

**AUTOREFERAT  
ZBIGNIEW ROGALSKI**

1. Imię i nazwisko: Zbigniew Rogalski

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe / artystyczne:

Stopień doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku z dnia 10.07.2015 roku.

Tytuł rozprawy doktorskiej: *Kiedy zamykam oczy widzę galaktykę Kraba. Wpływ błędów percepcji wzrokowej na twórczość malarską.*

Promotor: dr hab. Waldemar Wojciechowski, prof. AS w Szczecinie

Recenzenci: prof. Andrzej Banachowicz, UA w Poznaniu

dr hab. Grzegorz Sztwiertnia, prof. ASP w Krakowie

Dyplom magistra sztuki uzyskany 15.06.1999 r. w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, na wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, na kierunku Malarstwo, w zakresie Malarstwa Sztalugowego, pod kierunkiem prof. Jerzego Kałuckiego.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych:

Od 29.09.2014 r. do 27.09.2015 r. pracowałem na stanowisku asystenta w Pracowni Obrazu I kierowanej przez prof. Kamila Kuskowskiego na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki w Szczecinie.

Od 28.09.2015 r. pracuję na stanowisku adiunkta, jako kierownik Pracowni Obrazu I na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki w Szczecinie

4. Zgodnie z wymogiem formalnym, wskazuję 3 realizacje artystyczne: *Miasta* - cykl 9 obrazów olejnych, *Łzy* – jedwabny haft na wełnie oraz *Tatry* - cykl 9 rysunków, jako aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.)

5. Szczegółowy wykaz prac wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne i miejsc ich prezentacji:

1. **Moscow** z cyklu *Miasta*, olej na płótnie. 160 x 180 cm, 2015

2. **Tokyo** z cyklu *Miasta*, olej na płótnie, 120 x 200 cm, 2015

3. **London** z cyklu *Miasta*, olej na płótnie, 120 x 180 cm, 2015

4. **Munich** z cyklu *Miasta* - *czarne cięcia*, olej na płótnie, 110 x 160 cm, 2015

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria Akinci, Amsterdam, Holandia, 31.01 - 7.03.2015

5. **Beijing** z cyklu *Miasta* - *czarne cięcia*, olej na płótnie, 90 x 170 cm, 2015

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria Akinci, Amsterdam, Holandia, 31.01 - 7.03.2015

6. **London** z cyklu *Miasta* - *czarne cięcia*, olej na płótnie 120 x 160 cm, 2015

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria Akinci, Amsterdam, Holandia, 31.01 - 7.03.2015

7. **Moscow** z cyklu *Miasta* - *czarne cięcia*, olej na płótnie 130 x 160 cm, 2015

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria Akinci, Amsterdam, Holandia, 31.01 - 7.03.2015

8. **Warsaw** z cyklu *Miasta - czarne cięcia*, olej na płótnie, 290 x 170 cm, 2015  
Miejsce i czas prezentacji:  
Galeria Akinci, Amsterdam, Holandia, 31.01 - 7.03.2015
9. **Amsterdam** z cyklu *Miasta - czarne cięcia*, olej na płótnie, 170 x 90 cm, 2015  
Miejsce i czas prezentacji:  
Galeria Akinci, Amsterdam, Holandia, 31.01 - 7.03.2015
10. **Łzy**, haft, nici jedwabne, wełna, 15 x 1,5 m, 2018  
Miejsce i czas prezentacji:  
Galeria Raster, Warszawa, Polska, 1–15.09.2018,  
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, Polska, 28.04-11.08.2019
11. **Mnich I** z cyklu *Tatry*, rysunek, 122 x 188 cm, 2017  
Miejsce i czas prezentacji:  
Muzeum Rzeźby Królikarnia, Warszawa, Polska, 23.04-06.08.2017,  
BWA Wrocław, Wrocław, Polska, 13.07 - 2.09.2018,  
Muzeum Tatrzańskie, Zakopane, Polska, 25.10-31.2018
12. **Mnich II** z cyklu *Tatry*, rysunek, 122 x 188 cm, 2019  
Miejsce i czas prezentacji:  
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Polska, 26.03 - 08.05.2019;
13. **Zamarła Turnia** z cyklu *Tatry*, rysunek, 122 x 188 cm, 2019  
Miejsce i czas prezentacji:  
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Polska, 26.03 - 08.05.2019
14. **Żelazne Wrota (Wschodni Szczyt)** z cyklu *Tatry*,  
rysunek, 122 x 188 cm, 2019  
Miejsce i czas prezentacji:  
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Polska, 26.03 - 08.05.2019
15. **Żabi Koń** z cyklu *Tatry*, rysunek, 122 x 188 cm, 2019  
Miejsce i czas prezentacji:  
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Polska, 26.03 - 08.05.2019
16. **Rohacze** z cyklu *Tatry*, rysunek, 122 x 188 cm, 2019  
Miejsce i czas prezentacji:  
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Polska, 26.03 - 08.05.2019
17. **Ganek** z cyklu *Tatry*, rysunek, 122 x 188 cm, 2019  
Miejsce i czas prezentacji:  
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Polska, 26.03 - 08.05.2019
18. **Heinrich** z cyklu *Tatry*, rysunek, 122 x 188 cm, 2019  
Miejsce i czas prezentacji:  
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Polska, 26.03 - 08.05.2019
- 19 **Granaty** z cyklu *Tatry*, rysunek, 122 x 188 cm, 2019  
Miejsce i czas prezentacji:  
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, Polska, 26.03 - 08.05.2019

