

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Malarstwa i Rysunku

"Materializacje"

Autoreferat
dr Wojciech Gorączniak

Poznań 2016

Wstęp

Opisanie własnej twórczości łączy się z dwoma ważnymi i trudnymi do sprecyzowania zagadnieniami. Pierwsze związane jest z zasadniczą ideą, koncepcją obrazu, drugie dotyczy problemu jego realizacji. Te dwa fundamentalne dla procesu twórczego obszary dzieli bardzo płynna granica. Zjawisko transformacji albo materializacji idei wydaje się być niezwykle skomplikowane i tajemnicze. A więc charakterystyka własnej twórczości musi balansować na dwóch niepewnych i nakładających się na siebie płaszczyznach - parach wykluczających się kategorii: wiedzy i niewiedzy, świadomości i nieświadomości, myśli i instynktu, pewności i wahania...

Zdaję sobie sprawę, że pisząc o swoich pracach w jakimś sensie staję się ich interpretatorem. Pojawia się więc niebezpieczeństwo jakiegoś naddatku, przegadania i narzucenia zbyt jednoznacznego i arbitralnego sposobu ich odczytania. Jednak malując o czymś myślałem, do czegoś nawiązywałem, coś mnie inspirowało, coś było punktem wyjścia. To "coś" chyba jest jedynym aspektem pracy, który do jakiegoś stopnia da się zwerbalizować.

Moje realizacje malarskie układają się w cykle dopełniane mniejszymi formami - gwaszami i rysunkami. Żaden obraz ani cykl nie jest ściśle i jednoznacznie poświęcony jednej problematyce. Ich tematyczne ułożenie w autoreferacie jest zabiegiem praktycznym, ułatwiającym ich omówienie. Realizacja niektórych obrazów prowadzona była równolegle i trwała miesiącami, a często latami. Powoduje to przenikanie i nakładanie na siebie wielu zagadnień, wątków i tematów.

Nie mogę powiedzieć, że jakiś etap mojej pracy zamknąłem i teraz otwieram nowy. Nic nie jest zamknięte i rozstrzygnięte. Może to poczucie niedosytu jest powodem podejmowania wciąż kolejnych prób i wysiłków namalowania jeszcze jednego, „lepszego” obrazu.

Opisując swój dorobek artystyczny odwołuję się także do obrazów namalowanych przed doktoratem, ponieważ wciąż kontynuuję ich problematykę. Dotyczy to cyklu obrazów zatytułowanych „Odbicia” (2007/09), "Kwartety" (2009/11) oraz części cyklu "Laboratoria" rozpoczętego w 2001 r. Obrazy te również uwzględnione są w załączonej do autoreferatu dokumentacji.

Jako aspirujący do osiągnięcia artystycznego określonego w art. 16, pkt. 2 ustawy z dnia 22 grudnia 2014 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki wskazuję cykl obrazów olejnych, gwaszy i rysunków zatytułowany "Materializacje" (2012/14), ujęty w rozdziale pod tym samym tytułem oraz zestaw prac z 2015 r. omówionych w rozdziale pt. "Trio widm".

Obraz i przedmiot

"Trzeba powrócić do truizmów, skoro obecnie wydają się zapomniane. Bliskim krewnym terminu "sztuczność" jest termin "sztuka". Artystyczne jest to, co skonstruowane, zatem sztuczne (kompozycja równa się konstrukcja)."¹

Jerzy Grotowski

Myślę o obrazie będącym rodzajem bytu, "matrycą idei"², metafizycznym modelem, pozorem równie realnym co rzeczywistość. Fenomen realności pozoru, tego co sztuczne - skonstruowane, wciąż mnie zaskakuje. Przecież z fizycznego punktu widzenia wiemy o obrazie wszystko, a jednak wciąż siła sztuki okazuje się czymś nowym i odkrywczym. W moim głębokim odczuciu obraz artystyczny manifestuje swoją sztuczność, podkreślając pozór rzeczywistości, którą wyobraża. Obraz wiszący na ścianie jest jednocześnie przedmiotem i przedstawieniem innego świata, jest transparentnym ekranem będącym granicą dwóch rzeczywistości. Na styku tych rzeczywistości dochodzi do zasadniczego dla istoty bycia obrazu napięcia.

W mojej praktyce malarskiej dostrzegam i staram się wykorzystywać jego dwoistość i niejednoznaczność, którą Jean-Jacques Wunenburger nazywa "podwójną dynamiką obecności i nieobecności"³. Refleksja, nie tylko nad samym obrazem jako przedmiotem, ale nad obrazem jako przedstawieniem rozgrywa się na osi tej dynamiki.

Nie potrafię oddzielić od siebie znaczenia i tego w jaki sposób to znaczenie zostaje wyartykułowane. Z tego powodu niezwykle ważny jest dla mnie problem warsztatu związanego z wyborem strategii artystycznej. Posługuję się bardzo tradycyjnymi

¹ Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, Warszawa 2012, s. 193.

² Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, Kraków 2006, s. 58.

³ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazu*, Gdańsk 2011, s. 150.

środkami wyrazu. Są to farby olejne, pędzle, olej lniany, terpentyna, przeklejone i zagruntowane płótno. Myślę, że zagadnienia warsztatowe należą do poetyki obrazu - jego treści. Wyraz jest znaczeniem. Jest formą. Znaczenie jest formą i odwrotnie. Czy istnieje sens poza wyrazem? Bardzo często zadaje sobie pytanie o sens moich obrazów - ich znaczenie, które tak często wydaje mi się niejasne. Tutaj pewną pomocą okazuje się słowo - tytuł, który zaczyna precyzować i określać obszar myślenia o danej sytuacji. Nie mam wypracowanej metody współlistnienia słowa z obrazem i pamiętam, że do tego spotkania dochodziło i dochodzi w bardzo różnych okolicznościach. Nieraz tytuł pojawia się już na samym początku, stymuluje pracę wyobraźni i jest czymś naturalnym. Innym razem muszę go szukać na zasadzie skojarzeń i odniesień (również literackich). Może pojawić się także samoistnie, poza intencją, wskazując nowy kierunek myślenia i odczuwania, uzmysławiając nowe aspekty wyobrażenia, co wpływa także na decyzje związane ze strategią postępowania malarskiego. Muszę jednak podkreślić, że nie interesuje mnie pojęcie samo w sobie, funkcjonujące jako teoretyczny abstrakt, lecz jeśli słowo ma jakieś ważne dla mnie znaczenie to jest to znaczenie obrazowe.

W innym przypadku myślenie o obrazie rozpoczyna się od myślenia o konkretnym przedmiocie, którego bezinteresowna obecność wywołuje kolejne elementy wyobrażenia - inicjuje jego "fabułę". Początek tego procesu nigdy nie jest związany z jakąś intencją, tezą, symbolem czy teoretycznym poglądem. Przedmiot nie wyraża myśli, ale sam jest myślą, której znaczenie jest dla mnie zagadkowe i wieloznaczne.

Pierwszym świadomym doświadczeniem związanym z tym problemem była moja praca dyplomowa zatytułowana "Od rzeczywistości do rzeczywistości" (2001). Wprowadzane przeze mnie w przestrzeń obrazów elementy tworzyły nowe i odkrywcze dla mnie konfiguracje znaczeń i kategorii. Były to krzesła, manekiny, czaszki, narzędzia, naczynia laboratoryjne, części maszyn a także przedmioty albo fragmenty przedmiotów, których przeznaczenia nie znałem. Zaczęły one funkcjonować w jakimś onirycznym zawieszeniu, którego nie umiałem wówczas nazwać. Ta "funkcja" przedmiotu została przeze mnie zdefiniowana w tytule pracy doktorskiej jako "metafizyczny świadek rzeczywistości".

Zasadniczym powodem mojego zainteresowania przedmiotem jest jego mediumiczny potencjał. Jest podwójnym "świadkiem" tego co rzeczywiste i tego co metafizyczne. Nie interesuje mnie indywidualność przedmiotu ale jego stereotyp, najbardziej ogólna

idea. W tym kontekście ważne są dla mnie analogie i odniesienia do założeń kubizmu i surrealizmu. Obydwa te kierunki usankcjonowały ważność przedmiotu. Szczególnie w surrealizmie nabrał on wyjątkowej, poetyckiej wartości. To przecież Andre Breton nazywa go "modelem wewnętrznym"⁴ i stawia go w centralnym punkcie nadrealistycznego doświadczenia. "(...) nadrealność tkwi w samej realności, (...)"⁵ pisze Breton w tekście "Nadrealizm i malarstwo". Przyznaję, że jest to dla mnie jedno z ważniejszych stwierdzeń, dotyczących problemu relacji obrazu wobec rzeczywistości, a w szerszym kontekście sztuki wobec życia.

Myślę, że przedmiot pomaga kreować pewne sytuacje egzystencjalne, tak jak np. kamera, która odgrywa główną rolę w cyklu czterech obrazów pt. "Kwartety" malowanych od 2009 do 2011 r. Należy ona do grupy przedmiotów "widzących", obserwujących nas z drugiej strony obrazu. Obecność kamery powołuje przezroczystą zasłonę - ekran między rzeczywistością życia a nieruchomą realnością przedstawienia. Kamera podkreśla granicę obrazu. Dotyka jej, będąc sama w swojej istocie elementem granicznym o dwuznacznym statusie przedmiotu i podmiotu. Jej obecność ustanawia także tożsamość samego obrazu jako bytu widzącego.

