

Surface

Sławomir

Marzec

**Powierzchnia
obrazu**



6

Prace



16

Ankiety

plaszczyna
realizm
mimetyzm
nowe media
wnętrze galerii



66

Marcin Chomicki
Jakub Ciężki
Maciej Duchowski
Mariusz Drzewiński
Roland Grabkowski
Jarosław Gulkowski
Łukasz Huculak
Arkadiusz Karapuda
Anna Kołodziejczyk
Piotr Korol
Rafał Kowalski
Paweł Lewandowski-Palle
Wojciech Lupa
Sławomir Marzec
Tomasz Milanowski
Jan Mioduszewski
Igor Przybylski
Patrycja Sap
Kamil Stańczak
Sławomir Toman
Jacek Wojciechowski
Tomasz Zawadzki

Sławomir

Marzec

Powierzchnia obrazu

Wydaje się, że sens w malarstwie prefigurowany jest metaforycznym rozumieniem samej powierzchni obrazu. Obraz odpowiada przede wszystkim na pytanie: czym jest obraz? Czym jest powierzchnia obrazu? Stanowi manifestację podstawowego kontrastu – różnicy, graniczności organizującej dany rodzaj widzenia.

Oczywiście precyzyjniej byłoby pisać o ekonomice kontrastowania, różnicowania i rozgraniczania, ale nie pora tu na zbyt złożone analizy, więc rzecz cała potraktowana jest jedynie sygnałnie. Graniczność tę pojmować można prze-
różnie. Europejska tradycja malarstwa zawiera się zapewne w trzech wielkich metaforach obrazu. Wewnątrz nich występują dopełniające się, przeciwstawne strategie. Metafory te, dominując w różnych epokach, wielokrotnie reformułowane, realizowane są także z różnym powodzeniem obecnie. Nie-redukowalna różnorodność ponowoczesności, lub – jak kto woli – zamęt okresu przejściowego, każą postrzegać je jako równoprawne. Nie tyle nawet jako alternatywne, lecz kom-

plementarne lub transwersalne wizje rzeczywistości. Uprzątnięcie sobie różnic modelowych między nimi (co samo w sobie jest poniekąd zabiegiem fikcyjnym) pozwoli uniknąć, jak wierzę, choćby części nieporozumień, które spiętrzyły się wokół malarstwa.

1. Powierzchnia obrazu jako metafora okna

Źródłowym tu jest platoński mit jaskini. Powierzchnia jest zastoną, granicą, która rozdziela, różnicuje przestrzeń na „przed” i „za”. Możliwe są w niej szczeliny, wyrwy czy „okna”, będące symbolem łączności i przenikania się dwóch rzeczywistości: wewnętrznej (To-Samo) – subiektywnej, przygodnej, zmysłowej, ludzkiej - z rzeczywistością zewnętrzną (Inne) – obiektywną, idealną, boską. Spojrzenie przez takie okno dopełnia, rozwija rzeczywistość człowieka, a jednocześnie nadaje kształt temu, co za oknem. Parafrazując Mistrza Eckharta, możemy powiedzieć, że obraz jako okno (np. *veraikon*) jest tym, przez co człowiek patrzy na Boga, a Bóg na człowieka. W metaforze okna najwyraźniej chyba przejawia się nigdy nie rozstrzygnięte napięcie i gra odmienności/tożsamości między obrazem a obrazowanym (ikona przedstawia osobę, ale nie jej naturę). Między *picture* i *image*. Poprzez tę grę zapośredniczeń pojawia się graniczność powierzchni jako moment ambiwalentnych transformacji naszej obecności.

Artysta „otwierający okno” dla innych czyni to na mocy autorytetu tradycji (w średniowieczu to proboszcz niemalże pokazywał, gdzie i co ma być namalowane), kanonu, a później też i iluminacji. Metafora okna operuje zasadą iluzji, imitacji, podobieństwa – pragnieniem obecności bezpośredniej, czy też odzyskaniem istotnej *obecności nieobecnej* (Hans Belting). W ramach tej metafory dopełniają się dwie przeciwstawne strategie powierzchni malarstwa. Pierwsza to strategia fresku – oznacza przedłużenia widzenia poprzez „okno” obrazu, które neguje graniczność i ostateczność powierzchni ściany, skończoność, limitacje naszego widzenia. Przykładem może tu być ścienne malarstwo religijne średniowiecznego

Zachodu jako dążenie do uchwycenia, uprzedmiotowienia tego, co transcendentne, boskie, przez wciągnięcie go w kontinuum ludzkiej widzialności. Druga to strategia witrażu – człowiek staje się widzialnym, zewnętrznym „światłem” Innego. Ono, modelując go, wydobywa z mroku sakralnych wnętrza. Widz jest transcendowany, czy raczej właśnie urzeczywistniany, przez spojrzenie i obecność Absolutu (np. w ikonie).

Późniejsze przeformułowania metafory okna akcentowały zresztą reprezentację obecności Absolutu przez jego atrybuty, za jakie uznano światło, piękno, doskonałość czy nieskończoność. Późniejsze poruszenie estetyczne ma więc w podtekście tę Istotną Nieobecną Obecność. Z biegiem czasu „okno” stało się zakurzone, nieprzejrzyste, mylące odbłaskami i odbiciami przypadkowości. Wyczerpanie metaforyki okna, utrata przez nią inspirującego napięcia graniczności wynikała w dużej mierze z jej nadużycia. Wszelka określoność, kształt, jaki nadawano rzeczywistości zewnętrznej (Innej), okazywał się w którymś momencie uogólnieniem kształtu codzienności. Tak więc zaczęto poszukiwać sensu jako prawdy, zasady w naturze tego, co obecne i widzialne.

2. Powierzchnia obrazu jako metafora lustro

Metafora obrazu jako lustro jest krytyczną kontynuacją metafory okna. Wynika ona z przeświadczenia, że człowiek nie ma bezpośredniego dostępu do rzeczywistości Innego. Sens jako bezpośrednia obecność zamienia się w sens pojmowany jako uniwersalna i niezmienna zasada; jako prawda.

Lustro ujawnia nas niejako z zewnątrz, jest spojrzeniem na siebie spoza siebie, ukazuje wielość i zmienność odbić (fragmentów, ale i upozowań), które wymagają hierarchii, wyodrębnienia odbić istotnych od przypadkowych. Widzenie staje się podporządkowane zasadom wyboru i systematyzacji. Nasze odbicie w lustrze jest formą samoobiektywizacji, rodzajem samoprzedmiotowienia poprzez systemy symbolizacji, a później i komunikacji.

Prawda lustro dana jest jako zasada odbicia – zasada

transformacji, deformacji, ale i narracji. Strategią główną tej metafory jest redukcja, czyli wydobywanie, wyodrębnienie istoty, niezmienną zasady z tego, co już jest widzialne. Zredukowanie widzialnego do jej symbolicznego wymiaru; przeciwstawienie realnego i symbolicznego. Konsekwencją tej postawy jest nieuchronne sprowadzanie rzeczywistości do racjonalności i języka. Nie kontemplacja, ale obiektywizacja i proces jej interioryzacji. Wszystko to wprowadza dystans wobec rzeczywistości. Dystans tworzący sferę częściowej przynajmniej autonomiczności. Status odbicia powtarza wcześniejszą dwuznaczność samego obrazu – powstaje pytanie o to, co właściwie jest lustrem? Metafora lustra posiada w konsekwencji tego pytania dwie przeciwstawne strategie malarstwa:

1. Strategię prawdy – człowiek tworzy kolejne rodzaje luster, aby wydobyć prawdę o sobie. Poznajemy świat poprzez wytwory swoich emocji, intuicji i myśli. Tu powstaje idea sztuki analitycznej, strukturalistycznej. Poszukującej eksperymentalnie, ale też i narracyjnej. Oparta jest ona na intuicji, że każda prawda posiada własny kształt. Później awangarda odwróciła to twierdzenie: każda nowa forma generować miała nowy sens.

2. Strategię ekspresji – człowiek i jego aktywność są odbiciami, poprzez które rzeczywistość się przejawia lub samobiektywizuje. Stany naszego ducha i emocji wyrażać miały rzeczywistość niezdeformowaną świadomością. Obowiązuje tu zasada intensyfikacji, bezpośredniości i autentyzmu. Lecz także doniosłości tego, co subiektywne i jednostkowe: każdy ma własną drogę.

W obu strategiach metafory lustra graniczność rozumiana jest jako moment zwrotny w granicach widzialności (Tego-Samego), poprzez który człowiek poszerza i intensyfikuje swoje bycie w świecie. **Graniczność jako moment transformacji naszej świadomości.** Szczególnym momentem tych procesów była kariera *tromp l'oeil*, czyli obrazu w obrazie, udającego okno i lustro jednocześnie, wprowadzająca, według Louisa Marina, wymiar nadrealności.

Ostatnią wielką próbą podtrzymania metafory lustra była zapewne fenomenologia, która, nawiązując do Platońskiej askesis, postulowała „oczyszczenie lustra”, by uczynić go przejrzystym (redukcja ejdetyczna ze zbędnych, przypadkowych wyobrażeń, przyzwyczajzeń etc.). Do intuicji tej nawiązał André Breton z surrealistyczną koncepcją obrazu ejdetycznego wyzwalającego poprzez paradoks spontaniczną i źródłową wyobraźnię z utartych automatyzmów, gdzie „lustrem” była już nie tyle sama powierzchnia obrazu, lecz ludzka jaźń. Jakimś echem tego są i dzisiejsze nadzieje na sprawczą moc prowokacji.

3. Powierzchnia obrazu jako metafora obrazu.

Ostatnie dekady przynoszą obawę, że nie mamy obiektywnego dostępu do rzeczywistości zewnętrznej, ani poprzez bezpośrednią obecność (okno), ani pośrednio – symbolicznie – jako zasada (lustro). Złożoność świata możemy tłumaczyć tylko przez inną złożoność, nie zaś przez redukcję czy abstrahowanie. Artysta zresztą w tej metaforze w pełni wychodzi już z „ukrycia”, to właśnie bardziej przez niego, przez jego psychospołeczne uwarunkowania wyraża się sytuacja obrazu. Człowiek, niejako sam, znajduje się w obrazie – wszystko właściwie zamienia się w światło-obraz (Martin Heidegger), w hipersymulację jego medialnego wytwarzania (Jean Baudrillard). W perspektywie ponowoczesności stajemy się jedynie elementem gry dyskursów. Skazani tu jesteśmy na formułowanie regularności fragmentarycznych i doraźnych, na nieustanne wytwarzanie obrazów, aby przemieszczać się razem z nimi, aby poprzez nie osiągać choćby ulotną określoność. Każdy obraz narzuca własną rzeczywistość. Stwarza to nową sytuację, gdzie obraz nie tyle daje się odczytać, przeżyć, doświadczyć, to on nas niejako odczytuje, nadaje nam określoność (William J. T. Mitchell – *Czego chcą od nas obrazy?*¹). O ile jednak Mitchell akcentuje opór, jaki obraz stawia logo-

1 W. J. T. Mitchell, *Czego chcą od nas obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, NCK, Warszawa 2013.

sowi, o tyle Gottfried Boehme ponownie podnosi kwestię autonomii obrazu i zadaje pytanie: jaki logos ma obraz? Metafora przemienia się tu w rodzaj metonimii (przejaw innej, nieobecnej lub nawet nieistniejącej symulowanej rzeczywistości), gdzie nie dominuje już porządek substytucji (obecności) ani ekwiwalencji (symbolizacji), ale sama ekonomika obrazowania. Niekonkluzywność, tautologiczność tej metafory prowadzi do **strategii gry** o stale zmieniających się zasadach i elementach. Gry w bezgraniczności samej powierzchni.

Wyjścia upatruje się niekiedy w przejściu na poziom meta-refleksji – nieustającego redefiniowania sztuki poprzez samą sztukę, albo też na wpisywaniu sztuki w inne konteksty polityczne czy społeczne. Także w ustanawianiu idiomów opornych wobec globalnej ekonomii powszechnej wymienności (Jean-François Lyotard), tudzież reaktywacji *pathosformeln* – „przewodnych skamienielin” (Aby Warburg). Najbardziej niedorzeczne okazują się próby cięcia jeszcze bardziej radykalnych. Poprzez dalszą obscenę czy brutalizację prowokacji, które *de facto* wydają ostatecznie sztukę w ręce marketingu (także politycznego).

1. Strategia cięcia

Modernizm przyniósł wiarę w radykalną, utopijną rekonstrukcję całej rzeczywistości, możliwą dzięki idei cięcia – rozbitcia wszystkiego na części elementarne i ułożenia na nowo według bardziej racjonalnych czy sprawiedliwych zasad, lub wręcz w nową całość. Cięcie wprowadza możliwość montażu, także przemieszczonego (*collage*), dysharmonijnego (*bricolage*) czy krytycznie dekonstruującego. Cięcie z biegiem czasu staje się coraz bardziej radykalne i szczegółowe. Musi to skutkować światem zatomizowanym, dynamicznym i niekonkluzywnym, codziennością tkaną z fragmentów nieznanych czy niemożliwych całości, z cytatów i strzępów. Proces ten zdaje się mieć kres wyjącznie w totalnie płynnej nieokreśloności, gdzie na powierzchni obrazu napotykamy jedynie ślady, fałdy, zmarszczki, rysy, blizny, wobec których dotychczasowe formy racjonalizacji zawodzą. Propozycje nowych

postaci rozumności okazują się raczej żenujące, redukując nas do poziomu spontanicznych ameb lub jurnych bezczelności (potoczna performatywność). Pojawia się koncept tak zwanej nowej powierzchniowości *radikalnego eklektyzmu* (Charles Jencks).

W ostatnim czasie obserwować zatem można powrót do cięć bardziej wyważonych, akceptujących nieuchronności schematów i konwencjonalności. Cięcie nie jest już pragnieniem totalnej rewolty, lecz odchylaniem panujących reguł i praktyk (*clinamen*) lub ironicznym ich sabotowaniem (subwersywność). Cięcie tworzy także możliwość samobudowania (Michael Foucault, Richard Rorty), performatywnego wychodzenia poza determinujące nas tożsamości kulturowe. Oczywiście wciąż pojawiają się ludzie wierzący w siłę przemyślanej i złożonej negacji – jak rozdarcie Georges'a Bataille, Georges'a Didi-Hubermana czy dysymulacja Algirdasa Greimasa.

