

PRESENCE FILE
EVERYDAYNESS

SEGREGATOR OBECNOŚCI

CODZIENNOŚĆ

Stawomir
Kuszożak



PRESENCE FILE SEGREGATOR OBECNOŚCI
EVERYDAYNESS CODZIENNOŚĆ Stawornia
Kruszozak

Wydawca / the publisher

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych

University of Arts in Poznan, Faculty of Sculpture and Space Activities University of Arts in Poznan

Autor / author

Stawomir Kuszczak

Recenzja / review

prof. zw. Hubert Borys

Opracowanie graficzne / design

Dominika Czerniak-Chojnacka

Tłumaczenie / translation

Marek Boruczkowski

Korekta w języku polskim / Proof-read in Polish

Małgorzata Szkudlarska

Korekta w języku angielskim / Proof-read in English

Jessy Klassen

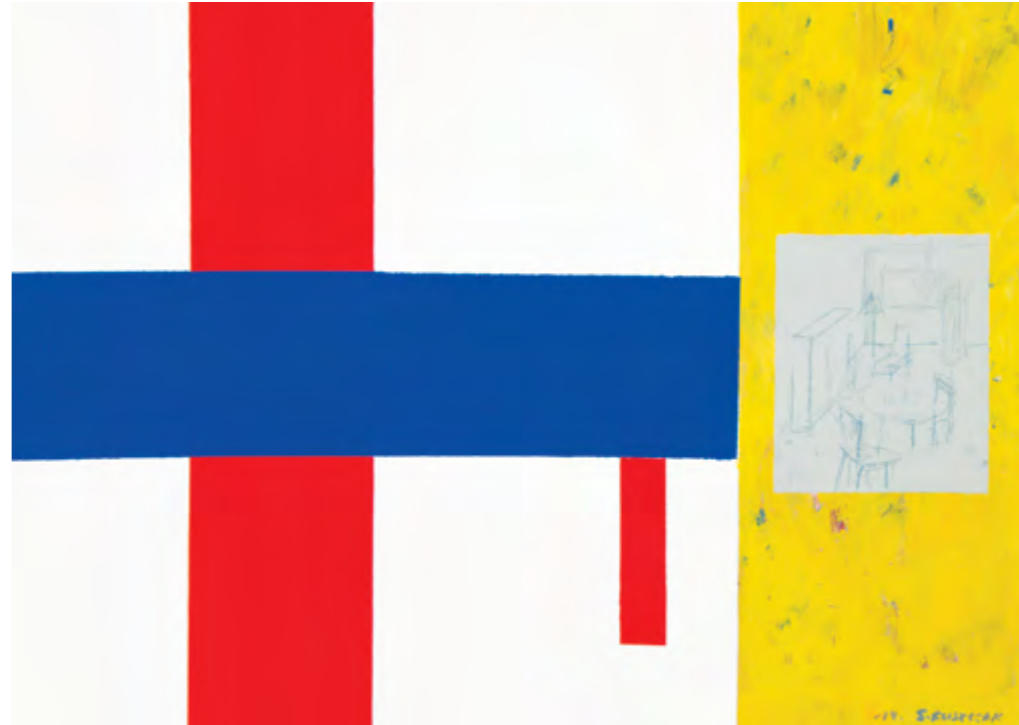
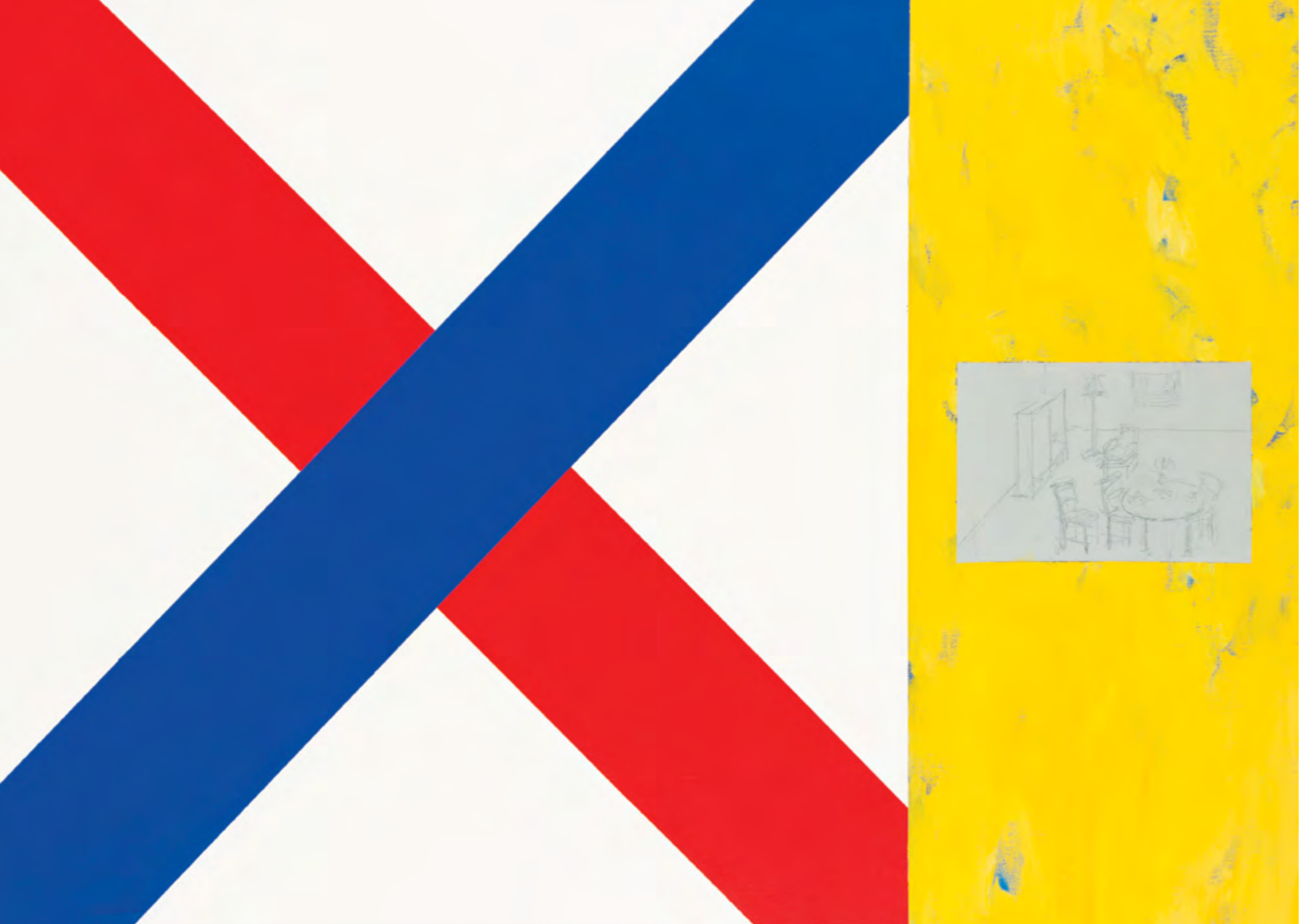
Druk i oprawa / Printing and binding

ARTIS poligrafia s.c. w Toruniu

ISBN 978-83-65578-53-2

Poznań 2017





Wstęp

Kino „Polonia” wśród gnieźnieńskich kin miało najlepszy klimat, był balkon, pachniało kurzem i siedziło się w klasycznych kinowych fotelach z półokrągłym oparciem. Tam, w wieku około piętnastu lat, wybrałem się zobaczyć film. O reżyserze, Ingmarze Bergmanie, do tamtej pory nic nie wiedziałem, podobnie jak nic mi nie mówiły nazwiska aktorów grających w filmie, wszystkie informacje zaczerpnięte z plakatu były nowe. W czasach PRL-u, jeśli w kinie wyświetlano amerykański film, to film najczęściej był dobry. Nie zastanawiając się, kupiłem bilet i zasiadłem na widowni. Nie pomyliłem się. To, co zobaczyłem, wywarło na mnie bardzo duże wrażenie, przez lata wracałem w myślach do tych przeżyć. Właściwie dlaczego? W finałowej scenie zwyrodniały naukowiec obserwuje w lustrze swoją samobójczą śmierć, ale ja też patrzyłem na niego i doskonały obraz stworzony przez Bergmana. Wstrząsająca historia o rodzącym się faszyzmie, bardzo dobrze sfilmowana, wymusiła na mnie refleksję. Widzę, a zatem tak jak Ingmar Bergman mogę powoływać do życia obrazy.

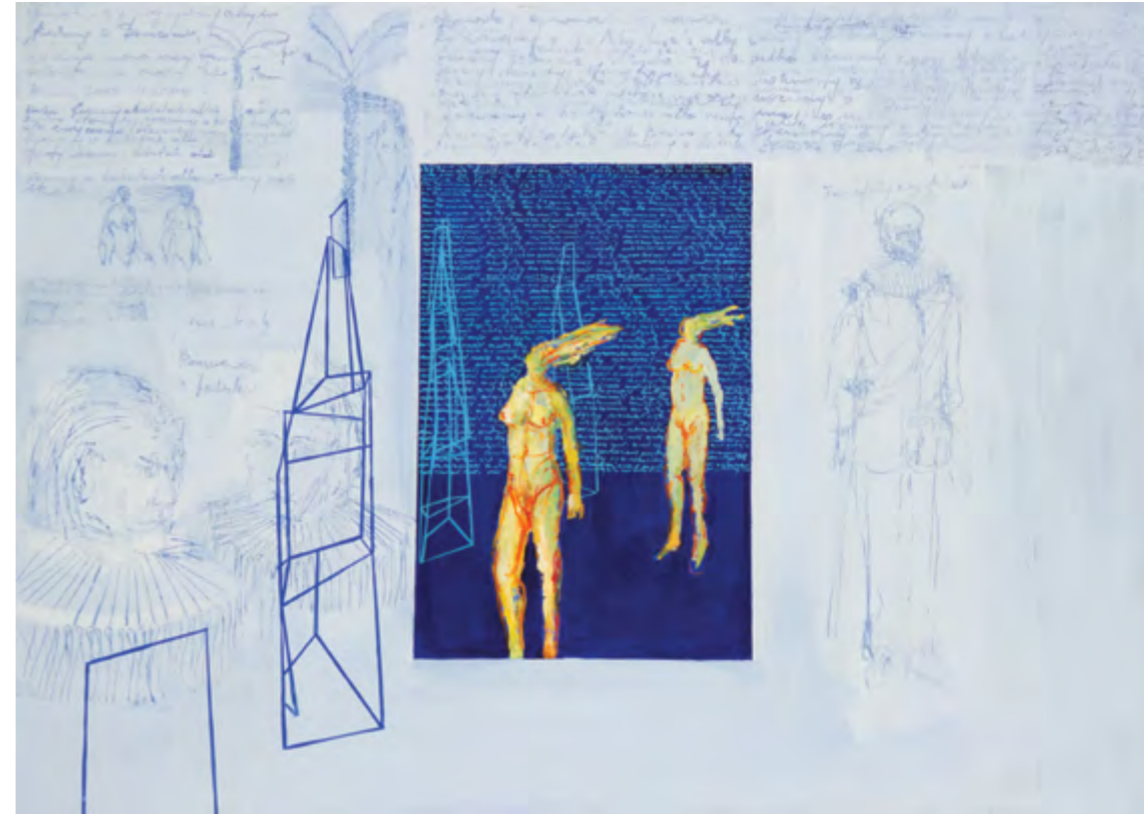
Ponownie *Jajo węża* zobaczyłem dopiero w tym roku, zastanawiając się nad *Segregatorem Obecności – Codziennoscą*.

Introduction

I remember going to the cinema ‘Polonia’ when I was fifteen. This particular cinema stood out from others in Gniezno because of the feeling of the place; the classic seats with their semi-circular backrests, the balcony, and the old dusty smell that lingered. I did not know anything about the director Ingmar Bergman until that time, I also did not know any of actors names staring in the movie, all that I knew was the information that I read on the poster. I thought, if the American movie was on at the cinema during the time of the Polish People’s Republic, the movie had to be good. I did not think a lot, I bought a ticket and sat in the audience. I was not wrong. The movie I saw impressed me a lot, so much so that I remembered the feeling for years. But why? In the final scene when the degenerated scientist observes his suicide in the mirror, I look at him and see the perfect image created by Bergman. It is the thrilling story about the rise of fascism, filmed so very well it forced my reflection. I can see, and so, almost like Ingmar Bergman, I can bring images to life.

I watched the *Serpent’s Egg* again this year, thinking of *Presence File – Everydayness*.







14

Definicja czasu i przestrzeni I, 2011, akryl na płótnie, 100x140 cm / Space and time definition I, 2011, acrylic on canvas



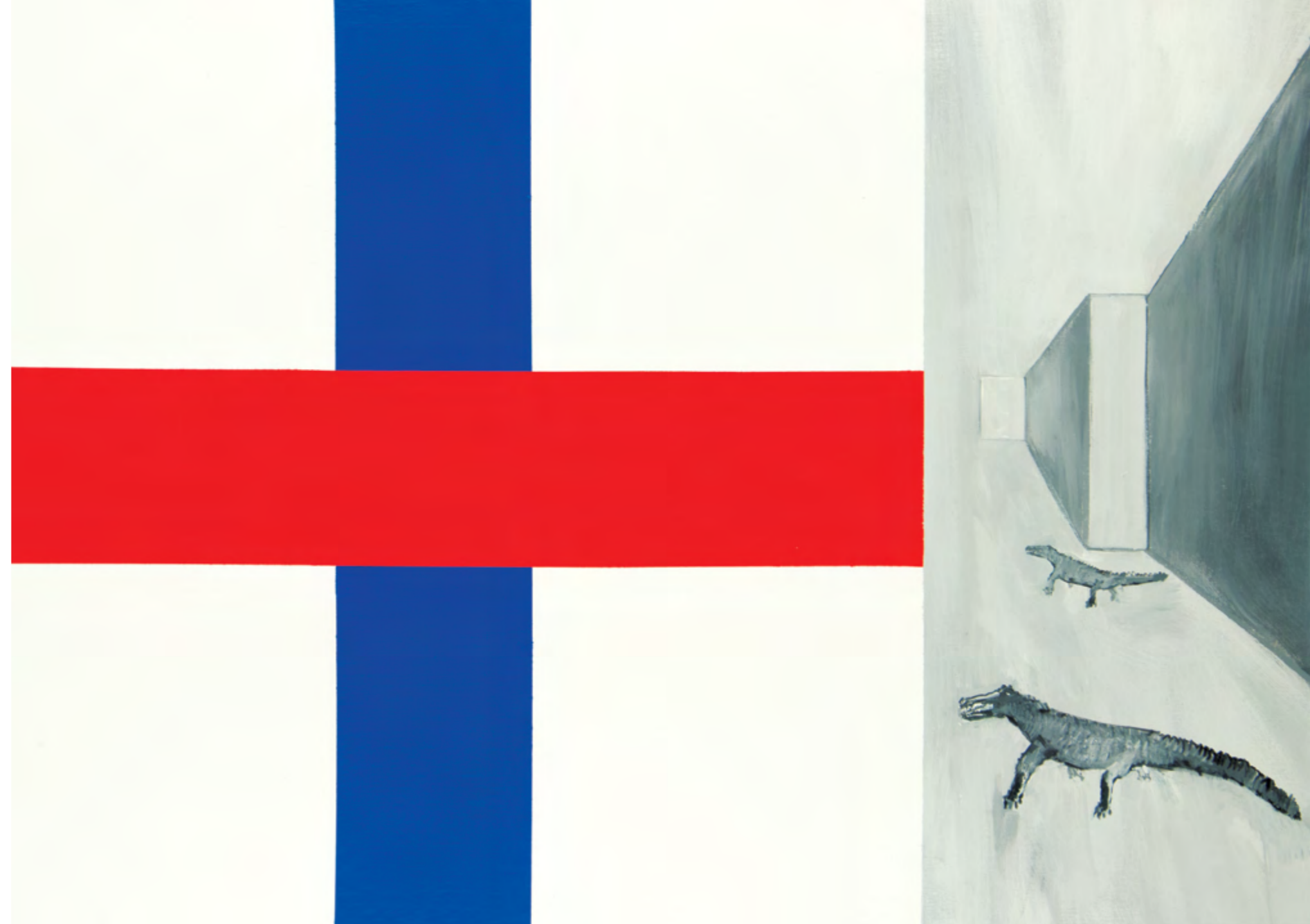
15

Definicja czasu i przestrzeni II, 2011, akryl na płótnie, 100x140 cm / Space and time definition II, 2011, acrylic on canvas



Krokodyl; 2014, akryl na płótnie; 50x70 cm / *Crocodiles*; 2014; acrylic on canvas

Krokodyl"B, 2014, akryl na płótnie; 100x140 cm / *Crocodiles*"B, 2014, acrylic on canvas



... TO, CO POSTRZEGAMY, ZA LEŻY OD NAS.
DOKONUJEMY WYBORÓW, POSTRZEGAMY
ZAWSZE COŚ INNEGO OD INNYCH. WŁAŚCIWIE
JESTEŚMY SKAZANI NA INDYWIDUALIZM...