W takich pracach jak "Portret we wnętrzu" czy "Świadek" kamera wyznacza nie tylko granice inscenizacji, ale także jej charakter. Dlaczego sami chcemy siebie widzieć i chcemy być widziani? Może dlatego żeby po prostu istnieć, powołując się na maksymę Berkeleya "być znaczy być postrzeganym". Trudno oprzeć się odczuciu melancholijnej tajemnicy jaką wywołuje obiektyw kamery, jedyne źródło widzenia człowieka umiejscowione "poza" człowiekiem. "Ale czym jest kamera? Umowną postacią Boga? - pyta Antoni Libera - (...) to zwrócony ku sobie podmiot, samowidzące się "ja". Może i jest to jakaś forma boskości, ale objawia się jako nasz sobowtór".⁶

W jednym z obrazów zatytułowanym właśnie "Sobowtór" sytuacja się zapętla - odwrócona tyłem do widza kamera obserwuje nas już tylko przez swoje mgliste odbicie w znajdującym się na ostatnim planie ekranie - "granicy inscenizacji".

⁴ Andre Breton, *Nadrealizm i malarstwo*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 461.

⁵ Tamże, s. 469.

⁶ Antoni Libera, *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma. Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Kraków 2015, s. 293.

Podobny proces związany jest z cyklem obrazów, rysunków i gwaszy zatytułowanych "Nieme znaczenia" (2011-2012), powstałym już po obronieniu pracy doktorskiej. Składa się na niego pięć obrazów olejnych. Wśród nich jeden jest przedstawieniem aparatu fotograficznego, który stanowi jedyny przedmiot mający desygnat w rzeczywistości. Jest osią cyklu, świadkiem tego co realne wobec przedmiotów - wyobrażeń niepełnych i "nieskończonych", zawieszonych w procesie kształtowania się, bytujących na granicy podobieństwa. Staralem się nadać tym obrazom atmosferę właściwą sennej halucynacji, gdzie doświadczanie tego, co wydaje się być realnością czy rzeczywistością opiera się na ambiwalencji konkretności i złudzenia. Zauroczyło mnie w tym kontekście określenie stworzone przez Maurice Merleau-Ponty'ego, które wykorzystałem jako tytuł, a które jak mi się wydawało, precyzowało albo wprowadzało w atmosferę tego cyklu: "Istota i istnienie, wyobrażone i rzeczywiste, widzialne i niewidzialne - malarstwo burzy wszystkie nasze kategorie, rozpościerając własny oniryczny świat cielesnych esencji, skutecznych podobieństw niemych znaczeń".⁷

Laboratorium

"Malarz jest twórcą treści obrazu, w tej mierze, w jakiej formułuje go obrazowo. Jest medium tych treści, jeżeli pojmować go tylko jako miejsce, w którym rzeczywistość okazuje się sensowna, wypowiada się obrazowo."⁸

Gottfried Boehm

Od 2001 r. kontynuuję cykl obrazów, rysunków i gwaszy funkcjonujący pod ogólnym tytułem "Laboratoria". Pierwszym obrazem cyklu był tryptyk zatytułowany "Cuda wszechświata". Praca nad nim trwała trzy lata i przypominała poligon doświadczalny. Pamiętam, że z dużym trudem weryfikowałem doświadczenia związane z niedawno obronioną pracą dyplomową, która z jednej strony była dla mnie odkryciem osobistego języka malarskiego oraz ogólnych zasad postępowania warsztatowego, z drugiej strony stawiała przed, jednocześnie trywialnym i fundamentalnym, pytaniem - co dalej? Praca nad tryptykiem "Cuda wszechświata" była walką o temat i formę. Potrzebowałem punktu odniesienia, konkretności, który pomógłby mi skryształizować

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 32.

⁸ Gottfried Boehm, s. 60.

mgliste intuicje i przeczucia zagadnień zapoczątkowanych w obrazach dyplomowych. "Laboratorium" stało się w pewnym sensie metatematem, teoretycznym założeniem określającym nie tylko treść przedstawienia, ale sposób w jaki było kształtowane - konstruowane.

Charakterystyczną cechą tego cyklu, na który składa się siedem obrazów olejnych oraz kilkadziesiąt prac na papierze, jest pewien brak ciągłości stylistycznej. Począwszy od "figuratywnych" "Cudów wszechświata" pojawiła się konieczność zastosowania bardziej złożonej struktury - utworu "rozpisanego" na kilka części, która spełniłaby potrzebę wielowątkowości tego tematu. Stąd, zastosowana przeze mnie forma tryptyku. Ważne było dla mnie dążenie do uchwycenia pewnego stereotypu wyobrażenia tzn. zachowania przedstawieniowej realności albo wyrazistości obrazowanego miejsca i konkretnych rzeczy z nim związanych.

Ostatnią, do tej pory, pracą cyklu, nie licząc tych na papierze, jest dyptyk "Laboratorium podwójne" (2013) będący w bezpośrednim dialogu z "Cudami wszechświata". Został on przygotowany w związku z wystawą na Wydziale Matematyki i Informatyki UAM w Poznaniu w 2014 r. Założeniem tej prezentacji było pokazanie obydwu prac jako dwóch skrajnych punktów (pierwszego i ostatniego), które obejmowały i określałyby specyficzny rodzaj doświadczeń związanych z tym tematem.

Powróciłem do tego pierwszego obrazu z cyklu "Laboratoriów" po kilkunastu latach z zamiarem namalowania go w jakimś sensie jeszcze raz. Przedstawieniowe prawdopodobieństwo „Cudów wszechświata”, ludzi pewną oczywistością, ale jest równocześnie sytuacją nierzeczywistą, która ciąży w stronę surrealistycznego odczucia niemożliwej przestrzeni. W dyptyku z 2013 r. ta sytuacja została odwrócona. Najprostsze geometryczne formy stały się wizualną treścią obrazu. Zaczęły funkcjonować niejako na wierzchu determinując jego charakter. Przedmiot stał się mniej istotny czy mówiąc inaczej, proces metamorfozy elementów obrazu przekroczył granicę podobieństwa, a formy "odsunęły" się od swoich rzeczywistych pierwowzorów.

Te obrazy przywołują, w moim odczuciu, zasadę budowy naukowego modelu, w którym najważniejsza jest funkcja pewnego przełożenia bardzo złożonego zjawiska na jakiś rodzaj ograniczonego i celowo zredukowanego, tylko do najbardziej potrzebnych elementów, mechanizmu. Model niestety nie rozwiązuje zagadki

wszechświata tak jak nie czyni tego sztuka stawiając nas ciągle przed pytaniami bez rozwiązania.

"Laboratoria" pozwoliły mi na skryształowanie czegoś w rodzaju artystycznego programu, który każe patrzeć na poszczególne elementy mojej pracy w kontekście pewnej ogólnej struktury poetyckiej. Myślę, że cykl ten ma więc pewien potencjał metaforyczny. Czy można powiedzieć, że metaforyzuje on miejsce powstawania utworów artystycznych, a więc pracownię? Chyba po części tak. Ale chyba bardziej metaforyzuje on sam proces twórczy, albo myślenie o istocie tego procesu. Byłaby to próba zdefiniowania pewnej przestrzeni mentalnej - próba powołania nieistniejącego miejsca, w którym podobnie jak w laboratorium dochodzi do tajemniczych procesów metamorfozy materii. Charakter tych przemian pozostaje bardziej w sferze alchemii niż naukowego i racjonalnego porządku. Nie da się chyba wprowadzić w obszar sztuki żadnego elementu rzeczywistości, który nie podlegałby jakiemuś procesowi przekształcenia. Jakakolwiek rzecz zawsze zamienia się tutaj w coś innego. To "coś innego" zawsze wydaje się czymś więcej niż konwencjonalnie przypisana funkcja danej rzeczy. Już sama decyzja stanięcia przed płótnem i zrobienia na nim jednego śladu pędzlem jest napiętnowana znaczeniem wobec tego co zewnętrzne i "normalne", jest działaniem osobnym i samotnym.

Laboratorium jest dla mnie manifestacją onirycznej niekonsekwencji, fikcją, liryczną figurą, fantazmatem, metafizycznym modelem, snem. "Hermetyczne laboratorium, pracownia alchemika, kompozycja"⁹ pisze Tomasz Mann w powieści "Doktor Faustus".

Szczególnym aspektem laboratoryjności są prace na papierze związane nie tylko z tym ale także z innymi cyklami. Rysunki, akwarele i gwasze wykonywane w moim przypadku głównie na formacie A4 przeplatają się z dużymi realizacjami malarskimi. Znajduję w nich obszar większej umowności i wieloznaczności. Chyba nawet trudno byłoby mi przypisać je konkretnemu tematowi, na zasadzie szkicu do obrazu czy projektu. Wydają mi się, że mają one wartość i znaczenie autonomiczne. Czasami są szybkim zapisem pomysłu, czasami reakcją na skończony obraz, a często pracą która może funkcjonować tylko w oszczędnej i lapidarnej formie rysunku. Być może jest to obszar największej twórczej wolności - myślowego i formalnego

⁹ Tomasz Mann, *Doktor Faustus*, Warszawa 2001, s. 172.

eksperymentu. Na tym pewnie polega ich laboratoryjny charakter. Oczywiście korzystam z nich tworząc wspólne zbiory z obrazami olejnymi. Wtedy dialog obrazu z rysunkiem czy gwaszem może stworzyć nowe, zaskakujące napięcie.