2. Strategia ekranu

Pojawia się współcześnie szczególny rodzaj obrazu jako kurtyny, która ukrywa fakt, że poza nią nie ma żadnej przesłrzeni, jedynie parada fikcji, złudzeń, konwencji, symulacji i performatywnych gestykulacji. Ani poza, ani przed nią. Spektakl tego, co rzeczywiste, już się skończył albo nigdy go nie było i należy go dopiero zaprojektować (projektować wciąż na nowo). Ta zastona zamienia się w ekran, w puste miejsce na obrazy. Figura ekranu otwiera procesy dematerializacji obrazu – jako projekcja, jako narracja, koncepcja, symulacja, interaktywność czy wirtualizacja. Pojawia się obraz aktualizowany wciąż na nowo (Lyotard), jedynie „projektowany”, przechodni. Pusty ekran staje się synonimem wszystkich obrazów i ich wymienności. Ekran zastępuje obrazy przez manipulowanie samą ideą obrazowości, według Lacana jest *miejszem, w którym można manipulować spojrzeniem i je modyfikować*². Powstaje fetysz tworzący obraz-ekran, czyli

2 Za: H. Foster, *Powrót realnego*, tłum. M. Borowski, Universitas, Kraków 2010.

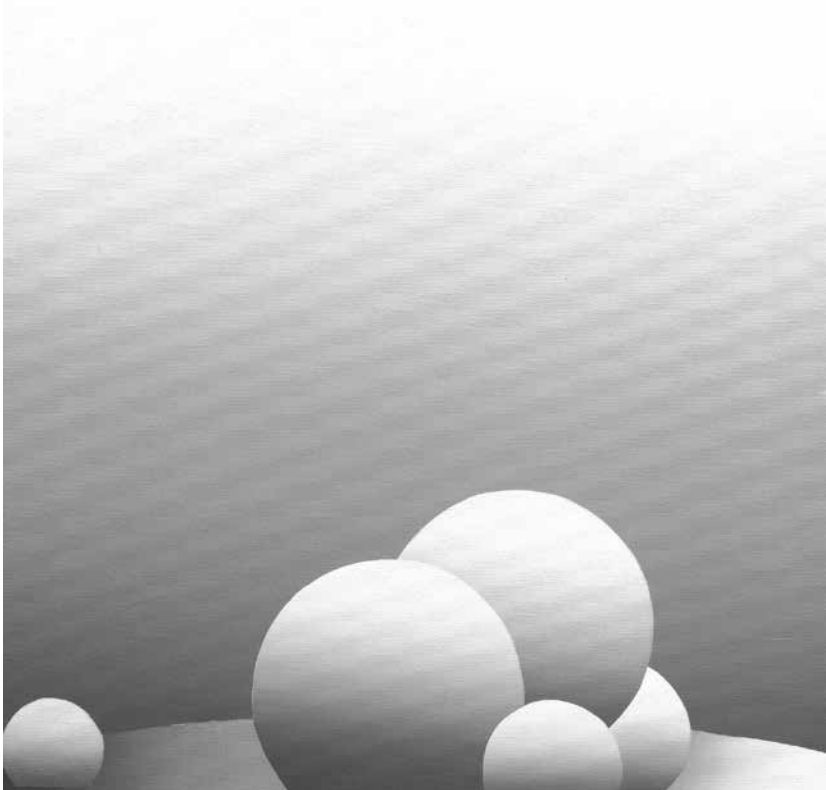
zastaną ważniejszą od rzeczywistości. Alain Finkielkraut jest jak zwykle bardziej ponury, twierdząc, że bycie-w-świecie zastąpione zostało byciem-na-ekranie³. Wkraczamy w wirtualną postrealność wspomaganą dzisiejszymi ewolucjami samego ekranu, jak na przykład jego wielościennność, wieloekranowość, mobilność projekcji, ale i *kinematyczny obraz poza filmem* (Peter Weibel) oraz prace nad bezekranowością (holografia, koncepcje obrazu generowanego bezpośrednio w mózgu etc.). Powoli porzucamy „przestrzeń” powierzchni, jej transformacji i maskarad, zmarszczek i zadrapań na rzecz interaktywnych interfejsów, generujących obrazy jako *przestrzenie przepływów* (Manuel Castells), jako *wytwarzanie nadmiaru sensu* (Jean-Luc Nancy). Stale jednak powraca też podejrzenie, że rzeczywistość nadal istnieje. Stąd też szczególną postać strategii ekranu stanowi jego odwrotność, czyli... ambalaż. Okrywa on to, co niewidoczne, ukryte, ale też i nieistniejące. I nadaje mu „formę”, będącą być może nawet już tylko przypadkowym sfałdowaniem. A nawet manifestacją amorfizmu. Ambalaż, choć trójwymiarowy, także bywa zmienny, wszak można każdy oryginalny kształt opakować i udrapować w inny sposób. Ambalaż stanowi zapewne w jakiś sposób prefigurację dzisiejszych re/kontekstualizacji sztuki – manipulacji, zmiany-bez-zmiany poprzez relokację, zamianę tła, okoliczności, czasu, przez grę nieadekwatności. Ostatecznie: gra samymi kontekstami sztuki, samą ideą sztuki (bez sztuki).

Zanik graniczności powierzchni, zarówno krańców, jak i głębi, wymusza reorientację rozumienia powierzchni obrazu. Nie jest już ona materią patosu cięcia jak u wspomnianego Bataille'a. Raczej aktywność „poszukiwania” sensu chroni się w *dietetyce oczekiwania na sens* (Odo Marquard, Siegfried Kracauer), w nadziei na hipersymulację – zanikanie bez zanikania (Baudrillard), Pierre Klossowskiego *odchylonych stereotypach* ujawniających zakryte nimi fantazmaty, w on-

3 A. Finkielkraut, *Serce rozumiejące*, tłum. J. M. Kłoczowski, WUW, Warszawa 2012.

tologii przypadłości (Catherine Malabou), *transkulturowych transwersalności* (Wolfgang Ivers). Wymieniać by można długo. Coraz częściej poszukujemy już nie różnic, lecz tylko odmienności w jej fałdach (Gilles Deleuze) czy refleksywności (Louis Marin). Powierzchnia sama, osamotniona staje się jedyną materią, ekranem, na który rzutować możemy naszą tożsamość posttraumatyczną, „tożsamość ocalałego” (Sławoj Żiżek).

W ten oto sposób przypomnieliśmy pokrótce subiektywną historię obrazu jako powierzchni. Od pojmowania jej jako tego, co okrywa i ukrywa głębię, Inne (metafora okna), przez problematyzację tego, co przed nią, co wytwarza dystans, odbicia, refleksu (metafora lustra), aż po powierzchnię nie/tożsamą ze sobą. Powierzchnię, którą możemy rozciągać i fałdować, traktować jak ekran naszych dążeń, de/formować, dążąc do nie/istniejącej wielowymiarowości nie/metafizycznej i nie/esencjonalnej. W naszych czasach radykalnego pluralizmu właściwie każda opisana tu metafora czy strategia, w jakimś sensie – i tylko w jakimś – pozostaje równouprawniona. Wyboru i samookreślenia powinien dokonać każdy z nas na własne ryzyko.