## SPIS TREŚCI:

Wstęp.....	5
1. Działalność artystyczna przed nadaniem stopnia doktora sztuk pięknych na podstawie wybranych realizacji.....	6
2. Doktorat.....	9
3. Działalność artystyczna po uzyskaniu stopnia doktora sztuk pięknych.....	10
4. Omówienie serii prac wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne.....	20
Bibliografia.....	26

## Wstęp

Dwadzieścia lat temu, w czerwcu 1999 roku, obroniłem dyplom na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. W głównej sali Galerii Arsenał zaprezentowałem wielkie płótna będące malarską interpretacją kadrów z wzornika kolorów farb artystycznych. Obrazy powstały w pracowni prof. Jerzego Kałuckiego, który podczas konsultacji odsłaniał przede mną nieznane dotąd perspektywy dla poszukiwań twórczych. Synteza, konkretyzowanie doboru środków malarskich oraz wrażliwość na warstwę znaczeniową obrazu już wtedy stanowiły rdzeń moich dociekań warsztatowych i teoretycznych w obszarze malarstwa.

Podczas kolejnych lat zdobywałem doświadczenie oparte na intensywnej pracy w studiu, gdzie przygotowywałem obrazy na moje pierwsze wystawy krajowe i zagraniczne. W 2002 roku wyjechałem na staż badawczy do Oslo, gdzie poznałem strukturę edukacyjną oraz program tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Zwrócenie uwagi na skandynawską scenę artystyczną zaszczerpiło we mnie imperatyw wychodzenia poza lokalność, zarówno pod względem inspiracji, jak również orientacji w aktualnościach świata sztuki.

Droga twórcza, jaką kontynuuję do dzisiaj jest splotem eksperymentów, zmagania, przeżyć i odkryć, dla których próbuję znaleźć ekwiwalent estetyczny. Malarstwo, rysunek, fotografia oraz inne środki wyrazu stanowią medium dla często osobliwych impulsów, których nie sposób zignorować. W moim przekonaniu, potrzeba realizacji dzieła tożsama jest z mocą odkrywania nieznanych dotąd stanów, spostrzeżeń oraz myśli.

Ostatnie pięć lat stanowi dla mnie szczególnie istotny etap życia zawodowego. Prowadzę zajęcia ze studentami, podczas których próbuję uważnie analizować ich potencjał twórczy. Pokazuję podstawy warsztatowe oraz prowadzę indywidualne konsultacje. Mając zawsze z tyłu głowy myśl, że twórczość nie jest czymś, czego można nauczyć, staram się dzielić doświadczeniem i intuicją, aby pomóc studentom znaleźć drogę samorealizacji oraz wzmocnić ich na początku drogi twórczej.

W moich poszukiwaniach, szczególnie ważny był dla mnie kontakt z prof. Marią Popręcką. Cykl rozmów, jakie przeprowadziliśmy, do dzisiaj stanowi punkt odniesienia dla moich eksploracji związanych z historią i teorią sztuki. Książki Pani Profesor uczą, jak zręcznie, nawet bardzo zaawansowana literatura o sztuce, może komunikować się z odbiorcą. Lekcją wyniesioną z naszych spotkań jest przekonanie, że niesłuszny jest pogląd o jedynym, uprawnionym sposobie patrzenia, bo każdy z nas widzi inaczej. Ta wiedza wydaje mi się niezwykle istotna zwłaszcza w kontekście pracy ze studentami.

## 1. Działalność artystyczna przed nadaniem stopnia doktora sztuk pięknych na podstawie wybranych realizacji

### Malarstwo

Koniec studiów otworzył drzwi do próżni przyszłości. Lęk przed konfrontacją ze światem dojrzałości, planem na życie, decyzjami, wepchnął mnie nieco głębiej do wnętrza pracowni. Za drzwiami studia pozostawał chaos nieczytelnych problemów społecznych, aktualnych ruchów i zdarzeń. Sens budził się wraz z pracą nad obrazami. Malarstwo o malowaniu, o malarzach, o kolorach farb, o chwili malowania, procesie powstawania dzieła sztuki itd. Inspiracji szukałem w fotografiach przedstawiających artystów przy pracy – Pollock, Rothko, Matisse. Na kilku z ostatnich płócien z tego czasu zamalowuję przestrzeń wokół siebie do momentu, w którym symbolicznie znajduję się

w malarsko-nihilistycznym potrzasku, z którego nie ma wyjścia. Łukasz Gorczyca, w książce *New Phenomena in Polish Art After 2000* napisał: *Już jego wczesne prace pokazują, że, ponad tradycyjne ujęcie tematu >>artysta w pracowni<<, Rogalski preferuje podejście Bruce'a Naumana, przedstawiając studio, jako rodzaj tautologicznej pułapki, której użytkownik nie ma innego wyboru, musi tworzyć (...).*<sup>1</sup>