Materializacje

"Owa teatralizacja myślenia pojawia się w obrębie konkretnych sytuacji spekulatywnych - kiedy istota danej rzeczy nie daje się zdefiniować, jak w wypadku przeznaczenia duszy czy początku świata, czyli rzeczywistości, które nie są dostępne bezpośredniemu poznaniu zmysłowemu."¹⁰

Jean-Jacques Wunenburger

Na cykl zatytułowany "Materializacje" składa się sześć obrazów olejnych o formacie 190 x 140 cm dopełnionych zestawem prac na papierze wykonanych w technikach wodnych (gwasz, akwarela, tusz). Tytuły poszczególnych obrazów to "Powiększenie", "Zasłona", "Projekcja", "Widma", "Medium" i "Preparat".

Praca nad nimi trwała od października 2012 do 2014 r. W styczniu 2015 r. w Galerii Łazienna w Poznaniu odbyła się wystawa prezentująca cztery z sześciu obrazów składających się na cykl, oraz kilku mniejszych prac na papierze. Wystawie towarzyszyła publikacja w formie katalogu wydana przez Galerię Łazienna załączona do dokumentacji.

Kontynuacją i uzupełnieniem cyklu "Materializacji" jest obraz olejny zatytułowany "Trio widm" w formacie 200 x 160 cm, z 2015 r. oraz zestaw trzech obrazów ukończonych także w 2015 r., każdy w formacie 170 x 160 cm, oznaczonych kolejno tytułami "Krzesło A", "Krzesło B" i "Krzesło C".

"W "Materializacjach" rzeczywistość jakby pękła, a jej odłamki i okruchy rozsypały się po scenie. Niepełne przedmioty zostały wyciągnięte zza zasłony - kurtyny. Przyjęły rolę medium. Przez nie i dzięki nim zaczyna ujawniać się inny rodzaj bytu."

Jest to notatka zrobiona przeze mnie w trakcie pracy nad jednym z obrazów cyklu. Przywołuję ją jako ważny dla mnie trop w próbie teoretycznej refleksji nad tymi

¹⁰ Jean-Jacques Wunenburger, s. 192.

pracami. Nie potrafię jednoznacznie zdefiniować znaczenia tych obrazów i chyba nie chciałbym tego robić. Nie są one także podsumowaniem jakiegoś etapu twórczości, ale na pewno wynikają z wcześniejszych doświadczeń i są kontynuacją pewnego sposobu myślenia o obrazie.

Pierwotnie moim celem nie było stworzenie cyklu czy zestawu prac. Jednak zaraz po rozpoczęciu pracy nad pierwszym obrazem, zatytułowanym "Powiększenie" pojawiła się potrzeba kontynuacji. Prace te zaczęły naturalnie i sekwencyjnie przechodzić od jednej do następnej oraz w jakiś sposób wzajemnie się zapowiadać lub wywoływać. W trakcie malowania pojawiło się pytanie dotyczące sposobu ich ułożenia, określenia kolejności. Powrócił problem dotyczący autonomii obrazu. Na ile pozostaje on samodzielny, a więc może być także samodzielnie prezentowany, bez obawy, że nie straci części swojego znaczenia? W przypadku "Materializacji" sprawa wydawała mi się jeszcze trudniejsza z powodu podporządkowania wszystkich prac jednej, dokładnie określonej formule plastycznej, która dopuszczała potraktowanie ich jako jednego, wieloczęściowego obrazu. Chyba nie jestem w stanie rozstrzygnąć tej kwestii i pozostawiam ją otwartą. Piszę o tym z powodu często doświadczanych przeze mnie rozbieżności związanych z działaniem obrazu jako idei w stosunku do obrazu zmaterializowanego w rzeczywistości, o czym wspominałem już we wstępie. Ma to przecież także związek z tytułem cyklu dotyczącym procesu urzeczywistniania tego co funkcjonuje w sferze imaginacji. Ten dylemat związany był także z wcześniejszymi cyklami, chociażby takimi jak "Odbicia" czy "Nieme znaczenia".

"Materializacje" są przedstawieniami wnętrza, albo może jednego wnętrza podlegającemu, podobnie jak scena teatralna, jedynie zmianie scenografii. Namalowane we wnętrzu rekwizyty mogą sugerować skojarzenia z psychoanalitycznym gabinetem, ciemnią fotograficzną, seansem spirytystycznym czy pracownią alchemiczną. Wszystkie te wymienione potencjalne miejsca tworzą konotacje z takimi procesami jak wywoływanie, odślanianie, naświetlanie, powiększanie itd., a więc ogólnie mówiąc związanymi z przekształcaniem rzeczywistości. Czy mówiąc jeszcze inaczej, z procesami, których celem jest zbadanie lub ujawnienie tego co z naturalnych powodów pozostaje niejawne. Myślę, że konstruowanie sztucznej sytuacji obrazu dlatego jest tak pociągające ponieważ jest tożsame z odkrywaniem pewnej struktury wewnętrznej życia i świata, która w codziennym doświadczeniu pozostaje niewidoczna, niedostępna i ukryta.

Patrząc często na obraz mam ochotę zajrzeć pod jego zewnętrzne warstwy farby, odsłonić to co zazwyczaj pozostaje zakryte. Szukam tych fragmentów powierzchni malarskiej, które choć w najmniejszym stopniu to ujawniają.

Wydaje mi się, że "Materializacje" są próbą zmierzenia się z "anatomią" obrazu. Zastosowana przeze mnie procedura malarska sprawiła, że wszystkie kolejne warstwy są dostępne, częściowo odsłonięte, a przedmioty poddane swoistej wiwisekcji. Ich wyobrażenie zostało "ponacinane", a ich zewnętrzna powłoka rozsunęta ukazując fragmenty wewnętrznego stanu rzeczy. Białe, zagruntowane płótno, a więc pierwsza - "pierwotna" warstwa obrazu staje się warstwą pierwszoplanową a więc ostatnią, jak w przypadku obrazu pt. "Widma". Ale czy rzeczywiście tak jest? Czy znowu nie chodzi tylko(?) o pozór. Ten naturalny dla techniki gwaszu, akwareli oraz rysunku, zabieg wykorzystania nie zamalowanej i niezarysowanej powierzchni, w obrazie olejnym implikuje nowe znaczenie. Zagruntowane podobrazie jest przecież powierzchnią "do zamalowania". Zostawiony, niezamalowany fragment obrazu staje się... no właśnie czym? Status niezamalowania wobec powierzchni pokrytej farbą wydaje się ambiwalentny. Jest to obszar wewnętrzny i zewnętrzny, wierzch i spód.

W "Materializacjach" geometryczny szkielet przedmiotów podtrzymuje efemeryczne formy - figury wyłaniające się ze szczelin - rozsuniętych zasłon, przyjmując antropomorficzne kształty. Są one jednak tylko widmowym wspomnieniem, śladem po obecności, albo przywołując słowa Ingmara Bergmana - "mglistym zdjęciem rentgenowskim duszy"¹¹. Figurom "pomagają" przedmioty, których funkcja związana jest z generowaniem obrazu i które kojarzą mi się także z jego przeźroczystością - kliszą, kalką, błoną. Przedmiot jest rodzajem nośnika, dzięki któremu figura może się ujawnić. A więc znowu pojawia się kamera w obrazie "Projekcja", powiększalnik fotograficzny w "Powiększeniu", lampa studyjna w pracy zatytułowanej "Medium". Ostrość przedmiotu oraz rozmyta transparentność figur stanowią zasadniczą oś malarskiego napięcia tych prac. Wiele z przedmiotów "instalowanych" w "Materializacjach" wykorzystywałem już w innych, wcześniejszych pracach. Wydaje mi się, że jest to związane z problemem budowania języka jako systemu powtarzających się znaków, nie w obrębie jednego ale wielu obrazów. Myślę, że ten

¹¹ Tadeusz Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 2007, s. 191.

wybór jest wynikiem jakiegoś hipnotycznego zauroczenia jakie mogą wywoływać wybrane elementy rzeczywistości. Ich kształt i piękno są dla mnie niezwykle ważne. Równie ważne jest to, co przez swoją obecność w obrazie mogą wnieść, jakie ewokować pytania, jakie znaczenia pobudzać, jakie tworzyć analogie. Z tego powodu fascynują mnie powtórzenia i często je wykorzystuję. Te powracające, modyfikowane znaki i motywy budują tożsamość wyobraźni. Świetnie rozumiała to Susan Sontag pisząc o powtórzeniach w kontekście zagadnienia formy: "Forma kształtuje w sztuce treść najczęściej poprzez podwojenie, duplikację; symetrię i powtarzanie motywów w malarstwie,(...)". Gdzie indziej dodaje: "Właśnie dostrzeganie powtórzeń umożliwia zrozumienie dzieła sztuki"¹².

"Teatralizacja myślenia", o której pisze przywołany na początku tej części tekstu Wunenburger, stała się w jakimś sensie treścią "Materializacji". Podobną problematykę odnajduję w malarstwie Rene Magritte'a, który często dosłownie maluje scenę, przenosząc na nią "akcję" swoich obrazów i wystawiając na próbę przyzwyczajenia naszego postrzegania. Sugestia obrazu jako sceny powoduje, że mamy do czynienia nie z przedstawieniem, ale z przedstawieniem przedstawienia. Istotny z tego punktu widzenia jest powtarzający się w kilku pracach motyw zasłony czy kurtyny, której rozsunięcie zawsze ujawnia albo uwalnia coś pragnącego się zmaterializować - przybrać kształt. Motyw zasłony był i jest wykorzystywany przez wielu malarzy, począwszy od Vermera czy Rembrandta, obecny także w obrazach wspomnianego już Rene Magritte'a czy Francisa Bacona. Szczególnie w przypadku tego ostatniego artysty jest to element znamieny dla wielu jego płócien.