...WE MAKE CHOICES, WE ALWAYS NOTICE DIFFERENT
THINGS THAN OTHERS. APPARENTLY, WE ARE
CONDEMNED TO BE INDIVIDUAL...

Urządzenie percepcyjno-introspekcyjne

Sztuka i nauka powszechnie są uważane za różne, a może nawet przeciwstawne, dziedziny ludzkiej działalności. Tworzenie sztuki opiera się na wyobraźni, talencie, nowatorstwie, czasami na maestrii wykonania. Jest też dla nas oczywiste, że wszelkie działania artystyczne będziemy łączyć z nieskrępowaną twórczą wolnością. Proces kształtowania dzieła sztuki, jak i ono samo, jest nieprzewidywalny. Obecnie właściwie wszystko może być sztuką, jeśli zostanie zaanektowane przez twórcę i świat sztuki.

Diametralnie różna jest sytuacja nauki, która uważana jest za dyscyplinę empiryczną. Każde naukowe twierdzenie wynika z przeprowadzonych eksperymentów i obserwacji, wszystko jest skrupulatnie rejestrowane i analizowane. „Nauka rodzi się z dążenia do uzyskania wyjaśnień systematycznych, a równocześnie podlegających kontroli w oparciu o dane (...)” (E. Nagel, 1961, s. 13.) Nauka, tak jak sztuka, ma swój świat, możemy mówić o wiedzy naukowej, języku naukowym, metodologii naukowo-badawczej i o społeczności naukowej.

Perceptual-introspective device

Art and science are considered to be different and perhaps even contradictory in areas of human activity. Art creation relates imagination, talent, innovativeness, sometimes the mastery of performance. It is obvious that all artistic activities are considered to be based on the freedom of creation. The process of creation of the art piece as well as the piece of art itself is unpredictable. Nowadays, almost everything could be art, under condition it will be annexed by the artist and the world of art.

It is diametrically different when science is considered to be empiric discipline. Every scientific theory results from experiments and observation, everything is meticulously recorded and analyzed. “It is the desire for explanations that are at once systematic and controllable by factual evidence that generates science (...)” (E. Nagel, 1961, p. 13) Science, same as art, lies within different worlds, one can explain scientific knowledge, speaking scientific language, applying scientific methodology, and the scientific community.

Definiując obecnie naukę i sztukę na podstawie ogólnie przyjętych poglądów, właściwie będziemy wskazywać tylko różnice. Wcześniej, gdy nauka ortodoksyjnie dążyła do prawdy, a sztuka do piękna, o podobieństwa było łatwiej. Między innymi dlatego Leonardo da Vinci przez niektórych jest uważany za pierwszego nowożytnego naukowca. Doskonale opisuje ten problem Ewa Kuryluk w eseju zatytułowanym *Podróż do granic sztuki*:

Czy działalność artystyczną należy traktować jako ścisłą umiejętność zbliżoną do nauki, czy raczej jako akt natchnienia i ekspresji, zależny nie od wylizzeń, lecz od intuicji, «iskry bożej»? Od poglądu w tej sprawie zależy interpretacja dzieła sztuki, uważanego bądź za obiekt możliwy do zbadania, bądź za fenomen wymykający się jednoznacznej analizie. Na różnych etapach historii i w zmieniających się filozofiach artystycznych sztuka raz zbliża się do nauki, to znów się od niej oddala. Do estetyki racjonalnej, jaka cechowała starożytnych, powrócili artyści i teoretycy odrodzenia. Na solidnych naukowych podstawach chciał oprzeć malarstwo Pietro della Francesca, który zaprzestał malowania i ostatnie dwadzieścia lat życia poświęcił matematyce. (E. Kuryluk, 2005, s. 124).

Science and art being defined today in reference to generally accepted opinions will only appoint differences. Previously, when orthodox science pursued the truth, and the art aimed at beauty, there were more similarities among these disciplines. It is mostly because of such qualities Leonardo da Vinci is considered to be the first modern scientist. Ewa Kuryluk describes this problem in a perfect way in her essay titled *Journey to the borders of art*:

Should the artistic activity be considered as science-related skill or rather as an act of inspiration and expression, depending on intuition rather than calculations; “divine intervention”? Such points of view will matter when attempting to interpret works of art, considered either as a subject possible to be explored or as a phenomenon that evades unambiguous analysis. During different stages of history and changing artistic philosophies, art is at one time approaching science and then it moves away. The rational aesthetics that distinguished the ancients returned to the world of art and theory during the Renaissance. Piero della Francesca tried to establish solid scientific fundament for painting, it was him who stopped painting and devoted the last twenty years of his life to the study mathematics. (E. Kuryluk, 2005, p. 124).

Równie trafnie autorka eseju odnosi się do współczesności:

Działania współczesnych artystów mogą wydawać się śmieszne i żałosne, absurdalne i szalone. Z pewnością są wśród nich szarlatani i wariaci. Ale i z nich bywa pożytek: demonstrują paradoksalność ludzkiej natury, której nie da się ująć w szranki rozumu i nauki. (tamże, s. 130)

Ale może właśnie różnica, coś, co tworzy kontrast dla artysty, jest najbardziej interesujące. Nauka i naukowcy zawsze przyciągali moją uwagę. Świat nauki jest inspirujący, rozbudza wyobraźnię, a z samymi naukowcami zawsze łatwo znajdowałem wspólny język. Moją szczególną uwagę zwrócili matematycy, ponieważ nikt inny tak jak oni nie rozumiał, czym jest wyobraźnia i proces tworzenia.

Nauka mocno dotyka problemu twórczości tam, gdzie badacz musi wyjść poza dane doświadczenia i stworzyć teorię. Wielość danych badawczych, niekiedy obarczonych pewnym błędem, należy odpowiednio zinterpretować i określić właściwy kierunek badań, a tego mogą dokonać tylko jednostki obdarzone ogromnym potencjałem twórczym.

The author of the essay refers to the present in same adequate way:

The activity of contemporary artists may seem ridiculous and pathetic, absurd and crazy. They were certainly also charlatans and crazy among. But they could also be useful: they demonstrate the paradox of human nature, that can not be explained by reason and science. (Ibidem, 2005, p.130)

It is perhaps this difference that is most interesting, something that creates contrast for the artist. Science and scientists have always attracted my attention. The world of science is inspirational, it awakens the imagination, and I've always found a common language when talking to a scientist. I was especially attracted by mathematicians, because no one else could understand, as they did, the imagination and creation process.

Science affects the problem of creativity when the researcher must reach beyond the experience and create the theory. Multiplicity of research data, sometimes being wrong, should be interpreted in appropriate ways and should be appointed into appropriate directions; only individuals gifted with enormous creative potential can do this.



Wycieczka w Poznaniu, 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / Excursion in Poznań, 2016, acrylic on canvas



Człowiek, 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / Man, 2016, acrylic on canvas



Cień w labiryncie, 2016, akryl na płótnie, 140x100 cm / Shadow in the labyrinth, 2016, acrylic on canvas

Sztuka i nauka bada rzeczywistość, mierzy się z tajemnicą, stawiając to samo pytanie „jak”, oczywiście z różnym skutkiem. Jakikolwiek efekty twórczych działań artystów nie będą falsyfikowalne.

Istnieje też bardzo ciekawa dwu- i trójwymiarowa rzeczywistość wizualna powiązana z nauką, jest to margines wpływów, ale niejednokrotnie silnie oddziałujący na artystów, i nie tylko. Aparatura naukowa, wszelkie urządzenia powiązane z nauką, ich ikonografia czy sam zapis procesów i efektów naukowych jest ciekawy i inspirujący. Ta, nazwijmy ją, „wizualna rzeczywistość nauki” nie musi być zrozumiała. Wręcz przeciwnie, niezrozumienie i tajemniczość podnosi jej atrakcyjność. W przeciwieństwie do nauki, której celem jest rozwiązywanie tajemnic, sztuka tajemnicą się posługuje, „ubiera się” w nią, by zwrócić na siebie uwagę widza.

Art and science researches reality, it vies with mystery, asking the same question “how”, of course reaching different effects. Any of artists' creative activities will not be falsified.

There is also one very interesting two- and three-dimensional visual reality associated with science, it is the margin of influence, and is strongly influencing artists. This scientific equipment, that is all appliances associated with science, its' iconography or the way they collect data of processes and scientific results is very interesting and inspirational. This, let's call it: “visual reality of science” does not need to be understood. On the contrary, misunderstanding and mystery raises its attractiveness. Unlike science, which aims at mysteries to be solved, art is driven by mystery, “dresses up” the mystery to attract the spectator's attention.

DLA KAŻDEGO, KTO ZACZYNA
ZAJMOWAĆ SIĘ MALARSTWEM
CZY RYSUNKIEM, OBSERWACJA,
POSTRZEGANIE RZECZYWISTOŚCI
STAJE SIĘ NIE TYLKO PODSTAWOWYM
ZAJĘCIEM, ALE I PRZEDMIOTEM
KSZTAŁCENIA.

ANYBODY WHO BEGINS TO PAINT OR DRAW,
SHOULD CONSIDER OBSERVATION, AND PERCEPTION
OF REALITY AS NOT ONLY A PRIMARY OCCUPATION
BUT ALSO A SUBJECT OF STUDY.

Artystów i naukowców interesuje rzeczywistość, jedni i drudzy badają ją wnikliwie i tworzą – jedni sztukę, drudzy naukę. Jako artysta malarz zadałem sobie pytanie, czy coś z mechanizmów nauki może pomóc mi w procesie tworzenia. Moją uwagę zwróciła naukowa metodologia badawcza, a właściwie obserwacyjna metoda badawcza.

Obserwacja naukowa jest to proces uważnego i celowego spostrzegania, stanowiący część składową wielu metod badania naukowego, przede wszystkim metody obserwacyjnej (...). Metoda obserwacyjna jest to sposób prowadzenia badań, w którym czynność obserwacyjna odgrywa rolę istotną i specyficzną, a którego stosowanie nie pociąga za sobą zmian w zjawisku obserwowanym.
(J. Pieter, 1975, s. 76).

Dla każdego, kto zaczyna zajmować się malarstwem czy rysunkiem, obserwacja, postrzeganie rzeczywistości staje się nie tylko podstawowym zajęciem, ale i przedmiotem kształcenia. Psychofizjologia widzenia, świadomość języka wizualnego, w którym zapisana jest natura, to stałe elementy rzeczywistości każdego artysty malarza, rzeźbiarza... W sposób doskonały udowodnili to Władysław Strzemiński w *Teorii widzenia* (1974) czy Johannes Itten w *Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs und Formenlehre* (1963) i w *Kunst der Farbe* (2001).

Artists and scientists are interested in reality and both of them study the reality and create the reality – some create art, the others science. As a painter, I asked myself a question whether any of these scientific mechanisms could help me in the process of creation. I was attracted by scientific methodology and most of all the observational method.

The scientific observation is the process of perceiving things in a careful and deliberate way, it is an integral element of many of research methods and most of all the observational method (...) Observation method is the way of conducting research referring observation being important and specific and not changing observed phenomenon.
(J. Pieter, 1975, p. 76).

Anybody who begins to paint or draw, should consider observation, and perception of reality as not only a primary occupation but also a subject of study. The psychophysiology of vision, the awareness of the visual language that captures nature, are permanent elements of the reality of every painter and sculptor... Władysław Strzemiński proved this in his *Theory of vision* (1974) as well as Johannes Itten in *Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs und Formenlehre* (1963) and *Kunst der Farbe* (2001).



Transatlantyk, 2012, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Transatlantyk*, 2012, acrylic on canvas

Tesla, 2015, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Tesla*, 2015, acrylic on canvas







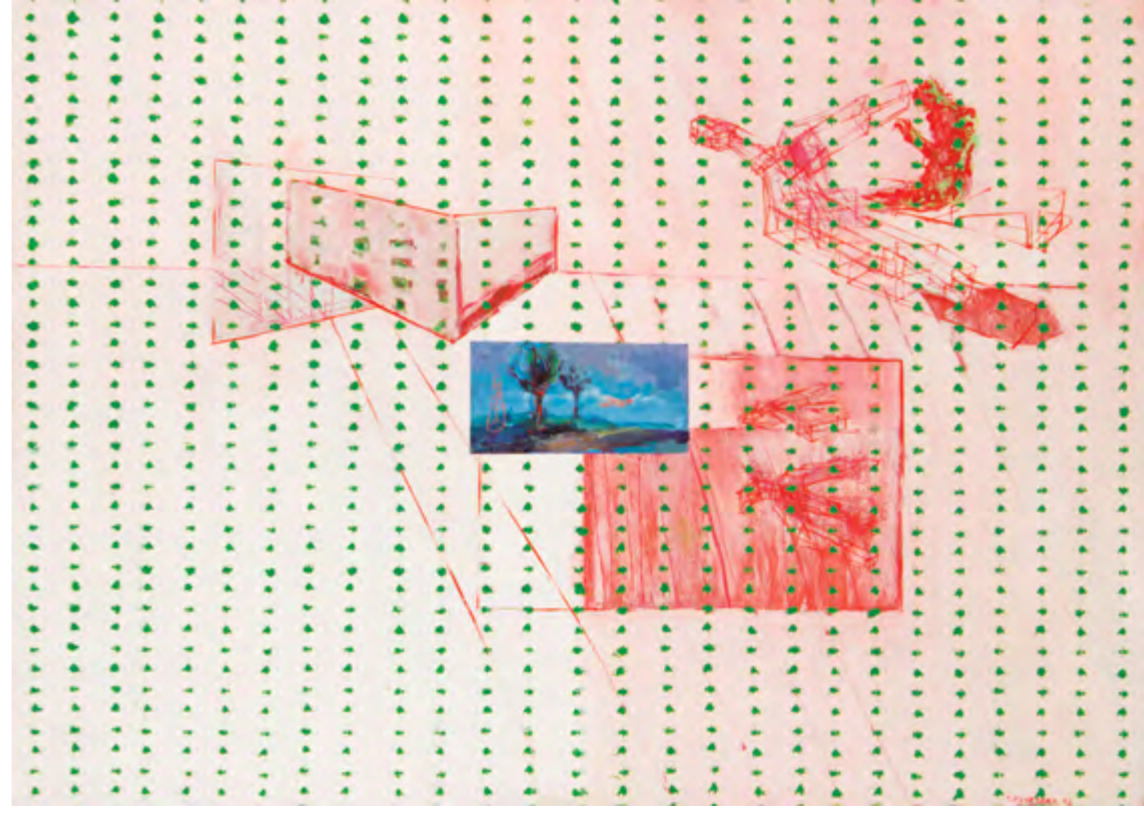
Upař, 2015, akryl na plótnie, 50x70 cm / Heat'B, 2015, acrylic on canvas



Upař, 2015, akryl na plótnie, 100x140 cm / Heat, 2015, acrylic on canvas



Codziennosc, 2014, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Everydayness*, 2014, acrylic on canvas



Natura, 2013, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Nature*, 2013, acrylic on canvas





Obserwator, 2014, akryl na płótnie, 100x140 cm / Spectator, 2014, acrylic on canvas

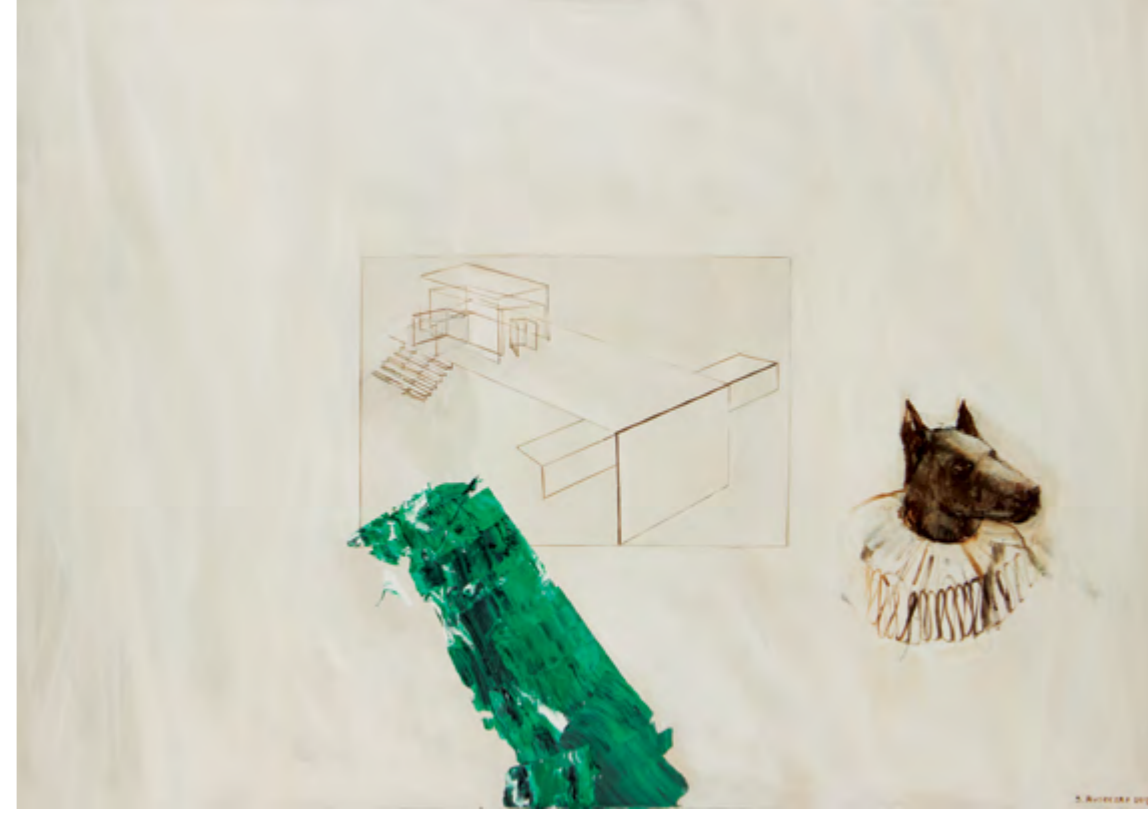


Ogród M, 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / Garden of M, 2016, acrylic on canvas



Właściwa pozycja, 2015, akryl na płótnie, 140x100 cm / Right position, 2015, acrylic on canvas

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2015, akryl na płótnie, 100x140 cm / National Museum in Poznań, 2015, acrylic on canvas





Obecnie dla mnie istotnym jest ten fragment rzeczywistości, w którym aktywność zmysłowa staje się świadomym postrzeganiem. Jest to stan naszej świadomości, w którym np. patrzenie przekształca się w pełni świadome widzenie, czyli stan, w którym zaczynamy badać rzeczywistość. Podobne zjawisko, oparte na analizie, występuje w odniesieniu do naszych myśli.