Marcin Chomicki

Bez tytułu, 2016, akryl na płótnie, 50x50 cm

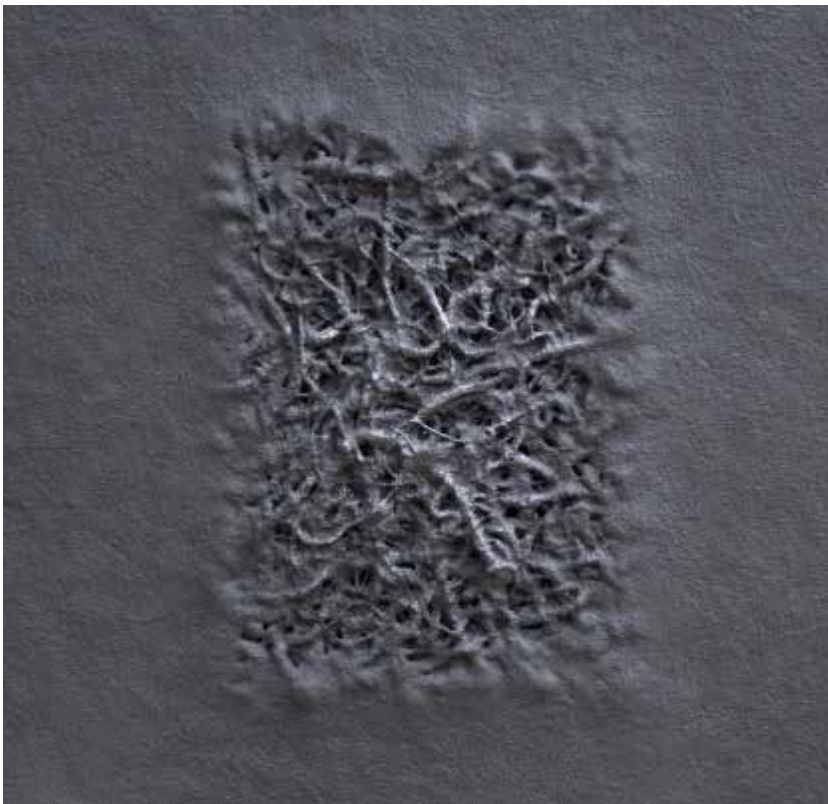


Bez tytułu, 2016, akryl na płótnie, 50x50 cm



Jakub Ciężki

Bez tytułu, 2012, emalia akrylowa, akryl, olej na płótnie, 200x150 cm



Maciej Duchowski

Bez tytułu, 2017, technika własna, 70x70 cm



Galeria Bardzo Biała, widok wystawy





Mariusz Drzewiński

Czarny, 2017, olej na płótnie, 80x80 cm



Biały, 2017, olej na płótnie, 80x80 cm



Roland Grabkowski

Beyond 1, 2017, żywica poliestrowa



Beyond 2, 2017, żywica poliestrowa



Jarosław Grulkowski

Przekrój poprzeczny przez wnętrze chmury 4,
2014, akryl na płótnie, 40x40 cm

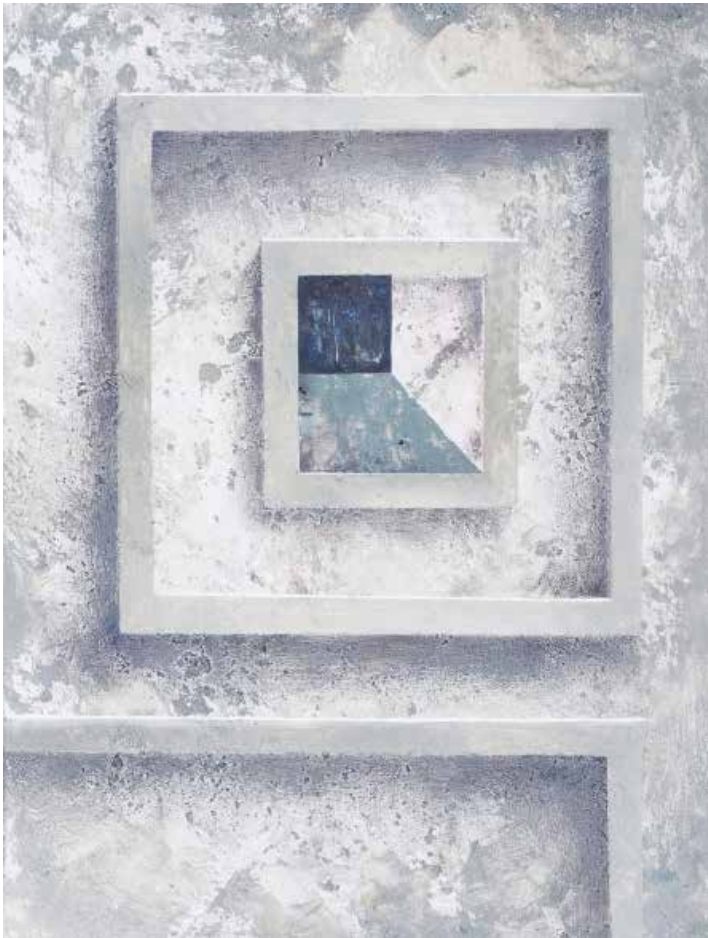


Obłok niepoznania 2, 2012, akryl na płótnie, 100x80 cm



Łukasz Huculiak

Wnęka, 2016, tempera na desce, 40x30 cm

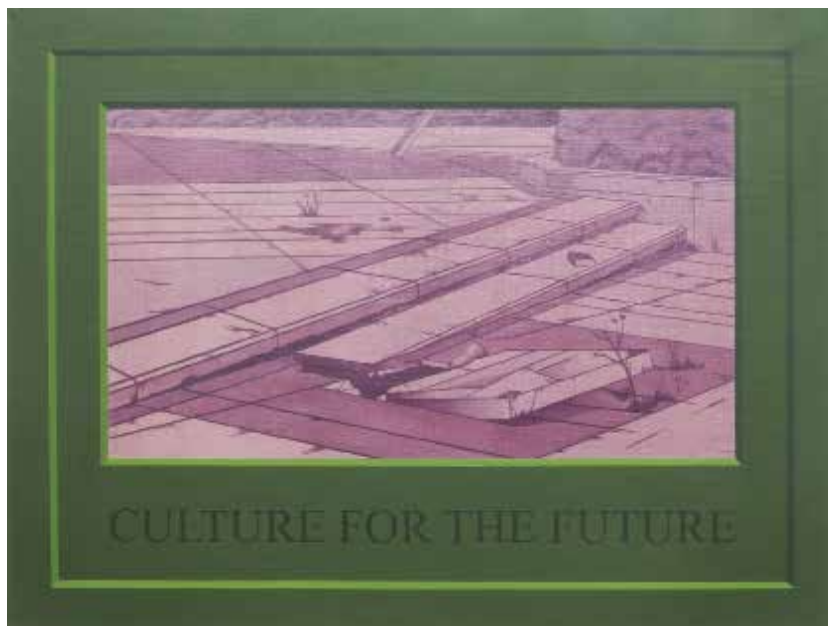


Sansevero I, 2016, tempera na desce, 40x30 cm



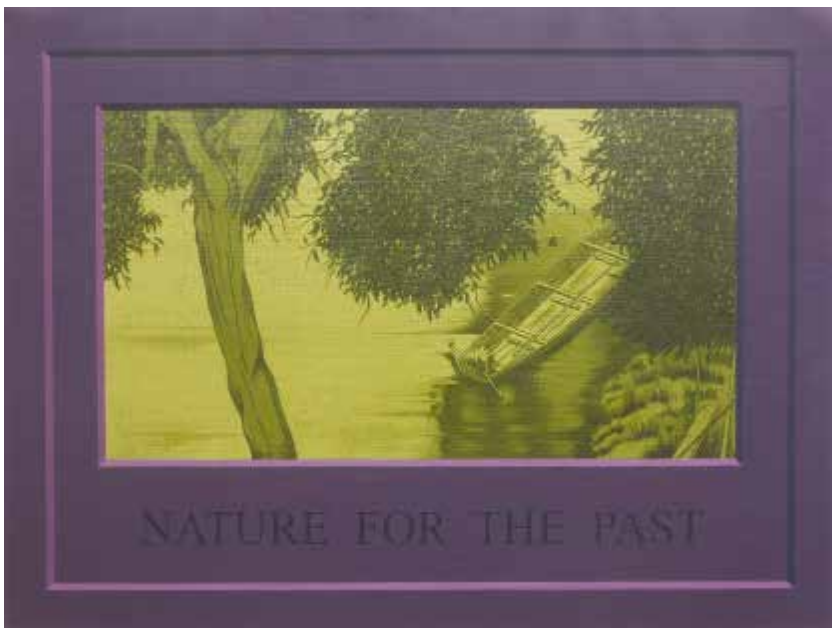
Galeria Bardzo Biała, widok wystawy





Arkadiusz Karapuda

Culture for the future, 2017, olej na płótnie, 100x130 cm



NATURE FOR THE PAST

Nature for the past, 2017, olej na płótnie, 100x130 cm



Piotr Korol

Bez tytułu, 2013, drewno, emalia, akryl, olej, 70x50x12 cm





Galeria Bardzo Biała, widok wystawy





Anna Kołodziejczyk

Siła pozornie prostego wnętrza, 2016, akryl na płótnie, 160x110 cm



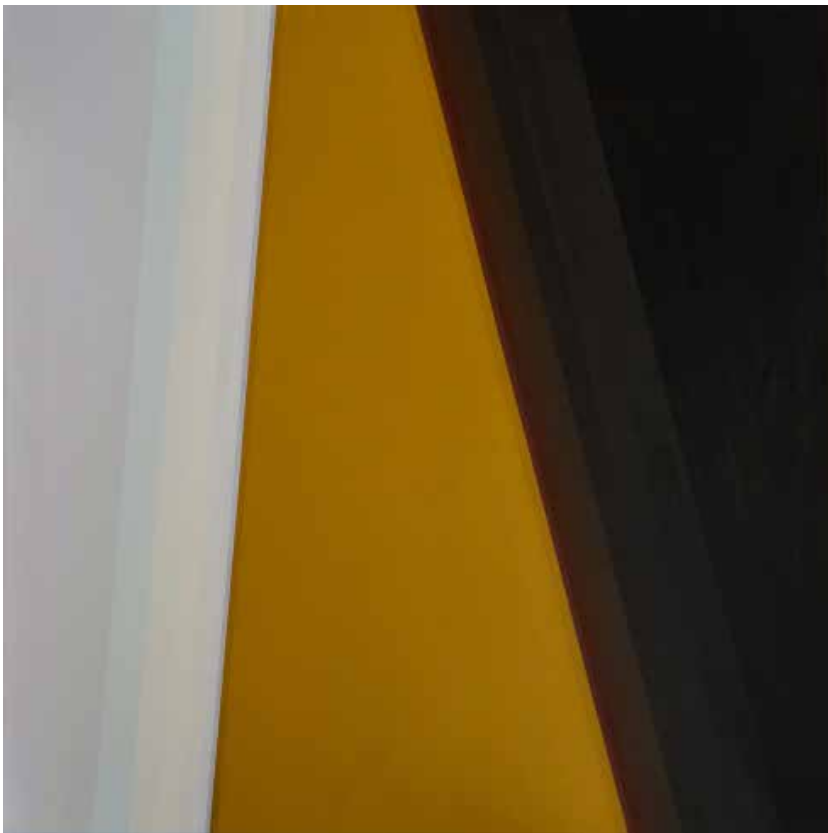
Rafał Kowalski

Bez tytułu, 2017, akryl na płótnie, 27x33 cm



Wojciech Lupa

Impromptu, 2015, olej na płótnie, 130x180 cm



Paweł Lewandowski-Palle

Obraz 785. *Przestrzeń VII*, 2013-2016, akrylopolemia olejnożywicza na płótnie lnianym, 80x80 cm



Galeria Bardzo Biała, widok wystawy





Tomasz Milanowski

Bez tytułu, 2015, olej na płótnie, 150x150 cm



Bez tytułu, 2015, olej na płótnie, 150x150 cm



Galeria Bardzo Biała, widok wystawy



Sławomir Marzec



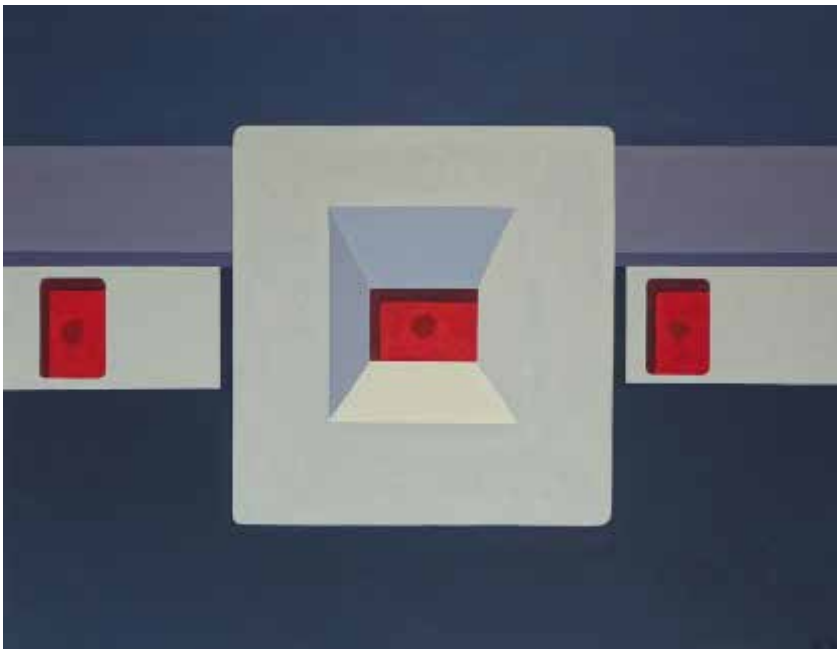
Est modus in rebus, 2011-2017, akryl na płótnie, 80x50 cm





Jan Mioduszewski

Wstęp, rozwinięcie, zakończenie, 2017, olej na płótnie, sklejka, 70x70 cm



Igor Przybylski

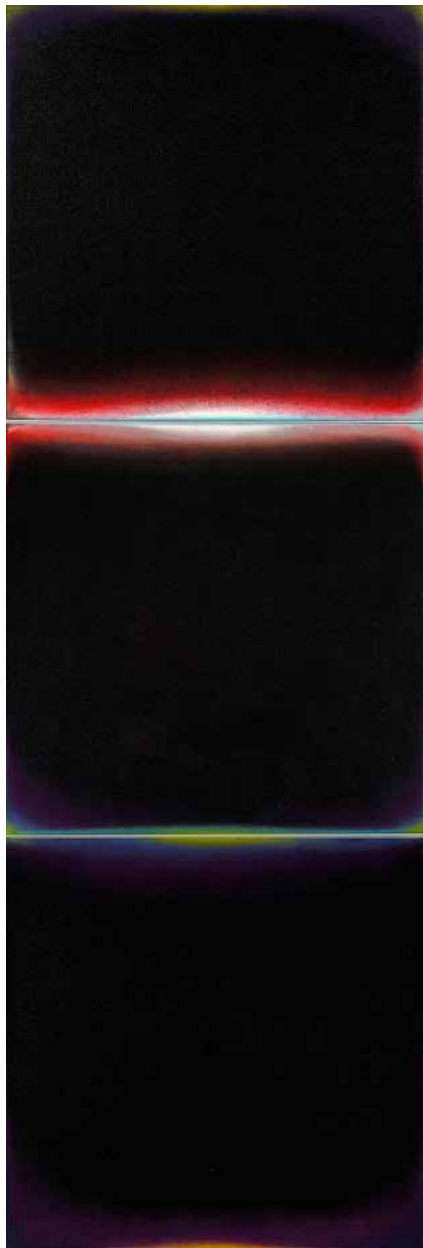
1216-901 *Svietelsky*, 2014, akryl na płótnie, 70x90 cm



Galeria Bardzo Biała, widok wystawy



Patrycja Sapa



Nokturn, 2014, olej na płótnie, 50x150 cm



Nokturn 2, 2014, olej na płótnie, 50x150 cm



Kamil Stańczak

*Transport II, z cyklu Re-re-reprodukcja, 2017,
akryl, płótno, drewno, metal, 60x123x80 cm*





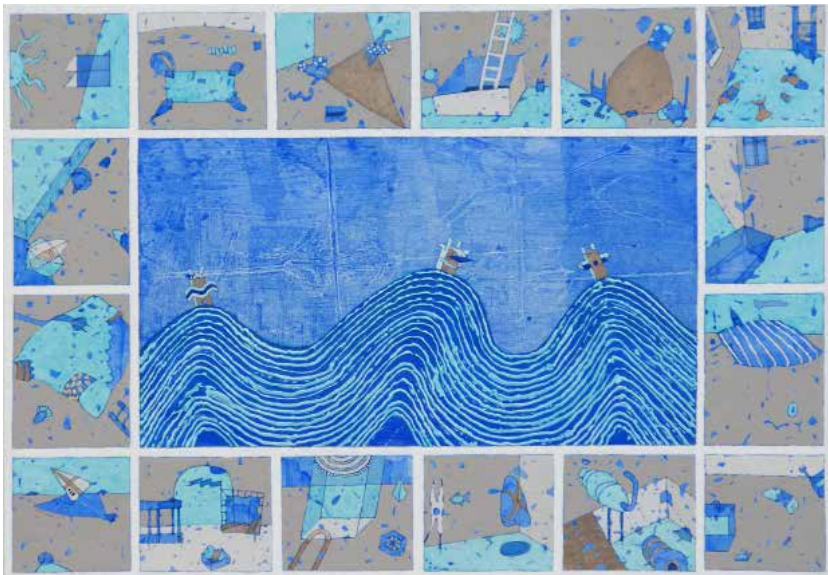
Galeria Bardzo Biała, widok wystawy





Sławomir Toman

Mono-poli 2, 2016, olej na płótnie, 120x120 cm



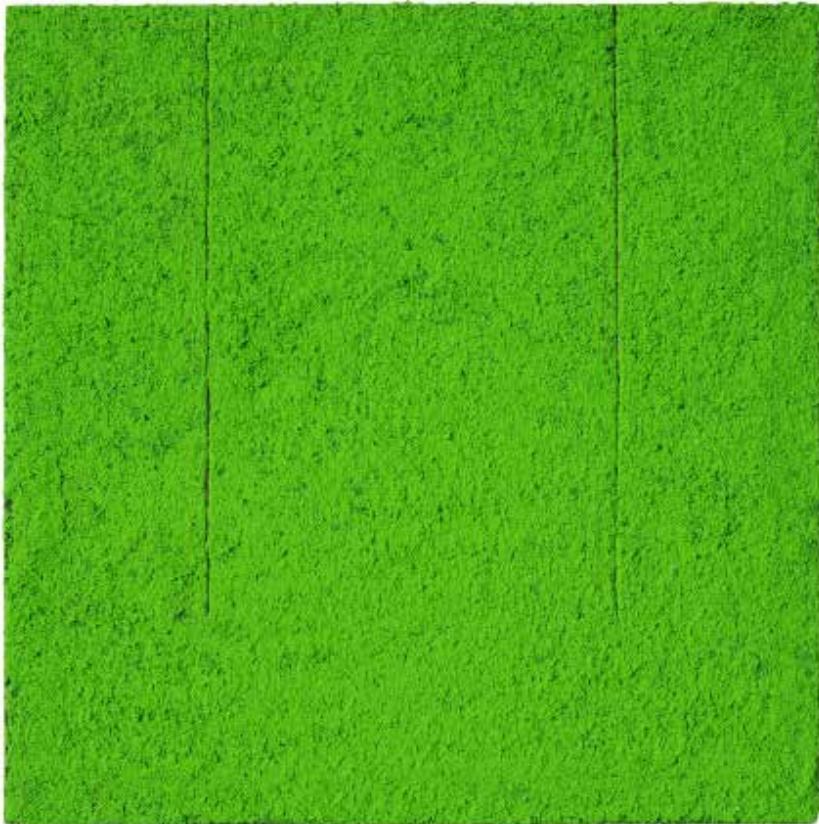
Jacek Wojciechowski

Błękitne fale zanoszą nas w miejsca, których nie ma wcale,
2015, akryl, olej, płótno, 70x100 cm,



Tomasz Zawadzki

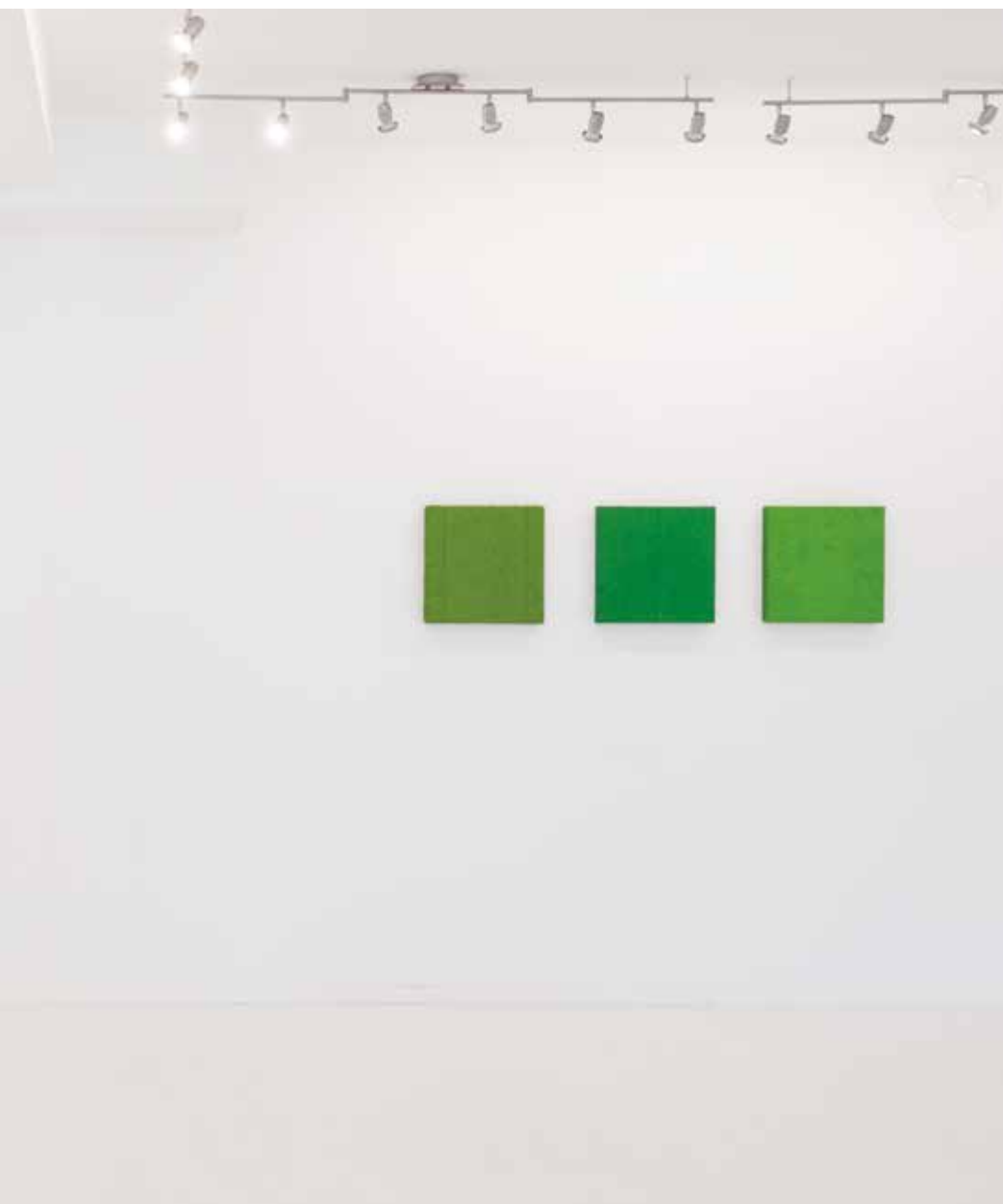
02.02.2008/20.10.2009/A, 2009, akryl na płótnie, 40x40 cm



02.02.2008/20.10.2009/B, 2009, akryl na płótnie, 40x40 cm



Galeria Bardzo Biała, widok wystawy



SURFACE – powierzchnia obrazu dzisiaj. Uwagi o specyfice medium

*Należy pamiętać, że obraz – zanim stanie się
koniem bojowym, aktem czy anegdotą – stanowi
zasadniczo **płaszczyznę** pokrytą kolorami dobranymi
według pewnego porządku.*

Maurice Denis

Znana jest antyczna historia rywalizacji Protogenesa i Apellesa, której efektem był zachwycający obraz zawierający „tylko trzy linie”. Czy postulat Denisa był „zwrotem” (ustanowieniem nowego paradygmatu), czy tylko „powrotem”, przypomnieniem odwiecznych reguł, zaniedbanych w narracyjnym akademizmie?

