuchwytnie. Których geneza, skąd się wzięły i jak działają, nie jest jasna, ponieważ nie są realizacją z góry założonego konceptu, mimetyczną maszyną, postulatem, przesądem, receptą czy wizualizacją abstrakcyjnej myśli.

Kolaps, 42x30 cm, tempera/papier, 2011



Deska, 42x36 cm, tempera/papier, 2011



Minimalizm, zarówno formalny jak ikonograficzny, który zamierzałem tu osiągnąć, jest nacelowany na wydobycie-ukazanie rzeczy pozostających zwykle poza obszarem zainteresowań, pominiętych drobiazgów, szczątków, fragmentów, przypadkowych bodźców. Kiedy patrzysz na jedną plamkę, kątem oka widzisz sąsiednią, i to ma wpływ- raz uwrażliwia, raz znieczula. Czasem peryferia są widoczniejsze dopiero wtedy, gdy skupiając wzrok na centrum spróbujemy rozważyć charakter doznań płynących do nas z tych nieostrzych poboczy. Czasem zobaczyć można coś tylko, jeśli się nie patrzy na to bezpośrednio, ale nieco obok. Najczęściej wtedy widzimy rzeczy poddane swoistej redukcji fenomenologicznej-bo nieostrość widzenia uwrażliwia nas na abstrakcyjną istotę tej rzeczy, uniemożliwiając odruchowy przeskok do osądu-kwalifikacji, nazwania: to jest to. Butelka, ołówek, filiżanka. Z momentem nazwania kończy się etap widzenia. Widzenie peryferyjne: patrzeć na świat nie patrząc nań, ale zawsze gdzieś obok, aby uniemożliwiając oku akomodację, widzieć rzeczy jako doznania abstrakcyjne (jak chciał Malewicz?), zawsze nierozpoznane, nie nazwane, nie osądzone.



Wnętrze (przestrzeń geometryczna) jest mi potrzebne w dwóch celach: na poziomie ikonograficznym aby uprawdopodobnić tę sytuację, występujące w niej kształty czy raczej bezkształcia (gdzie jak nie w galerii są możliwe formy tak nieergonomiczne, pokraczne i dziwaczne?), ale bardziej na poziomie czysto formalnym- po to, aby te przypadki widz zaczął widzieć (czytać?) jako obiekty, rzeczy, aby pobudzić w nim potrzebę mimetyzmu. Do tego potrzebuję perspektywę, czegoś znajomego i podstawowego dla przestrzennej świadomości człowieka. Przestrzeń galerii jest więc realistyczna choć geometryczna, natomiast obiekty w środku są abstrakcyjne, choć namalowane w manierze realistycznej, wymodelowane światłocieniowo.

10:10, 42x29 cm, olej/płótno, 2011



Co jest dowodem wiarygodności obrazu? To samo co w przypadku Świata- namacalność. Światocień staje się dowodem ich istnienia. Czasem jedynym czytelnym kształtem rzeczy jest ich cień rzucony.



Mitochondria, 41,5x29,5 cm, tempera/papier, 2011

Twarz, 70x41 cm, tempera/papier, 2011





Krzywa zamknięta zwyczajna, 47x34 cm, tempera/papier, 2011



Grawitacja, 49x45 cm, tempera/papier, 2011

Łamana więziona, 90x70 cm, olej/plótno, 2011



Imputacja, 80x140 cm, olej/ptno, 2011



Rozwinięcie, 60x40 cm, tempera/papier, 2011

Płynność, 50x49 cm, tempera/papier, 2009

O, 41.5x30 cm, tempera/papier, 2011

Ejdetyzm, 50x40 cm, tempera/papier, 2011



Oczy-dostajemy ten sprzęt razem z resztą zestawu „ciało”. Taki instrument- życie będzie z tym ciekawsze. Tym ciekawsze, im lepiej nauczymy się obsługiwać to urządzenie. Uczymy się patrzeć całe życie, choć najwięcej w dzieciństwie. Nienazwane, bezkształtne, jest pomijane. Znajome, określone, jest wyszukiwane. Detal widziany jest wąsko i wybiórczo. Ruch i zmiana rejestrowane mimowolnie i niemal intuicyjnie. Rzeczy nieruchome i niekontrastujące z otoczeniem znikają, choć istnieją. Inne, choć funkcjonalnie są tylko nieistotnym fragmentem większych, wrywają się z otoczenia. Jeden i ten sam kształt (doznanie sensualne), może być źródłem różnych interpretacji (osądów) (kaczkozajęc).