Jeśli nie śpimy i jesteśmy przytomni, to cały czas patrzymy, nawet wtedy, gdy mamy zamknięte oczy. Ogrom tego doświadczenia łatwo sobie uzmysłowić, przekładając kilkanaście godzin naszej codziennej aktywności na trwający tyle samo czasu film lub miliardy kadrów-zdjęć, które wykonuje w tym czasie nasze oko. Patrząc, nieprzerwanie coś rejestrujemy. Spróbujmy bez przerwy być tego świadomi, a proces ten wyda się nie mieć końca w ciągu jednego dnia. Zresztą jest to po prostu niemożliwe, nasza egzystencja byłaby zagrożona, jeśli nasz umysł byłby nieustannie zaangażowany w analizę doznań wzrokowych. Dlatego nasza świadomość wszystko upraszcza, stosuje schematy i symbole. Rzeczywistość postrzegamy powierzchownie. Ta „powierzchność poznania” z jednej strony zabezpiecza naszą egzystencję, a z drugiej jest przekleństwem ograniczającym nasze bycie.

It is the fragment of reality that is an important quality for me, the reality where sensory activity becomes the conscious perception. It is the state of our consciousness when, for example, vision transforms into a fully conscious vision, the state when one begins to examine that reality. There is a similar phenomenon referring analysis that refers to our thoughts.

If we do not sleep and we are awake, then we observe, even at the time when we close our eyes. It is easy to understand such experiences when trying to translate several hours of our daily activities into the same format as a movie, seen as billions of single images that were perceived during that time. When looking we constantly notice something. If we try to be constantly aware of this and this process it would seem not to end over a day. It is simply impossible, as our existence would be threatened by our mind being constantly involved in the analysis of the visual experience. That is why our consciousness simplifies everything, applies patterns and symbols. We notice reality in a superficial way. This “superficiality of perception” secures our existence and also on the other hand is a curse that limits our entity.

Podobne zasady dotyczą wszelkich doznań zmysłowych, ale też i introspekcji. Jak często analizujemy nasze myśli, stany psychiczne? Zwykle po prostu bezrefleksyjnie jesteśmy. Odwołując się do doświadczenia, działamy schematycznie i niejednokrotnie natychmiast o tym zapominamy. W tym miejscu nie jest możliwa jakakolwiek twórczość, jedyną szansą wykorzystania tej sytuacji jest podjęcie refleksji nad tym stanem, ale w tej samej chwili wspomniany stan opuścimy.

Utrapienie, wysiłek, a może prosta konieczność, twórca musi świadomie penetrować rzeczywistość. Próby twórczości w odmiennych stanach świadomości, na przykład pod wpływem narkotyków, tak jak próbował tego Witkacy, nie bez powodu nazywano eksperymentami. I to chyba nie tylko ze względu na ich rezultaty, ale na baczna obserwację procesu tworzenia i analizę wyników.

Jakość postrzegania rzeczywistości staje się problemem każdego twórcy. Potwierdzają to wspomnienia Claude'a Moneta, który pisał o wyrobionym u siebie automatyzmie wizualnej analizy tego, co obserwował i żalu, że musi postrzegać naturę już nazwaną, posiadającą kontekst znaczeniowy i kulturowy. Ale problem jakości i intensywności postrzegania

Similar rules apply to all senses but also apply to introspection. How often do we analyze our thoughts, mental states? We mostly live unreflective lives. Referring the experience, we behave in a schematic way and often forget about it instantly. There is no space for any kind of creativity at such point, the only chance to take use of such situation is to reflect on this state, but at the same moment we forget about this state.

Desire, effort or perhaps a simple necessity, the creator has to penetrate reality in a conscious way. The attempts of creativity in different states of consciousness, for example being on drugs, as Witkacy tried to do, were called experiments not by coincidence. Perhaps not only because of results achieved, but because of the close observation of the process of creating and analyzing of results.

The quality of reality perception becomes a problem for every creator. Claude Monet reminded and confirmed this writing about automatic visual analysis of what he observed and he regretted that he must view a nature already named in a contextual and cultural appointment. But the problem of quality and intensity of the perception of reality does not only relate artists and scientists, as existentialists explain these aspects condition the quality

rzeczywistości nie dotyczy tylko artystów i naukowców, według egzystencjalistów warunkuje jakość bycia całej ludzkiej populacji. Egzystencjalizm słusznie zakłada, że nasza świadomość jest niczym do momentu, w którym czegoś nie spostrzeże. Świadomość jest zawsze świadoma czegoś i to „coś” jest zarówno naszym udziałem, jak i postrzeganej rzeczywistości. Jednak najważniejsze jest, co stanowi zarazem ogromną szansę i problem dla nas, że to, co postrzegamy, zależy od nas. Dokonujemy wyborów, postrzegamy zawsze coś innego od innych. Właściwie jesteśmy skazani na indywidualizm, choć nie jest to oczywiste. Tę nieoczywistość doskonale tłumaczy Martin Heidegger, wskazując autentyczność jako główny wskaźnik człowieczeństwa i naczelną normę jakości bycia. Według niemieckiego filozofa utrata autentyczności jest naszym upadkiem. Tok myśli Heideggera znakomicie referuje prof. Leszek Kołakowski:

Upadek ten opisuje Heidegger za pomocą wyrażenia, które jest najślawniejszym przyczynkiem do mowy niemieckiej. Słowo man, zaimek bezosobowy, odpowiadający w przybliżeniu polskiemu „się” (w takich zwrotach, jak „takich kapeluszy już się nie nosi”), doznał urzeczownikowienia jako das Mann. Oznacza on cały obszar zachowań i myśli, które są obecne w życiu zbiorowym i są anonimowe, nieprzywiązane do żadnych osób. Nasza pokusa do wejścia w „Sie”, dążenie do

of the whole human population. Existentialism assumes reasonably that our consciousness is nothing until it perceives something and consciousness is always aware of something and this “something”, is at the same time, because of us and because of perceived reality. However, it depends on us what we perceive which constitutes a great opportunity and a problem. We make choices, we always notice different things than others. Apparently, we are condemned to be individual, although it is not obvious. Martin Heidegger explains this ambiguousness in a perfect way, appointing genuine quality as the main indicator of humanity and the main standard of the quality of being. According to the German philosopher, the loss of genuineness is comparable with our collapse. Prof. Leszek Kołakowski refers Heidegger in an excellent way:

Heidegger describes this collapse using the expression being the most famous contributor of German speech. The word man, the impersonal pronoun, roughly equivalent to the Polish “being” and became transferred into more noun like word as das Mann. It represents the whole range of behaviour and thoughts being present in collective life and are anonymous, unrelated to any person. Our temptation to enter “being”, an attempt to blur oneself in an anonymous custom, in the crowd and somehow to lose the quality of being

rozmycia własnej osoby w anonimowym obyczaju, w tłumie, a więc do zatury autentyczności, zdradza naszą obawę przed byciem samym sobą. Owo „Się” jest formą istnienia codzienności.

(L. Kołakowski, 2008, s. 236).

Jakość podejmowanych decyzji, poziom ich zindywidualizowania, czyli oddalanie się od Heideggerowskiego *das Mann*, łączy bezpośrednio ze świadomym postrzeganiem rzeczywistości, które jest początkiem drogi do prawdziwego bycia.

Do intensyfikacji świadomego postrzegania rzeczywistości postanowiłem wykorzystać naukową, badawczą metodę obserwacyjną. Zależało mi na stworzeniu „urządzenia”, którego użycie polepszy mój kontakt z rzeczywistością, czegoś, co wzbogaci codzienność, albo pozwoli się od niej oderwać. W tym momencie ujawniam powód, dla którego tę część *Segregatora Obecności* dopowiedziałem słowem *Codziennosc*. Codziennosc, Heideggerowskie „Się”, jest zaprzeczeniem autentyczności bycia, czyli twórczości, równocześnie dobrze byłoby tworzyć, właśnie być codziennie.

authentic, reveals our fear of being ourselves. This “Being” is a form of everyday existence.

(L. Kołakowski, 2008, p. 236).

The quality of decision being made, the level of their individualism or going away from Heideggerian *das Mann*, unites conscious perception of reality and begins the way of true being.

I decided to take advantage of scientific research method of observation to intensify the conscious perception of reality. It was important for me to create a “device”, improving my contact with reality, something that would improve our daily life or allow us to break away. It is in this moment that I reveal the reason why this part of the *Presence File* is complemented by the word *Everydayness*. Everydayness, Heidegger’s “being”, denies the authentic quality of being, it is the creativity; it would be good to create at the same time, just to be every day.



El Papa Świnoujście, 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / *El Papa Świnoujście*, 2016, acrylic on canvas



Lato 2015, 2015, akryl na płótnie, 100x140 cm / Summer 2015, 2015, acrylic on canvas

„Urządzenie” do przewartościowania codzienności, do oddalania się od *das Mann*, powinno być proste w działaniu, skuteczne i zawsze dostępne. Powinien to być taki „intelektualny szczyrek”, który nosi się w kieszeni i który zawsze jest gotowy do użycia. Właśnie takie „urządzenie percepcyjno-introspekcyjne” postanowiłem zbudować z naukowej metody badawczej. Użyłem do tego podstawowego naukowego pytania „jak”.

Jak postrzegam rzeczywistość? Oczywiście to „jak” jest skrojone na miarę tego samego pytania, które stawiam, analizując rzeczywistość w moim procesie twórczym. Tu chodzi o postawienie pytania „Jak postrzegam rzeczywistość?” w sytuacji, gdy natura mnie nie inspiruje, i zawieszenie tego pytania nad procesem twórczym, by sprawdzić, czy nie stał się on tylko zrutynizowanym pozorem.

Naturalnie tak postawione pytanie rozpadnie się na wiele innych, dociekających wszelkich problemów dotyczących zagadnień wizualnych, przestrzeni, czasu, materii, emocji... Efekt zależy od tego, kto to pytanie zada i jak ta osoba ma wykształcone zdolności postrzegania i analizowania rzeczywistości. „Urządzenie percepcyjno-introspekcyjne” ma inicjować, ma być czymś w rodzaju zapalnika i intelektualnego dopalacza równocześnie.

The “device” enabling reevaluation of everydayness, enabling the process of moving away from *das Mann*, should be simple, effective and available at all times. This should be a kind of “intellectual pocket knife” that one can carry and is always ready for use. I decided to build such as “perceptual and introspective device” in regards of scientific research method.

I asked this elementary scientific question “how”. How do I perceive the reality? Obviously, this “how” is tailored to the same question I ask analyzing the reality in my creative process. This is about asking the question, “How do I perceive reality?” even when nature does not inspire me and making sure to not suspend the question in order to confirm that the creative process has not become a routine semblance.

This question will split into many other questions regarding visual, spatial, time, matter and emotional issues... The effect depends on who asks this question and the ability of the asking person to perceive and analyze reality. The “perceptual and introspective device” is to initiate, is to be a kind of a detonator and an intellectual booster at the same time.

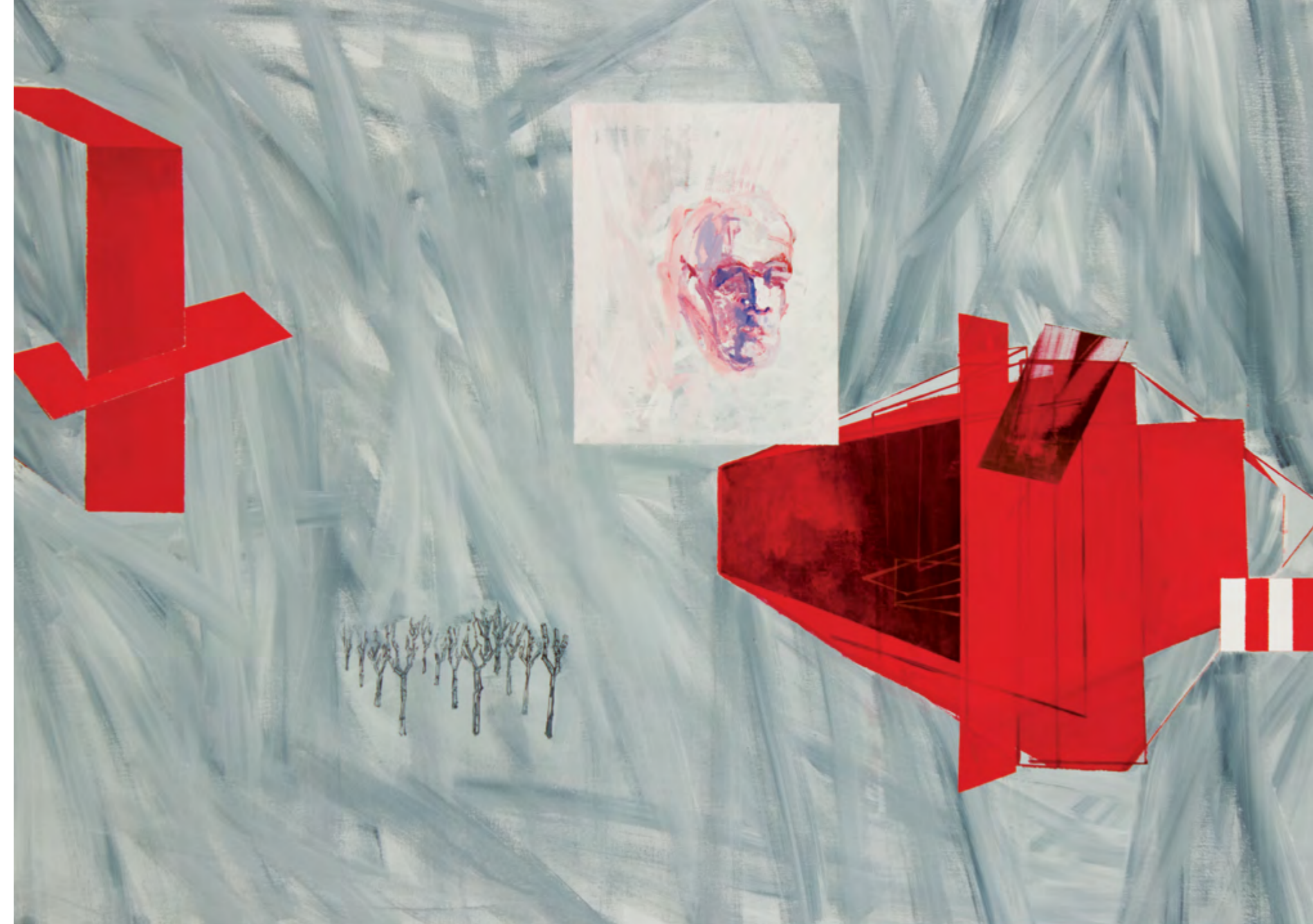
Moim zdaniem, by dobrze działało, należy z góry zaplanować jego uruchamianie. Na przykład wtedy, gdy dostrzegamy konwencjonalność naszych działań, lub gdy nie jesteśmy zadowoleni z sytuacji, w której się znajdujemy, wtedy automatycznie zadajemy sobie pytanie: jak...? Każdy sposób jest dobry.