Czy podobrazie jest raczej nieistotnym, transparentnym „nośnikiem” (myśli, emocji, eksperymentów formalnych), czy celem – punktem odniesienia definiującym obszar działań?

Perspektywa i płaszczyzna – która z konwencji jest ci bliższa: „okno” Albertiego czy bezprzedmiotowość Malewicza? Czy płaszczyzna obrazu jest kategorią związaną tylko z abstrakcją i modernizmem? Czy akceptacja płaskiego charakteru obrazu malarskiego wymusza jego abstrakcyjność?

Jakie jest znaczenie **mimetyzmu i iluzji** (światłocienia) w malarstwie? Czy pociąga cię imitowanie właściwości powierzchni istniejących realnie, czy traktujesz płaszczyznę raczej jako źródło emanacji czystego koloru?

Jak widzisz relację wizerunku z **trójwymiarem** (malarstwa i rzeźby), także w kontekście materialności farby (impastu)? Czy podziały wyznaczone przez Leonarda w *paragone* zachowały swą aktualność? A może faktura to zdrada malarstwa, jak twierdził Witkacy?

Czy obraz to raczej płaszczyzna, czy może więcej – przedmiot? Czy przedstawiona na powierzchni obrazu abstrakcja może być również przedmiotowa? Jak **rozmiar obrazu** (jego dwuwymiarowa wielkość) wpływa na doznanie jego płaskości?

Wynalazek fotografii, zawłaszczając mimetyczne działanie koloru i waloru, skierował uwagę artystów ku abstrakcji i fakturze. Czy **nowe media**, stopniowo uwalniając obraz od jego podobrazia, doprowadzą do upowszechnienia obrazów oderwanych od płaszczyzny? Czy w obliczu powierzchni ekranu (kinowego, telewizyjnego, komputerowego) płasko pojęty obraz można rozumieć jako wstęp i zapowiedź postępującej wirtualizacji rzeczywistości?

Płaszczyzna obrazu wobec ściany galerii – galeria jako płaszczyzna obrazu. Jakie znaczenie w malarskiej praktyce mają **granice płaszczyzny** – ramy? Gdzie jest granica pomiędzy obrazem a światem w obrazie? Co oddziela świat przedstawiony od świata rzeczywistego? Co po drugiej stronie płótna?

W obrazach łączę abstrakcyjną formę i przestrzenność. Uważam więc, że **Malewicz i Alberti są jak najbardziej do pogodzenia**. Aby uniknąć „okna” lub „kadru filmowego”, maluję na kwadratowych płótnach. Format ten sam w sobie jest abstrakcyjny i autonomiczny, natomiast formy, które pojawiają się na moich obrazach, często wywodzą się z rzeczywistości. Proces ten mogę określić jako drogę od dokumentacji do abstrakcji. Jednocześnie,

bardzo ważne jest dla mnie przedstawienie przestrzeni na płaszczyźnie, do czego zwykle używam czarno-białego gradientu.

Iluzja przestrzeni w obrazie to jedno z istotniejszych dla mnie zagadnień. Buduję kompozycje złożone z gradientów, które wystawiają na próbę percepcję widza. Formy zachodzą na siebie – trudno określić, które z nich są z przodu, a które z tyłu. Gradient jest dla mnie najprostszą i najdoskonalszą formą światłocienia. Staram się unikać faktury, aby częściowo ukryć materialność malarstwa. Przy pobieżnym spojrzeniu moje prace mogą sprawiać wrażenie wydruków, jednak w bliższym kontakcie okazuje się, że nie są nimi. Każdy gradient jest wykonany ręcznie, a przez to niedoskonały. Obrazy są wynikiem intensywnego procesu malarskiego, swoistego połączenia mechaniczności i medytacji. Jednak świadomie decyduję się zostawić ślad po procesie powstawania obrazu – boki płótna są pełne zacieków z farby i faktur.

Moje obrazy ukrywają fakturę z przodu płótna i jednocześnie eksponują ją na bokach.

Uprawianie tradycyjnego malarstwa jest sporym wyzwaniem w kontekście nowych technologii, ale nie wydaje mi się, żeby niosły one jakiegokolwiek zagrożenia dla malarstwa. Wręcz przeciwnie, nieustannie je wzbogacają i są katalizatorem nowych poszukiwań. Obraz pozostanie fizycznym, „magicznym” i tajemniczym przedmiotem, nośnikiem idei oraz energii.

Nie dodaję do obrazów realnych ram. Granicą obrazu są dla mnie jego boki, ze śladami pracy – fakturą i zaciekami farby. Rama fizyczna jako dodatek jest dla mnie zbędna, gdyż w moim odczuciu odwraca uwagę od tego, co istotne.

Uważam, że poszerzenie ramy obrazu i rozciągnięcie jej na całą przestrzeń galerii może być jednym z ciekawszych doświadczeń dla malarza.

Może stanowić uwolnienie od przedmiotowości płótna i sprawić, że praca stanie się Hansenowską „formą otwartą” – tłem zdarzeń. Obraz, tak jak przed wiekami, może być esencją zdarzeń, „markerem” czasów, w których żyjemy. Malarstwo „towarzyszy” naszej cywilizacji, będąc zarazem jej odbiciem, bytem równoległym i emanacją kreatywności. Samo w sobie nie jest natomiast przyczyną rozwoju świata.

Podobrazie jest dla mnie przede wszystkim nośnikiem myśli i eksperymentów, niejednokrotnie jednak bywało również, samo w sobie, celem badań.

Sam „ustawiam się” bardziej po stronie malarstwa przedstawiającego, ale

w malarstwie zawsze pociągało mnie napięcie pomiędzy realistycznym przedstawieniem a czystą bezprzedmiotowością.

Moje malarstwo jest odbiciem rzeczywistości, a perspektywa pełni w nim znaczącą rolę. Pod tym względem zalecenia Albertiego zdają się mieć większe przełożenie na moje obrazy niż suprematyzm Malewicza. Z drugiej strony perspektywa dotyczy tylko malowanego przedmiotu, nie zaś całego obrazu – przedmiot zawieszony jest w płaskiej neutralnej przestrzeni. Przerzeń ta gra bardzo istotną rolę, kreując aurę zawieszenia tych przedmiotów wszędzie i nigdzie zarazem oraz niejako pozbawiając je ciężaru, związków z siłami grawitacji.

Kiedyś Paweł Sosnowski ukuł termin, który moim zdaniem świetnie określa moje prace – **realizm geometryczny**. Wskazuje on trafnie dwutorowość moich zainteresowań.

Iluzja nie jest dla mnie popisem techniki, lecz narzędziem budowania napięcia, zmuszającym widza do wyjścia ze swojego ciała tak, by dostosować swój punkt widzenia do tego, który jest założony w obrazie. I tak, na przykład, fragment podłogi sali gimnastycznej, uchwycony w bardzo konkretnej perspektywie, jest polem widzenia ucznia, który znajduje się gdzieś, gdzie nie chce być.

Powierzchnia obrazu (forma, strona wizualna) jest dla mnie istotna, ale istotne jest również to, co znajduje się pod powierzchnią (warstwa znaczeniowa obrazu). Niezależnie od rodzaju malarstwa (abstrakcyjnego czy przedstawiającego) to, co „pod powierzchnią”, jest równie istotne jak to, co „na wierzchu”.

Faktura – tak, kolor – tak, perspektywa – tak, wszystko „w służbie” uwierzytelnienia przedstawienia (psychomotorycznego poznania/ doznania obrazu).

W galerii (na ścianie) obraz ukonstruuje się w relacji z oglądającym – staje się bytem niezależnym od intencji malarza/autora („odpętkowuje się”). Obraz na ścianie (jego perspektywa) sprawia, że **ściana zyskuje nowe wymiary, zyskuje głębię, wchodzi w inny wymiar.**

Pozwolę sobie nie odpowiadać na każde z pytań, ale odnieść się do stawianych zagadnień w sposób bardziej subiektywny, dotyczący mojej twórczości.

Uważam, że kwestie związane z malarską powierzchnią nie dają się sprowadzić do prostych przeciwstawień w rodzaju kolor/faktura, w głąb/na wierzchu, obraz/świat w obrazie...

Sądzę, że modernizm od strony bliskiej nauce dość dokładnie przebadał te problemy, co stanowi niewątpliwie bezcenny rezerwuar, z którego należy korzystać. Oczywiście uważam, że obraz wirtualny jest obecnie realnym wyzwaniem dla malarstwa, bardziej jednak jako pretekst do wzbogacenia swojego języka, niż jako zagrożenie. Mimo wszystko malarstwo istnieje i sądzę, że jeszcze długo będzie istnieć.

Powierzchnia obrazu malarskiego jest dla mnie granicą między odbiorcą a zawartością dzieła, nie jest to natomiast abstrakcyjna linia, ale raczej strefa niczyja czy pas dzikiej natury, przez który niekiedy trzeba się przedzierać. Jej fizyczne aspekty, takie jak faktura, grubość nakładanej farby, błyszczenie i matowość, to dla mojego malowania obecnie sprawy absolutnie kluczowe. Od strony stosowanych środków traktuję malarstwo w sposób nieortodoksyjny, uważam jednak, iż to, co leży u jego podstaw, pozostaje od początków niezmiennie. Ta świadomość powoduje, iż nie może być mowy o „zdradzie” czy zbyt dalekim odejściu od jakichkolwiek prawideł. W swojej twórczości stosuję mimetyzm, iluzję głębi, fakturowość, kolor itp., trudno mi powiedzieć, czy moje obrazy są abstrakcyjne czy realistyczne, choć jeśli próbuję naśladować naturę, czy też opierać swoją pracę na obserwacji, to raczej bazując na przetworzeniu niż bezpośrednim doświadczeniu. Prawie nie tworzę szkiców, obrazy powstają w głowie,

reszta jest kwestią dobrowolnego poddania się procesowi twórczemu i przyjmowaniu tego, co może się wówczas wydarzyć. **Nigdy nie myślę o swoich pracach jako o obiektach, są to dla mnie obrazy, w dodatku osadzone w długiej tradycji**, nie mam ambicji, aby tworzyć jakąkolwiek nową jakość w sztuce, natomiast myślę, że nastawienie na eksperyment i chęć stawiania sobie nowych formalnych wyzwań niekiedy doprowadza do czegoś, czego wcześniej nie było. Uważam, że malarstwo powinno odnosić się do szeroko rozumianej współczesności, a jednocześnie bardzo uważnie patrzeć w przeszłość, być może szczególnie w tę najbardziej odległą. Powierzchnia ma w tym kontekście swoje ważne miejsce, ponieważ pośredniczy między dwiema rzeczywistościami, jej forma stanowi dany odbiorcy zestaw narzędzi, sugeruje kierunek interpretacji i sposoby wniknięcia w dzieło.

Powierzchnia błyszcząca sugeruje możliwość odbicia, ewentualnie, w zależności od kontekstu, element futurystyczny. Mat sugeruje głębię czy też pustkę... grubość warstw odnosi się do upływu czasu... i tak dalej... jako tak zwani znawcy, żyjemy w świecie kodów kulturowo-artystycznych, nie można natomiast sprowadzać analizy dzieła do kategorii logiczno-naukowych, ponieważ jego sens i działanie nie jest wyłącznie praktyczne, na przykład publicystyczne czy dekoracyjne, a odnosić się może również do sfery duchowej czy do kulturowego, ogólnoludzkiego dorobku. Sądzę, że stwierdzenie Maurice'a Denisa o tym, iż *obraz stanowi płaską powierzchnię pokrytą kolorami dobranymi według pewnego porządku*, jest ze wszech miar słuszne i dotyczy malarstwa wszystkich epok, należy je jednak rozumieć jako refleksję wypowiedzianą w danym momencie historycznym i dotyczącą wyłącznie fizycznego aspektu obrazów, i podobnie jak wszystkie inne stwierdzenia nie powinno być traktowane jako dogmat.

Malarstwo jest próbą nazwania i zobrazowania czegoś, co wyczuwam intuicyjnie, a co z czasem mi się objawia. To próba zharmonizowania tego, co zewnętrzne, z tym, co wewnętrzne, tego, co materialne, z tym, co duchowe. Twórczość jest niczym innym jak manifestacją artysty, jego postawą wobec świata i życia. Czerpiąc z natury powołuję do życia coś nowego, nieznanego, czego nie da się opisać i zwerbalizować. Malarstwo jest podświadomym odzwierciedleniem moich doznań estetycznych, psychicznych, formalnych, emocjonalnych i Bóg wie, jakich jeszcze.

Kształt, kolor, struktura, rytm, skala, przestrzeń to nieodzowne elementy postrzegania natury, są one wszechobecne w otaczającym nas świecie.

Sprowadzone do znaku malarskiego oddają jego istotę pełniej niż odtwarzanie realistycznych kształtów i kolorów. Faktura i kolor decydują o formie i ekspresji obrazu, który, jak mówił Roman Ingarden, jest przede wszystkim obiektem estetycznym.

Wszystko, co nas otacza, ma swój kształt, kolor i strukturę, dlatego zatem faktura miałaby być zdradą malarstwa? Gdybym potrafił zwerbalizować, zawrzeć w słowach i teorii to, co jest zawarte w moich płótnach, to po cóż wtedy miałbym malować? Dla mnie zapach farb i terpentyny jest ważniejszy niż manifesty i teorie – te zostawiam krytykom i historykom sztuki.

Można powiedzieć, że dwuwymiarowa płaszczyzna płótna od zawsze prowokowała malarzy do uzyskania iluzji trzeciego wymiaru. W kontekście perspektywy zbieżnej do równomiernie położonego koloru można mówić, że ta druga powierzchnia jest płaska, ale to temat do akademickiej dyskusji.

Bardzo dużą wagę przywiązuję do struktury i materii położonego koloru, dlatego wolę Antonia Tapiesa niż Lucio Fontanę. Jednak najbliższe jest mi podejście Franka Stelli, który powiedział: *Moje obrazy albo zdobywają widza tym, czym są, albo w ogóle nie. Męczą mnie dyskusje z ludźmi, którzy na płótnie dopatrują się czegośkolwiek poza farbą. Na płótnie jest tylko to, co się widzi.* (Dwieście lat malarstwa amerykańskiego, Muzeum Narodowe, Warszawa 1976).

Abstrakcja, w szczególności geometryczna, jest z definicji bezprzedmiotowa i polega na stworzeniu iluzji przestrzeni. Jej rozwinięciem jest op-art. **Obraz nigdy nie jest płaski, stawiając choćby kropkę na płótnie, mamy już do czynienia z przestrzenią.**

Wielorakość poszukiwań wynika zarówno z podejścia do tradycji, jak i stosowania nowych mediów typu komputer, film, fotografia cyfrowa, drukarki 3d itp. Różnorodność wypowiedzi i środków wyrazu jest wynikiem wolności, jaką daje nam sztuka, która była i jest odzwierciedleniem czasów, w jakich powstawała. Jednak obraz jako materialne dzieło sztuki będzie zawsze głównym obiektem badania i pożądaną.

Świat moich obrazów istnieje równoległe do świata, który nas otacza. To wszystko staram się zapisać na dwuwymiarowej płaszczyźnie prostokąta, który w ten sposób staje się nowym, powołanym przeze mnie bytem i świadkiem tego, co w danym momencie było najważniejsze. Malarstwo jest ciągłym poszukiwaniem, ale OBRAZ będzie zawsze poza zasięgiem całkowitego i ostatecznego poznania.