Zasłona podkreśla sztuczność obrazu. Rozchylony materiał więcej zakrywa niż ujawnia. W obrazie pt. "Zasłona" jej rozsunięte poły ujawniają tylko fragmentaryczny, ulotny i bliżej nie określony kształt. A więc co jest za zasłoną? Może być za nią wszystko co tylko można sobie wyobrazić, ale Etien Binet odpowiada: "nawet gdyby głośno zażądać zdjęcia zasłony, aby zobaczyć, co się za nią kryje, nic to nie da, bowiem wszystko to jest płaskie, trywialne i martwe".¹³

Pozostałe przedmioty w poszczególnych obrazach cyklu także przyjmują podobną rolę. Coś zasłaniają i coś odkrywają. Chcą być iluzyjne, przestrzenne, ale jednocześnie demaskują swój fikcyjny byt. Może są świadkami tego co Jean-Paul

¹² Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 240.

¹³ Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, Gdańsk 2011, s. 86.

Sartre nazywa "nierzeczywistością". Czy patrząc na przedmiot w obrazie mamy do czynienia z jego "analogonem", niezależnie od tego czy jest on abstrakcyjny czy rzeczywisty? I czy nie istnieje on ani w rzeczywistości ani, co podkreśla Sartre, "na namalowanym dziele", ale "przejawia się przez płótno"?¹⁴. Czy można z tego wnioskować, że obraz nie jest końcowym etapem "projekcji" przedstawienia na płaszczyźnie, ale że sytuacja wygląda odwrotnie, że to obraz projektuje - wyświetla przedstawienie, konstytuując nierzeczywisty przedmiot w świadomości. "Nierzeczywistość" okazuje się, w tym wypadku, istotą bytu utworu artystycznego. Nie mogę oprzeć się pokusie zacytowania chociażby jednej ze świetnych uwag Sarte'a odnoszącej się do tej problematyki, która chyba mogłaby być podsumowaniem refleksji dotyczących omawianych obrazów.

"(...) świadomość jest stale otoczona pochodem przedmiotów - widm. Przedmioty te, choć na pierwszy rzut oka mają aspekt zmysłowy, różnią się od przedmiotów percepcji. (...) występują jako wieczne "gdzie indziej", jako wieczna ucieczka. Lecz ucieczka, do której nas zachęcają, nie ogranicza się do porzucenia naszej aktualnej kondycji, naszych zajęć, naszych zmartwień; proponują nam wyrwanie się spod wszelkiego przymusu świata, wydają się przedstawiać jako negacja kondycji bycia w świecie, jako antyświat".¹⁵

Trio widm

"Lubię porządek. To moje marzenie. Świat gdzie wszystko byłoby ciche i nieruchome, a każda rzecz na swym ostatecznym miejscu, pokryta ostatecznym kurzem."¹⁶

Samuel Beckett

W ukończonych w 2015 r. trzech pracach o tytułach "Krzeseł A", "Krzeseł B" i "Krzeseł C" zasadniczą myślą towarzyszącą procesowi malarskiemu była kwestia obecności i nieobecności. Stąd wybór krzesła jako głównego obrazowanego elementu. Jeżeli kamera jest przedmiotem, który "widzi", to własnością krzesła jest pewien stan oczekiwania. Można by przypisać jemu także status pewnego symbolu

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, Warszawa 2012, s. 275.

¹⁵ tamże, s. 201.

¹⁶ Samuel Beckett, *No właśnie co*, Warszawa 2010, s. 124.

rzeczywistości, jak to uczynił Andrzej Wróblewski, "przerabiając" je na wizualne "pojęcie" wyrażające egzystencjalny klincz, przeważnie w nieco humorystycznym albo tragikomicznym odcieniu. Charakter "Ukrzesłowień" Wróblewskiego świetnie ilustruje uwaga W. B. Worthena, który pisząc o "Krzesełach", sztuce autorstwa Eugena Ionesco, podkreśla; (...) tytułowe przedmioty nie tyle podpierają ludzkie ciało, ile mają tajemnicze i groźne implikacje, obrazują brak ludzi na scenie. Z powodzeniem da się zatem powiedzieć, że Ionesco odkrył użyteczność krzesła jako wehikułu egzystencjalnego lęku (...).¹⁷

Puste krzesło można potraktować jako symbol czyjeś nieobecności. Jednak w tym przypadku sam przedmiot został postawiony przed problemem uobecniania się w przedstawieniu. W każdym z trzech obrazów krzesło znajduje się na innym etapie albo w innym stanie obecności. Pytaniem jest czy można w ogóle przyjąć tego typu zasadę stopniowania "bycia". Przecież rzeczywistość przyzwyczają nas do wygodniejszego sposobu kategoryzowania, na to co jest i nie jest. To co jest, zawsze istnieje w stu procentach, coś czego nie ma, nie podlega żadnej ocenie i kategorii. Na tym chyba polega paradoks obrazu czy mówiąc ogólniej paradoks sztuki - każda oczywistość jest złudzeniem. W obrazie "C" krzesło jest "nienamalowane" albo niezamalowane. Jest miejscem pustym, "zostawionym" - "miejscem na krzesło", które równoległe jest także przedstawieniem krzesła, albo przedstawieniem własnej nieobecności. W obrazie "B", krzesło do pewnego stopnia konkretyzuje się, a przedmiot stara się ewokować pytanie nie tylko o obecność samego siebie ale także o obecność podmiotu. Z powodu tego przeczucia wprowadziłem element figuracji - "portretu", w formie projekcji albo odbicia, do której analogią może być widmowa postać kobieca jednej ze sztuk telewizyjnych Samuela Becketta pt. "Jak obłoki".

Ta teatralno - dramatyczna analogia ma swój wyraz także w obrazie zatytułowanym "Trio widm" (2015). Obrazowana sytuacja z jaką zacząłem mieć do czynienia tzn. widmowy i niejednoznaczny charakter malowanych przedmiotów wyłaniających się z ciemnego wnętrza, naprowadził mnie na tytuł jednej ze sztuk telewizyjnych Samuela Becketta. Spektakl z 1976 r. jest przedziwnym, enigmatycznym

¹⁷ William B. Worthen, *Dramat. Między literaturą i przedstawieniem*, Kraków 2013, s. 60.

i tajemniczym studium wnętrza, którego zasadniczym tematem jest chyba także oczekiwanie. Zredukowana narracja tego utworu dotyczy najprostszych elementów rzeczywistości.

W "Triu widm" obrazowana sytuacja od początku była dla mnie nie do końca jasna i niejednoznaczna. Tutaj także pierwszym elementem było krzesło jako figura nurtujących mnie pewnych przeczuć i zagadnień egzystencjalnych. Każdy z trzech elementów, który wprowadziłem do tej kompozycji, z jednej strony jest niezależnym, skupionym tylko na sobie zjawiskiem. Z drugiej strony każdy z nich stanowi punkt albo stację pewnego rodzaju eliptycznego obiegu. Czy ich działanie polega głównie na tym, że istnieją w przedstawieniu i podlegają pewnym określonym zasadom obrazowania? Nie wiem tego, ale ten rodzaj odczucia chyba najbliższy jest mojemu najbardziej osobistemu sposobowi pojmowania zasad funkcjonowania utworu artystycznego.

Myślę, że obraz zatrzymuje czas i nadaje godność rzeczom, z którymi w życiu bardzo często obchodzimy się bardzo brutalnie. Przedmiot w obrazie jest nieruchomy. Nie da się go przesunąć, przestawić, zabrać, a jego obecność związana jest z poczuciem jakiegoś rodzaju konieczności. Jego istota oparta jest na paradoksie bezinteresowności i znaczenia. Obraz oprócz tego, że wskazuje na samego siebie, równolegle odsyła do czegoś, co znajduje się poza nim. I chyba to jest dla mnie zasadniczym celem malarstwa - szansa na znalezienie się w innym świecie - możliwość zmaterializowania i zobaczenia miejsc utopijnych i granicznych.

Dydaktyka

Od roku 2008 łączę pracę artystyczną z obowiązkami dydaktycznymi w IV Pracowni Malarstwa prof. Andrzeja Zdanowicza na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Aktywność dydaktyczna związana jest przede wszystkim z inicjowaniem twórczego i konstruktywnego dialogu opartego na partnerstwie i szacunku wobec różnych postaw i poglądów artystycznych. Pracownia jest miejscem spotkań różnych wrażliwości i polem wymiany doświadczeń. Przede wszystkim jest jednak miejscem realizacji - urzeczywistniania idei artystycznych. W obszarze sztuki nośnikiem idei, myśli, poglądów jest zawsze forma. Staram się żeby rozmowa ze studentem dotyczyła głównie zagadnienia formy, możliwości jej kształtowania, poszukiwania

zasad, którym można ją podporządkować. To ona jest gwarantem komunikacji, przeżywania utworu artystycznego. Problem formy, w obszarze dydaktyki artystycznej wydaje się niezwykle istotny. Być może, jest to jedyny punkt zaczepienia, jedyna przestrzeń indywidualnej, często bardzo osobistej, wypowiedzi, którą można do jakiegoś stopnia zobiektywizować, skonkretyzować i poddać analizie.