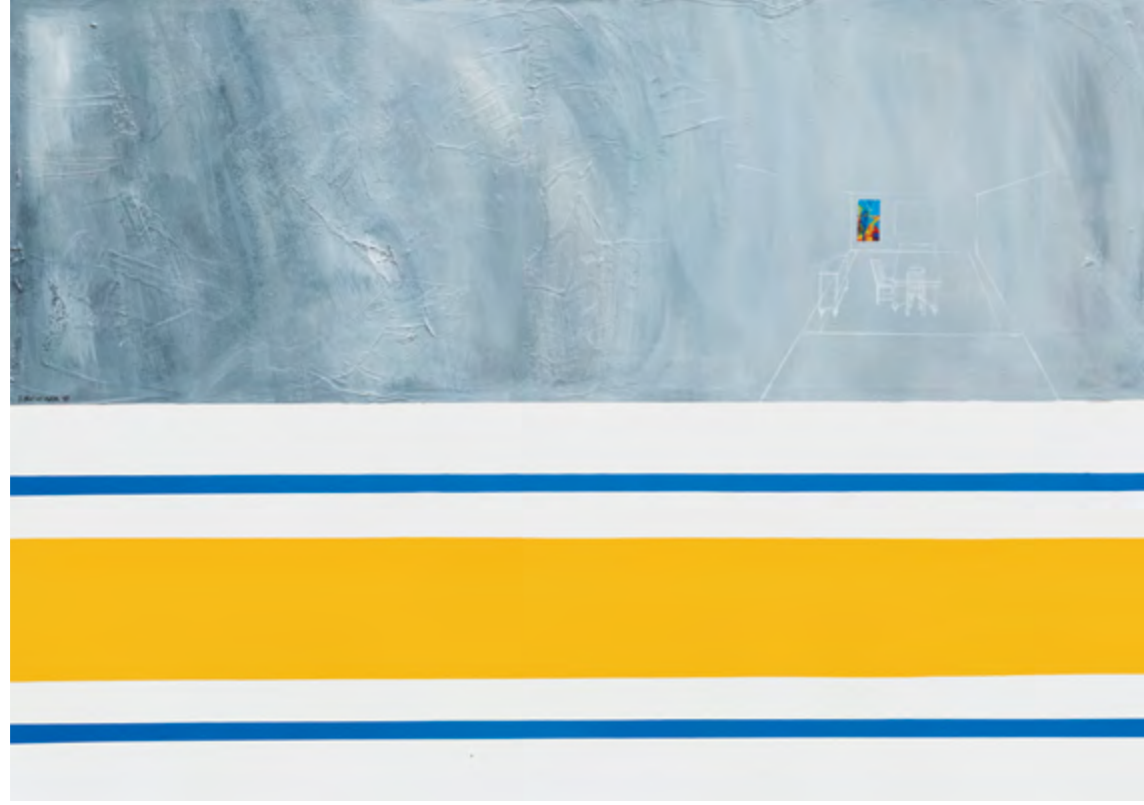
Efekty działania takiego urządzenia są zaskakujące i autentyczne, pozornie przypadkowe i niespójne, ale to nadal ja zmagam się z rzeczywistością, tyle że inaczej zobaczoną, jakby bogatszą.

In my opinion, if it is to work well, one should plan to turn it on in advance. For example, when we perceive our actions to be conventional or when we are not satisfied with the situation we are in, we ask ourselves a question: how...? Every solution is good.

Working effects of such device are surprising and authentic, seemingly accidental and incoherent but it is me who struggles with reality, but perceived differently, in somehow improved way.

Park, 2014, akryl na płótnie, 100x140 cm / Park, 2014, acrylic on canvas





Wnętrze z obrazem, 2017, akryl na płótnie, 100x140 cm / Interior with a painting, 2017, acrylic on canvas



Cisza 0,5, 2017, akryl na płótnie, 100x140 cm/ Silence 0,5, 2017, acrylic on canvas

KAŻDY MALARZ CHCE,
SIĘ NA JEHO PRACACH.
POPATRZYĆ, ALE BY JE
ZABIEGAĆ W CZASACH,
JESTEŚMY PRZEZ MEDIA
RODZAJU DWUWYMIAROWYMI

BY WIDZ KONCENTROWAĆ
NIE TYLKO NA NIE
ZOBACZYĆ. WARTO O TO
W KTÓRYCH NIEUSTANNIE
ATAKOWANI WSZELKIEGO
PRZEDSTAWIENIAMI.

EVERY PAINTER WANTS THE AUDIENCE TO FOCUS ON OWN WORK AND NOT ONLY
WANT PAINTINGS JUST TO BE LOOKED AT BUT TO BE SEEN. IT IS WORTH
TO TAKE CARE OF IT, ESPECIALLY NOW, WHEN ONE IS CONSTANTLY EXPOSED
TOWARDS ALL KIND OF TWO DIMENSIONAL REPRESENTATIONS
IN ALL KINDS OF MEDIA.



Lekkość, 2017, akryl na płótnie, 100x140 cm / Lightness, 2017, acrylic on canvas

Akceptacja zieleni, 2015, akryl na płótnie, 140x100 cm / Acceptance of the Green, 2015, acrylic on canvas



Rzutnia percepcyjna

Protoplastą powstania rzutni percepcyjnej był dyptyk zatytułowany *Ars pictura*. Na jednym z malarskich plenerów starałem się namalować dwa takie same obrazy. Chciałem w taki sposób zdefiniować malarstwo. Moje starania zakończyły się pozornym fiaskiem, obrazy były bardzo podobne do siebie, ale się różniły. Im bardziej chciałem znaleźć różnice między nimi, tym bardziej koncentrowałem się na obrazach i idei malarstwa.

Przypomniała mi się wtedy jedna z moich ulubionych zabaw z dzieciństwa. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mój dziadek prenumerował tygodnik „Przekrój”. Na ostatniej stronie, obok przygód Profesora Filutka, często były zamieszczane dwa rysunki, które różniły się kilkoma elementami. Rozwiązanie zadania polegało na znalezieniu tych różnic. Prosta zabawa, która na kilkanaście minut przykuwała moją uwagę w domu dziadków. Zawsze interesowała mnie tajemnica skrywana w obrazach, tę akurat łatwo było rozszyfrować.

Perception projector

The progenitor of the perceptual projector was a diptych titled *Ars pictura*. I tried to paint two identical paintings when participating in one of the open air painting workshops. I wanted to define the art of painting this way. My efforts seemed to end as fiasco, as the paintings were similar to each other but ultimately were very different. The more I wanted to find differences in between them, the more I concentrated on the paintings and the idea of painting as an art.

While doing so I recalled one of my favorite childhood games. My grandfather subscribed weekly magazine “Przekrój” in sixties and seventies. There was a spot the difference game printed on the last page, next to Professor Filutek adventures. The goal of this simple game was to find differences what effectively caught my attention for several minutes while at home of my grandparents. It was easy to do.

Każdy malarz chce, by widz koncentrował się na jego pracach, nie tylko na nie popatrzeć, ale by je zobaczyć. Warto o to zabiegać w czasach, w których nieustannie jesteśmy przez media atakowani wszelkiego rodzaju dwuwymiarowymi przedstawieniami. Z zestawienia powyżej opisanych doświadczeń zbudowałem rzutnię percepcyjną. Jest to niewinna pułapka zastawiona na widzów, która ma przyciągnąć ich uwagę, ale i pretekst do całkiem poważnej refleksji nad ideą malarstwa i tajemnicą, która malarstwo spowija.

W praktyce są to dwie podobne do siebie prace. Obrazy różnią się wymiarami w stosunku jeden do czterech i są prezentowane w niewielkiej odległości od siebie.

Every painter wants the audience to focus on own work and not only want paintings just to be looked at but to be seen. It is worth to take care of it, especially now, when one is constantly exposed towards all kind of two dimensional representations in all kinds of media. I built the perception projector referring all above described experiences. This is an innocent trap set to attract audience attention but also a pretext for a serious reflection on the idea of painting art and also the mystery of painting.

In general, these are two similar works. Images are of different dimension in one to four and are exposed close to each other.





Pejzaż polski, 2015, akryl na płótnie, 100x140 cm / Polish Landscape, 2015, acrylic on canvas

Pejzaż polsko-holenderski, 2015, akryl na płótnie, 50x70 cm / Polish-Dutch landscape, 2015, acrylic on canvas





Wielkopolska, 2015, akryl na płótnie, 50x70 cm / Greater Poland, 2015, acrylic on canvas

Wielka Polska, 2017, akryl na płótnie, 110x150 cm / Great Poland, 2017, acrylic on canvas





Architektura, 2015, akryl na płótnie, 50x70 cm / Architecture, 2015, acrylic on canvas

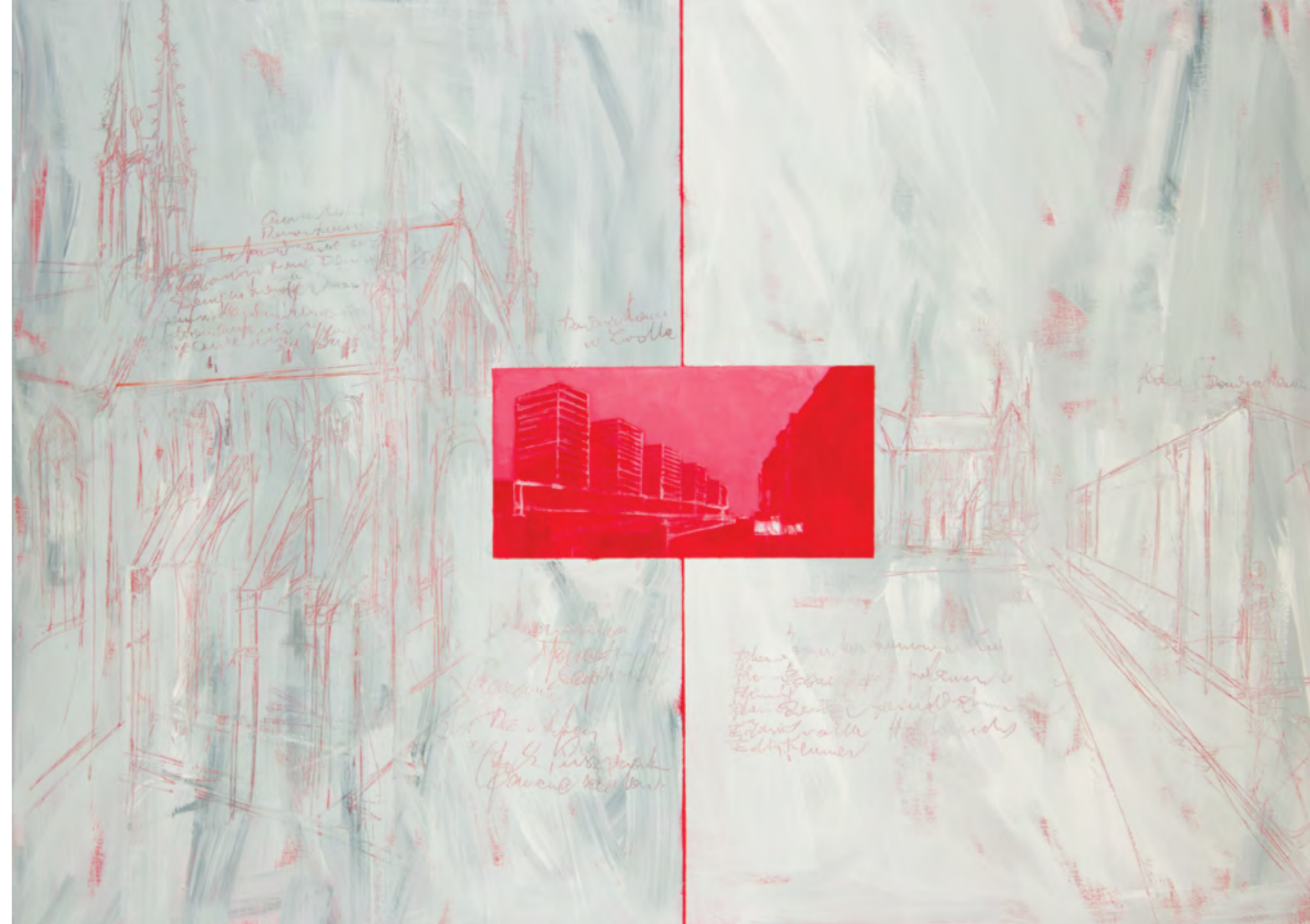
Architektura B, 2015, akryl na płótnie, 140x100 cm / Architecture B, 2015, acrylic on canvas





Dobry czas, 2016, akryl na płótnie, 50x70 cm / Good time, 2016, acrylic on canvas

Św. Marcin, Poznań, 2015, akryl na płótnie, 100x140 cm / Św. Marcin, Poznań, 2015, acrylic on canvas



Całość – c.d.

Moją podstawową twórczą aktywnością, przełamującą codzienność, jest malarstwo. Dokumentację ostatnich rezultatów moich działań zamieściłem na sąsiednich stronach. Jak zwykle malowaniu towarzyszy refleksja, jednak, by była ona zrozumiała, postanowiłem przytoczyć obszerny fragment z wcześniejszego tekstu dotyczącego mojej twórczości.

W Całości określałem mój stosunek do malarstwa w 1998 roku.

(...) Całość. Malarstwo zawiera w sobie frapującą przewrotność! Z jednej strony to minimum: mamy tylko wysokość i szerokość płótna, ściany; mniej to tylko linia i punkt. Z drugiej strony środki wyrazu i możliwości kreowania formy, przestrzeni i koloru ogranicza wyłącznie nasz talent. Korzystając z tych możliwości, można zdobyć wolność, nie odchodząc na krok od obrazu. Wspaniała dwuznaczność na tym się nie kończy. Od tysięcy lat malarze borykają się z płaskością podobrazia. Każdy namalowany obraz jest określeniem relacji do pojęcia przestrzeni, każda zbudowana przestrzeń jest pozorna, indywidualna i wynika z przełamania płaskości.

The whole – continues

My elementary creative activity that breaks through the everydayness is the art of painting. Documentation of recent achievement of my activity is presented on following pages. The painting is accompanied by reflection and to make it understandable I decided to quote a large fragment of my former text on my artwork.

The Whole, is a definition of my attitude regarding painting in 1998.

(...) The Whole. Painting art could be described by intriguing deceitfulness! It's the minimum: of the height and width of the canvas, walls; and less is just a line and a point. They are limited by the artist's means of expression and possibilities to create the form, space and colour. Taking advantage of these opportunities one can gain freedom even without stepping aside from the painting. The incredible ambiguity does not end here. Painters struggled with the flatness of underpainting for thousands of years. Each painting defines relation towards space, each constructed space is virtual, individual and results from the breaking though the flatness. However, it turns out that the flatness that painters struggle with, is not real.

Okazuje się jednak, że płaskość, z którą się zmagamy, nie jest rzeczywista. Zbliżając się do jakiegokolwiek materialnej płaszczyzny, spostrzegamy, że nie jest ona płaska. Materia podobrazia jest porowata ze zgrubieniami, włosami i dziurami, z grubością faktury. Nasze myśli kreujące „przestrzeń malarską” dotykają czegoś innego, ideału, aksjomatu matematycznego płaszczyzny, który w rzeczywistości nie istnieje. Materialność i idealność to kolejna nieskończoność możliwości kreacyjnych.

Pierwszy człowiek, który wpadł na pomysł posłużenia się farbą, w momencie jej użycia był jedynym malarzem na świecie. Obecnie nikt nie tworzy w próżni. Tysiące lat kultur i cywilizacji stworzyły zasady, kanony, techniki, stąd możemy mówić o języku sztuki, języku malarstwa. Ale jaki to język?

Często trzeba lat doświadczeń, by zobaczyć to, co mamy przed oczami. Czasami mam wrażenie, że obrazy zostały napisane w tajemnym języku, przeznaczonym dla nielicznych, którzy wszystko zaryzykują, by go poznać. Dzieła zgromadzone w muzeach dowodzą, że malarstwo to jedna z największych tajemnic, którą jeszcze należy odkryć.

Approaching any material surface, one can notice that it is not flat. The underpainting matter is porous, there are visible thickenings, hair and holes, there is thickness of texture. Thoughts creating “painting space” touch something else, the ideal, the axiom of the mathematical surface, that does not really exist. Materiality and perfectionism are other infinite possibilities of creation.

The first person that discovered possibility to take use of paint was the only painter in the world at that time. There is no one who creates within emptiness now. Thousands of years of cultures and civilizations have created rules, canons, techniques, so we can talk about the language of art, the language of painting art. What is that language?

We often need years of experience to see what is in front of our eyes. We get the impression sometimes that the images were written in a secret language, known by only few who would risk everything to know it. Museum collections present that painting art is one of the greatest mysteries to be discovered.

Zwieńczeniem malarskiego procesu jest przedmiot, obraz, który jeśli rozmyślnie lub przypadkiem nie zostanie zniszczony, trwać może setki lat. Może stanowić świadectwo genialności człowieka. Jeśli jest dobry, nie wymaga słowa komentarza.

Co jeszcze może znaczyć słowo całość. Całość praktycznie jest nieosiągalna, ale często uświłowienie jej osiągnięcia może sprawić dużo przyjemności.

W 1992 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Lublanie, w innych realiach, w całkiem nowej dla mnie sytuacji, powstało kilka grafik. Innych od wszystkiego, co do tamtej pory zrobiłem, a jednak całkowicie moich. Następne lata pracy poświęciłem na ich wyjaśnienie. Obok form inspirowanych naturą: ludźmi, zwierzętami, pojawiły się formy niemające źródła w naturze, a jeżeli, to tylko w tej jej części, która została stworzona przez człowieka. Przedstawienia te były wymyślone, zachowałem w stosunku do nich rezerwę, mogły przecież płynąć z czystego wyrachowania. Jednak dobrze dopełniały, zamykały obraz. Mimo że wymyślone, byłem przekonany, że są nierozdzielnie połączone z każdym przeżyciem płynącym z natury, są intelektualną konsekwencją jej przeżywania.