#### *O śmierci sąsiada*

W 2001 roku wygrywam Konkurs im. E. Gepperta, mam kilka ciekawych propozycji wystaw w galeriach i instytucjach. Przeprowadzam się do Warszawy, gdzie mieszkam w obskurnym bloku na terenie dawnego getta. Któregoś upalnego lata, uderza mnie obezwładniający fetor biologicznego rozkładu. Przy drzwiach obok roi się od much. Policja wyważa drzwi mieszkania i w korytarzu znajduje zwłoki czterdziesto-kilkuletniego mężczyzny.

Ekspresja absurdu samotności końca życia, roztopionego lipcowym słońcem, wyznaczyła kierunek działania. W pracowni ustawiłem choreograficzną kompozycję złożoną z żółtego obrazu, siebie w odwróconej pozycji oraz miary stolarskiej. Sytuacja była irracjonalną, sensualną, plastyczną opowieścią o klimacie zdarzenia, jakiego doświadczyłem. Jednocześnie obraz *O śmierci sąsiada* (katalog B, s. 74) otworzył mi perspektywę na poszukiwanie inspiracji w tzw. świecie realnym.

Mentalne wyjście na zewnątrz pracowni i nakierowanie percepcji na otaczającą mnie rzeczywistość przyniosły refleksje o subiektywizmie postrzegania. Dystrofia siatkówki, na którą cierpię od czasów liceum, wzmacnia we mnie poczucie dwuwarstwowości widzianego obrazu. Pierwsza warstwa była podstawową wizją eksploracji przestrzeni, o statucie wartości zbliżonych do cech percepcji tzw. normalnie widzącego oka. Drugą warstwą, jakby na super pierwszym planie, były efekty fizjologiczne nałożone na obraz podstawowy. I to na nich koncentrowałem swoją uwagę. Niedoskonałość zacząłem rozumieć jako wartość, a przysłonięcie jako źródło inspiracji.

#### *Bohaterowie*

Zaparowane lustro praktycznie traci sens. Jego przezroczystość zanika, powierzchnia szkła staje się pół-szarym, pół-rzeczywistym obrazem prowokującym do interwencji. Dotykam palcem chłodnej płaszczyzny i spontanicznie kreślę imię skandynawskiej

1. Ł. Gorczyca, Zbigniew Rogalski, w *New Phenomena in Polish Art After 2000*, G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2006, s. 122

piosenkarki BJORK. W śladach liter pojawia się przestrzeń łazienki, odsłania się przejrzystość. Powstaje przestrzenny rysunek na malarskim monochromatycznym tle.

W kolejnych obrazach z tego cyklu odwołuje się do moich fascynacji z różnych dziedzin kultury. Na zaparowanych lustrach i szybach piszę nazwy zespołów muzycznych, nazwiska pisarzy, filozofów, astronautów (katalog B, s. 77-80). W otaczającej mnie rzeczywistości, intuicyjnie poszukuję obrazów naturalnie *popsutych*, w pewnym stopniu przysłoniętych filtrem niedoskonałości, wizerunków odrealnionych optycznymi zakłóceniami. Moje preferencje postrzegania coraz bardziej oddalają się od – jak pisze Maria Poprzęcka - *idealnego obrazu Albertiańskiego*<sup>2</sup>. Amelie von Heydebreck zwraca uwagę, że ta wielopłaszczyznowość wizualna moich prac, przekłada się również na tę znaczeniową: *Jedyną prawdą wydaje się wieloznaczność, natomiast poszukiwanie jednej, obowiązującej odpowiedzi – intelektualnym więzieniem*<sup>3</sup>.

Kontynuuję ten cykl przez wiele lat. Np. w obrazie *Warszawa* (katalog B, s. 110) w którym znów piszę po zaparowanych szybach. Patrzę na panoramę miasta z okna jednego z budynków na przedmieściach. Myślę o historii destrukcji tego miejsca, o urbanistycznych przemianach, upadkach, ale też o energii twórczej, odbudowie, cykliczności wzrastania. Na szkle piszę *To Be Continued...*, jakbym był przelotnym widzem kolejnego epizodu, trwającej od dawna serii, o nieznanym zakończeniu.

### *My collection*

Moje obrazy zaczynają się sprzedawać do uznanych kolekcji w kraju i za granicą. Zaczynam przyglądać się grze, jaką jest kolekcjonerstwo i rynek sztuki. W tym czasie zachwycają mnie dzieła artystów fotografujących, takich jak Jeff Wall, Andreas Gursky czy Wolfgang Tillmans. Tworzę serię obrazów będących hybrydami wybranych fotografii oraz odbić wnętrza mojego mieszkania (katalog B, s. 88-89). Realizacje były wyrazem mojego uznania dla mistrzów. Z drugiej strony, umownie, stałem się właścicielem dzieł, za które nigdy nie zapłaciłem.