Namalowałem dwa obrazy do starych eklektycznych ram i jeden, który wstawiłem w tremo. Generalnie nie oprawiam swoich prac, ponieważ ich

boki mają dla mnie znaczenie w kontekście fizyczności obrazu jako obiektu.

Galeria to ograniczona ścianami przestrzeń, której obrazy nadają sens i znaczenie.

Roland Grabkowski

Typowa, prostopadła płaszczyzna malarska wzdaje mi się nieco banalna i schematyczna. Choć sam nie unikam usilnie tego typu formatów, to geometryczny porządek podobrazia budzi jednak we mnie swego rodzaju kontestatorską refleksję. Płaszczyzna zamknięta w kątach prostych jest praktyczna, uporządkowana i funkcjonalna, trochę jak płyta chodnikowa, framuga okienna czy banknot.

Euklidesowa konwencja, wybrana w toku ewolucji biologicznej człowieka, jak twierdził Henry Poincaré, jest tylko wariantem rządzącym się pragmatycznymi regułami.

Podobrazie traktuję jako nośnik, który ma niemałe znaczenie w odbiorze treści, dlatego z dużym entuzjazmem reaguję na wszelkie odstępstwa i próby zapisu na powierzchniach odbiegających od ustalonych norm.

Argumenty Leonarda zawarte w *Paragone* traktuję jako tendencyjne, a kilka z nich to po prostu fałszywe twierdzenia. Nie zgadzam się między innymi z tym, że malarstwo jest sztuką bardziej umyślową oraz z tym, że rzeźba nie operuje barwą. Twierdzenia te odbieram z przymrużeniem oka i uważam, że próby takiego stronniczego wartościowania nie mają większego sensu. Tym bardziej, że w sztuce mamy wiele przykładów na przenikanie się tych dwóch dziedzin, które potrafią się wspólnie uzupełniać.

Jak powiedział św. Tomasz z Akwinu: *dzieło przyrody zdaje się dziełem inteligencji, skoro przez określone środki zmierza ku określonym celom – i w tym właśnie sztuka ją naśladuje* (*In Phys.*, II 4). Pociąga mnie nie tyle imitowanie powierzchni, co jej budowanie na obrazie. Jest w tym pewna nieuchronność związana z nieidealnie płaską powierzchnią podobrazia i materialnością farby.

Budowanie faktury w obrazie stanowi możliwość wzbogacenia i podkreślenia materii malarskiej. Nie poczytuję impastu jako „judasza” malarstwa, raczej – jako konsekwencję używania farb.

Mam wrażenie, że skala obrazu wpływa na jego płaskość odwrotnie proporcjonalnie.

Rolę mimetyzmu w malarstwie widzę nie tyle platońsko, jako bierne kopiowanie wyglądu rzeczy (tak rozpowszechnione na przestrzeni wieków), ile jako poszukiwanie ukrytych praw natury – rozszyfrowywania tego, co w niej ukryte.

Cytując Tatarkiewicza: *Dzieło sztuki jest prawie zawsze zbudowane z innego materiału niż przedmioty, jakie odtwarza; służy też innym celom niż one. Nic dziwnego, że co innego jest ważne w dziele sztuki niż w odtwarzanej przez nie rzeczywistości* (W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*).

ŁUKASZ HUCULAK

Victor Stoichita dotarł do dokumentów potwierdzających istnienie obrazu Sáncheza Cotána, przedstawiającego samą tylko wnękę, czarną dziurę – ekran, na którym następnie miały prawdopodobnie pojawić się malowane przez niego karczochy czy ogórki. Taki obraz, najpewniej porzucona podmalówka, był obramowaną pustką, pokazywał nie coś, a jedynie nic, okole niczego ujęte w ramy, i wypada żałować, że ten prototyp *Czarnego kwadratu* nie przetrwał. Mamy jednak pusty prostokąt odwróconego obrazu Cornelisa Gijsbrechtsa, „antywyobrażenie”, które nie przedstawia nic i o niczym nie „opowiada”. Zdaniem Stoichity obraz ten, ujmując to, co antymalarskie, przykuwając naszą uwagę do rzeczy bez znaczenia, stanowi autorefleksję sztuki nad jej własną próżnością, a przez to nad pozornością samego świata ukazanego jako powierzchnia, abstrakcyjna struktura, nie zaś narracja. Gijsbrechts, czyniąc przedmiotem swojego obrazu sam obraz jako rzecz, zadaje pytanie: gdzie jest obraz? Pojawia się jednak następne: a gdzie jest rzeczywistość? Pytanie o nieobecność obrazu może być pytaniem o obecność świata lub odwrotnie. Przypomnijmy słowa Pascala: malarstwo to czczy sztuka, która każe się zachwycać podobizną czegoś, co w oryginale nie jest zachwycające. Louis Marin zauważa, że *trompe l'oeil* jest „czymś niepotrzebnym”, nadmiarem lub brakiem: nadmiarem jako sobowtór pierwowzoru, rzeczywistości, resztką zaś jako jej płaska redukcja. Oburzenie Pascala w istocie jest skrywanym zachwytem nad niezwykłą zdolnością obrazu, który wystawia oko cielesne na fascynację sobowtorem.

Może to oznaczać, że struktura świata widzialnego nie jest wcale tak wyrafinowana i bogata jak na obrazach Ingesa, lecz prosta: jest jak pomazana farbą płaszczyzna, jak zaciek na murze lub gąbka wytarta o płótno. Głębia to tylko nasze „dopowiedzenie”, sam świat to płaszczyzna pokryta kolorem, nieregularnie, a nawet – niedbale.

Arkadiusz Karapuda

Podobrazie w postaci białego płótna jest silnie zakotwiczone w kulturze wizualnej Zachodu. Dlatego oczywiście nie jest dla mnie obojętny fakt, iż wybieram płótno naciągnięte na blejtram, a nie papier ryżowy, kamienną tabliczkę, czy ciekłokrystaliczny ekran. Mimo to, bardziej zależy mi na obrazie, niż na malarstwie jako takim. Obraz rozumiem jako próbę komunikacji z potencjalnym odbiorcą, zaś autoteleliczny charakter malarstwa znacznie ogranicza liczbę odbiorców, w tym głównie do krytyków i samych artystów. Jednak obraz malarski, nawet najbardziej narracyjny i publicystyczny, sam w sobie, za każdym jest niezależnie od intencji autora autonomicznym celem badań. Na taki stan rzeczy składa się wielowiekowa tradycja malarstwa, ale i przedmiotowy, rzeczywisty wymiar malarstwa.

Wydaje mi się, że podziały wyznaczone przez Leonarda straciły swą aktualność, gdyż podyktowane były rzemieślniczym charakterem sztuki, który dawno temu „wylaliśmy z kąpielą”. Dlatego dziś pytanie o granice i definiowanie malarstwa i na przykład rzeźby tracą na znaczeniu. Można oczywiście stworzyć takie ramy, ale raczej na własne potrzeby.

Dla mnie, malarstwo zawiera się w czterech podstawowych kryteriach: PŁASZCZYŻNA, KOLOR, PROCESUALNOŚĆ (funkcja czasu) i ODRĘCZNOŚĆ (niedoskonałość narzędzia).

Jednak z tych czterech wymienionych kryteriów wystarczy mi, że spełnione są dowolnie wybrane trzy. Nie chciałbym jednak traktować tego jako system, który można narzucać ogółowi. To moja prywatna praktyka. Na potrzeby ogółu nie widzę potrzeby wyznaczania jakichkolwiek granic czy barier, ani ścisłego definiowania zjawisk. Sztuka to raczej ciągłe stawianie pytań, a nie dawanie odpowiedzi.

To, co fascynuje mnie w malarstwie, to właśnie niemoż-

ność pogodzenia Albertiego z Malewiczem. Każdy kolejny obraz to w moim przypadku walka o pogodzenie tych sprzecznych kategorii. Właśnie na tym konflikcie buduję oś formalną moich obrazów.

Wprawdzie płaszczyzna obrazu wyemancypowała się właśnie w dobie modernizmu i „kwitnącej” sztuki nieprzedstawiającej, wydaje mi się jednak, że problem płaszczyzny obrazu istotny był również dla malarzy sprzed okresu awangardy. Płaszczyzna obrazu związana jest przede wszystkim z przedmiotowym charakterem obrazu i nie jest w moim odczuciu przynależna na wyłącznie abstrakcji i modernizmowi.

Akceptacja płaskiego charakteru obrazu malarskiego nie wymusza jego abstrakcyjności, gdyż sama „abstrakcja”, to w moim przekonaniu błąd pojęciowy. Nawet bowiem najprostszy podział płaszczyzny coś wyraża, coś znaczy, „próbuję coś oznajmić”. Powiedziałbym raczej, że płaskość obrazu wymusza jego dekoracyjność.

Znaczenie iluzji i mimetyzmu w obrazie malarskim, w dobie obrazu telewizyjnego, rzeczywistości wirtualnej i świadomości zbiorowej, przestało mieć tak duże znaczenie, jak miało to miejsce jeszcze 150 lat temu. Dzisiaj wszelkie zabiegi mimetyczne, wspomagające budowanie „głębi” w obrazie, mają raczej znaczenie symboliczne i odwołują się do samego medium, jego tradycji i kontekstów historycznych, aniżeli do chęci „zwiedzenia” oka widza. Dziś o wiele bardziej iluzyjne wydaje nam się malarstwo naśladowujące wizerunki ekranu ze wszystkimi jego niedoskonałościami (kolorystycznymi czy kompozycyjnymi) niż wizerunek zaczerpnięty wprost z natury. Kolor i materia są nierozłączne. Interesuje mnie faktura obrazu i sposób położenia farby, w żadnym jednak wypadku nie zależy mi na imitowaniu realnie istniejących powierzchni. Chodzi mi raczej o umowność niż o iluzję.

Faktura nie jest zdradą malarstwa, a raczej jednym z jego wcieleń. Nawet Witkacy, mimo pisemnych deklaracji, nigdy ostatecznie się jej nie pozbył. Impast przenosi malarstwo w inny wymiar – dukt pędzla już nie reprezentuje przedmiotu,

raczej sam staje się autonomicznym, samodzielny bytem. Materialność farby czyni z malarstwa „fakt plastyczny”, który, komunikując pewne treści, sam staje się po części środkiem wyrazowym, po części zaś niezależnym tematem.

Czym większy obraz, tym bardziej zwracamy uwagę na jego powierzchnię. Do miniatur „zaglądamy”, zaś freski „oglądamy” (bardzo często stojąc do nich w pozycji $\frac{3}{4}$), demaskując niejako ich płaskość.

„W głąb” i „na wierzchu” – tylko wtedy „zabawa” ma sens. Balansowanie pomiędzy tym, co ukryte (w głębi) a tym co eksponowane (na wierzchu), to w zasadzie moja główna aktywność jako malarza.

Zamalowane „na gładko” w dowolnym kolorze podobrazie nie jest abstrakcyjne, jest przedmiotem - „zamalowanym na gładko podobrazem”, a to powoduje tworzenie w umyśle odbiorcy skojarzeń i budowę treści i sensów. Myślę, że jest to możliwe, pytanie jednak brzmi: czy nadal będziemy chcieli nazywać takie byty obrazami? Z drugiej jednak strony nikt nigdy nie zakáže nikomu malować obrazów iluzjonistycznych, bo niby na jakiej podstawie? Trudno jest gdybać nad przyszłością, patrząc jednak w przeszłość, paradoksalnie, wszelkie kolejne, potencjalne zagrożenia dla malarstwa stawały się potem jego pokarmem i okazywały się dla tego medium zbawienne. Gdyby nie *camera obscura*, nie zaznalibyśmy twórczości Vermeera, a gdyby nie fotografia, nie byłoby Richarda Estesa i Gerharda Richtera. Podobnie rzecz ma się z cyfrową produkcją obrazu i twórczością Davida Hockneya albo ze sztuką instalacji i Jamesem Turrellem. Im więcej wyzwań dla malarstwa (technologicznych czy społecznych), tym lepiej. Jego kształt nie ma aż tak wielkiego znaczenia. Istotniejsza wydaje mi się określona wrażliwość i sposób plastycznego widzenia w odniesieniu do tego medium. Iluzja na płaszczyźnie jest sprawą niemal oczywistą (choć dość trudną) – chodzi o odpowiednie rzutowanie trzech wymiarów na dwa. Iluzja w przestrzeni dotyka już wprost problemu *mimesis*. Tu pojawia się pytanie o zasadność kopii w stosunku do ory-

ginału i dodany zostaje kontekst otoczenia. Czym innym jest bowiem kwiat realny, co innego znaczy on przedstawiony na obrazie Jacka Sienickiego, a jeszcze czym innym wydaje się drzewko bonsai będące zminiaturyzowaną kopią drzewa. Tu kłania się lekcja Josepha Kosutha oraz jego *Jednego i trzech krzesel*.

Umowność to zasada rządząca naszym wzrokiem na równi z iluzją. Przyzwyczajenia, normy i zasady stanowią bagaż, który pozwala nam obserwować i kategoryzować przedmioty zarówno w przestrzeni trójwymiarowej, jak i na powierzchni obrazu. Na płaszczyźnie odnosimy się do różnorodnych estetyk oraz wyuczonych i obowiązujących zasad i standardów obrazowania. W przestrzeni bazujemy raczej na pamięci wzrokowej i odnosimy reprezentacje do przedmiotów oraz zjawisk już wcześniej zobaczonych.

Tego rodzaju granicą – cudzystowem – jest za każdym razem rama obrazu. Może nią być rzeczywista, bogato dekorowana, złożona bordiura, ale może to być także wnętrze galerii, umowa społeczna lub choćby ustna czy pisemna deklaracja autora pracy bądź kuratora wystawy.

W moich obrazach niekiedy pojawia się motyw ramy w postaci płycinowego iluzyjnego obramowania stwarzającego dystans w stosunku do sceny przedstawionej wewnątrz i biorącego ją jakby w cudzystów. Taka malowana rama jest elementem znaczeniowym i staje się treścią obrazu, narzucając widzowi odpowiedni odbiór.

Realnych, faktycznych ram używam rzadko, choć czasem, incydentalnie zdarza mi się oprawić obraz w celu mocniejszego podkreślenia kadru i z powodów czysto technicznego utrzymania obrazu w dobrej kondycji. Taką ramę preparuję przeważnie w kolorze surowego drewna bądź achromatycznej neutralnej szarości celem wyrugowania zbędnych relacji w jej kontakcie z obrazem, którego kompozycja nie uwzględnia ramy i jest bytem autonomicznym. Na ścianę galerii nie zawsze mamy wpływ. Jako twórcy mamy natomiast wpływ na płaszczyznę swoich obrazów. Zwykle

staram się, aby moje obrazy dało się oglądać w jak największej ilości miejsc. Rzadko maluję *in situ*, nie tworzę też realizacji malarskich typu *sight-specific*. Jest to jednak działanie niestęchanie pociągające dla malarza i nie wykluczam, że pewnego dnia galeria stanie się dla mnie płaszczyzną obrazu. Odpowiem, parafrazując słowa Marka Sapetto: *Obraz jest bardzo łatwo namalować. Cztery deski, kawałek płótna, a po drugiej stronie jest przeważnie ściana i tyle. Tyle, że na tle tej ściany i obok tego płótna trzeba jeszcze stanąć i wziąć za nie odpowiedzialność i to jest już znacznie trudniejsze.*

Obraz i jego treści uległy w ostatnich stu latach znaczącej zmianie w kontekście i w obliczu powierzchni obrazu kinowego, telewizyjnego czy komputerowego. Idąc za tokiem myślenia Georges'a Didi-Hubermana,

współcześnie obraz malarski znacząco dla mnie tyle, co „tu i teraz”, powierzchnia fotografii mówi o tym, co „tam i wtedy”, zaś ekran kinowy i telewizyjny obwieszcza to, co „tu i wtedy”.