Pracownia jest bardzo często miejscem artystycznej inicjacji, pierwszych doświadczeń twórczych. Dla mnie jako pedagoga to trudna i odpowiedzialna sytuacja, wymagająca szczególnego podejścia. Bardzo łatwo nauczyć podstaw warsztatu malarskiego, ale problem tkwi gdzie indziej. Jak równocześnie rozbudzić, potrzebę i umiejętność autodydaktyki? Jak uświadomić, że studia są początkiem nieprzerwanego procesu rozwoju wymagającego permanentnej czujności, weryfikacji, krytycyzmu i nieufności wobec tego co już się "umie"? Myślę, że fundamentalnym celem dydaktyki artystycznej jest pomoc w odkrywaniu zasadniczego powodu twórczości oraz wypracowaniu umiejętności zdefiniowania tego powodu. Nie przez deklarację lecz przez doświadczenie artystyczne. Kształcenie w zakresie sztuki opiera się na pewnego rodzaju pielęgnowaniu wątpliwości. To one są powodem poszukiwania wciąż nowych możliwości wyrazu. Także w malarstwie, które podobnie jak rysunek jest pewnym doświadczeniem źródłowym w sztuce. Być może ze względu na swoją tradycję, która oferuje niewyczerpany zakres odniesień, analogii, przykładów, powodów, błędów, tematów, wariantów... Praca nad obrazem jest refleksją nad formą i nad jej znaczeniem. Do tego potrzebny jest czas, którego brak odczuwa się coraz częściej, również z powodu obecnego systemu studiowania. W procesie urzeczywistniania wyobrażenia elementami koniecznymi są skupienie i zaangażowanie. Są to podstawy funkcjonowania pracowni, a moim zadaniem jako dydaktyka jest stworzenie dla tego procesu najlepszych warunków.

Pracę ze studentami postrzegam dwupoziomowo. Z jednej strony jest to podejście indywidualne, a więc rozmowa i pomoc w rozwiązywaniu problemów realizacyjnych. Sztuka jest doświadczeniem indywidualnym, wręcz intymnym, a więc moja "ingerencja" musi być świadomie ograniczona. Nie może polegać na kategorycznym określaniu priorytetów lecz na wskazywaniu wątpliwości i pytań. Z drugiej strony moja aktywność polega na tworzeniu impulsów do budowaniu postaw społecznych

opartych na świadomości wspólnych celów. W te doświadczenia wpisują się wyjazdy plenerowe, wspólne aranżowanie wystaw, organizacja spotkań i wykładów.

Od 2012 r. zajmuję się współorganizacją plenerów oraz Spotkań Sztuki i Działań Społecznych w Trzciel, których pomysłodawcą jest prof. Janusz Marciniak. Program plenerów obejmuje oprócz działań artystycznych wykłady, prezentacje indywidualne i zbiorowe, wspólne zajęcia, dyskusje oraz tematyczne warsztaty z dziećmi. Są one zarówno dla mnie jak i dla studentów znakomitą lekcją wykorzystania działań plastycznych do pobudzenia społecznej wrażliwości. W 2012 r. współorganizowałem także warsztaty artystyczne w Perreux we Francji. Od 2009 r. uczestniczę w plenerach dla studentów I roku kierunku architektury odbywających się w Zakopanem i Woźnikach. Jest to cenne doświadczenie związane z interdyscyplinarnym charakterem kształcenia zarówno na kierunkach artystycznych jak i projektowych. Od 2012 r. związany jestem z Ogólnopolskim Konkursem o Nagrodę Artystyczną Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie organizowanym przez Wydział Malarstwa i Rysunku UAP. W 2012 r. byłem sekretarzem konkursu, a w latach 2013-14 pełniłem funkcje przewodniczącego komisji konkursowej. Jestem także przewodniczącym bieżącej edycji konkursu. Traktuję to jako szczególny rodzaj aktywności, także pedagogicznej. Konkurs skierowany jest przeciw do studentów i stanowi dla nich jeden z pierwszych poważnych sprawdzianów artystycznej dojrzałości. Jest to znakomity obszar obserwacji tendencji i kierunków rozwoju dydaktyki w zakresie malarstwa. To także miejsce nawiązywania kontaktów i wymiany poglądów. Do komisji konkursowej zapraszani są ludzie reprezentujący bardzo wiele aspektów funkcjonowania sztuki w przestrzeni publicznej - kolekcjonerzy, krytycy, historycy sztuki, wykładowcy, artyści.

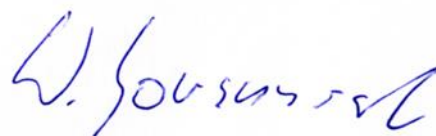
Staram się w miarę możliwości aktywnie uczestniczyć w życiu uczelni i wydziału. Jestem członkiem Rady Wydziału Malarstwa i Rysunku na kadencję 2012/16 oraz członkiem wybranego na tą samą kadencję Uczelnianego Kolegium Elektorów. W bieżącym roku akademickim jestem członkiem i koordynatorem wydziałowej komisji do spraw raportów z działalności statutowej oraz wniosków statutowych na rok 2016. Byłem współredaktorem publikacji związanych przede wszystkim z konkursem Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie. Dotyczy to wydawnictw z 2013 i 2014 r. Oprócz tego razem z prof. Januszem Marciniakiem współredagowałem

katalog wystawy "Paintball" będącej efektem wspólnej wystawy studentów i pedagogów w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu w 2013 roku. Jestem także współredaktorem tegorocznej publikacji związanej z projektem "303" dotyczącej historii i artystycznej charakterystyki IV Pracowni Malarstwa UAP. Byłem kuratorem i współautorem wystaw zbiorowych i indywidualnych, a obecnie jestem opiekunem i kuratorem Galerii Biblioteki Głównej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Działalność organizacyjną traktuję jako istotne dopełnienie zadań i obowiązków dydaktycznych. Ma ona sens pod warunkiem, że jest środkiem zaangażowania studentów, kolejnym etapem w rozwoju kreatywności i samodzielności myślenia.

Pełniąc rolę asystenta otrzymałem od kierownika IV Pracowni Malarstwa prof. Andrzeja Zdanowicza bardzo duże pole samodzielności, co jest dla mnie sytuacją bardzo korzystną. Dzięki temu mam możliwość aktywnie uczestniczyć w całym procesie kształcenia i w jakimś sensie także go kreować.

Sztuka, być może jest jedynym obszarem, w którym zrealizować można marzenia o innym świecie. Miejscem, gdzie to marzenie ma szansę się spełnić jest pracownia. Czy ma to sens? Z pragmatycznego punktu widzenia na pewno nie. Ale czy ma także sens propozycja współczesnej rzeczywistości, której priorytetami jest konsumpcja i pośpiech? W moim głębokim przekonaniu paradygmat sztuki jest inny. Sztuka jest przecież przede wszystkim obszarem duchowości, dialogu, uniwersalizacji pojęć i przeżyć. Obszarem funkcjonującym poza determinującym nasze życie przymusem racjonalności. Na tym przekonaniu opieram swoją pracę jako artysty i pedagoga.



Bibliografia

Beckett S.

2010 *No właśnie co*, Warszawa.

Boehm G.

2006 *O obrazach i widzeniu*, Kraków.

Breton A.

1977 *Nadrealizm i malarstwo*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa, s. 458-470.

Grotowski J.

2012 *Teksty zebrane*, Warszawa.

Libera A.

2015 *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma. Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Kraków.

Mann T.

2001 *Doktor Faustus*, Warszawa.

Merleau-Ponty M.

1996 *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk.

Sartre J.-P.

2012 *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, Warszawa.

Sontag S.

2012 *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków.

Stoichita V.

2011 *Ustanowienie obrazu*, Gdańsk.

Szczepański T.

2007 *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk.

Worthen W. B.

2013 *Dramat. Między literaturą i przedstawieniem*, Kraków.

Wunenburger J.-J.

2011 *Filozofia obrazu*, Gdańsk.

University of Arts in Poznań
Faculty of Painting and Drawing

“Materializations”

Summary of professional achievements
dr Wojciech Gorączniak

Poznań 2016

Introduction

Describing my own artistic creation is linked with two important and difficult to specify issues. The first one is related with essential idea, the conception of painting, and the other one copes with its implementation. These two, fundamental for artistic process fields, are separated by a very unstable boundary. The phenomenon of transformation or materialization of idea seems to be incredibly complicated and mysterious. It seems to me that characteristic of one's own artistic creation must balance on two uncertain and self-overlapping grounds – couples of self-excluding categories: knowledge and ignorance, consciousness and unconsciousness, thought and instinct, certainty and hesitation...

I am aware that while writing about my own works, I am becoming their interpreter. With this interpretation, there comes a danger of surplus or overabundance, and dictating an unequivocal and arbitral way of understanding it. But during the process of painting, I was thinking about something, I was referring to something, something was inspiring me, and something was the starting point. This “something” seems to be the one and only aspect of painting that can be, up to some point, verbalized.

My painting realizations turn into series, complemented by smaller forms – gouaches and drawings. None of the paintings or drawings is dedicated precisely and clearly to a single issue only. In this summary of professional achievements, I segregate them by topics only for practical reason, to simplify the explanation of problems. Realization of some paintings was conducted parallel and lasted months or even years in certain cases. It provokes permeation and overlapping of multiple issues, problems and topics.

I cannot say that a specific stage of my artistic work is completed and now I am starting with something new. Nothing is finished, nothing is solved. Probably the feeling of deficiency is the reason of making consecutive attempts and efforts of painting another, “better” painting.

Describing my artistic achievements I am also referring to paintings made before my doctorate, because some topics started then, are still important to me. It applies to series of paintings called: “Reflections” (2007/09), “Quartets” (2009/11), and part of a cycle “Laboratories” started in 2001. These paintings will be also included in documentation attached to this summary of professional achievements.

I indicate series of oil paintings, gouaches and drawings called "Materializations" (2012/14), described in chapter under the same title, and collection of works from 2015 discussed in chapter called "Ghost Trio" as aspiring to the artistic achievement specified in art. 16, point 2, law of 22 December 2014 about academic degrees and academic titles, and about degrees and titles in field of art.