Obsesyjna wręcz koncentracja na refleksach stawała się dla mnie estetyką alternatywną dla rzeczywistej. Zdjęcia pejzaży wiosennych w pracowni, zniekształcone i nieostre odbicia autoportretów w chromowanych strukturach drzwi windy, emanowały malarskością, zachęcały do przeniesienia na płótno.

### *Portrety trumienne*

Pewne wiosenne popołudnie spędzam na warszawskich Powązkach. Przyglądam się nagrobny portretom na ceramicznych owalach. W szczególny sposób dotyka mnie uroda uwiecznionych tam młodych twarzy. Poetyka tej chwili staje się tym bardziej metafizyczna, kiedy dostrzegam drzewa odbijające się w lustrzanej powierzchni.

Wykonuję serię portreto-pejzaży. Na niektórych motywach pejzaże stają się bardziej czytelne, jakby postacie traciły znaczenie na rzecz przyrody, na innych bardziej widoczny jest portret (katalog B, s. 102-103).

2. Por. M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria 2009.

3. A. Heydebreck von, Amelie von Heydebreck, w: *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, J. Lubiak, Łódź: Muzeum Sztuki 2012, s. 9



## Śmierć partyzanta

Mniej więcej w tym czasie powstaje też cykl obrazów pt. *Śmierć partyzanta* (katalog B, s. 85-86). Kolejne przedstawienia koron drzew widzianych z perspektywy osoby leżącej na leśnym poszyciu, maluję w coraz jaśniejszej gamie. Ostatnie obrazy z tej serii są tak jasne, że dla konsekwencji przeniesienia na płótno motywu, numeruję kubki z farbami, ponieważ nie jestem w stanie rozpoznać odcieni delikatnie złamanych bieli. Ten, w pewnym sensie matematyczny sposób malowania uświadamia mi, że równie istotny, jak czytelność form, może być również prawie nieobecny zapis gestu.

Wyobrażenie obecności nie musi być mniej istotne od tego, co widzimy rzeczywiście. Nasza subiektywna pamięć o zdarzeniu, z czasem zmienia się w jego interpretację, a fakty ustępują miejsca wolności wyobrażeń.

Przypominam sobie wykład prof. Alicji Kępińskiej na poznańskiej ASP. Rozmawiamy o sposobach patrzenia różnych artystów. Pani Profesor lekcję kończy krótkim opisem własnego doświadczenia. Mówi, że jest astygmatykiem ale z nikim nie zamieniłaby się na oczy. Bo zamiast jednego, w sposób oczywisty, masowo widzianego księżycy, może podziwiać dwa półprzezroczyste, nałożone na siebie, pełne poezji, dedykowane tylko dla niej. Skutkiem tej reminiscencji jest obraz olejny pt. *How she sees the moon* (katalog B, s. 99). Efekt rozszczepienia obrazu stał się motywem kolejnych prac. Np. cyklu *Closer* (katalog B, s. 98), który jest próbą stworzenia malarskiej metafory opisującej zbliżenie w partnerskiej relacji. Z jednej strony jest wizualną realizacją optycznego efektu spojrzenia w oczy ze zbyt bliskiej odległości, z drugiej, odnosi się do utraty dystansu, niezbędnego dla funkcjonowania relacji.

Punkt widzenia, sposób patrzenia, nieostrość, przesłonięcia, oraz inne efekty wynikające z obserwacji, wzmacniały we mnie przekonanie, że percepcja wzroku determinuje świadomość, sposób myślenia oraz wyznacza kierunki poszukiwań. Paradoksalnie, w warunkach ograniczonego dostępu do wizerunku możemy *dostrzec* więcej. Obraz rozpoznawany jest mniej idealnie, ale dzięki kompensacji braku, wnikamy głębiej, ogarniając go na większej liczbie poziomów interpretacji. Portrety i pejzaże wybiegają poza definicje widoków, stają się wizualnym pretekstem do kontemplacji obrazu oraz refleksji ontologicznych.

## Fotografia

Równoległe do doświadczeń malarskich powstawały realizacje fotograficzne. Istotnym aspektem pracy z fotografią jest dla mnie jej studyjny charakter. W zależności od idei konstruowałem rodzaj warsztatu, doбираłem stopień rozproszenia światła, typ oświetlenia oraz parametry optyki. Dbałem o to, aby decyzja o użyciu medium była adekwatna do intencji, a technika fotografii, w sposób niezastąpiony opisywała opracowywany motyw.

## Bajki

Na świat przychodzi mój syn, Tymon. Dziesiątki razy oglądam razem książeczki dla dzieci. Grube, kolorowe kartki emanują światami fantazji ich autorów. Te nierealne chwile, jak magiczny wehikuł, zabierają nas z tego czasu, przenosząc w inne wymiary. Te doświadczenia, w pewien sposób, przenoszą mnie do odległych czasów



dzieciństwa. Jakby w rewanżu, postanawiam uabstrakcyjnić książki, zmienić je w obiekty emanujące barwami, bez treści warstwy literackiej i obrazkowej. Na białym tle rozkładam karty książek. Powstałe formy mocno oświetlam ze wszystkich stron, tak aby spomiędzy stron wydobyć subtelne widma barw rozproszone na bieli. Powstaje cykl siedmiu fotografii cyfrowych (katalog B, s. 108-109).