Dyfuzja, 29,5x41 cm, tempera/papier, 2011



Efekt Spadzińskiego,
24x30cm, olej/plótno, 2007



Ludolfina, 40x36 cm, tempera/papier, 2011



Solilokwium, 50x40 cm, tempera/papier, 2011

Najtrudniej jest zrezygnować - przecież chodzi o to, aby mieć jeden obraz, a zwykle w każdym obrazie kryje się potencjał kilku co najmniej - jeden z nich trzeba wybrać, inne - pogrzebać (zamalować), inaczej żaden z nich nie uzyska „prymatu” widzialności i wszystkie pozostaną niewdzialne.



Lukasz Huculak. Urodzony w 1977 w Rzeszowie, studiował w ASP we Wrocławiu, gdzie od 2002 roku pracuje w pracowni malarstwa i rysunku. Dyplom z wyróżnieniem zrealizował w pracowni prof. Stanisława Kortyki. W 2009 roku uzyskał stopień doktorski. Mieszka w Obornikach Śląskich. Głównym motywem jego twórczości jest relacja farby z rzeczywistością i chaosu z kosmosem. Bywa kuratorem, publikuje teksty o sztuce.

WYSTAWY INDYWIDUALNE (wybrane)

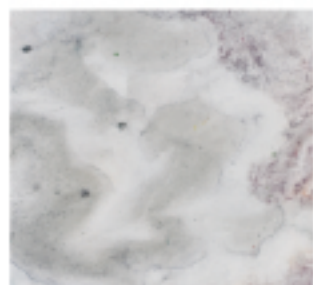
- 2002 „Przedmiot i przestrzeń” wystawa dyplomowa, Galeria Miejska, Wrocław
- 2003 „Wybrał, ułożył sekret” Galeria ART., Warszawa
- 2006 „Szarosć, horyzont, świat” Galeria 72, Chełm
- 2006 „MMVT” Galeria Art., Warszawa
- 2007 „Ultima Thule”, Galeria Kościelak, Wrocław
- 2009 „Obok jest brak”, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa
- 2009 „Higiena”, Latająca Galeria, Warszawa
- 2010 „Interiors”, MDK Zgorzelec, w ramach „Hallo Wrocław 2016”
- 2010 „Ćwiczenia z psychokinezy”, Galeria Proarte, Zielona Góra

WYSTAWY ZBIOROWE (wybrane)

- 2005 „Falsche erwartung” Kunsthalle Darmstadt, Koblencja, Niemcy
- 2005 „Sechs Richtige” Schafhof Europäische Kunsterhaus, Freising/Monachium, Niemcy
- 2006 „Wieżowce Wrocławia”, Muzeum Narodowe, Wrocław
- 2006 „Figura a struktura”, Galeria El, Elbląg
- 2006 „Malarstwo Polskie XXI” Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa
- 2008 „Artefakty”, Miejska Galeria Sztuki, Przemyśl
- 2009 „Junge Polnische Malerei – Kunst aus Niederschlesien”, Ostrale, Drezno, Niemcy
- 2010 „Struktura emocji, struktura rzeczy, struktura”, BWA Bydgoszcz
- 2010 „Ornament”, Latająca Galeria, Warszawa
- 2010 „Łączyć. Dzielić”, Neisse Galerie i B42, Goerlitz, w ramach „Hallo Wrocław 2016”