Painting and object

"We must return to truisms, as they seem to be forgotten now. Close friend to term "artificiality" is term "art". Object is artistic when it is constructed, therefore artificial (composition equals construction)."¹⁸

Jerzy Grotowski

I think of painting as a certain kind of entity, "matrix of idea"¹⁹, metaphysical model, a guise equally real as reality itself. Phenomenon of guise's reality, of what is artificial – constructed, keeps surprising me. Nevertheless we know everything about the painting from the physical viewpoint, the power of art constantly appears as something new and revealing. I feel very strongly that artistic creation manifests its artificiality, emphasizing guise of reality that is imagined by this creation. A painting hanging on the wall is at the same time an object and representation of other world, it is a transparent screen that is a border between two realities. At the meeting point of these two realities, it comes to tension that is essential for the painting existence.

In my artistic experience I notice and I try to exploit painting's duality and ambiguity, that Jean-Jacques Wunenburger calls "dual dynamic of presence and absence"²⁰. Reflection, not only on a painting as an object, but on a painting as an image, occurs on the axis of this dynamic.

I cannot separate meaning, and the way how it gets articulated. This is the reason why the craft issues relating to the choice of artistic strategy are so important to me. I am using very traditional means of expression. These are: oil colours, brushes, linen oil, turpentine, primed canvas. I consider technical issues as a part of the painting's

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Collected texts*, Warszawa 2012, p. 193.

¹⁹ Gottfried Boehm, *About paintings and vision*, Kraków 2006, p. 58.

²⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophy of image*, Gdańsk 2011, p. 150.

poetics— as its content. A word is a meaning. It is a form. The meaning is a form and vice versa. Does any sense, beside the word exist? Very often I am asking myself about the sense of my paintings - their meaning that so often seems to me so unclear. Herein as a certain type of help comes the word – title, that begins to specify the area of thinking of the situation given. I do not have one, worked out way of making the word and the painting to co-exist, and I bear in my mind that this encounter happened and happens in many different situations. Sometimes the title occurs at the beginning, it stimulates activity of imagination, and it is natural. Other times I have to search for it on the basis of associations and references (also literary). It may also appear spontaneously, beyond intention, shoving new direction of thinking, and feeling, realizing new aspects of imagination, it influences decisions related to strategy of painting process. However I must underline that concept itself, existing as a theoretical abstract, does not seem interesting to me, and if the word has an important meaning to me it is certainly a visual meaning.

In other cases thinking about the painting starts from thinking about the object, whose selfless existence provokes subsequent elements of imagination – it initiates its “plot”. Beginning of this process is never related to an intention, argument, symbol or theoretical view. The object does not express a thought, but it is a thought itself, the meaning of this thought is mysterious and ambiguous to me.

The very first aware experience related to this problem was my master degree diploma called “From reality to reality” (2001). Elements that I inserted in the space of my paintings, created new and revealing for me configurations of meanings and categories. It consisted of chairs, mannequins, skulls, tools, laboratory dishes, parts of machines, and objects or their parts of which purpose I did not know by that time. They all became to function in oneiric suspension, which I was not able to call. This “function” of object was later defined by me in the title of my doctoral thesis as “metaphysical witness of reality”.

The essential reason for my interest in object is its medium-like potential. It is a double witness of what is real and metaphysical. I am not interested in individuality of the object, but in its stereotype, the idea in its most general appearance. In this context the analogies and references to foundations of cubism and surrealism, are very important for me. These two trends sanctioned importance of object. Especially in surrealism object gained a very special, poetical value. Andre Breton calls it

“internal model”²¹ and puts it in the central point of surrealistic experience. “(...) surreality is a part of reality itself (...)”²² states Breton in text “Surrealism and painting”. I must admit that for me it is one of the most important statements referring to the problem of relation between painting and reality, and in the wider context between art and life.

I think that object helps creating certain existential situations, like in case of camera, that plays the main role in series of four paintings called “Quartets” painted from 2009 to 2011. Camera belongs to a group of “seeing” objects that observe us from the other side of painting. Presence of camera evokes existence of transparent curtain – screen between reality of life and motionless reality of representation. Camera highlights end of painting. It touches this end, being itself an ending element with dual status of object and subject. Its presence also sets the identity of painting itself as seeing entity.

In my works such as “Portrait in the interior” or “Witness” camera marks not only borders of staging, but also its character. Why do we want to see ourselves and why do we want to be seen? Maybe only because we want to exist; referring to the quotation from Berkeley “to be is to be perceived”. It is hard to resist a feeling of a melancholic mystery that causes a camera lens, the one and only human-like way of seeing, situated “away” from the human. But what is exactly a camera? Stipulated form of God? – asks Antoni Libera – (...) it is a subject turned towards itself, self-seeing “I”. Perhaps it is certain form of divinity, but it appears as our second self”²³.

In the painting called “Second self” situation is looping up – the camera stands with its back pointed towards a viewer, and observes us only through its hazy reflection on the screen placed in background – the “limit of staging”.

Very similar process is related with series of paintings, drawings and gouaches called “Silent meanings” (2011/12), created after defence of my doctoral thesis. It consists of 5 oil paintings. Among them one is a representation of camera, which is the only object having designatum in reality. It is an axis of the cycle, witness of what is real

²¹ Andre Breton, *Surrealism and painting, [in] Artists about art. From van Gogh to Picasso*, Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1977, p. 461.

²² Ibidem, p. 469.

²³ Antoni Libera, *You are on the Earth; there is nothing to be done. Dialogs about theatre of Samuel Beckett*, Kraków 2015, p. 293.

towards objects – uncompleted and “boundless” representations, suspended in process of creation, existing on the border of similarity. I tried to apply to these paintings the atmosphere proper for dreamy hallucination, where experience of what seems to be reality is based on the ambivalence of concrete and delusion. I was charmed by the term created by Maurice Merleau-Ponty, which I have used as a title, because it seemed to precise or introduce in the atmosphere of this cycle: “Essence and existence, imagined and real, visible and invisible – painting breaks all categories that we know, creating its own oneiric world of carnal essences, effective similarities, silent meanings”²⁴.

Laboratory

“Painter is creator of painting’s essence, as far as he expresses it via image. He is a medium of this essence, if we consider him only as a place, where reality turns to be sensible, he expresses himself with images”²⁵

Gottfried Boehm

Since 2001 I am working on series of paintings, drawings and gouaches entitled “Laboratories”. First painting from this series was a triptych called “Miracles of the universe”. My work on it lasted three years and seemed to me as a training ground. I remember hard time verifying my previous experiences based on my master degree diploma, which was for me, on one hand discovery of my own personal painting language and general rules of technology, but on the other hand it was asking very fundamental and trivial question – what next? My work on the triptych “Miracles of the universe” was a struggle for the subject and the form. I needed a waypoint, something concrete that would help me crystalize my vague intuitions, premonitions of topics originated in my master degree diploma’s paintings. “Laboratory” became, in a specific sense, a meta-subject, theoretical assumption defining not only essence of the image, but also the way how it was created – constructed.

²⁴Maurice Merleau-Ponty, *Eye and mind*, Gdańsk 1996, p. 32.

²⁵Gottfried Boehm, p. 60.

A characteristic feature of this series consisting of seven oil paintings and several dozen of works on paper, is lack of stylistic coherence. Starting with “figurative” “Miracles of the universe” it disclosed a necessity of applying more complex structure – piece “written” in more than one parts that would fulfil the need of the multithreaded subject. This is why the form of triptych came as a help in that case. It was important to me to capture a certain stereotype of representation. I mean retention of representational reality or perspicuity of the place imaged, and specific things related with it.

The last work, until now, from this series, excluding those made on paper, is diptych called “Dual Laboratory” (2013) that is in straightforward dialog with “Miracles of the universe”. It was painted according to the exhibition in Faculty of Mathematics and Computer Science in Adam Mickewicz University in Poznań in 2014. Foundation of this exhibition was to present two extreme points (first and last one) that covered and presented this specific kind of experiences related to this topic.

I returned to this first painting from series “Laboratories” after several years, with intention to paint it once again. Representational probability of “Miracles of the universe” deludes with certain obviousness, and at the same time appears as an unreal situation, which lean towards surreal feeling of impossible space. In diptych painted in 2013 this situation was reversed. The simplest geometrical forms dominated the visual content of painting. They began to function on the superficies determining its character. The object became less important, or in other words, the process of metamorphosis of painting elements, crossed the boundary of similarity, and forms “stepped away” from their actual archetypes.

These paintings recall, in my opinion, the principal of building a scientific model, where the most important is function of transferring a very complex phenomenon into a certain kind of limited and purposely reduced one, to only most crucial elements, a machinery. Unfortunately a model does not solve the mystery of the universe, similarly art cannot do it, and instead it keeps posing questions with no solutions or answers.

“Laboratories” enabled me to crystalize my own artistic programme that forces me to look at single elements of my work in context of more general, poetical structure. Therefore I think that this series has a certain metaphorical capability. So is it possible to say that it metaphorizes the place of creation of artistic works – artist’s

studio? Probably yes. But it metaphorizes even more, the creating process itself, or thinking about the gist of this process. It would be an attempt to define a certain mental space – an attempt to induct non-existing place, where alike in a laboratory, comes to mysterious processes of matter metamorphosis. Character of these transformations belongs rather to alchemy than scientific or rational system. I do not think it is possible to implement, in the field of art, an element of reality that would not be processed or transformed. Whatever the object is, it always transforms here into something different. This “something different” always seems to be a bit more than the conventional function linked to the object. Even the decision itself, to stand in front of canvas and make the first brush stroke, is marked with significance towards the external, and “normal”; it is a lonely and isolated operation.