Prace z cyklu Bajki prezentowane były m.in. na solowej wystawie w galerii Akinci w Amsterdamie (2015) oraz na wystawie zbiorowej *Samozapłon* w Galerii Bielskiej w Bielsku-Białej.

### *Studium węgla*

Biel jest tematem kolejnego cyklu zdjęć *Studium węgla* (katalog B, s. 104-107). Stosuję prosty zabieg przemalowania obiektu na biało. Jednak istotna jest tu zmiana oddziaływania i znaczenia rzeczy. Naturalnie brudzący węgiel, o mocno pochłaniającej światło strukturze, traci swe właściwości. Zostaje *zagruntowany* bielą, ujawniając modelunek bryły, przez wyraźnie zarysowany światłocien.

### *Powietrze*

Cykl *Powietrze* (katalog B, s. 100-101) jest pracą zainspirowaną akwarelą pt *Skrzydło kraski* Albrechta Dürera. Składają się na niego wielkoformatowe zdjęcia ptasich skrzydeł. Dzięki wysokiej jakości fotograficznych powiększeń, skrzydła stały się nieoczywistymi formami, o niezwykle skomplikowanej strukturze detali. Decyzja o sfotografowaniu skrzydeł była rodzajem świadomej kapitulacji moich możliwości warsztatowych wobec metafizycznego, wręcz, realizmu biologicznej doskonałości motywu. Część krytyków, np. Dorothee Bienert<sup>4</sup>, łączy go z barokowym motywem *vanitas*, co wydaje mi się trafnym sposobem jej odczytania.

## **2. Doktorat<sup>5</sup>**

Przypadkowe spojrzenie w słońce powoduje ból oczu, chwilowo oślepia, dezorientuje, zakłóca ciągłość obserwacji. W przestrzeni życia codziennego podobnym *czarnym punktem* bywa wizyta u okulisty. Co kilka miesięcy odwiedzam gabinet lekarski, gdzie zostaję poddawany rutynowej kontroli wzroku. Krople atropiny rozszerzają źrenice uwrażliwiając mocniej oko na światło. Okulista testuje kolejne instrumenty, wnikając do wnętrza siatkówki. Rozbłyśki światła, gwałtowne podmuchy powietrza, patrzenie przez subtelności soczewek, ściągają mnie na ziemię i zmuszają do poznania kolejnego podrozdziału mrocznej opowieści o postępie zmian widzenia.

Po wyjściu z gabinetu atropina wciąż działa. Słońce, o zwielokrotnionej sile, roztopia kształty w brutalnej jasności. Myślę o ambiwalencji światła, które jest kreatorem świata widzianego, ale też źródłem destrukcji. Odkrywa, ale może też przesłonić obraz, odebrać widoczność.

Oglądam wyniki testów: opisy, liczby, wskaźniki, wykresy. Uwagę koncentruję na czterech fotografiach przedstawiających wnętrze oka. Patrę na fantazyjne kształty nerwów wzrokowych i rozmyte plamy zmian chorobowych. Kontempluję okrągły kadr, jakby wykrojony owalem lunety. Wizjer dokładniej dociskam do oka, reguluję

4. Por. D. Bienert, Zbigniew Rogalski, w: *Polish! Contemporary Art From Poland*, Żak/ Branicka Foundation, Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2011, s.234

5. W tekście wykorzystałem fragmenty mojej Rozprawy Doktorskiej *Kiedy zamykam oczy widzę galaktykę Kraba. Wpływ błędów percepcji wzrokowej na twórczość malarską*.

zoom i ostrość. Podczas tej podróży docieram do fantastycznej polany. Z brzegów okręgu wyrastają pnie baśniowych drzew z wijącymi się ku górze konarami. W tle wirują plamy ciemnych chmur. Kolejne ujęcia ukazują warianty perspektywy oraz punktu widzenia. Równolegle nasuwa mi się refleksja: Gdybym widział normalnie, prawdopodobnie nigdy nie dostrzegłbym tych pejzaży. Być może rodzaj instynktu samozachowawczego każe szukać pozytywnych aspektów w zastanej rzeczywistości.

### *Pejzaże z dna oka*

Zasadniczą częścią wystawy doktorskiej jest cykl obrazów zatytułowanych *Pejzaże z dna oka* (katalog B, s. 112-115). Dyptyki są próbą połączenia medycznych testów dna oka, ze swobodną interpretacją malarską odnoszącą się do skojarzeń i wyobraźni. Oko stanowi tu centrum tautologicznej gry pomiędzy widzem a obrazem. Okiem patrzymy na motyw pejzażu, który naszą percepcję prowadzi do punktu wyjścia, do wnętrza oka. Powstaje metafizyczne koło zależności.