Póki co, nie odważyłbym się postawić diagnozy na temat tego, co reprezentuje ekran komputera czy innego przyrządu służącego komunikacji, ale z pewnością nie odnosi się on już tylko do informacji wizualnej, a niejednokrotnie wydaje się być nieszczęsną, demokratyczną emanacją świadomości zbiorowej.

Malarstwo, a może wcześniej formy rysunkowe (jak w micie korynckim o córce garncarza Butadesa), spowodowało rozwój komunikacji. Pojawienie się pisma, druku i Internetu jest w jakimś sensie następstwem malarstwa jaskiniowego. Wirtualizacja rzeczywistości zaczęła się zatem w grotach Altamiry i Lascaux, a nie Dolinie Krzemowej, jak chcieliby niektórzy. Ta, skądinąd smutna, konstatacja pokazuje jednak, jak istotne w rozwoju kultury było i jest obrazowanie, a w ślad za nim malarstwo.

Anna Kołodziejczyk

Malarski cykl *Obraz zniszczeń* odnosi się do procesu niszczenia, które dokonuje się na tkance architektury i urbanistyki, zarówno w procesie naturalnej degradacji, jak i gwałtownych aktów destrukcji będących między innymi skutkiem działań wojennych. Tytuł cyklu zrodził się w zetknięciu z wydawnictwem *Album zniszczeń. Wrocław 1945*, dokumentującym powojenne wrocławskie ruiny. Tym samym Wrocław, dzięki swojej historii, stał się główną inspiracją i punktem wyjścia do wszystkich przemyśleń dotyczących natury miasta, zmienności jego architektonicznej substancji, jego upadków i wzlotów, które wyrażają się również w kondycji architektury.

Uchwycony w obrazach moment przekształcenia logicznie rozplanowanej zabudowy w pozbawione porządku rurowisko stanowi zaakcentowanie chwili, w której rozpoczyna się nowy cykl tworzenia.

Symboliczne przejście od ładu do chaosu sygnalizuje ciągłość, powtarzanie procesu zabudowy i formowanie nowego stylu powiązanego ze swoim czasem.

Studium zrujnowanych budynków uchwyconych w punkcie krytycznym niszczącego procesu, który trwał odpowiednio długo lub był wystarczająco spektakularny, ukazuje także konstrukcyjny wymiar przestrzeni miasta, jego metaforyczną, domyślną i transparentną powierzchnię styku wnętrza z zewnątrzem.

Moje malarstwo, silnie geometryczne, dedykowane linearności architektury, interpretuje przytaczane motywy na poziomie symbolicznym, wpisując się w kanon opisywania ruin, które z racji swej istoty od zawsze interpretowane były symbolicznie. Formalną budowę obrazów mogłabym okre-

ślić jako rodzaj powtórzenia kontrowersyjnego „rysunku” zrujnowanych kształtów, które powstały w swoich tragicznych okolicznościach.

Cykl *Obraz zniszczeń* cechuje zanik polityki na rzecz estetyki, nie wyraża architektonicznej apokalipsy i nie eskaluje znanych nam architektonicznych klęsk. Estetyzacja i eliminacja krytycznego spojrzenia na wątek zniszczenia może wpływać z jakości i komfortu współczesnego życia, oddalonego od gwałtownych katastrof i bezpośrednich wizerunków wojny i przemocy. W tym sensie cykl opowiada o takiej relacji sztuki z rzeczywistością, która wykorzystuje dowolnie wybraną informację (zdjęcie, filmowy kadr etc.) w celu nadbudowania nowej, abstrakcyjnej rzeczywistości na jej strukturze.

Moje malarstwo, mimo że opowiada o zniszczeniach, jest dekoracyjne, a nawet na swój sposób eleganckie. Architekturę traktuję jako rodzaj ornamentu,

konstrukcja architektoniczna ze swoją linearnością wpisuje się w moje myślenie o formalnej stronie obrazu, zdominowanej przez geometrię, jej ostrość i przestrzenność.

Sposób budowania obrazu pozostaje zgodny z tym, co zawarłam w 2007 roku w swoim autorskim credo. W 1908 roku architekt Adolf Loos ogłosił słynną tezę: *Ornament jest zbrodnią!* Odwrotność tej idei zdeterminowała moje malarstwo. A zatem: ornament nie jest zbrodnią. Nie boję się, że obraz zostanie sprowadzony do dekoracji, nie boję się jej elegancji. Nie obawiam się rozwiązywania estetycznych problemów, które być może, zostały już kiedyś rozwiązane.

Piotr Korol

Proces malowania rozpoczynam lapidarnym szkicem – wyobrażeniem skończonego dzieła. Wówczas ujawnia się potrzeba skonstruowania właściwego podobrazia. Praca nad nim jest już procesem powstawania obrazu. To, co maluję, wynika bezpośrednio z charakteru podobrazia, które niejednokrotnie odbiega od tradycyjnego prostokąta lub staje się bardziej przestrzenne. Takie eksperymenty sprawiają na przykład, że pewne partie obrazu ukazane są w pełnym świetle, zaś inne ukryte są w cieniu, stają się niemal niewidoczne.

Biel „płótna” musi zostać naruszona, zniszczona, by mógł powstać obraz, nawet gdyby to miał być finalnie biały monochrom.

Stanąłem kiedyś przed świeżo zagruntowanym, pokazanych rozmiarów podobrazem. Pamiętam poczucie swoistej bezsilności wobec tej pięknej, białej powierzchni. Postawienie choćby kreski wydawało mi się pozbawione sensu. Dopiero prowokacyjny gest pomógł mi wyjść z impasu. Obląłem podobrazie terpentyną i podpałilem. Powstały fumage był pierwszym „znakiem”, początkiem malowania obrazu.

Istnieje wiele przykładów malarstwa, w którym faktura pełni kluczową rolę. Myślę tu chociażby o monochromach Koreańczyka Ha Chong-Hyuna czy o obrazach unistycznych Strzemińskiego. Moje działania malarskie również związane są z użyciem faktury – co warto podkreślić – kształtowanej wobec płaszczyzny. Kiedy malowałem obrazy grawitacyjne zawsze wychodziłem od płaskiego podobrazia, dzięki czemu mogłem kierować procesem powstawania obrazu. Faktura pojawiała się w sposób naturalny, poprzez nakładanie kolejnych warstw farby. Wówczas rozumiałem, jak ważna jest dla mnie materialność medium, którego używam. W prezentowanej na wystawie pracy *Bez tytułu* zastosowa-

łem bardzo mocną fakturę, która jest zapisem malarskiego gestu, znakiem poszukiwania właściwej formy. Zderzyłem ją z płaską, wyciszoną, białą powierzchnią, wyrażającą oczekiwanie na pojawienie się nowego obrazu.

Akcja w obrazie może pojawić się na powierzchni, pod powierzchnią i w oderwaniu od niej. W każdym z przypadków jest ona istotnym punktem odniesienia

Aktualnie w mojej praktyce malarskiej nie stosuję tradycyjnej ramy, jednakże w kręgu moich bezpośrednich zainteresowań pozostają granice obrazu. W wielu przypadkach uciekam od centrum pola obrazowego, przenosząc akcję na obrzeża, na peryferia. Nierzadko maluję tylko na boku podobrazia. Taka sytuacja ma miejsce w pracy *Bez tytułu*, którą pokazałem na wystawie.

Boki obrazu są niezwykle aktywne, szerokie na kilkanaście centymetrów, wielobarwne i mocno fakturowe. Stanowią rodzaj ramy dla białego i płaskiego lica obrazu, stapiającego się z białą ścianą.

Poprzez organiczny, taszystowski charakter przywołują na myśl paletę malarską, która znaczeniowo, podobnie jak rama, jest zwykle miejscem pobocznym, drugoplanowym.

Prace z cyklu *Białe obrazy* powstają z myślą o przestrzeniach typu white cube. Biel na obrazie łączy się z bielą ściany. Wówczas do głosu dochodzą cienie czy odbicia, które stają się integralną częścią dzieła.

Interesuje mnie proces „zanikania obrazu”, stapiania się z otoczeniem, jednocześnie – jego subtelnej obecności.

Wyrażam, szukam, jak twórca jaskiniowy, nie znający czegoś takiego jak podobrazie, jednak korzystając z tego, co w naturalny sposób jest mi dostępne, nie sposób, abym nie brał pod uwagę możliwości i ograniczeń podłoża. Jestem zwolennikiem takich naturalnych rozwiązań, z tego powodu jestem raczej podejrzliwy wobec kategorycznych stwierdzeń czy podziałów, choćby co do wizerunku czy trójwymiaru. Takie stawianie sprawy zawsze wydawało mi się niepełne, choćby ze względu na nasz europocentryzm. Mnie inspirują japońskie drzeworyty. Inne kultury i cywilizacje wypracowały inne systemy językowe – często o tym zapominamy.

Bezprzedmiotowość nie oznacza dla mnie opowiedzenia się za zerwaniem z tradycją

Albertiego. Takie wyzwolenie się środków wyrazu ujawniło raczej, że język to nie narzędzie informacji, ale kamuflaż zastaniający prawdziwe intencje – treści, idee, emocje. Po takim doświadczeniu stosowanie „perspektywy” nie tyle jest niemożliwe, co po prostu ujawnia jej odmienną funkcję. Ujawnia jej umowność. Dotyczy to także problemu płaszczyzny, zwłaszcza gdy ma stanowić przeciwieństwo dla iluzji głębi w malarstwie. Jednak jest wiele obrazów, które nie są w tym względzie ortodoksyjne i można je nazwać zarówno abstrakcyjnymi, jak i modernistycznymi. Po przeciwnej stronie historia sztuki znajdzie pewnie tak samo wiele dzieł.

Ta sama wątpliwość pojawia się, gdy abstrakcyjność rozumiemy jako manifest płaskiej powierzchni płótna. To uproszczenie. Na myśl przychodzą mi popularne w XIX wieku profilowe portrety, wycinane z czarnego kartonu i preparowane w formie obrazów dekorujących mieszczańskie salony. Bardziej niż abstrakcyjne, zachowujące bliskość z iluzyjnym obrazowaniem czy symbolicznie z ideą cienia w malarstwie.

Problem relacji płaszczyzna – głębia jest wciąż otwarty. Mimetyzm, prócz bycia odniesieniem dla myślenia abstrak-

cyjnego, często staje się rodzajem deklaracji światopoglądowej. Cały czas można obserwować wciąż nowe odstony malarstwa posługującego się iluzją, mimo iż często stykam się z deklaracjami artystów wychowanych w duchu modernizmu, uzurpujących malarstwu abstrakcyjnemu jakąś wyższą rolę – takie czyste, pozbawione anegdoty malarstwo. Nie chodzi nawet o to, że poznanie rzeczywistości zależy od zasobności języka, że nie możemy uciec od takiego jej rozumienia, ale o to, że poszerzenie języka, na przykład przez abstrakcję, stwarza przestrzeń i nowe konteksty także dla koncepcji mimetyzmu i iluzji w malarstwie. Dlatego w moim malarstwie tradycyjne wartości są wciąż aktualne. W mojej praktyce malarskiej trudno więc rozdzielić kolor i fakturę. Przede wszystkim jest to spowodowane zagadnieniami związanymi ze światłem – to ono jest kluczowe, a jednocześnie definiuje obie wartości. Tutaj też kluczowa okazuje się skala, często determinującą decyzje. Wartości te z pewnością jednak znaczą coś innego niż dla malarza choćby XIX-wiecznego.

Obraz zawsze jest iluzją, umową między widzem a malarzem, w tym sensie zawsze jest płaski.

Ekspresja czy estetyka? Oko czy emocja? Dla mnie to nie są odpowiedzi, raczej pułapki, które są dwoma końcami tego samego kija. Najciekawszy jednak jest moment zawahania. Paradoksy są nieustannie inspirujące. Dają pole dla nieskończonych wariacji formalnych, wynikających z tego typu wątpliwości. Mały detal, skala albo tylko kontekst potrafią zachwiać coś oczywistego. Dla mnie taki moment krytyczny, niejednoznaczne opowiedzenie się po którejś ze stron – to pole badawcze interesujące ze względu na ogromny ładunek napięcia, powstałego na styku przeciwności. Minimalny ruch pędzla, o pół tonu silniej zdefiniowana plama wystarczą czasem, aby wykreować zupełnie nową rzeczywistość.

Trudno sobie wyobrazić, aby tradycyjny obraz zawrócił zmiany i potrzeby rozwoju technologii. Jednak coraz wyraźniej ujawnia się, coraz częściej dochodzi do głosu świadomość, że to „zawłaszczenie” przypisanych malarstwu ról przez nowe środki nie tyle pozbawia zasadności odwzorowywanie rzeczywistości przez malarstwo, co odstania jego indywidualny, emocjonalny charakter. Względność, subiektywizm i oryginalność znakowania. Właściwie, staje się rezerwatem humanizmu akceptującym błąd, przypadek i irracjonalność.

Rama pełniła zazwyczaj rolę fizycznej granicy. Ale to pytanie o prawdę. Moje obrazy staram się raczej postrzegać jako odwrócenie tego pytania. Zawsze są one próbą ujawnienia fałszu przyzwyczajień, oszustw iluzji, konwencji.

Przyjmując myślenie, że obraz to „rama okna”, właściwie dochodzi się do swoistego udawania, wypierania istnienia „jakiegoś końca” obrazu. Brzeg, kraniec płótna, nie „zamknięcie” wykreowanego świata. Uznając przedmiotowość podobrazia, dopiero granica płaszczyzny często określa relacje elementów kompozycji. Moje ramy, granice obrazu, to raczej próba pokazania, że można wyjść poza myślenie przypisane konkretnie ukazanym formom. Obramowanie nie tylko spłaszcza, ale ponownie definiuje znaki. Galeria to nic nowego, niczym innym były dawniej freski w katedrach.

Paweł Lewandowski-Palle

Wydaje się, że sto lat temu Denis jedynie przypomniat prawdę uniwersalną. Dziś (sierpień 2017) moją uwagę zwraca kontrowersyjna wystawa *Co z tą abstrakcją?* w Fundacji Stefana Gierowskiego, zapowiadana jako wystawa aktualnej polskiej sztuki abstrakcyjnej. Autorski projekt Stefana Gierowskiego, miał przybliżyć szerokie spektrum najnowszych tendencji w polskim malarstwie abstrakcyjnym, pozostawia z kolosalnymi wątpliwościami. Kolosalnymi, bo część eksponowanych tam prac abstrakcją nie jest, a część autorów z pewnością od abstrakcjonizmu jest bardzo odległa. Gierowski pytając „Ciekawym jest, co właściwie artyści malarze dzisiaj rozumieją przez abstrakcję i dlaczego uważają się za abstrakcjonistów” pozostawia odbiorcę w punkcie wyjścia. Ale jednak „puszcza” w świat wyroby abstrakcyjnopodobne. Wierzę, że ma w tym cel poważny.