Laboratory for me it is a manifesto of oneiric inconsequence, fiction, lyric figure, phantoms, metaphysical model, dream. “Hermetic laboratory, alchemist studio, composition”²⁶ writes Thomas Mann in “Doctor Faustus”.

Particular aspect of laboratoriality is collection of works on paper, related not only with this one, but with other series as well. Drawings, watercolours and gouaches, made on A4 paper size, interlace with big paintings. I find inside of these small works on paper, bigger areas of conventionality and ambiguity. It would be difficult for me to assign these small works to specific topics, like in a straightforward relation between sketch or project, and painting. It seems to me that their value and meaning is autonomous. Sometimes they are a quick record of an idea, sometimes reaction to the finished painting, other times they are an artwork that can only function in this frugal and terse form of drawing. Perhaps it is the area of the greatest creative freedom – intellectual and formal experiment. This is the reason why I am considering these works as laboratorial in the matter of character. Naturally I use them to create collections together with oil paintings. Than the dialog between painting and drawing or gouache, may evoke completely new and surprising tension.

²⁶Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Warszawa 2001, p. 172.

Materializations

“Theatralization of thinking appears within specific speculative situations – when entity of the matter is impossible to define, like in case of soul destination or origin of the world, which are the realities that are not available for sensory cognition.”²⁷

Jean-Jacques Wunenburger

Painting series called “Materializations” consists of six oil paintings, size 190 x 140 cm, complemented by series of works on paper (gouache, watercolour, ink). Titles of following paintings are “Enlargement (Latent Image)”, “Curtain”, “Projection”, “Phantoms”, “Medium”, and “Preparation”. I was working on this series from October 2012 to 2014. In January 2015 there was an exhibition in Łazienna Gallery in Poznań, where I presented four paintings out of six from the series, and few smaller works on paper. Exhibition was complemented by catalogue published by Łazienna Gallery (attached to documentation).

Continuation and complement to series “Materializations” is an oil colour painting called “Ghost Trio”, it has a size of 200 x 160 cm, painted in 2015, and set of three paintings also finished in 2015, each in size 170 x 160 cm, called “Chair A”, “Chair B”, “Chair C”.

“In “Materializations” reality seems to crack, and its bits and shards are all over the scene. Incomplete objects were pulled out from behind the curtain. They took over the role of medium. Throughout and thanks to them, the new kind of entity reveals.”

This is the note I took while working on one of the paintings from this series. I recall it as a significant clue in my attempt to theoretical reflection on this works. I cannot clearly define meaning of these paintings and I would rather not do it at all. They are not a summation of one stage of creativity, but surely arise from previous experiences and are continuation of certain way of thinking about painting.

Originally I was not aiming to create a series of works. However right after I started to work on the first painting called “Enlargement (Latent image)”, the necessity of continuation emerged. These paintings started to come naturally and sequentially from one to another, and also presage and bring each other on. During the process

²⁷Jean-Jacques Wunenburger, p. 192.

of painting appeared a question about their arrangement and order when presented. The problem of painting autonomy returned. How much is the painting itself independent, and may be presented on its own, without a threat that it will lose part of its original meaning? In case of “Materializations” the matter seemed to me to be even more complicated, due to subordination of all these paintings to one strictly specified visual formula, which allowed treating them as one multipart painting. I am afraid I cannot solve this problem and I am going to leave it undecided. I am writing about it due to frequent experiencing of discrepancy related to functioning of painting as an idea, towards the painting materialized in reality, I have mentioned this in the introduction to this paper. It also has a strong relation to the title of series, referring to process of implementation of what exists in domain of imagination. This dilemma was also reflected in previous series of paintings, at least to mention “Reflections” or “Silent meanings”.

“Materializations” are representations of interiors, or maybe only one interior that is, just like theatre scene, a subject of constant restaging. Props standing inside may suggest associations with psychoanalytic office, darkroom, spiritist séance or alchemic studio. All these mentioned potential places have connotations with such processes as evoking, developing, revealing, exposing, magnifying etc. therefore generally speaking they are related to reality transforming. Or in other words with processes that aim to investigate or disclose what naturally remains unclear. I consider constructing of artificial painting situation as very attractive, because it is identical with discovering the inner structure of life and world, which in daily experience remain unseen, covered, and inaccessible.

Observing a painting, frequently I feel like looking under the outer layers of paint, uncover what usually remains covered. I am searching for these fragments of painting structure that reveals it even in the slightest.

It seems to me that “Materializations” are an attempt to face the “anatomy” of painting. Painting procedure used by me allows every single layer to be available, partially uncovered, and objects are subjected to vivisection. Their effigy became “nicked”, and their outer skin drawn aside showing fragment of inner state of things. White, primed canvas, the first – “original” layer of painting becomes a foreground layer, which means the last one in case of painting called “Phantoms”. But is it really the case? Isn’t it again all about a guise? This natural for gouache, watercolour or

drawing act of using unpainted and undrawn surface, in oil colour painting implies new senses. Primed canvas is just a surface “to be painted”. Unpainted and left fragment of painting becomes... what exactly? Status of what is unpainted seems to be ambivalent towards the surface covered with paint. It is both the outer and inner area, outside and underside.

In “Materializations” geometrical skeleton of objects supports the ephemeral forms – figures emerging from gaps – parted curtains, taking the anthropomorphic shape. But they are only ghostly reminiscence, a mark of presence, or quoting Ingmar Bergman – “hazy picture of x-rayed soul”²⁸. Figures are being “helped” by the objects, of which function is related with generating image, and which also associates to me with its transparency – film, calque. The object is a kind of medium throughout which the figure may reveal itself. Therefore again a camera appears in painting called “Projection”, photographic enlarger in “Enlargement (Latent image)”, studio lamp in painting called “Medium”. Acuity of object and blurry transparency of figures are the crucial points of painting tension of these works. Many of the objects “installed” in “Materializations” I had used before in another previous works. It seems to me to be related to problem of building up a language as a system of repetitive signs, not in the area of one but in many paintings. I think that this choice is a result of a hypnotic fascination that can be provoked by certain elements of reality. Their shape and beauty is very important to me. It is equally important what they can bring to the painting by their presence, what questions they can evoke, what meanings can stimulate, and what analogies they may create. For this reason I am fascinated with repetitions, and I am using them frequently. These returning, modified signs and motifs build the identity of imagination. It was very well understood by Susan Sontag, when she wrote about repetitions in context of problem of form: “Form shapes content in art mostly through reduplication, duplication; symmetry and repeating motifs in painting, (...)”. Elsewhere she adds:” Only just noticing a repetition allows understanding of works of art”²⁹.

²⁸ Tadeusz Szczepański, *Bergman mirror*, Gdańsk 2007, p. 191.

²⁹ Susan Sontag, *Against interpretation: and other essays*, Kraków 2012, p. 240.

Wunenburger's "theatralization of thinking" quoted at the beginning of this chapter, became, in some sense, a content of "Materializations". Similar problems I can find in Rene Magritte's painting, who frequently literally paints the stage, transporting over there the "action" of his paintings, and putting to proof our patterns of perception. Suggestion that painting is a stage causes that we do not deal anymore with the representing, but with representation of representing. Crucial from this viewpoint is iterative in few artworks motif of curtain, which when moved apart always reveals or releases something that craves for materialization – for finding its form. Motif of curtain was and is exploited by many painters, starting with Vermeer and Rembrandt, also present in Rene Magritte, and Francis Bacon's paintings. Especially in case of the last one, motif of curtain is significant for many of his canvases.

Curtain highlights artificiality of painting. Moved apart textile covers more than it reveals in fact. In the painting called "Curtain" there is a gap, throughout we can see fragmentary, faint, and undefined object. So what is behind the curtain? There might be anything that we can imagine, but Etien Binet replies: "even if we decisively demand for the curtain to be removed to see what is behind it, it would not solve anything, because everything there is insipid, trivial and dead"³⁰.

Other objects in individual paintings from this series, also take a similar function. They hide something, and reveal something else. They tend to be illusionary, spatial, but at the same time they expose their fictive entity. Perhaps they are witnesses of what Jean-Paul Sartre calls "unreality". When we look at an object on the painting, are we looking at its "analogon", irrespectively if it is abstract or real? And doesn't it exist neither in reality nor, as underline Sartre, "on finished painting", but "manifest itself throughout the canvas"?³¹ So is it possible to conclude that painting is not a final stage of "projection" of representation on the surface, but the situation is contrary, and the painting itself projects – displays the representation while constituting in our knowledge an unreal object. "Unreality" seems to be in this case, the essence of existence of artistic object. I cannot resist the temptation to quote at least one of the great Sartre's remarks that may be a good summary of reflections about discussed paintings.

³⁰Victor Stoichita, *The self – aware image*, Gdańsk 2011, p. 86.

³¹Jean-Paul Sartre, *The imaginary: a phenomenological psychology of the imagination*, Warszawa 2012, p. 275.

“(...) consciousness is constantly surrounded by a procession of objects – phantoms. Even though these objects have a sensual aspect at the first glance, they differ from the objects of perception. (...) they appear as eternal “somewhere else”, or eternal escape. But this escape is not limited to abandoning our current condition, our activities, our worries; they offer us to liberate from all coercion that comes with the world, they seem to represent themselves as negation of condition of being in the world, as an anti-world”³².