Istotne znaczenie ma również dobór medium. Malarstwo transformuje fakty fizjologii w intuicyjną, wolną od naukowej dyscypliny, poetykę plastycznego komponowania. Pozwala na odkrywanie form oraz gam barwnych, budujących odrealnioną atmosferę scen.

Seria pejzażowo - medycznych hybryd jest rodzajem zwieńczenia poszukiwań źródeł inspiracji w obszarze problematyki postrzegania. Ma szczególne znaczenie na poziomie analizy rzeczywistości pod kątem selekcji motywów. W opisywanym cyklu, podobnie jak w wielu innych pracach, staram się odnaleźć miejsce dla spektrum interpretacji. Podstawą jest wizja oparta na intensywności jej odczucia, na impulsie płynącym z dostrzeżenia w niej wartości egzystencjalnych. Obraz, który mogę kontemplować jako osobliwy pejzaż, swój pierwowzór ma wewnątrz patrzącego na niego oka. Jednocześnie umyka jednoznaczności klasyfikacji, wybiega poza pejzażową figurację. W zależności od subiektywnego spojrzenia widza, bywa drzewami na tle chmur, dnem oka, lub odmiennym tworem wyobraźni.

Prace z cyklu pokazane były na dwóch wystawach indywidualnych: w Galerii Miejskiej w Gdańsku (2015) oraz (wraz ze Sławomirem Elsnerem) w Galerii Raster w Warszawie (2015).

### **3. Działalność artystyczna po uzyskaniu stopnia doktora sztuk pięknych**

Dzieła, które uwzględniłem w pracy doktorskiej, złożyły się na mapę doświadczeń związanych z percepcją wzrokową. Refleksy, rozmycia, nieostrość, widzenie podwójne oraz inne przeszkody w widzeniu były powodami moich poszukiwań i odkryć artystycznych. To, swojego rodzaju, studium niedoskonałości ludzkiego wzroku doprowadziło mnie do podjęcia tematu światła, jako elementarnej składowej obrazu widzianego i przetwarzanego przez człowieka.

### *Światło*

Liczne wizyty u okulisty zakończone zakraplaniem atropiny do oczu zacząłem traktować jako nieszkodliwe tortury. Bolesna wręcz jasność dziennego światła,

niemożliwe do zniesienia natężenie luksów promieni słonecznych, z czasem nabrało pewnej poetyki. Sięgałem po najprostszy z dostępnych środków zaradczych. Przymykałem powieki, minimalizując dozy światła, jak przysłona obiektywu ustawiana na największą wartość w możliwej skali. Zakleszczałem rzęsy, by jak używane kiedyś szare filtry, dodatkowo wyciemnić kadr.

### Chmury

Ekwiwalentów doświadczeń z czułością źrenicy szukałem wśród działań możliwych do zrealizowania przy codziennej pracy w studiu. Przesłaniałem lampę różnymi grubościami papieru. Oglądałem zdjęcia z motywem prześwitującego przez chmury słońca, umieszczając je przed silnie świecącym halogenem. Przecinałem papier, przedzierałem fotografię w taki sposób, aby uzyskać efekt podwójnego świecenia; uszkodzenie papieru przepuszczało światło w miejscu, gdzie na fotografii zarejestrowane było światło słońca. Cały proces rejestrowałem aparatem cyfrowym. Otrzymały z eksperymentu druk stanowił szkic, motyw wyjściowy do stworzenia obrazu olejnego (katalog B, p. 4).

Pracę z niszczeniem papieru kontynuowałem w cyklu obrazów olejnych *Miasta*. Dokładny opis prac przedstawię w rozdziale *Omówienie serii prac wskazanych jako osiągnięcia habilitacyjne*.

### Teatr

W październiku 2016r odebrałem telefon z Teatru Starego w Krakowie z zaskakującą propozycją. Zespół pod kierownictwem Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego zaczynał pracę nad sztuką *Triumf Woli*. Przedstawienie było zbiorem opowieści o ludziach, którzy dzięki wizjonerstwu, odwadze oraz determinacji, wpłynęli na losy świata.

Moim zadaniem było stworzenie obrazu, który celnie odnosiłby się do atmosfery oraz treści sztuki (katalog B, s. 37).

Po przeczytaniu scenariusza doszedłem do wniosku, że właściwym rozwiązaniem będzie sięgnięcie po wartości uniwersalne i symboliczne odniesienie się do świata dzieciństwa bohaterów. Modelem był siedmioletni chłopak trzymający w dłoni dużą kuchenną łyżkę. Pod wpływem intensywnego spojrzenia dziecka, łyżka wiła się wokół własnej osi, wyraźnie ujawniając nieprzeciętne zdolności sprawcze młodzieńca. By uzyskać klimat powrotu do minionego czasu, użyłem analogowego aparatu oraz filmu w skali czarno-białej.

Fotografia została wykorzystana na plakacie do przedstawienia oraz wszelkich materiałach promocyjnych, takich jak foldery, publikacje, oraz treści w internecie.