Nie skupiam się na podobrazu, podobrazie nie jest dla mnie nośnikiem myśli. Z pewnością skupiam się na ukrytej w farbie magii. Akceptuję sytuację, w której malarstwem jest obiekt malarski.

Sens mają obie formuły, „okno” Albertiego i bezprzedmiotowość Malewicza. Osobiście jestem zdecydowanie po stronie bezprzedmiotowości Malewicza. *Czarny kwadrat na białym tle* jest dla mnie najważniejszym obrazem w historii malarstwa.

Najważniejszym komponentem budowy obrazu malarskiego jest i zapewne pozostanie KOLOR. Bywa, że płaszczyznę obrazu próbuje traktować jako źródło emanacji koloru.

Witkacy nie był konsekwentny aż do bólu. Faktura jest elementem budowania formy. Ważne by była ona indywidualna.

Fascynują mnie obrazy „ujawniające powierzchnię”.

Abstrakcja, ta geometryczna, istniała przed wynalazkiem fotografii. Wynalazek fotografii przede wszystkim dostarczył artystom malarzom dodatkowej dawki tlenu, podobnie nieco później uczyniły to tak zwane nowe media. Nowe media nie

doprowadzą do takiej sytuacji, że obrazy oderwane od tradycyjnej płaszczyzny zdominują malarstwo. Nawet wtedy, gdy hochsztaplerskie metody części uczestników ruchu sztuki będą próbowały nam robić „wodę z mózgu”, wmawiać, że już tak jest itd. Tak jak częste hiobowe wieści o śmierci malarstwa były zakłanianiem rzeczywistości. Obraz malarski cały czas jest przyszłością sztuki. Nie widzę czegoś, co mogłoby go zastąpić skutecznie.

Iluzja na płaszczyźnie jest fascynującym obszarem. Problem figur niemożliwych wydaje się być przede wszystkim jakąś kwestią inteligencji dowcipu.

Granica oddzielająca świat przedstawiony od świata rzeczywistego wydaje się leżeć w tym, że w obrazie malarskim próbujemy kreować światy własne.

Rama raz próbuje zamknąć, podomykać obraz, innym razem wyjść poza jego krawędzie, w przestrzeń, uczynić go otwartym.

Dla sztuki w przestrzeni publicznej podobraziem staje się jej przestrzeń, przestrzeń miasta. Płaszczyzną obrazu może stać się także ściana galerii, przestrzeń galerii sztuki. Ale to wydaje się niepraktyczne. Transfer na podobrazia trwałe jest faktem. Doświadczyły tego choćby czarne obrazy Goi, a bliżej nas realizacje Basquiata czy Banksy'ego.

Co po drugiej stronie płótna? To wielopoziomowe pytanie. Wydaje się dotyczyć także fizycznej struktury obrazu i jego wieloobrazowości. Jeśli obraz malarski będzie źródłem refleksji odbiorcy tego malarstwa to wystarczy.

Sceptycznie podchodzę do pojęcia „malarstwa rozszerzonego”. Malarstwo nie jest obszarem od płaszczyzny czy przestrzeni podobrazia do ekranu, jak przed laty obwieścili choćby kuratorzy konkursu im. Gepperta. Malarstwo to nie sztuczki i socjologia. Malarstwo dla wielu uczestników ruchu sztuki jest najważniejszym elementem sztuk wizualnych. Było, jest i będzie. Film jest i pozostanie filmem, fotografia - fotografią, a instalacja - instalacją. W miłości chodzi o miłość, w futbolu o futbol, a w malarstwie o malarstwo, a nie wyrób malarskopodobny. Malarskość nie wystarczy, by można mówić o malarstwie.

Wojciech Lupa

Język malarski wydaje mi się językiem najbardziej uniwersalnym, mimo swoich naturalnych ograniczeń. Po trzydziestu latach wciąż mam wrażenie, że nieustannie maluję jeden, ten sam obraz. Samodzielnie, z niezwykłą pieczołowitością i staraniem o każdy detal, przygotowuję podobrazia, do których przywiązuję ogromną wagę. Obrazy powstają bez wstępnych założeń, szkiców i projektów. Proces malarski przebiega powoli i trwa bardzo długo. Niekiedy obraz powstaje, rodzi się i dojrzewa kilkanaście miesięcy i dłużej, ale z entuzjazmem.

Długostrwałość procesu twórczego wiąże się z techniką wielowarstwowego nakładania farby na płótno. Narzędzie użyte w procesie malarskim determinuje artystyczny efekt - ja poszukuję najbardziej bezpośredniego kontaktu z płaszczyzną płótna, nie korzystam z narzędzi stworzonych przez innych, ale maluję palcem.

Moje malarstwo jest formalnie oszczędne, prawie ascetyczne, redukuję do minimum kontrasty, gęstość materii, dążę do efektu półprzezroczystości, do sublimacji. Najdrobniejsze różnice balansu bieli stwarzają możliwości przenoszenia odbioru niejako poza granicę wzrokowej percepcji. Skromnie myślę o ponadczasowości i skłonny jestem do dystansu wobec codzienności; kiedy maluję, towarzyszą mi myśli o wartościach nieprzemijających i uniwersalnych. Nie interesują mnie aktualne tendencje, nie zależy mi na uczestniczeniu w mainstreamowym nurcie.

Cały czas myślę, jak przeciwstawić zatrzymany obraz obrazom telewizyjnym i wirtualnym, pozostającym w nieustannym ruchu.

Powierzchnia obrazu stanowi dla mnie pole istotnego doświadczenia widzialności, a jednocześnie refleksji i sporu nad pojmowaniem tejże istotności i widzialności. Widzialności pojętej jak najszerzej, tkanej naszymi myślami, emocjami, pamięcią, biografią, wyobraźnią i nadziejami.

Prezentowane na tej wystawie obrazy z cyklu *WSZYSTKO; i 12 obrazów* powstały jako swoista gra przypadku (nachlapywania) i jego przechytzania (kładzenie farb punkt po punkcie). Powstała wi-brująca powierzchnia zbudowana z drobin „wszystkich” form i kolorów (wg nauki człowiek postrzega świadomie ok. 165 odcieni). Stanowi ona swoisty negatyw światła; cień widzialności.

Cykl ten tworzą obrazy jednakowe, bo różniące się jedynie w sposób dla nas po prostu nieuchwytny i niewyraźny. Różnią się tytułami jakby doraźnie do nich przyczepionymi, ale i drobnymi przedmiotami, przyklejonymi na bocznych krawędziach (swoiste *parergon*).

Tytuły są dwojakię: uniwersalizm łacińskich sentencji albo aktualność internetowych newsów z dnia ukończenia obrazu.

Dodatkowo stawiam na nich „fryz” z rodzajem *collage*, palimpsestu budowanego nawarstwianymi zarysami i szablonami wycinanek ludzkich postaci. Wszystko to razem precyzuje i konkretyzuje migotliwą, „nieznaczająca” powierzchnię obrazu, a jednocześnie szanuje jej wielowymiarową wieloznaczność.

Tomasz Milanowski

Proszę nie traktować tej wypowiedzi jako uchylania się od dyskusji na temat malarstwa współczesnego (aczkolwiek - czy można coś na ten temat nowego powiedzieć?). Postaram się wyrazić intuicyjnie i skrótkowo, mając świadomość, jak trudne do strawienia są w większości przypadków teksty praktykujących malarzy o sztuce.

Chciałbym przytoczyć pewne słowa, które nie dają mi spokoju:

Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno;

wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz:

Teraz poznaję po części,

wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany.

Ten fragment *Listu do Koryntian*, jednego z najbardziej znanych tekstów biblijnych, być może bliski jest odpowiedzi na jedno z pytań – czy pociągga Cię imitowanie właściwości realnie istniejących powierzchni, czy traktujesz płaszczyznę jako źródło emanacji czystego koloru?

Imitacja rzeczywistości - z mojego punktu widzenia - nie ma artystycznego sensu. W końcu to, co ważne, z reguły pozostaje ukryte.

Dla mnie w malarstwie najważniejsze jest to, że może być drogą do poznania innej niewidzialnej rzeczywistości. Intuicja, pamięć pierwotna, to co przeczuwamy, a czego nie widać. Kolory, faktura, to wszystko jest odzwierciedleniem uczuć i emocji.

Współczesne malarstwo jest zajęciem elitarnym i wymaga elitarniej publiczności. To tak, jak z grą na wiolonczeli czy klawesynie. W czasach elektroniki i cyfrowego zapisu obraz namalowany ręką malarza jest czymś wyjątkowym, zawiera materialność farby, fakturę, ciężar, powieszony na ścianie wymaga skupienia i uwagi.

Faktura obrazu jest dla mnie ważna, malując nie zakła-

dam z góry jej struktury, pojawia się jak charakter pisma, naturalnie. Obraz to autonomiczna przestrzeń, którą powołuję do życia z potrzeby poznania (jakkolwiek to brzmi). Nie interesuje mnie w malarstwie odtwarzanie rzeczywistości, z drugiej strony mam świadomość, że

obrazy, które maluję, coś przypominają. To wydaje mi się szczególnie interesujące, pojawianie się form nieistniejących w naturze, ale powołanych do życia i oswojonych przez malarza.

Od kilku lat maluję w formacie kwadratu. Format ten narzuca pewien szczególny rygor, potrzebny w konfrontacji z płynną rzeczywistością moich obrazów.

Ważnym elementem obrazu jest jego trójwymiarowość, w tym znaczeniu, że bok obrazu także jest jego elementem. Zdaję sobie sprawę, że malarstwo już dawno straciło swoją pozycję sztuki zaangażowanej, dzisiaj rolę tę przejęły nowe media. Myślę, że dzisiaj nikogo nie wzruszyłaby *Wolność wiodąca lud na barykady*, *Trąwa Meduzy* czy *Guernica*. Środki masowego przekazu codziennie karmią nas obrazami tragedii i cierpienia. Malarstwo zostało z tego obowiązku zwolnione, nie dysponuje adekwatnymi środkami, by konkurować z mediami cyfrowymi (może to i lepiej?).

Biała płaszczyzna obrazu zawiera potencjalnie całe malarstwo. Stąd lęki przed białym płótnem. Często, aby się ich pozbyć, zaczynam malować na skrawkach i papierach.

Jestem malarzem prozaicznego tematu. Lecz archetyp i symbol są blisko. Bardzo często w pracy z prostym motywem – zwykłymi deskami – kwestie formalne i technologia przestają mieć znaczenie. Pojawia się znak i symbol. Proces malowania i odbioru malarstwa zawsze rozgrywa się pomiędzy konkretnością materii farby i podobrazia a znaczeniem.

Dziś najciekawsze rzeczy dzieją się na granicy dyscyplin. Moja praktyka wyrasta z malarstwa, ale rozwija się w przestrzeń.

Awangarda już dawno wprowadziła pewien rodzaj zależności obrazu i przestrzeni; realizację tego samego porządku komponowania w przestrzeni i na płótnie - to było zarówno u Mondriana, jak i u Kobro/Strzemińskiego.

Podziały dyscyplin artystycznych są dla mnie bez znaczenia. Zarazem, dyscypliny artystyczne są silnie zmitologizowane. I dlatego ich podział pomimo wszystko trwa. To dobrze, w ten sposób powstaje napięcie, które umożliwia trwałość przekroczeń.

Definicja obrazu w ujęciu Malewicza jest szersza niż definicja albertiańska: dotyczy zarówno specyficznie ujętej perspektywy wynikającej z ikony, jak i płaskości kształtów, jednego z modernistycznych dogmatów malarskich. Wprowadza perspektywę suprematystyczną na miejsce perspektywy renesansowej. Perspektywa suprematystyczna jest perspektywą metafizyczną – w konsekwencjach aktualną – niesie intuicje, które wciąż nas dotyczą. Suprematystyczna lewitacja form odbywa się nad otchłanią w obrazie. Otchłanią pełną duchowych znaczeń.

W mojej pracy, nawet jeśli wracam do renesansowej koncepcji obrazu – okna czy do perspektywy, to ten powrót jest naznaczony doświadczeniami awangardy. Perspektywiczne przedstawienie już nigdy nie będzie prawdziwe, nie stanowi uprawnionego modelu - jest czystym paradoksem. Dziś malarstwo przedstawiające jest takim wyjątkiem pozornie, gdyż wszyscy odebraliśmy lekcję abstrakcji. Konceptualizacja i uabstrakcyjnienie malarstwa bazującego na odtworzeniu rzeczywistości to nasze doświadczenie. Uzyskaliśmy inny sposób widzenia.

Iluzja i mimetyzm w aktualnym malarstwie nie są przezroczyste. Są środkami metamalarskimi, a nie prostą reprezentacją.

Z pewnością taki jest stan rzeczy po fotografii. Ale być może zawsze tak było: znajomość malarstwa holenderskiego podpowiada mi, że iluzyjność zawsze ujawniała ograniczenia zmysłowego poznania.

Jakość powierzchni to jeden z sensów malarstwa. Ważna jest dla mnie zarówno płaskość, jak i impast. Jest to jeszcze jeden kontrast budujący obraz.

Myślę, że czujemy pewne przesunięcie myślenia i widzenia malarskiego na znacznie szerszy zakres manifestacji niż obraz. To jest dla mnie ciekawe: nie definiujemy dyscypliny wąsko. Film, fotografia, performans czy instalacja, mogą być nazwane malarstwem. Ostatnio interesowały mnie obrazy performatywne - obrazy dopełniane przez działania publiczności. Prezentowałem takie prace na wystawie *Zbieractwo i łowiectwo* w warszawskiej galerii lokal_30 w 2014 roku.

Iluzja malarska na płaszczyźnie niweczy płaszczyznę obrazu. Iluzja malarska w przestrzeni kwestionuje prawdziwość zmysłowego odbioru świata, budzi w nas wątpliwości. Umowność zostawia miejsce dla wyobraźni, niweczy płaszczyznę obrazu w inny sposób, poprzez wywołanie światów imaginacyjnych.

Umowność w przestrzeni zamienia przestrzeń w obraz. Umowność i iluzja w malarstwie leżą blisko siebie. Iluzyjność jest swego rodzaju umownością środków. Bywa, że skrajna umowność jest iluzyjna.

Rama i wyjście poza ramę ma dla mnie jako efekt duże znaczenie. Lubię przedstawienia wyjęte z ramy obrazu. Jednocześnie lubię efekt zagęszczenia i wydobycia napięcia z płaszczyzny lub przestrzeni otoczonej ramą. W malarstwie granice przestrzenne - krawędzie obrazu i inne wewnętrzne ramy kompozycji - dają życie materii farby, tworzą byty w obrazie. Często wprowadzam do swoich obrazów wewnętrzne ramy namalowane, cenię siłę formy, którą taki zabieg gwarantuje.

Galeria jest obrazem. Dzisiejsze podejście do obrazu wyznacza ściana galerii. Świadomość zależności płaszczyzna obrazu – ściana galerii jest kluczowa.

Co po drugiej stronie obrazu? Każdy by chciał wiedzieć. Dobre płótna służą do tego, aby nasze myśli wędrowały na drugą stronę zdarzeń i rzeczy.

Igor Przybylski

Imitowanie czegokolwiek nie jest przedmiotem moich zainteresowań. Staram się na podstawie własnych doświadczeń i obserwacji konstruować płaszczyznę od nowa na prawach tworzącego się obrazu. Płaszczyzna jako źródło emanacji czystego koloru - czemu nie?