Ghost Trio

“I like the order. It is my dream. World where everything would be silent and still and every single thing would be in its utmost location, covered by an utmost dust.”³³

Samuel Beckett

In 2015 I finished three paintings called “Chair A”, “Chair B”, and “Chair C”, a fundamental thought that was with me throughout the entire process of painting, was problem of presence and absence. This is the reason why I had chosen the chair as main element of these paintings. If camera is the object that “sees”, than the quality of chair is certain state of anticipation. It would be possible to assign it a status of reality symbol, as it was made by Andrzej Wróblewski, “remodelling” them into visual “idea” expressing existential clinch, usually in quite humorous or tragicomic nature. The character of Wróblewski’s paintings “Chaired” is greatly expressed by W. B. Worthen, who writes about “Chairs” - play by Eugen Ionesco: (...) theme objects not only support human body, but also have mysterious and dangerous implications; they illustrate the absence of people on the stage. So it can be said that Ionesco discovered a function of chair as a vehicle of existential fear (...).³⁴

An empty chair may be treated as a symbol of someone’s absence. But in this case the object itself is faced with the problem of envisioning itself in the representation. In every painting the chair is found in different stage, or state of presence. It is

³²Ibidem, p. 201.

³³Samuel Beckett, *What is the word*, Warsaw 2010, p. 124.

³⁴William B. Worthen, *Drama: between poetry and performance*, Kraków 2013, p. 60.

questionable if it is possible at all, to graduate “being”. After all reality accustoms us to more comfortable way of categorization for what exists and does not exist. What exists always occurs in one hundred percent, what does not exist may not be evaluated or categorized at all. This is the paradox of painting or more generally speaking of art – every obviousness is delusional. In painting “C” the chair is “unpainted” or uncovered with paint. It is an empty spot, “retained” – “spot for the chair”, which simultaneously is also a representation of chair, or representation of our own absence. In painting “B”, chair seems to be more substantial, the object itself tries to evoke a question about its own presence, but also about the presence of subject. This is the reason why I introduced an element of figuration – “portrait”, in form of projection or reflection that may be analogic to phantasmal shape of woman in the play by Samuel Beckett called “But the clouds”.

This theatre-drama-like analogy has its own expression in painting called “Ghost Trio” (2015). The situation that I was facing, that is to say a phantasmal and ambiguous objects coming up from the dark environment, led me to one of the Samuel Beckett’s play. Performance from 1976 is uncanny, enigmatic and mysterious study of the interior, where expectance is the essential matter. Reduced narration of this performance refers to the simplest elements of reality.

In “Ghost Trio” the situation, from the very beginning, was not completely clear and ambiguous to me. Also in this case the first element was a chair as a figure of certain feelings and existential matters that were bothering me. Each of three elements that I introduced in this composition is on one side an independent and focused on itself phenomenon. On the other, each of them is a point or a station of certain kind of elliptical cycle. Does their function mainly consists of the fact that they exist in the representation and are subject to particular rules of representing?

I think that the painting stops the time and gives dignity to objects that in real life we treat very roughly. The object in painting is still. It is impossible to move it, shift or remove, and its presence is related to feeling of some sort of necessity. Its essence is based on paradox of selflessness and significance. The painting besides pointing out itself, also simultaneously refers us to something that exists apart from it. And it seems to me to be the fundamental objective of painting – a chance to find myself in another world – possibility of seeing and materializing utopian and liminal place.

Didactic

Since 2008 I combine my artistic work with my didactic obligations in IV Painting Studio of prof. Andrzej Zdanowicz in University of Arts in Poznań. My didactic activity focuses on initiating of creative and constructive dialog, based on partnership and respect towards different attitudes and artistic views. The studio is a place where different sensibilities meet, and where experiences are exchanged. But first and the foremost, it is a place where artistic ideas are realized – where they come to reality. In the field of art, the form is always the storage medium of ideas, thoughts, views. I aim in my dialog with the student to focus mainly on the problem of form, the possibilities of “moulding” it, searching for principles that allow subduing it. It is a guarantee of communication, experiencing of artistic work, and finding ourselves in different reality. The issue of form in the field of artistic didactics seems to me to be fundamental and essential. Perhaps it is the only anchor point, the only space of individual and frequently personal statement that can be, up to some point, objectivized, specified and analysed.

The studio is very often a place of artistic initiation, of first artistic experiences. For me as an educator it is a difficult and responsible situation that requires a particular approach. It is very easy to teach the basics of painting craft, but the problem is somewhere else. How to stimulate the need and the skill of autodidactic? How to create the awareness of the fact that period of studying at university is only beginning of constant process that requires permanent attention, verification, criticism, and “mistrust” in what we already “know”? I think that essential aim of artistic didactic is to help to find the vital reason to create, and skills to define it. Not throughout the declaration, but throughout the artistic performance. Art teaching is certain kind of doubts cultivating. They give the constant impulse to search for the new possibilities of expression, again and again. Painting and drawing, they are both a kind of elementary experience in art. Perhaps thanks to its tradition that offers endless rage of references, analogies, examples, reasons, mistakes, topics, variants... Working on a painting is a reflection on form and its meaning. It all requires time, of which deficiency is experienced more and more, also because of the current studying system. In the process of materialization of idea, indispensable elements are

concentration and involvement. These are the basics of studio functioning, and my goal as an educator is to create the best possible environment for this process.

I consider working with students double-sided. On one side it is an individual approach to student including a dialog and support during the process of creation. Art is an individual experience, downright intimate, so my “interference” must be knowingly limited. It may not be based on categorical designation of priorities, but on indicating doubts and questions. On the other side my activity consists of creating impulses to build up social attitudes, based on awareness of common goals. Plein-air painting workshops, organizing exhibitions, meetings and lectures fits very well in these experiences.

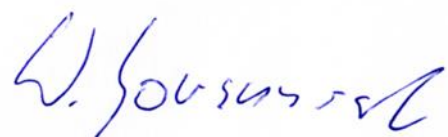
Since 2012 I co-organizing plein-air painting workshops and Encounters of Art and Social Activities in Trzciel, of which originator is prof. Janusz Marciniak. Program of the workshop consists of artistic activities, lectures, group and individual presentations, collective activities, discussions, and workshops with children. These activities are a great form of stimulating social sensitivity, both for me and for students as well. In 2012 I was also co-organizing artistic workshops in Perreux in France. Since 2009 I participate in plein-air workshops for freshmen students from Faculty of Architecture that are held in Zakopane and Woźniki. It is a precious experience for me, because it is related with interdisciplinary character of teaching both in artistic and designing specializations. Since 2012 I am involved in Nationwide Contest for the Artistic Award New Painting / New View, organized by Faculty of Painting and Drawing in University of Arts in Poznań. In 2012 I was a secretary of the contest and from 2013 to 2014 I was a Chairman of the Contest. I hold this position through current edition of the contest as well. I consider it as a very special kind of activity, including pedagogic. The contest is directed to students, and seems to be one of the first important challenges of artistic maturity. It is an excellent field, where it is possible to present tendencies and development trends of painting teaching. It is also a great spot for establishing contacts and exchange ideas. The Contest Committee consists of people representing many aspects of art functioning in public space – collectors, critics, art historians, lecturers, and artists.

I also do my best to actively participate in life of university and department. I am a member of Faculty of Painting and Drawing Council for a term 2012/16 and also

a member of University Electoral Council. This academic year I am also a member and coordinator of faculty committee for the report of the statutory activities and statutory applications for 2016. I was also a co-editor of publications related with the contest New Painting/ New View. It applies to publications from 2013 and 2014. Beside that together with prof. Janusz Marciniak I was co-editing a catalogue for exhibition "Paintball" that was an effect of mutual exhibition of students and lecturers in Arsenal Gallery in Poznań in 2013. I am also a co-editor of this year's publication related with project "303" connected with history and artistic character of IV Painting Studio in University of Arts in Poznań. I was also a curator and co-author of group and individual exhibitions. Presently I am a guardian and curator of a Gallery of Library of Adam Mickiewicz University in Poznań.

I treat organizational activity as an important complement to my didactic tasks and obligations. It makes sense only if it is a mean of involving students, an additional level of creativity and independent thinking development. Working as an assistant professor I got from prof. Andrzej Zdanowicz - the head of IV Painting Studio a great deal of independence, and it is a very favourable situation for me. Because of that I have possibility to actively participate in teaching process and also create it in some sense.

Art is perhaps the only area, where it is possible to realize a dream about different world. The place where this dream may come true is a painting studio. Does it make any sense? From pragmatic point of view it does not. But does the offer of contemporary reality make any sense too, with its permanent rush and consumerism? According to my deep belief the paradigm of art is different. Art is over all the area of spirituality, dialogue, universalization of concepts and experiences. It is a territory existing beyond, determining our life, obligation of rationalism. On this conviction I base my work as an artist and teacher.



Bibliography

- Beckett S.
2010 *What is the word*, Warsaw.
- Boehm G.
2006 *About paintings and vision*, Kraków.
- Breton A.
1977 *Surrealism and painting, [in] Artists about art. From van Gogh to Picasso*, Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa, p. 458-470.
- Grotowski J.
2012 *Collected texts*, Warszawa.
- Libera A.
2015 *You are on the Earth; there is nothing to be done. Dialogs about theatre of Samuel Beckett*, Kraków.
- Mann T.
2001 *Doctor Faustus*, Warszawa.
- Merleau-Ponty M.
1996 *Eye and mind*, Gdańsk.
- Sartre J.- P.
2012 *The imaginary: a phenomenological psychology of the imagination*, Warszawa.
- Sontag S.
2012 *Against interpretation: and other essays*, Kraków.
- Stoichita V.
2011 *The self – aware image*, Gdańsk,
- Szczepański T.
2007 *Bergmann mirror*, Gdańsk.
- Worthen W. B.
2013 *Drama: between poetry and performance*, Kraków.
- Wunenburger J. - J.
2011 *Philosophy of image*, Gdańsk.