Dwa lata później otrzymałem kolejną propozycję z Teatru Starego. Tym razem Strzępka i Demirski pracowali nad sztuką *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej* (katalog B, s. 38). Scenariusz był błyskotliwą satyrą na

kompleksy i frustracje mieszkańca naszej części Europy. Istotnym aspektem scenariusza były podróże wakacyjne do krajów zachodnich i południowych oraz zmagania bohaterów z różnicami kulturowymi, mentalnymi oraz związanymi z nimi kompleksami.

By odnieść się do idei przedstawienia, , podobnie, jak bohater sztuki, wyjechałem nad pół-egzotyczne wybrzeże, wybierając Maltę i wciąż jeszcze w październiku ciepłe Morze Śródziemne.

Osobiście wszedłem w rolę modela. Uprzednio przygotowane, barwne torby foliowe napełniłem wodą z morza i trzymając je w obu rękach, jak zakupy, stanąłem na ruchomej linii wody. Scena, jak treść scenariusza, wyglądała groteskowo, nieco melancholijnie, w pewnym stopniu zabawnie. Przez drobne otwory w folii woda tryskała cienkimi strumieniami, a bohater, jak gdyby nieświadomy kontekstu, patrzył w odległy podział świata, na niebo i morze.

Fotografia została użyta jako plakat do sztuki. Premiera odbyła się w listopadzie 2018.

### *Błyskawice*

Pracując nad dziełem *Łzy* (katalog A, s. 39-46), które opisuję w rozdziale *Omówienie serii prac wskazanych jako osiągnięcia habilitacyjne*, zrealizowałem drugą pracę opartą na technice haftu. Tym razem były to ręczne hafty na klasycznych tamborkach, o trzech długościach średnicy. Na czarnej, garniturowej wełnie, białą, jedwabną nicią, wyszyte zostały motywy błyskawic.

Na podstawie ogólnie dostępnych fotografii, szkicowałem ołówkiem kształt piorunów, wpisywałem je w koła, następnie zlecałem wykonanie haftu znajomej Pani, profesjonalistce w tej dziedzinie rzemiosła.

Szczególnie istotnym aspektem pracy była gra z pojęciem prędkości. Błyskawice, które pojawiają się na niebie na ułamek sekundy, możemy w tej krótkiej chwili zauważyć, jednak trudno tu mówić o obserwacji lub analizie. Możemy je rejestrować fotograficznie, stosując długi czas otwarcia migawki. Czas powstania błyskawicy postanowiłem znacznie wydłużyć, dlatego zdecydowałem się na użycie haftu ręcznego.

Technologia ta, o niewątpliwych referencjach szlacheckiego rękodzieła przywołuje archetyp kultury folkloru. Haftowanie było rytualnym elementem spotkań kobiet, twórczym spędzaniem czasu oraz budowaniem kulturowej wspólnoty. Tym bardziej, cenne wydaje mi się sięgnięcie do tych nieocenionych, na szczęście, wciąż dostępnych zasobów kultury ludowej i połączenie ich z ideami kreowanymi współcześnie.

Kolejnym walorem cyklu jest dla mnie nawiązanie do budowy oka. Zamknięte w kole skomplikowane, połamane, rozgałęziające się, coraz cieńsze linie, nawiązują formą do medycznych zdjęć siatkówki oka. Przypominają zsyntezowane gałęzie linii nerwów w wynikach okulistycznych testów.

Cykl *Błyskawice* (katalog B, s. 27-34), cykl czternastu haftów, miał swoją premierę na wystawie *Luźne wątki* w warszawskiej Galerii Raster, w 2018 roku. W roku 2019 prace zostały pokazane na wystawie *Ósmy kontynent* w Galerii Zona Sztuki w Szczecinie.

### *Rysunki architektury*

Latem 2016 zostałem zaproszony do wykonania serii rysunków do Magazynu Szum. W numerze 14 miał ukazać się obszerny artykuł o architekturze (katalog B, s. 20-23).

Po zapoznaniu się z dokumentacją fotograficzną budynków, jakie autorzy tekstu wzięli pod lupę, zacząłem analizować cechy charakterystyczne oraz podobieństwa między nimi. Doszedłem do wniosku, że głównym priorytetem dla architektów było opracowanie wyraźnej, geometrii obiektu. Cechą dominującą, przy pierwszym spojrzeniu, zdawał się być klarowny pomysł na bryłę. Zaokrąglenia regularne kątów (Witkac, Warszawa), zdecydowane nachylenia ścian (Muzeum Współczesne we Wrocławiu), różnorodność kątów szczytów dachowych (Mocak w Krakowie, Filharmonia Szczecińska).

Łuki, jakie zakreślałem celowo dalej niż wymagała tego konstrukcja rysunku, pokazywały odniesienia wzajemnych proporcji poszczególnych odcinków, jak też, same w sobie, miały walor kompozycyjny. Wtedy, właśnie, odkryłem dla siebie sposób geometrycznego odzwierciedlenia obiektów rzeczywistych. Używając podstawowych narzędzi warsztatu kreślarskiego, cyrkla i linii, konstruowałem minimalistyczne ekwiwalenty proporcji, kierunków oraz kompozycyjnych relacji zauważonych w formach rzeczywistych.