The result of a painting process is an object, an image that, if not being deliberately or accidentally destroyed, can last for hundreds of years. It could be a testimony of human genius. If it is good, it does not require any comment.

What else can the whole word mean? The whole is generally unattainable but often attempts to achieve it can be very satisfying.

In 1992 I made some graphic prints while at the Academy of Fine Arts in Ljubljana, experiencing different realities, in a completely new situation for me. Different than anything I had made before but very mine. I devoted the following years of my work to explain this. There were forms inspired by nature, people and animals but there are also forms that did not originate in nature, forms that were inspired by areas created by the man. These representations were invented and still I am skeptical about them as they could result from pure calculation. Indeed, these representations complemented and fulfilled the image. Although they were invented, I was convinced that they are inseparably connected with every experience coming from nature and these are the intellectual consequence of such experience.

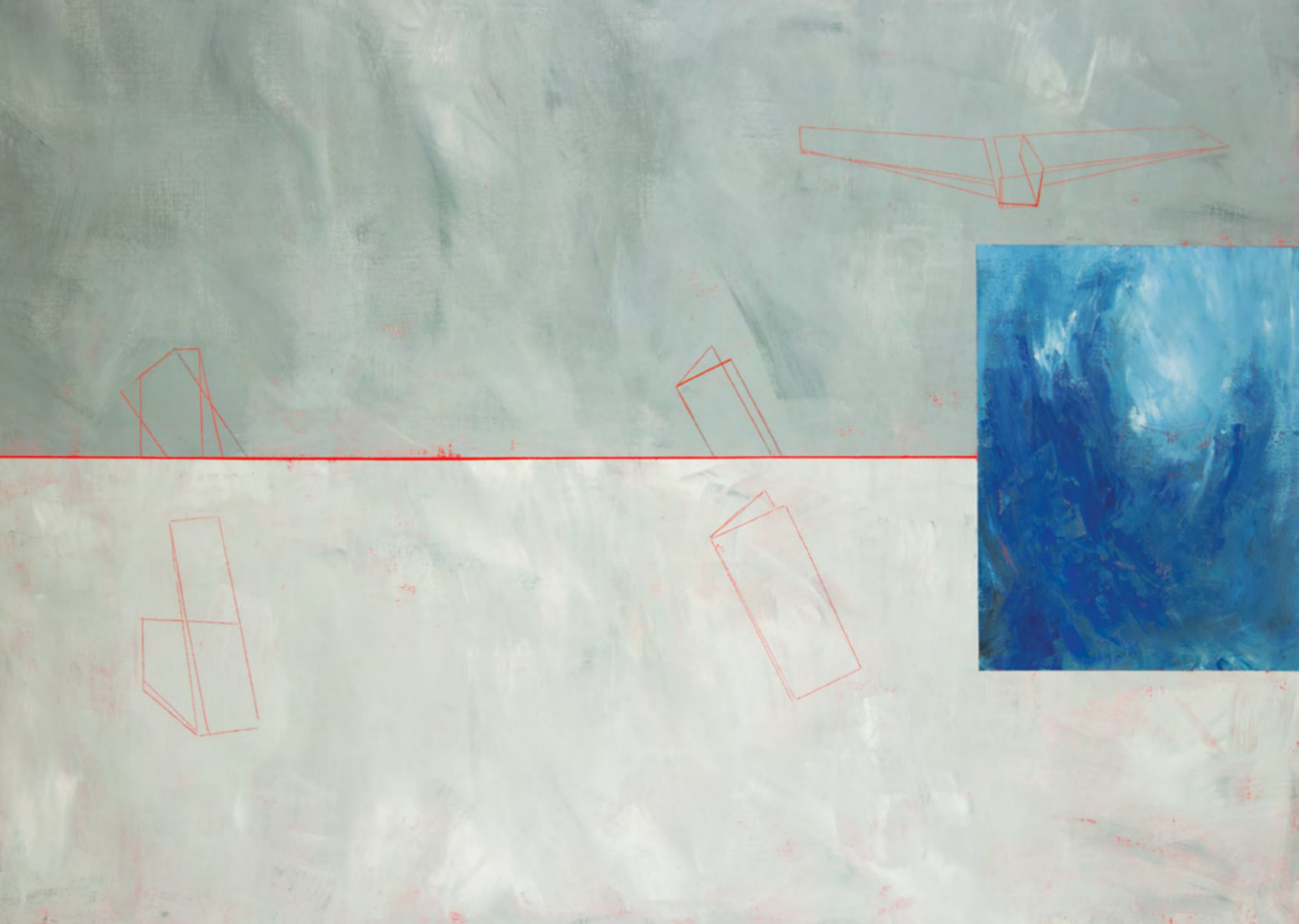




Pontiak, 2016, akryl na płótnie, 50x60 cm / Pontiac, 2016, acrylic on canvas

Odbicie, 2016, akryl na płótnie, 70 x 50 cm / Reflection, 2016, acrylic on canvas

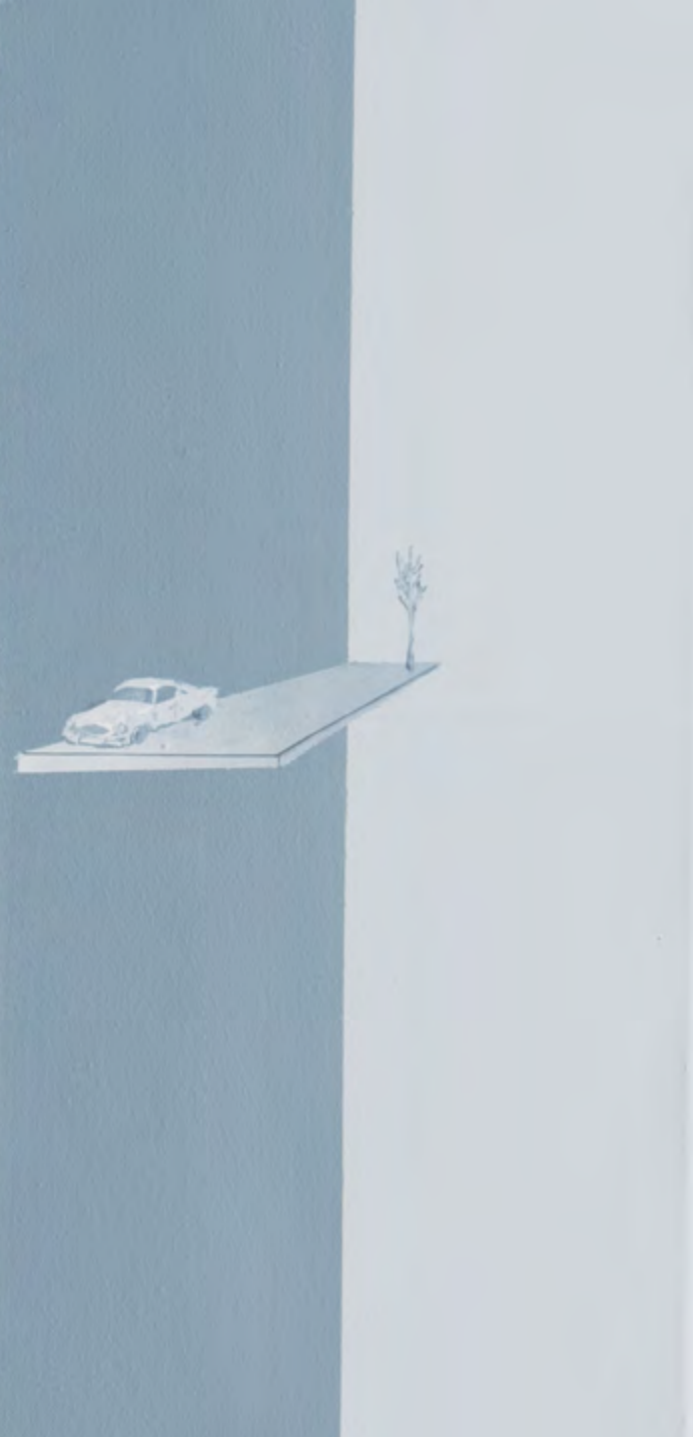




Przestrzeń B, 2015, akryl na płótnie, 140x100 cm / Space B, 2015, acrylic on canvas

Przestrzeń, 2015, akryl na płótnie, 70x50 / Space, 2015, acrylic on canvas









Później w teorii poznania Kanta trafiłem na rozważania dotyczące przestrzeni i czasu. Kant udowodnił, że czas i przestrzeń są wyobrażeniami *a priori*. Przestrzeń i czas nie są niczym realnym, wyobrażenia ich są nieempiryczne i konieczne. Trudno sobie nawet wyobrazić przestrzeń i czas na podobieństwo rzeczy, byłyby jakimiś naczyniami obejmującymi wszystkie przedmioty, jednak naczyniami nieskończonymi i pozbawionymi ścian. Kant wszystko uporządkował, użył starych arystotelesowskich pojęć formy i materii, które zastosował do poznania. Stwierdził, że materia wyobrażeń jest empiryczna, ale forma ich (czasowa i przestrzenna) jest *a priori*. Kant wykazał aprioryczność przestrzeni i czasu, równocześnie udowadniając, że formy *a priori* odnoszą się do przedmiotów.

W Lublanie zaznaczyłem intuicyjnie wymyślonymi formami przecucie istnienia czegoś na kształt Kantowskich form przestrzennych *a priori*. W tym miejscu należy zaznaczyć, że moje obrazy nie mają nic wspólnego z teorią Kanta, może tylko tyle, że według jej zasad mogą być poznawane. Filozof z Królewca pomógł mi bliżej określić obszar, z którego pochodzą moje inspiracje. Porzucając wszystkie filozoficzne reguły i zasady (jako malarz mam do tego prawo), mogę powiedzieć, że znalazłem w moich wyobrażeniach natury coś, co zawsze łączy się z naturą poznawaną empirycznie,

I came across Kant's theory of cognition and considerations regarding time and space some time later on. Kant proved that time and space are ideas *a priori*. Space and time are anything real, its representations are non-empiric and necessary. It is even difficult to imagine space and time in the image of things. Space and time would be some vessels, being all objects, but these vessels would be infinite and without any walls. Kant organized everything and he applied old Aristotelian concepts of form and matter to the idea of cognition. He stated that the matter of imagination is empiric but its form (temporal and spatial) is *a priori*. Kant demonstrated the *a priori* quality of space and time at the same time proving that *a priori* forms also relate objects.

I have appointed instinctually these invented forms to be the precognition of the existence of something being Kantian spatial *a priori* forms while in Ljubljana. It is important to be explained that my paintings have nothing to do with Kant's theory, except that, they could be could recognized in consideration of Kant's principles. I was helped by the philosopher from Königsberg who managed to identify the area where my inspirations came from. I can say that I have discovered within my representations of nature, leaving behind all philosophic rules and principles (I can do it being a painter), something that relates nature being acquainted with it in an empiric way, that I invent and name my "*a priori*

co wymyślam i co nazywam moimi „formami *a priori*”. Formalnie przedstawienia te, często kreślone przy pomocy linii, są kontrastem dla przedstawień wynikających z doświadczenia zmysłowego. Jednak w mojej rzeczywistości to, co nazywam „formą *a priori*” niczemu się nie przeciwstawia, a wręcz przeciwnie, dopełnia i wzbogaca zobaczoną naturę. Takie zestawienie, wzajemne dopełnienie dwóch różnych formalnie i ideowo światów uważam za najpełniejsze odzwierciedlenie moich myśli i wrażeń.

Powyższe poglądy, bardzo emocjonalnie opisane kilkanaście lat temu, nadal stanowią fundament moich działań.

Z czasem to, co określiłem moimi „formami *a priori*”, zacząłem nazywać „intelektualnymi powidokami” rzeczywistości. Uważałem, że to określenie jest bardziej zrozumiałe. Same „powidoki” utraciły swoją jednorodną strukturę, zaczęły pojawiać się formy abstrakcyjne, niemające nic wspólnego z geometrią, które odnosiły się do moich racjonalnych refleksji. Zauważyłem również, że właściwie moim malarstwem definiuję nie tyle rzeczywistość, ile samego siebie i dyscyplinę, w której się wypowiadam. A najnowszym odkryciem jest to, że nie czuję już – tak jak przed laty – silnej więzi z ideą piękna i z obrazem jako jednorodnym tworem.

forms”. These representations, often drawn with lines are to be a contrast to the representations of sensual experience. Nonetheless within my reality, what I use to call “*a priori* form” does not oppose anything and on the contrary, it complements and supplements the observed nature. Such juxtaposition, the mutual complementation of two formally and ideologically different worlds, represents complete reflection of my thoughts and impressions.

These views, being emotionally described several years ago, continuously drive my activities.

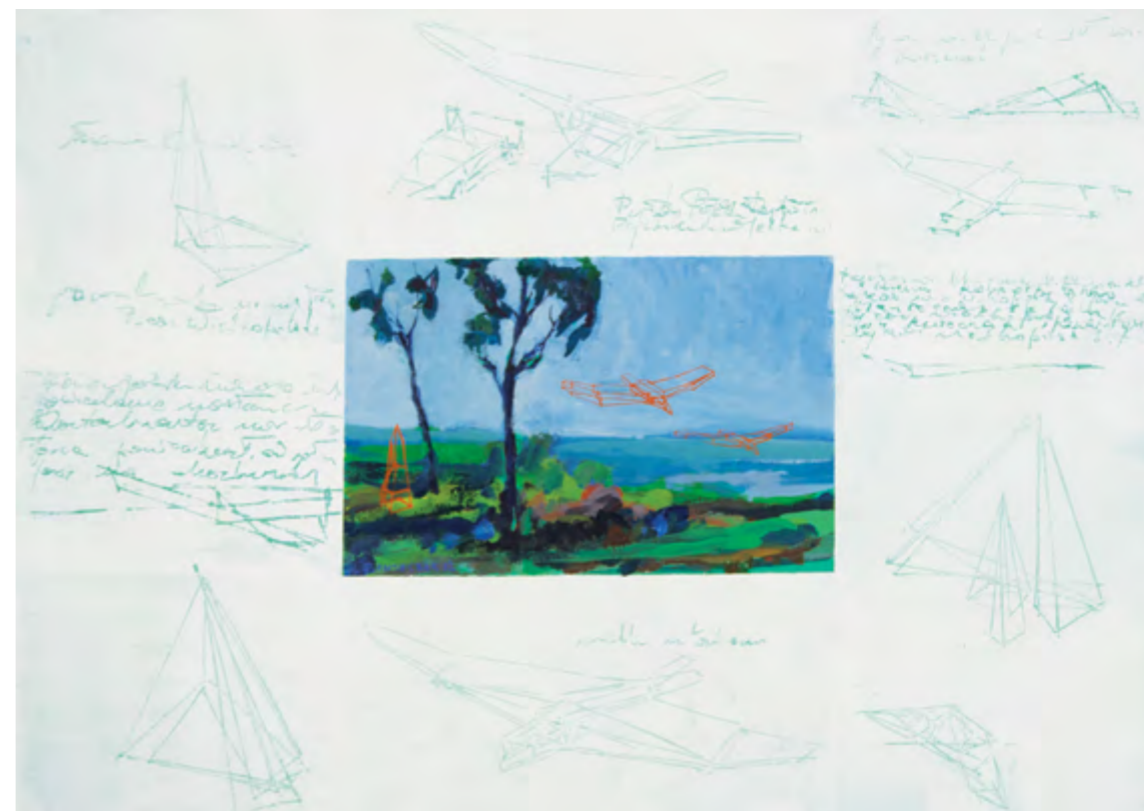
Over a time, what I have described previously as my “*a priori* forms”, I began to name the “intellectual afterimages” of reality. I thought this was more understandable. The “afterimages” themselves have lost their own homogeneous structure and abstract forms have emerged. They had nothing to do with the geometry relating my rational reflections. I noticed that I define not only reality with my paintings but also I define artistic discipline and myself. The latest discovery is that I no longer feel – as I felt before – this strong connection with the idea of beauty and the image as a homogeneous composition.