NAGRODY I STYPENDIA

- 2000 II Nagroda w konkursie malarskim fundacji polsko-japońskiej im. Miyauchi
- 2000 Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP
- 2001 Stypendium Kiwanis Klub Wratislavia
- 2001 Stypendium Banku Zachodniego WBK
- 2002 Wyróżnienie honorowe XI. Salon Plastyki Egeria, Ostrów Wielkopolski
- 2002 Grand Prix XIX. Festiwalu Współczesnego Malarstwa Polskiego, Szczecin
- 2003 Wyróżnienie V. Biennale Małej Formy Malarskiej, Toruń
- 2003 Nagroda Banku Millennium w Konkursie Prezydenta RP na Najlepszego Dyplom ASP
- 2003 Stypendium Banku Millennium
- 2003 Stypendium Ministra Kultury RP dla młodych twórców
- 2004 Nagroda Prezydenta Częstochowy II. Triennale Malarstwa im. M. Michalika
- 2004 Nagroda Netii „Malarstwo c.d.”, Wrocław
- 2005 Pierwsza Nagroda 4. Międzynarodowych Warsztatów Malarskich, Pienków
- 2005 Nagroda Banku BPH VI. Biennale Małej Formy Malarskiej, Toruń
- 2005 Stypendium twórcze Bezirk Oberbayern
- 2005 Wyróżnienie Festiwalu Malarstwa Bielska Jesień, Bielsko-Biała
- 2006 Wyróżnienie Honorowe Konkursu Fundacji im. Franciszki Eibisch, Warszawa
- 2009 Nominacja do nagrody „Arteonu”



Pomysł na Biuletyn... : Łukasz Huculak

Projekt i skład : Karolina Jaklewicz

Druk: Pixel

Okładka: detal obrazu Łukasza Huculaka *Fryzura*

Reprodukcje: Łukasz Huculak

Wydawca: Galeria Sztuki Socato, Akademia Sztuk

Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

nr ISBN 978-83-60520-45-1

Odyseja to wędrówka od sztuki przedstawieniowej, którą Łukasz Huculak z powodzeniem tworzył od czasów studenckich, ku Abstrakcji. Potrzeba uwolnienia obrazów od koniecznej obecności figur narastała w artyście już od prac inspirowanych amerykańskimi muzeami sztuki współczesnej. Nie sposób nie zauważyć zachwytu artysty nad sztuką abstrakcyjną, która coraz częściej staje się tematem jego prac. Huculak przez lata zagęszczał obrazy postaciami, sytuacjami, przedmiotami, tkanką malarską - wraz z cyklem *Q Abstrakcji* nadchodzi czas oczyszczenia. Brak postaci nie oznacza jednak rezygnacji z bogactwa form i faktur. Podróż ku Abstrakcji zdaje się być nie tyle kosmiczną wyprawą "poza" czy "na zewnątrz" tego co znamy, lecz wędrówką w głąb obrazu, poszukiwaniem kosmosu w strukturze malarskiej. Jest w tym geście zbliżenia hołd oddany tkance budującej obraz, nobilitacja farby, podłoża - to co niegdyś stanowiło tło obrazów, w najnowszym cyklu jest zagadnieniem pierwszoplanowym. W porównaniu do wcześniejszych prac, obrazy nabierają lekkości - gama szarości staje się delikatniejsza, chłodniejsza, dotleniona.

W swoich tekstach autor kieruje nas ku Przypadkowi - ale czy rozlane ręką malarza plamy są zbiegiem okoliczności? Czy raczej wynikają z umiejętności, doświadczenia, wrażliwości? W trakcie pracy nad obrazem tych "przypadkowych" plam pojawia się wiele - jednak Huculak dokonuje selekcji - jedne wyklucza (przez zamalowanie), inne podkreśla. Świadome wybory trudno uznać za przypadkowe. Co jednak z upragnioną Abstrakcją? W pierwszych fazach malowania - kiedy tkanka malarska nie jest jeszcze podporządkowana określonej wizji - obrazy są abstrakcyjne, jednak zgodnie z porządkiem kolejnych warstw farby, Huculak precyzuje pierwotnie nieokreślone kształty, wyodrębnia z tła, nadaje granice. Konkretyzowanie abstrakcji, jakiemu poddawane są "przypadkowe" plamy, prowadzi do powstania "abstrakcji figuratywnej" - obrazów łączących *nieokreślone z kształtem* - nie obok siebie, lecz w sobie.

Przejęcie z malarstwa przedmiotowego do uprzedmiotowienia abstrakcji jest kolejnym, wciągającym obszarem malarskich i filozoficznych poszukiwań artysty.

Karolina Jaklewicz

socat
GALERIA SZTUKI
ARTGALLERY



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIusza GÖPPERTA
WE WROCLAWIE

nr ISBN 978-83-60520-45-1

Mecenat:

Olesinski Wspólnicy
olesinski.pl

NEO24.PL

Redeare Park
rezeferat.pl

NOBLE
CONCEPT



Partnerzy:

Patronat medialny:

Art&Business

MALEMEN

PRIVATE BANKING

format

wroclaw



artinfo.pl