Jeśli chodzi o malarstwo - Witkacy nie jest dla mnie autorytetem. Niemniej **jestem raczej zwolennikiem braku „farby”, popieram za to obecność „koloru” w obrazie.**

Bogata czy wręcz drapieżna faktura nie wyklucza koloru, często nawet go tworzy. Celem nadrzędnym powinien być jak najlepszy obraz, a to możemy osiągnąć za pomocą wszelkich, niezbędnych do tego środków.

Obecność nowych technologii w sztuce jest dziś już dość pospolita. Prócz Jamesa Turrella czy Dana Flavina są też artyści wykorzystujący projekcję obrazów na rozmaitych elementach przestrzennych (Tony Oursler czy Olafur Eliasson). Także wideomalarnstwo Dominika Lejmana wychodzi często poza „fundamenty bytowe”. Liczni fotografowie, którzy dziś osiągają kąt widzenia 360 stopni, czy filmowcy stosujący drony, przekraczają wszelkie bariery ograniczające te dziedziny jeszcze kilka lat temu.

Te tendencje rozwoju technologii z pewnością będą kontynuowane, jednak nie sądzę, żeby to w jakikolwiek sposób mogło się przyczynić do zaniku malarstwa jako takiego.

Granice między światem w obrazie i obrazem wyznacza malarz. To jego arbitralna decyzja determinuje granicę bądź jej brak. Świat przedstawiony może wtapiać się w rzeczywistość (np. twórczość Wojtka Gilewicza), ale najczęściej jest od niej świadomie odseparowany.

Obraz może rozrastać się bez granic, może atakować jak wirus (Adam Jastrzębski); może być także częścią systemu modułów, z których dowolnie można montować niezbędne całości (kafelkowe piktogramy Stano Masára). Granice i ramy płaszczyzny kończą się tam, gdzie zaczyna się nasza wyobraźnia.

Już sam termin „podobrazie” jako coś, co znajduje się „pod” czymś, niżej niż sakralizowany niemal w malarskiej hierarchii obraz, ewokuje znaczenia nie tyle nawet negatywne, co raczej poddańcze, tak jakby podobrazie predestynowane było do tego, by stanowić li jedynie dla obrazu nośnik, i tenże stan rzeczy budzi mój wewnętrzny sprzeciw.

W swojej praktyce malarskiej staram się zatem podejmować wysiłek czynienia z podobrazia materii o równorzędnym do obrazu znaczeniu - tak aby żadne z dwóch nie mogło bez siebie zaistnieć. Forma podobrazia wynika więc wprost z formy obrazu i odwrotnie,

jest to związek, można powiedzieć, partnerski; malarstwo w pełni zdemokratyzowane.

Rama obrazu rozumiana jako oprawa, okraszanie gotowego „dzieła” niczym lukrowanie tortu, nie znaczy dla mnie nic, jak mawiają Amerykanie - *couldn't care less* - głównie z uwagi na fakt, że oprawy zwyczajnie nie stosuję. W istocie,

w przypadku tego cyklu, oprawa stanowiłaby rzecz niemal absurdalną, kontratak w stosunku do pracy.

Jeśli jednakowoż pojmować ramę jako krosną, na których osnute jest płótno, to jego znaczenie jest dla mnie niezwykle istotne, szczególnie w przypadku prezentowanego tu cyklu. Na tej „ramie” bowiem, na bokach, zwykle beztrzesko zakrywanych połączoną ramką, rozgrywa się zasadnicza akcja

obrazu, płaszczyzna malarska bowiem przestaje oznaczać płaskie lico, przenosi się na skraje i peryferia podobrazia - boki i ramę.

Faktura i kolor to zagadnienia, które ze sobą nie konkurują, nie wykluczają się, przeciwnie, wszak

dzięki fakturze nierzadko emanacja koloru jest pełniejsza.

Faktura zawsze jest, trzeba przyznać, dość pociągająca, dzięki niej obraz zyskuje poza swymi wizualnymi cechami dodatkową wartość zmysłową - dotykalność, palpację, o ile, rzecz jasna, widz odważy się ukradkiem pomacać obraz, gdy nikt nie patrzy.

Zdaje się, że przez całe wieki historii malarstwa nowożytnego, a przynajmniej od renesansu licząc, niezliczone rzesze malarzy udowodniły, iż płaski charakter obrazu w najmniejszym stopniu nie wymusza abstrakcyjności, przeciwnie, stanowi czasem bodziec do starcia się z tą „płaskością”, zaprzeczenia jej, zbudowania obrazu doskonale imitującego przestrzeń trzech wymiarów, odbicia w jak najdoskonalszy sposób rzeczywistości i jej wizualnych właściwości - kształtów, faktur, perspektywy, niestałości barwnej. I ma to miejsce, począwszy od propozycji Mantegni, po współczesnych (przeżywających zresztą, jak się wydaje, niestychany renesans) malarzy, jak choćby Gottfried Helnwein, czy twórców, którzy za wyzwanie postawili sobie takie odmalowanie (najczęściej ze zdjęcia) danego tematu, by odbiorca ze zdumienia przecierał oczy, nie mogąc uwierzyć, że to nie fotografia, okno, pejzaż, że to nie najprawdziwsze życie, mimetyzm dalece prześcigający pierwowzór rzeczywistości.

Bardziej od tego, co na powierzchni, interesuje mnie, co kryje się za nią.

Traktując płaszczyznę jako kurtynę, skupiam się na tym, co za nią.

Zwracam uwagę na kulisy malarstwa, na jego stronę roboczą, czysto materialną, techniczną, konstrukcyjną. Takie zaplecze może się wydawać banalne i niewarte uwagi, jest jednak rzeczywistością najbliższą, towarzyszącą mi na co dzień. Dlatego traktuję je jako materię naturalną, wartą wydobycia i poddającą dalszej obróbce.

Bywa, że wynikiem takiego podejścia jest znaczna zamiana ról, odwrócenie priorytetów. Tytułowa płaszczyzna/ powierzchnia/kurtyna jest osią obrotu.

Zaplecze staje się fasadą, a to, co zazwyczaj na froncie, zdaje się unieważnione. Pierwszy plan zajmuje już nie tyle samo malarstwo, co raczej działania mu towarzyszące.

Tematem staje się pracownia, warsztat, magazyn, ich wyposażenie, estetyka, charakter. Nie farba, a tuba, w której jest zamknięta, pędzle, utensylia, podobrazia z drewna i płótna, wariacje na temat kształtu obrazu, niekoniecznie regularnego, jego rewers, prace ujawniające poziom gruntu i surowe płótno, bieżące będący obiektem samym w sobie.

W praktyce skutkuje to działaniami niemalarskimi - ograniczaniem koloru i indywidualnego gestu, czasem rezygnacją z farby, stosowaniem szablonu, zapisu mechanicznego, powielaniem egzemplarzy tej samej pracy, traktowaniem obrazów jak przedmiotów niż myśleniem o nich w katego-

riach unikat. Autonomicznymi pracami stają się obiekty nawiązujące do malarstwa bądź mające mu służyć. Konstruuje więc własne narzędzia malarskie i maszyny do malowania, czasem rzeczywiście usprawniające pracę, a często kuriozalne i niepraktyczne.

Niekiedy ekspozycja obrazów nawiązuje do sposobu ich codziennego przechowywania w warunkach magazynowych. Spiętrzanie prac, ich nawarstwianie, grupowanie, pakowanie, kumulowanie, upodabnia zbiory obrazów do obiektów przestrzennych.

Ujawnianie jedynie fragmentów wymusza na widzu niestandardowy sposób oglądu, utrudnia go lub wręcz unie możliwia.

Nie eksploruję możliwości formalnych blejtramu-podobrazia jako autonomicznego bytu malarskiego. Powierzchnia płótna jest dla mnie (tylko) nośnikiem wizerunku, który uważam za najważniejszy element przekazu.

Bardziej niż płaszczyzna podobrazia interesuje mnie powierzchnia przedmiotu, który maluję.

Mocny fotorealistyczny wizerunek motywu, naruszający płaszczyznę obrazu, ewokuje obecność trójwymiaru. Pozbawiony faktur, płasko kładziony kolor wzmacnia wrażenie przestrzenności przedstawienia. Światłocień stosuję w ścisłym związku z parametrami barwy: jakością, nasyceniem i stopniem jasności - walorem, które właściwie ów światłocień konstytuują.

Dużą wagę przykładam do mimetyzmu malowidła. Zależy mi na czytelności malowanego obiektu, który przenosi znaczenia, a także jest rodzajem malarskiego wyzwania. Kolor jest tu podporządkowany odzwierciedleniu wyglądu pierwowzoru – fizycznie istniejącego przedmiotu, który zanim trafi na powierzchnię płótna, jest fotografowany i przetwarzany za pomocą programów graficznych. Nie jest natomiast moim celem naśladowanie fotografii w sposób właściwy malarzom nurtu hiperrealizmu. Fotografia jest (jedynie) narzędziem, łącznikiem między motywem a obrazem, swoistym szkicem – projektem obrazu.

Dychotomia formy i treści wydaje mi się wciąż aktualna, wręcz fundamentalna.

Szczególnie w malarstwie, które dzięki swej specyfice związanej z użyciem farby zachowuje autonomię w kontekście innych mediów.

Bez podobrazia nie zaistniałaby wizja artysty, jest ono nierozzerwalnie związane ze środkami formalnymi, abstrakcyjną i tematyczno-symboliczną stroną dzieła.

Płótno zawsze będzie obciążone i uwikłane w proces twórczy, który zaczyna się od pierwszego znaku w obrębie obrazu.

Podziały straciły swą aktualność, granica między rzeźbą a malarstwem zatarła się, ale jeżeli rzeźba może być jednocześnie obrazem, to obraz nie może być rzeźbą. Zresztą tego też nie jestem pewien, zawsze teoria może przedstawić pozornie odrębne od siebie zagadnienia jako podobne. Prawdopodobieństwo tego jest oparte na założeniu, że słowo jest mniej oczywiste niż prawda zawarta w obrazie.

Każdy obraz ma swoją abstrakcyjną stronę, niezależnie od tego, co przedstawia, tak więc płaski charakter obrazu ma też taką cechę.

„Dzisiejsze malarstwo” to tak rozległe pojęcie, że dopuszcza praktycznie każdą interpretację natury, gdy pojęcie „Natura” oznacza wszystko, co się w jej obrębie dzieje, tak w sztuce jak w życiu codziennym. Zestawienie plam barwnych o różnym charakterze buduje cień i światło, odróżnia płaską powierzchnię od innej płaskiej powierzchni znajdującej swoje miejsce w obrazie, budując także cień, światło i głębię w obrazie, jeżeli autor akurat tego sobie życzy.

W realnie istniejącym obrazie zawsze istnieje tak faktura, jak i kolor, przynajmniej tak jest w moich obrazach. Przykładam wielką wagę, aby za pomocą zabiegów technologicznych, jak na przykład wykorzystanie faktury w podmalówce, uzyskać efekt maksymalnej realności obrazu.

Im większy rozmiar obrazu, tym większa iluzja przestrzeni, a co za tym idzie - mniejsze poczucie jego płaskości. Gdy jesteśmy tak blisko, że jego brzegi wchodzą w zakres widzenia peryferyjnego, wtedy obraz „zawija” się wokół nas, tworząc specyficzne poczucie głębi.

Jeżeli obraz jest przedmiotem, to przedstawiona na jego powierzchni akcja jest bezprzedmiotowym zespołem płaskich plam, które dopiero poddane najróżniejszym interpretacjom nadają obrazowi znaczenie.

Nowe media otwierają przed artystą obszary dotychczas mało rozpowszechnione, umożliwiają powstawanie nowych środków jednak nie oznacza to odsunięcia tradycyjnych środków wyrazu. W sztuce mogą istnieć obok siebie najróżniejsze środowiska i nie oznacza to wcale, że się wzajemnie wykluczają.

Iluzja istnieje w obrazie - rzeczywistość poza nim jest prawdziwa, przedstawia prawdziwą przestrzeń, nie imituje jej. Żeby nie wiem jak artysta się starał, obraz realistyczny będzie zawsze iluzją, ale jednocześnie będzie przedmiotem pokrytym farbą, zupełnie jak obraz nieprzedstawiający. **Granicą oddzielającą obraz malarski od rzeczywistości jest jego dwuwymiarowość.** Ramy obrazu sam maluję. Umieszczam na nich elementy, które nawiązują do akcji w samym obrazie i jego tytułu. Nie oddzielają one obrazu od przestrzeni, w której istnieją, ale mają za zadanie ułatwić odbiorcy percepcję obrazu. W moim pojęciu ściana galerii to biała, lub inna, neutralna płaszczyzna, na której prezentuję moje prace.

Porządek naszej kultury, a więc także sztuki, oparty jest na parametrach wypracowanych w dużej mierze przez starożytnych myślicieli. Starożytni doskonale wiedzieli, jak tworzy się obrazy i jakie znaczenie w procesie twórczym ma logiczne i abstrakcyjne myślenie.

Czysta powierzchnia jest obrazem, i to dobrym obrazem.

Każda próba ingerencji w jego szlachetny wizerunek stanowi dla artysty wielkie wyzwanie. W przypadku moich malarskich rozważań obraz częściej bywa celem autonomicznym, obiektem, którego ideę wyrażają wzajemne wielkości i jakości dotyczące formy i koloru. Każdy kolor oprócz temperatury i nasycenia może posiadać swoją materię, swoje charakterystyczne zagęszczenie, grubość czy formę. Postępuję się kolorem, materią i światłem, a ich jakość i znaczenie są ze sobą bezpośrednio związane. To, co na początku jest barwą, w konsekwencji staje się materią obrazu, jego światłem i przestrzenią. Staram się, by te jakości tworzyły logiczny obraz – rodzaj znaku, będącego podstawowym elementem kodu malarskiego. W 2009 roku w Galerii EL w Elblągu przygotowałem wystawę zatytułowaną *Forma koloru*, w której poruszałem zagadnienia dotyczące właśnie tego tematu.

Takie pojęcia jak powierzchnia czy płaszczyzna wolę zastępować określeniem „przestrzeń”. Jest ono bliższe mojemu rozumieniu zarówno obrazu, jak i malarstwa w ogóle.

Zależy mi również na wspólnej formule łączącej obraz z otoczeniem. Miejsce, w którym pojawia się malarstwo, może stać się częścią jego przekazu.

Najlepiej więc, gdy obraz i jego otoczenie wzajemnie się uzupełniają.

Katalog towarzyszący wystawie SURFACE

Warszawa, Galeria Bardzo Biała, sierpień 2017

Wrocław, Galeria Neon, październik 2017

Wydawcy :

© Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu

ul. Plac Polski 3/4,

50-156 Wrocław

www.asp.wroc.pl/

© Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

ul. Krakowskie Przedmieście 5

00-068 Warszawa

www.asp.waw.pl

© Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Instytut Sztuk Pięknych

Al. Kraśnicka 2b

20-718 Lublin

www.umcs.pl

Redakcja: Łukasz Huculak

Korekta: Alicja Burek, Piotr Szymor

Projekt graficzny: Florentyna Nastaj

Fotografie: uczestnicy wystawy oraz

Adam Guł (s. 20,30,36,42,46,52,58,64)

Realizacje artystyczne reprodukowane w katalogu są własnością
ich autorów.

Druk: „System-Graf”

Drukarnia Agencja Reklamowo-Wydawnicza

ISBN 978-83-65638-50-2

ISBN 978-83-65455-60-4

ISBN 978-83-65289-21-6



galeria bardzo biała



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



UMCS



Fundacja
Polsko-Ormiańska

 Chemnaft



format