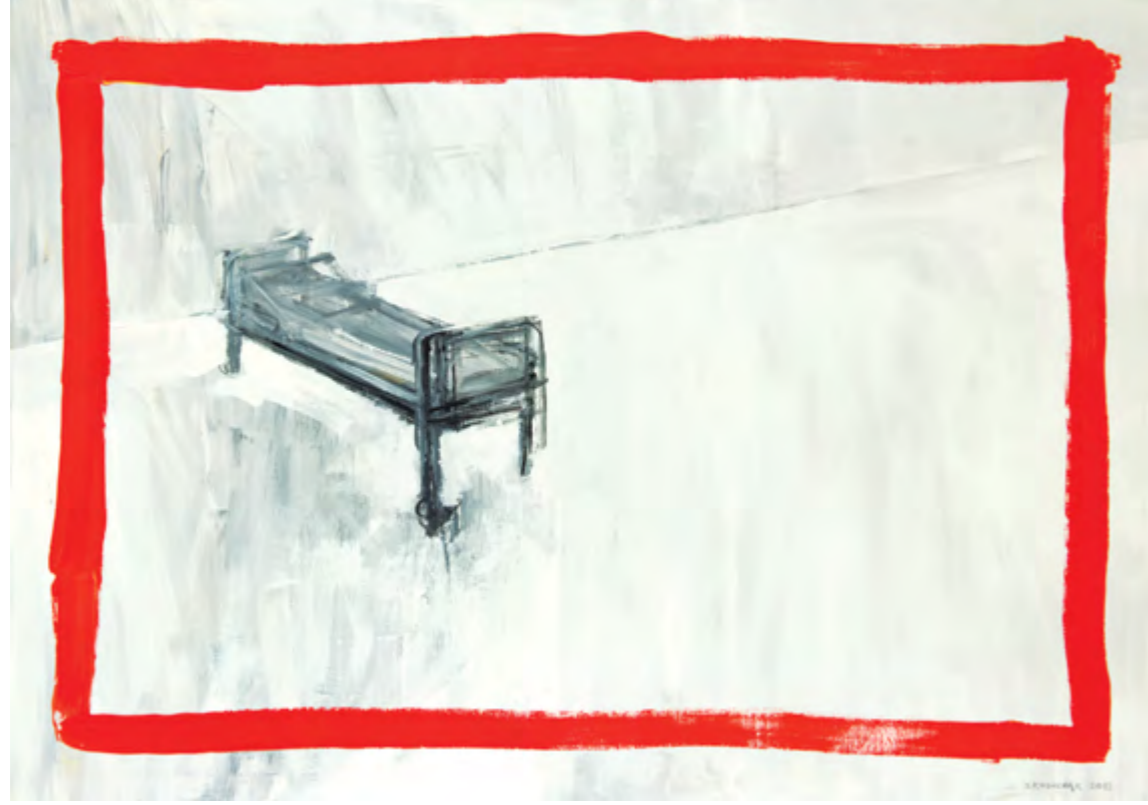
Wcześniejszy obszerny cytat naprowadza czytelnika na ideę poszukiwań. Przez lata budowałem własną rzeczywistość, w której intelekt nie przeciwstawia się zmysłom. Dzięki temu mogę swobodnie odnieść się do dowolnego problemu dyktowanego mi przez wyobraźnię i naturę.

Ale obecnie nie za bardzo mam ochotę dalej szukać w podobny sposób. Po prostu „biorę” bez pytania to, co chcę, i maluję. Moich wyborów, przynajmniej teraz nie zamierzam tłumaczyć, wolę okryć je tajemnicą. Rembrandt zostawił po sobie jedno zdanie: „Obraz powinien być dramatyczny”, tylko tyle. Ja chcę, aby moje obrazy emanowały wolnością. Równocześnie staram się, by moja twórczość była jak labirynt, z którego każdy wrażliwy i inteligentny człowiek szuka wyjścia, a to szukanie sprawia mu ogromną przyjemność i prowokuje do refleksji.

The previous comprehensive quotation directs the reader onto the idea of exploration. I have built my own reality for years, the reality where the intellect does not oppose senses. Due to this I can refer any problem inspired by my imagination and nature.

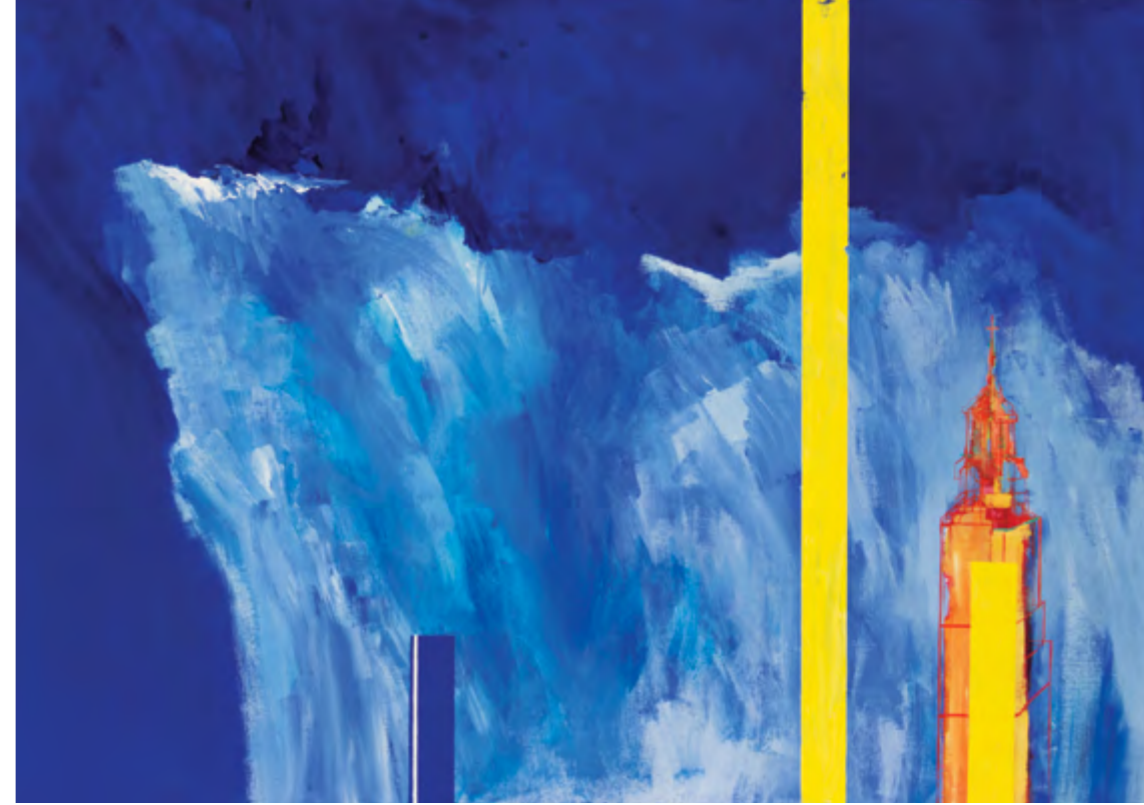
I do not feel like looking for anything in the same way nowadays. I simply “take” without asking what I want, and I paint. I do not want to explain my choices anymore, I prefer to keep it secret. Rembrandt once said, and it is what he is also remembered for: “The painting should be dramatic”, only as much. I want my images to glow with freedom. I try to make my work being a kind of a labyrinth, where every sensitive and intelligent person is looking for a way out, that this search is pleasing and provokes reflections.





Zostala pustka, 2013, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Emptiness has left*, 2013, acrylic on canvas

Pejzaż mojego taty, 2014, akryl na płótnie, 100x140 cm / *My Father's landscape*, 2014, acrylic on canvas





Nikola Tesla, 2015, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Nicola Tesla*, 2015, acrylic on canvas

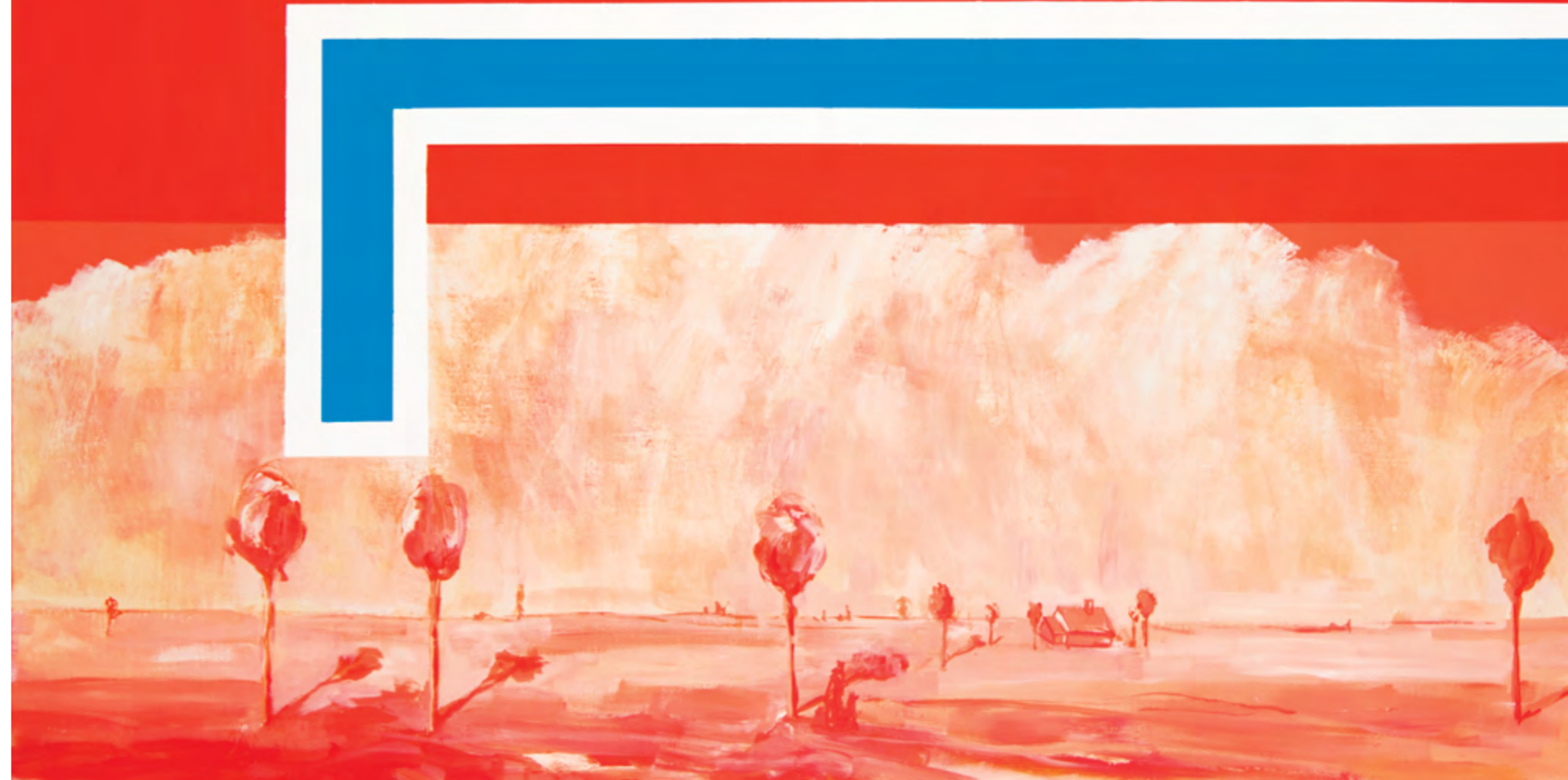


Poza kadrem, 2014, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Beyond frame*, 2014, acrylic on canvas



Pejzaż holenderski, 2015, akryl na płótnie, 50x70 cm / Dutch landscape, 2015, acrylic on canvas

Pejzaż wielkopolsko-holenderski, 2015, akryl na płótnie, 100x140 cm / Greater Poland-Dutch landscape, 2015, acrylic on canvas



JEŚLI NIE ŚPIMY, TO CAŁY CZAS PATRZYMY,
NAWET WTEDY, GDY MAMY ZAMKNIĘTE OCZY.

IF WE DO NOT SLEEP AND WE ARE AWAKE, THEN WE OBSERVE, EVEN AT THE TIME WHEN WE CLOSE OUR EYES.



Drzewa i cienie, 2015, akryl na płótnie, 140x100cm / *Trees and shadows*, 2015, acrylic on canvas

100

Drzewa i cienie B, 2015, akryl na płótnie, 70x50 cm / *Trees and shadows B*, 2015, acrylic on canvas

101



Olimpiada w Berlinie

Do rejestracji procesu przechodzenia ze stanów patrzenia do stanów postrzegania próbowałem posłużyć się fotografią. Niestety, moje usiłowania spełzły na niczym. Po prostu fotografia, nazwijmy ją reportażową, nie była w stanie utrwalić tego procesu. Może mógłbym użyć fotografii do wizualizacji tego problemu, ale będzie to już moja twórczość. A ja chciałem ten proces udokumentować.

Fotografia daje nam do zrozumienia, że poznajemy świat, jeżeli przyjmiemy go takim, jaki jawi się w obiektywie. Jest to jednak przeciwieństwo poznania. Poznanie bowiem zaczyna się od nieprzyjmowania świata takim, na jaki wygląda. Wszelka możliwość poznania wynika ze zdolności do powiedzenia „nie”. Ściśle rzecz biorąc, nigdy niczego nie rozumiemy na podstawie fotografii.
(S. Sontag, 2009, s. 31-32).

Z czasem doszedłem do wniosku, że obrazowanie procesu przechodzenia od patrzenia do widzenia jest nieistotne. Ważna jest dla mnie późniejsza twórczość, choć często jej rezultaty nie zawierają już nawet śladu procesu, który ją zapoczątkował.

Olimpics in Berlin

I tried to take advantage of photography in order to register the process of perception beginning with looking and finally seeing. Unfortunately, even though I tried, I achieved nothing. It was just a photograph, let's call it the reportage photography, it was unable to capture the process. I think I could maybe apply photography to visualize the problem but this would already be my artwork. I just wanted to document the process.

Photography implies that we know about the World if we accept it as the camera records it. But this is opposite of understanding, which starts from not accepting the World as it looks like. All possibility of understanding is rooted in the ability to say no. Strictly speaking, one never understands anything from a photograph.
(S. Sontag, 2009, pp. 31-32).

Over time, I came to the conclusion that visualization of the process of passing from looking into seeing is irrelevant. The artwork itself is important for me even though the results often do not even refer any trace of the process that initiated it. However, the question “how”, disintegrating into dozens of following ones, can perfectly be defined with photography.

Jednak pytanie „jak”, rozpadające się na dziesiątki kolejnych, można doskonale dookreślić, posługując się fotografią. Jakie efekty postrzegania rzeczywistości przynosi mi fotografia i jakie rezultaty osiągają inni?

Zanurzony w *Codziennosci*, w ubiegłym roku natknąłem się w poznańskim „Arsenale”, w fotoplastikonie, na wystawę zdjęć Ottona Schönsteina poświęconych olimpiadzie zorganizowanej w 1936 roku w Berlinie. Wspomniana olimpiada w mojej świadomości to przede wszystkim film Leni Riefenstahl. Pierwszy i jedyny raz prace Niemki w oryginale zobaczyłem na niedużej wystawie jej fotografii w Lublanie w 1991 roku. Później, na ile było to możliwe, zapoznałem się z innymi jej realizacjami. Nie było to takie oczywiste, nie istniał wtedy Internet, a sama artystka cieszyła się dwuznaczną sławą.

Znowu wracam do Niemiec i lat międzywojennych ubiegłego wieku. Może dzieje się tak dlatego, że urodziłem się i wychowałem w Wielkopolsce, gdzie wpływy kultury niemieckiej są widoczne na co dzień, są niejednoznaczne i dla mnie nieobojętne.

Otto Schönstein był nazistą, a najlepsze filmy Leni Riefenstahl finansował Adolf Hitler i jego partia.

What kind of effect regarding perception of reality is related with photography for me and what are the results achieved by others?

Immersed in *Everydayness*, I came across Kaiserpanorama in Poznan at Arsenał Gallery, presenting photographs of Otto Schönstein, documenting the Olympic Games in Berlin in 1936. The Olympics that I recall is most of all the movie of Leni Riefenstahl. The first and only one original German work I saw at small exhibition of her photography in Ljubljana in 1991. I got to know with her other realizations, as far as it was possible some time later on. It was not so obvious, information was not available on Internet at that time and the artist herself was appreciated insinuatingly.

I returned again to Germany and the period in between wars of the last century. Maybe it's because I was born and raised in Greater Poland, where influences of German culture are easily recognizable, they are not ambiguous and are not indifferent to me.

Otto Schönstein was the Nazi, and Leni Riefenstahl's best films were sponsored by Adolf Hitler and his party.

A jednak na każdym, kto zajmuje się obrazem, dorobek Leni Riefenstahl musi wywrzeć silne wrażenie i budzić uznanie.

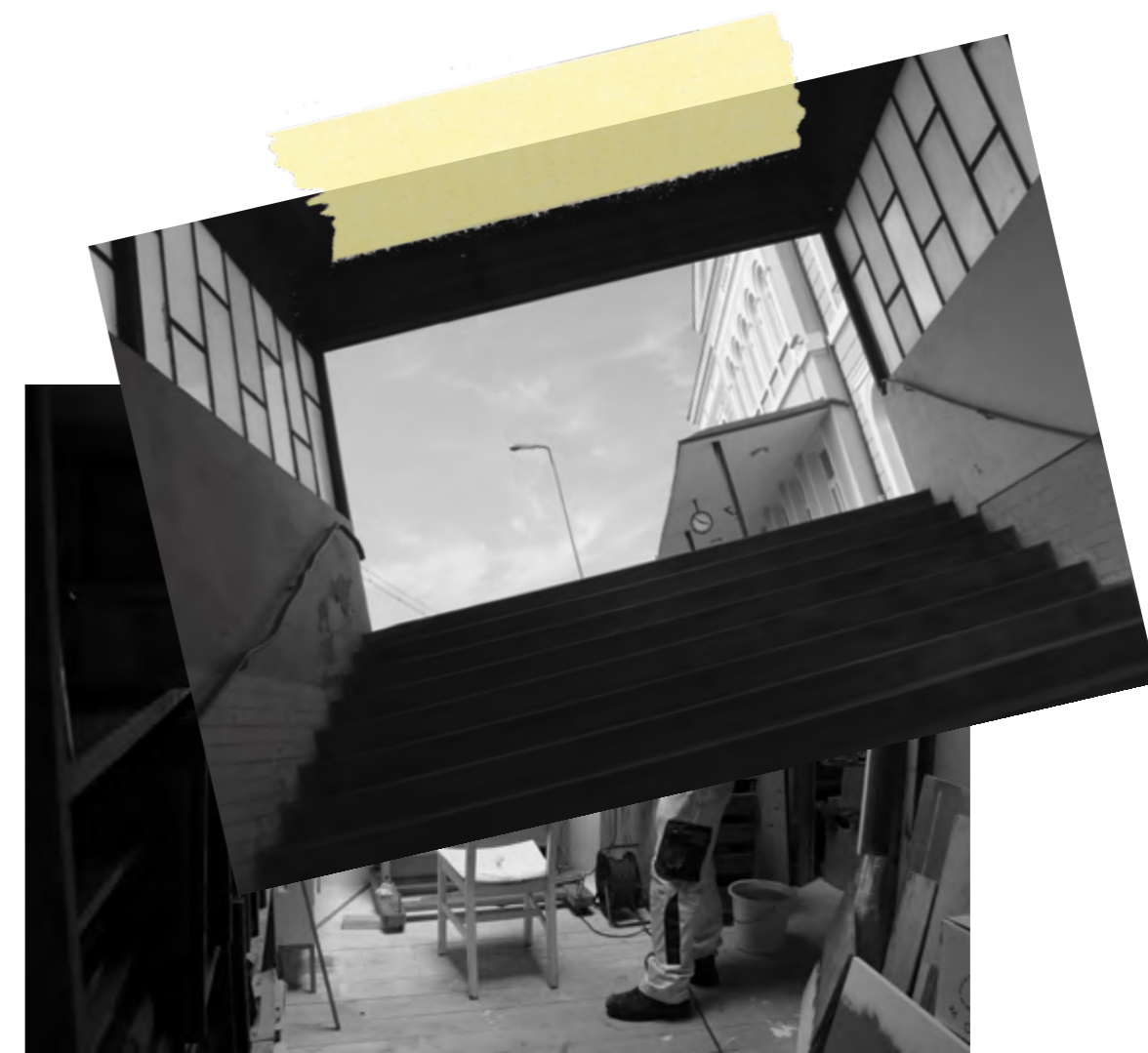
Poprawne zdjęcia autorstwa Ottona Schönsteina zdziwiły mnie. Ukazywały zmagania sportowców w znanych mi z filmu *Olimpiada* okolicznościach, ale problem polegał na tym, jak pokazywały. Wszystko fotografowane było z daleka, statycznie, prawdopodobnie standardowym obiektywem. Olimpiada w Berlinie jawiła się na fotografiach z fotoplastikonu jak dziewiętnastowieczne zmagania pań i panów w niemodnych strojach na środku dużego trawnika. Skok o tyczce, tak ważny wizualnie w *Olimpiadzie*, prezentowało zdjęcie, na którym kilkadziesiąt metrów od widza, przy dwóch słupkach z poprzeczką i kupką piachu biedziło się kilku panów. W pierwszej chwili nie mogłem uwierzyć, że to jest to samo wydarzenie, które widziałem w filmie Riefenstahl. Niemiecka reżyserka swoim nowatorstwem w *Olimpiadzie* ustaliła nowy wzór filmu dokumentalnego, z którego inni operatorzy i reżyserzy korzystają do dnia dzisiejszego, podczas gdy zdjęcia Ottona Schönsteina tkwią głęboko w wizualnym konwenansie i twórczej anonimowości.

Dokonania obojga niemieckich twórców są prostym przykładem, zaczerpniętym z mojej codzienności, dobitnie ukazującym rangę pytania „jak”. Tego, jak postrzegamy rzeczywistość i jak ją możemy obrazować.

And yet anybody who is into imagining is to be under strong impression of Leni Riefenstahl's work.

Correct photographs of Otto Schönstein surprised me. They showed the athletes struggle which I knew because of watching the *Olympia* movie but the problem was how the struggle was presented. Everything was photographed from the distance, in a static way, probably using a standard lens. The Olympics in Berlin as seen on photographs at Keiserpanorama seemed to be the nineteenth-century struggle of ladies and gentlemen wearing unfashionable costumes in the middle of a large lawn. The pole vault, being so visually important in the *Olympia*, was a picture that captured the scene far away from the spectators, with two poles with a crossbar and a pile of sand and couple of men struggling. At first I could not believe it was the same event I knew because of Riefenstahl's movie. The *Olympia* of the German film director pioneered the new documentary style that other operators and directors take advantage of now, while Otto Schönstein's photos are deeply rooted in visual convention and creative anonymity.

The achievements of both German artists simple examples of my everydayness and this clearly prove the importance of the question “how”. The way we perceive reality and the way it could be visually represented.

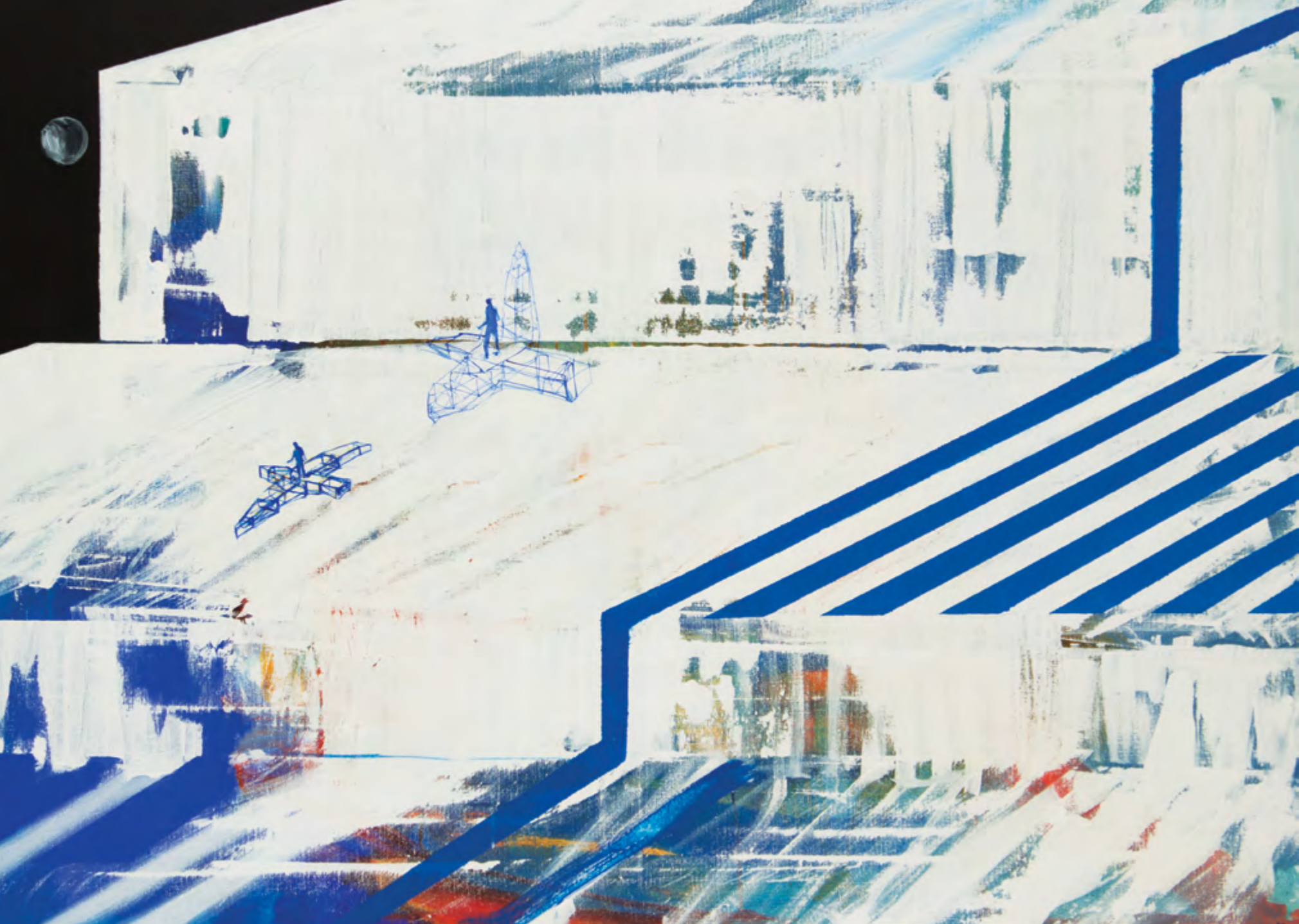




Kwadrat malarstwa, 2014, akryl na płótnie, 100x140 cm / The square of painting, 2014, acrylic on canvas



Właściwa przestrzeń, 2017, akryl na płótnie, 100x140 cm / Correct space, 2017, acrylic on canvas



Kosmos, 2011, akryl na płótnie, 100x140 cm / Cosmos, 2011, acrylic on canvas

Czerwony ostrosłup, 2014, akryl na płótnie, 100x140 cm / Red pyramid, 2014, acrylic on canvas





112 *Barok*, 2017, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Baroque*, 2017, acrylic on canvas



113 *Ogród*, 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Garden*, 2016, acrylic on canvas

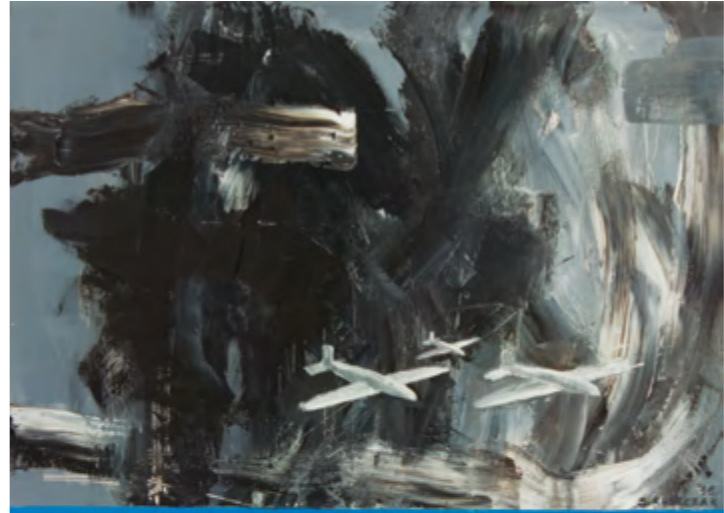


114

Trzy drony, Świnoujście, 2017, akryl na płótnie, 140x100 cm / Three drones, Świnoujście, 2017, acrylic on canvas

115

Trzy drony, 2016, akryl na płótnie, 70x50 cm / Three drones, 2016, acrylic on canvas





Piękny pejzaż; 2017, akryl na płótnie; 50x70 cm / Beautiful landscape; 2017, acrylic on canvas

pegaz.pl, 2017, akryl na płótnie, 100x140 cm / pegaz.pl, 2017, acrylic on canvas



Constans

Charakteryzując każdą twórczość, obok pytania „jak”, należy postawić pytanie „co”. Człowiek zawsze był tym elementem rzeczywistości, któremu tworząc, poświęcałem najwięcej uwagi. Obecnie sytuacja uległa zmianie, coraz częściej głównym tematem moich prac staje się malarstwo jako dyscyplina sztuki i część kultury. Dzięki temu, opierając się na doświadczeniach inspirowanych codziennością, mam szansę popatrzeć na człowieka i jego wybory z pewnego dystansu.

Po raz pierwszy na tak zwany Zachód wyjechałem w 1989 roku. Z szarej komunistycznej Polski na tygodniowe stypendium firmy Daller Rowney poleciałem do Anglii. Na lotnisku czekał na mnie szef marketingu firmy, wsiedliśmy do niezłej klasy samochodu, później były dobre hotele, restauracje i włączenie się po wszystkich możliwych muzeach. To był wspaniały tydzień „w innym świecie”. Dziwne, nie znałem dobrze języka, a i tak czułem się w Londynie bezpiecznie i normalnie, tak jakbym był u siebie w domu. Po powrocie, Polska, ta za progiem rodzinnego mieszkania, wydała mi się bardziej obca i nieprzyjazna. Ale jeszcze dziwniejsza okazała się refleksja, z którą wróciłem.

Constans

Characterizing any kind of creativity, along with asking “how”, one should ask the question “what”. Man has always been this kind of the reality element that I paid the most attention to during the creation process. It changed now, and more and more often the main subject of my work is painting as a discipline of art and part of culture. Referring experiences inspired by everydayness I have a chance to look at the man and his choices from some kind of distance.

I went for the first time to the so-called West in 1989. I went to England from grey communist Poland for a week long stay that was sponsored by Daller Rowney company. The marketing manager of the company was waiting for us at the airport. We sat in a good car, stayed in good hotels, ate at good restaurants, and visited all the museums around. It was a great week “in another world”. However, I did not know the language well but I felt safe and quite normal in London, just like I was at home. When I returned I happen to discover Poland being on the other side of my family’s house door, alien and unfriendly. I returned home with some strange reflection.

W Londynie starałem się zobaczyć wszystko, co było w tym momencie możliwe do obejrzenia, a miało związek ze sztuką wizualną. W oryginale poznałem to, o czym do tamtej pory tylko czytałem i co znałem jedynie z ilustracji. Przeżycia były wspaniałe, ale właściwie na wszystko w jakimś stopniu byłem przygotowany, co dobrze świadczy o wykształceniu, jakie odebrałem w domu i w poznańskiej PWSSP. Gdy już opadły emocje, w mojej świadomości na pierwszy plan zaczęła wybijać się refleksja z British Museum. Tam znalazłem małą figurkę z brązu, sprzed kilku tysięcy lat – konny wojownik z rozłożonymi ramionami manifestował swoją siłę i odwagę. Rzeźba była doskonała, ale moją uwagę przykuł fakt, że można by ją z powodzeniem wystawić w innej przestrzeni jako współczesną pracę. Czułem wtedy, że przeniesiony w nasze czasy jej autor – grecki rzeźbiarz, ujawniłby podobną do nas wrażliwość i potencjał intelektualny.

Ale jak to jest możliwe, kilka tysięcy lat i to samo. Cała idea postępu i liniowości rozwoju kultury zaczęła się chwiać. Później w wielu miejscach trafiałem na podobne dzieła sztuki, istniejące poza czasem, poza ideą rozwoju, po prostu gotowe i doskonałe, w tle byli ich twórcy, którzy w wyjątkowy sposób odpowiedzieli na pytanie „jak”.

While in London, I tried to see everything that was possible to be seen at that time and was related to visual arts. I have seen things I only read about or just knew because I saw illustrations. The experience was fantastic but I was somehow ready for it, as this testifies the quality of education I gained at home and at the State Higher School of Fine Arts in Poznan. As soon as the emotions dried-up, I began to retrospect my reflection of the British Museum. I found there a small, few thousand years old, bronze, figurine – of a horse-riding warrior with his arms spread, manifesting his strength and courage. The sculpture was excellent, but my attention was drawn to the fact that it could be successfully exhibited in another space as a contemporary work. I felt that the author, the Greek sculptor, would have shared the same kind of sensibility and intellectual capabilities if he was brought into our times.

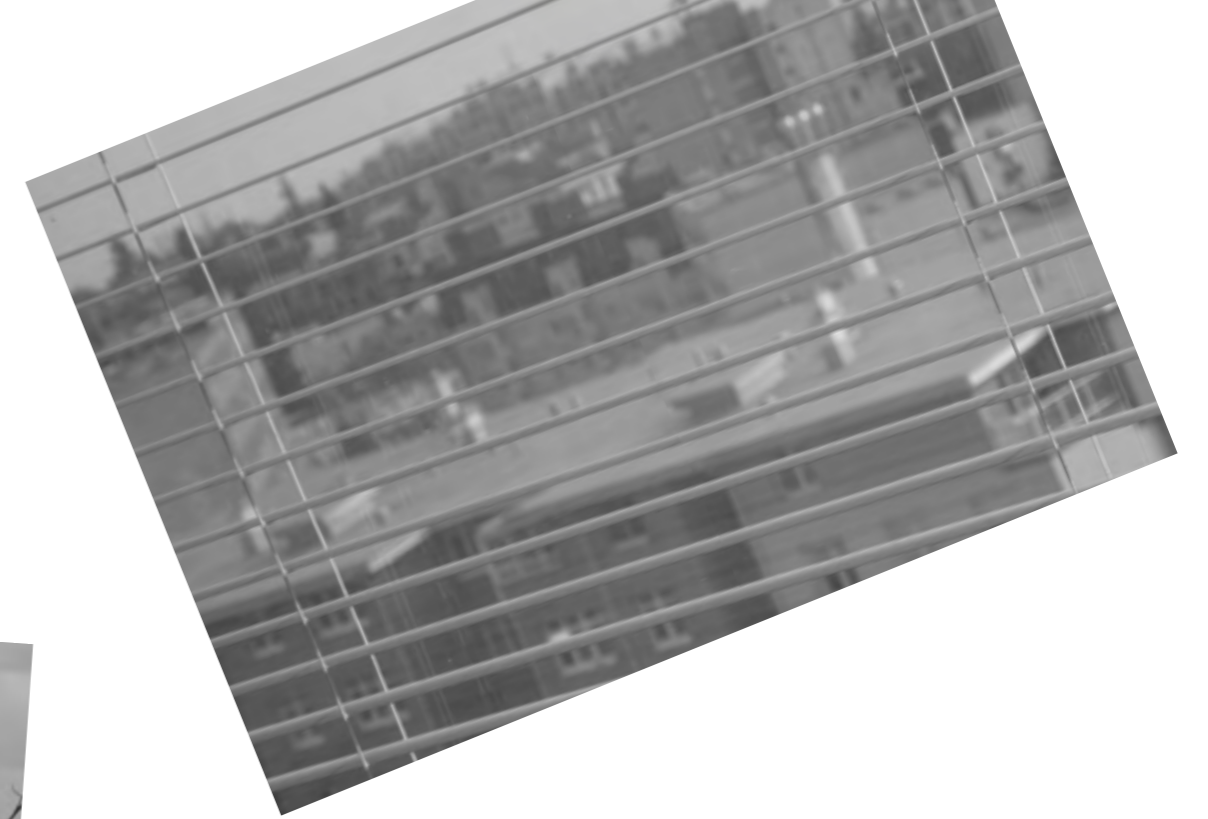
What possibility is there to represent the same kind of qualities as several thousand years ago? The whole idea of the progress and linearity of the development of the culture began to shake. Later, I came across the same kind of master piece examples in many places, existing beyond time, beyond the idea of the development, simply ready and perfect, there were their creators somewhere behind, who have answered the question “how” in so exceptional a way.

Moje prowadzone latami rozważania spuentował obejrzany w ubiegłym roku film Wernera Herzoga pt. *Jaskinia zapomnianych snów*. Herzog zabiera nas na wycieczkę do jaskini Chauvet i robi to właściwie w banalny sposób. Starszy pan z przypiętą do czoła latarką i amatorską kamerą kręci pozornie zwykły popularnonaukowy film. To „jak” tym razem jest proste, prostota formy bardzo dobrze pokazuje, „co” jest filmowane. W jaskini znajdują się najstarsze rysunki i malarstwo. Próby węglowe określają ich wiek na około trzydzieści dwa tysiące lat. Ale istota tkwi w jakości przedstawień. Są to wspaniałe realistyczne, rysunkowe i malarskie studia zwierząt. Nie tylko można nadać im status arcydzieła, ale można również poszukać dla nich analogii we wszystkich okresach historii, w których człowieka interesowała realność świata, manifestowana genialnym rysunkiem i malarstwem. Trzydzieści dwa tysiące lat temu człowiek w rzeczywistości kultury paleolitycznej definiuje siebie sztuką, tak jakby mogła to zrobić współczesna nam osoba. Moim zdaniem od tamtego momentu do dnia dzisiejszego potencjał twórczy i intelektualny człowieka nie zmienia się. Człowiek jest dla mnie stałą i jest równocześnie wspaniałym tematem malarstwa, potencjalną odpowiedzią na pytanie „co”. Tylko jak takiego człowieka namalować?

It was already after years of my contemplation that I reached a punch line when watching Werner Herzog's movie, *The Cave of forgotten dreams* last year. Herzog takes us on a journey to the Chauvet cave and he does it in a trivial way. An elderly man with his forehead light and an amateur camera shoots a seemingly ordinary popular science movie. The “how” this time is simple and the simplicity of the form shows “what” is very well filmed. There are the oldest drawing and paintings, examples in the cave. Carbon tests determine the age of these examples to be about thirty-two thousand years old. The nature of representations relates to the quality. These are wonderful realistic drawing and painting examples of animal studies. These drawings and paintings could be appointed to be masterpieces but they could also be exemplified over all periods of history when people were interested in the reality of the world, manifested by brilliant quality of drawing and painting. Thirty-two thousand years ago, a man in the reality of paleolithic culture defines himself with the art just as a modern man could do it as well. In my opinion, the creative and intellectual potential of man has not changed since that moment until now. Man represents the same kind of quality and it is this man that is to be a wonderful subject of painting, a potential answer to the question “what”. The question is how to paint such a man?

Filmowe dokonania Wernera Herzoga można odebrać jako całkowite oszołomienie wspaniałością jaskini, może jest to inteligentna prowokacja. A może, i tak chyba jest, wielki reżyser świadomie usunął się w cień, by tym lepiej pokazać osiągnięcia innego twórcy. W każdym razie obrana forma przekazu w moim przypadku odniosła całkowity sukces. Wytrąciła mnie z codziennej wizualnej rutyny i wskazała właśnie ten obraz.

The Werner Herzog's movie could be appreciated as a stunning representation of the magnificence of the cave, perhaps it is an intelligent provocation. Perhaps it is so, as the great film director deliberately hides himself in the shadow to show the achievement of another great creator. In my opinion, the chosen form was completely successful. I was torn out of my daily visual routine and shown this image.





Impresja





Blue Velvet, 2016, akryl na płótnie, 50x70 cm / Blue Velvet, 2016, acrylic on canvas

126

Portret, 2013, akryl na płótnie, 70x50 cm / Portret, 2013, acrylic on canvas

127



CZĘSTO TRZEBA
LAT DOŚWIADCZEŃ,
BY ZOBACZYĆ TO,
CO MAMY PRZED OCZAMI.

WE OFTEN NEED YEARS OF EXPERIENCE TO SEE WHAT IS IN FRONT OF OUR EYES.

Urządzenie do latania, 2016, akryl na płótnie, 50x70 cm / Flying device, 2016, acrylic on canvas

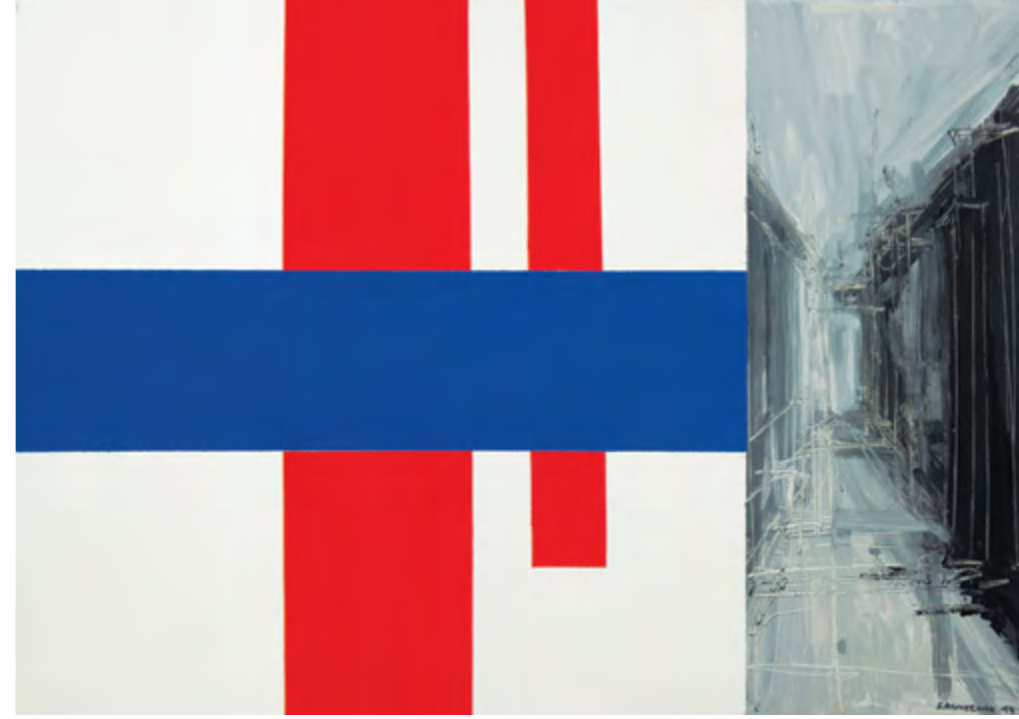


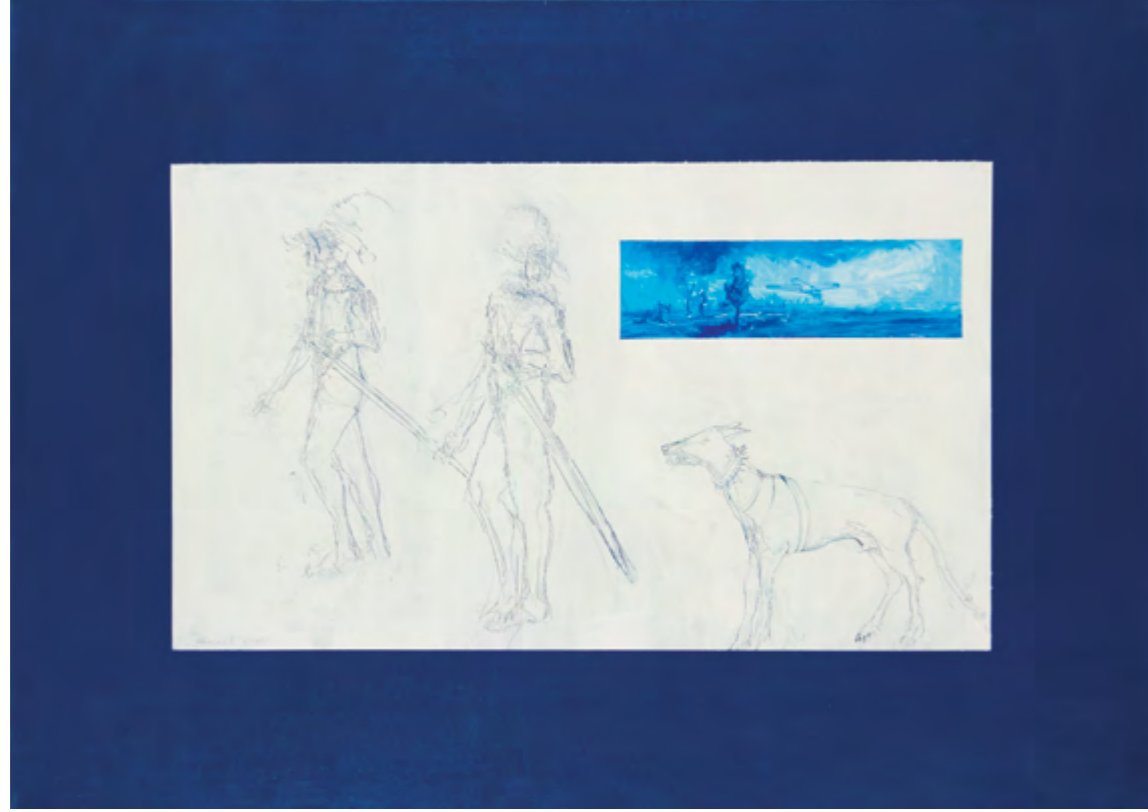


Ultramarina II, 2016, akryl na płótnie, 50x70 cm / *Ultramarine II*, 2016, acrylic on canvas

Ultramarina, 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / *Ultramarine*, 2016, acrylic on canvas







Pejzaz holenderski, 2013, akryl na płótnie, 100x140 cm / Dutch landscape, 2013, acrylic on canvas

Lekkość, 2016, akryl na płótnie, 50x70 cm / Lightness, 2016, acrylic on canvas





Caspar David Friedrich w Wielkopolsce, 2017, akryl na płótnie, 100x140 cm / Caspar David Friedrich
in Greater Poland, 2017, acrylic on canvas



007 nurkuje, 2016, akryl na płótnie, 50x70 cm / 007 dives, 2016, acrylic on canvas



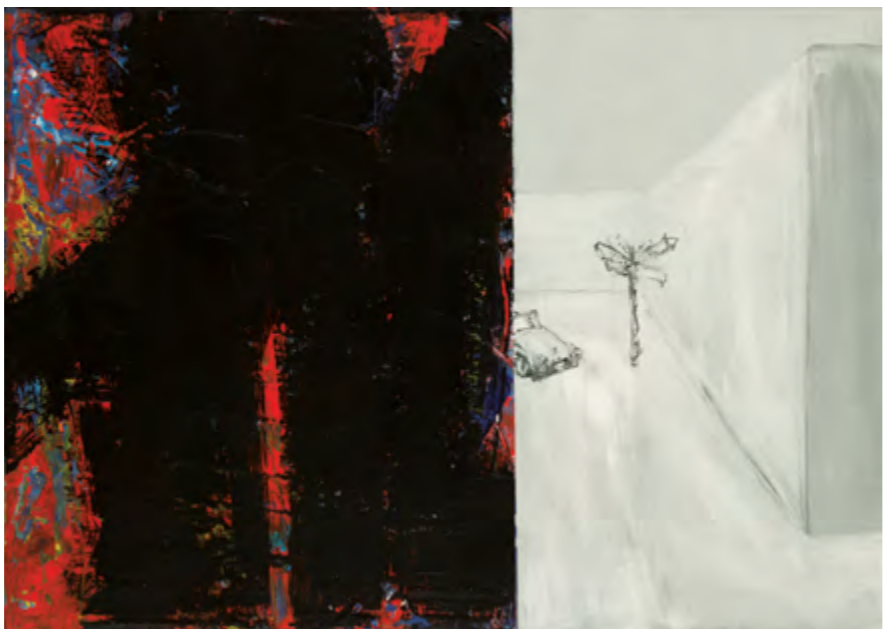
138

Samochód 007, 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / 007 car, 2016, acrylic on canvas



139

Samochód 007 cd., 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / 007 car cont., 2016, acrylic on canvas



Samochód 007, 2016, akryl na płótnie, 50x70 cm / 007 car, 2016, acrylic on canvas



BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

J. Itten, (2001). *Kunst der Farbe: subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. Berlin: E.A. Seemann, 2001, 10. Aufl.

J. Itten, (1963). *Mein Vorkurs am Bauhaus Gestaltungs - und Formenlehre*. Ravensburg: Otto Meier Verlag

L. Kołakowski, (2005). *O co pytają wielcy filozofowie*. Trzy serie. Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 236

E. Kuryluk, (2005). *Podróż do granic sztuki*. Warszawa: Twój Styl, s. 124

E. Nagel, (1961). *Struktura nauki*. Warszawa: PWN, s. 13

J. Pieter, (1975). *Zarys metodologii pracy naukowej*. Warszawa: PWN, s. 76

S. Sontag, (2009). *O fotografii*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, s. 31-32.

W. Strzemiński, (1974). *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, wyd. 3



SŁAWOMIR KUSZCZALAK

Urodzony w 1966 roku w Rawiczu. Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (malarstwo) i Akademii Sztuk Pięknych w Lublanie (grafika). Dyplom z malarstwa, z wyróżnieniem w pracowni prof. Jana Świtki.

Od 1990 roku pracuje w PWSSP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. W latach 2003-2011 pełnił funkcję kierownika Pracowni Rysunku Anatomicznego dla I roku, a od 2011 roku jest kierownikiem Pracowni Rysunku Anatomicznego.

Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki. Dwukrotny laureat Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie.

Jako pedagog współpracował z następującymi uczelniami: Uniwersytetem Sztuki w Berlinie, Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Brunszwiku, Akademią Architektury i Designu w Pradze, Akademią Sztuk Pięknych w Lublanie, Akademią Sztuki w Bańskiej Bystrzycy, Akademią Sztuk Pięknych w Bratysławie, Akademią Sztuk Pięknych w Cluj Napoca, Uniwersytetem Zachodnich Czech w Pilźnie. Autorskie prace malarskie, rysunkowe i graficzne prezentował na ponad stu indywidualnych i zbiorowych wystawach w kraju i za granicą.

Born in 1966 in Rawicz. Studied at the Academy of Fine Arts in Poznan (painting) and the Academy of Fine Arts in Ljubljana (graphic arts). Diploma in painting with honors at Painting Studio Professor Jan Świtka.

Works at the Academy of Fine Arts (now University of Arts) in Poznan since 1990. Heads the Anatomical Drawing Studio for 8 years since 2003 and then continues to work as a head of the Studio of Anatomical Drawing since 2011 until now.

Awarded a scholarship of the Ministry of Culture and the Arts and DAAD. Won twice the Festival of Polish Contemporary Painting in Szczecin.

As a teacher cooperated with the following universities: Hochschule der Künste in Berlin, Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, Academy of Architecture and Design in Prague, Academy of Fine Arts in Ljubljana, The Academy of Arts in Banská Bystrica, Academy of Fine Arts in Bratislava, Academy of Fine Arts in Cluj Napoca, University of West Bohemia in Pilsen. Has exhibited his paintings, drawings and graphics at numerous of solo and group national and international exhibitions.

Na wewnętrznej stronie okładki użyto fragmentu obrazu / Painting used at the inside of the cover
Samochód 007, 2016, akryl na płótnie, 100x140 cm / *007 car*, 2016, acrylic on canvas