Podobne metody rysunkowe wykorzystywałem w ciągu kolejnych lat, w cyklach *Tatry*, *Projekty kamieni*, *10 minut przerwy*. Za każdym razem, sposób kreślenia był inny i odnosił się do warunków wyznaczanych przez specyfikę projektów.

W wyżej opisanej serii architektonicznej, ważnym aspektem był dla mnie rodzaj tautologicznej mistyfikacji twórczej. Z jednej strony, były to autonomiczne byty, rysunkowe artefakty, lecz patrząc z innej perspektywy, owe zbiory linii i łuków sprawiały wrażenie oszczędnego w formie, *reprojektowania* tego, co istnieje.

### *Projekty kamieni*

Geometryczny rysunek szczytu tatrzańskiego Mnicha (katalog A, s. 31), jaki szczegółowo opisuję w części wskazań do habilitacji, otworzył perspektywę nowych poszukiwań. Kilka miesięcy po prezentacji Mnicha na wystawie *Relacja Warszawa – Zakopane* w Królikarni, w 2017 roku wyjeżdżam na stypendium do Cultural Andratx Center na Majorce. Podczas kilku dni akomodacyjnych eksploruję pobliskie szlaki górskie. Z każdej z tych fascynujących wypraw przynoszę do studia kolekcję małych kamyków. Wnikliwie analizuję strukturę oraz kształty



małych odprysków skalnych. Niektóre z nich są bardzo zgeometryzowane, wyglądają, wręcz, jakby były konstruowane na podstawie pieczołowicie przygotowanych, uprzednio, projektów.

Zainspirowany tyymi spostrzeżeniami, postanowiłem wejść w obszar twórczego paradoksu. Wykorzystując proste linie oraz łuki wykonałem serię minimalistycznych rysunków (katalog B, s. 24-33).

Zaczynając od intuicyjnie znalezionej linii, wyznaczałem linię. Następnie ograniczałem ją łukiem wynikającym z promienia cyrkla. Od miejsca przecięcia linii kontynuowałem rysowanie, szukając odpowiednich kierunków i proporcji. Projektowałem do momentu, aż kształt obiektu był satysfakcjonujący wizualnie. Ostatecznie zaakceptowałem trzydzieści sześć rysunków.

Na życzenie Pani Dyrektor instytucji przekazałem dwanaście prac do kolekcji CCA Andratx.

### *Antarktyda*

Cykl prac zainspirowany doniesieniami naukowców, dotyczącymi zbliżającej się wielkimi krokami katastrofy ekologicznej naszej Planety. Poruszony płynącymi z mediów informacjami na temat nasilającego się efektu cieplarnianego i związanego z tym topnieniem lodowców, postanowiłem zrobić coś więcej, niż podpisywanie petycji w internecie, czy prowadzenie jałowych dyskusji ze znajomi. Aby wyrazić swoje stanowisko w powyższej sprawie – przy całej świadomości faktu, jak cichy i skromny będzie to głos – postanowiłem wypowiedzieć się na ten temat, za pomocą najbliższego mi medium – malarstwa. W pracowni wyciąłem kształt Antarktydy i zatapiałem ją w zabarwionej ciemnym błękitem wodzie. Powstałe w ten sposób fotografie przemalowywałem używając do tego celu farb wodnych (katalog B, s. 5-7).

### *Turban*

Pewnego wieczoru, w półmroku nocnej lampki, zauważyłem postać mojej żony, która wychodziła właśnie spod prysznic. Na głowie miała niedbale zawinięty ręcznik, który ułożył się na kształt turbanu z płócien niderlandzkich mistrzów. To osobliwe nakrycie głowy nasunęło jednocześnie skojarzenia ze światem orientu i lękiem przed *Obcym*. Postanowiłem odtworzyć tę sytuację we własnym studiu, jako modela wybierając postać męską, dla uwypuklenia poczucia zagrożenia, które postać mężczyzny w turbanie może budzić w naszych czasach (katalog B, s. 8).

### *10 minut przerwy*

Prawdopodobnie, każdy z nas doświadcza chwili, gdy czuje, że jego życie zagrożone jest w chaosie. Czas płynie zbyt szybko, żeby zrealizować nakreślone plany. Poczucie permanentnego spóźnienia, nie pozwala na odpoczynek, a po-

śpiech uniemożliwia, nawet , marne pół-refleksje nad samym sobą i sensem własnych działań.

Będąc w oku cyklonu jednego z takich zawirowań, gdzieś pomiędzy telefonem, mailem, spotkaniem, szkołą, sklepem, wiadomościami, oraz wieloma innymi elementami tej złożonej figury, postanowiłem się zatrzymać. Gwałtownie zmieniłem azymut, kierując się do studia. Wszedłem do środka i osunąłem się na wygodny fotel. Za zamkniętymi drzwiami zostały systemy, relacje, społeczeństwo, polityka, oraz cały nadmiar zbędnych informacji.

Pokój wypełniała prawie absolutna cisza. Kilka szczątków banalnych myśli przeleciało, bezszelestnie przez umysł, jak kawałek wraku satelity w czerni kosmosu. Najbardziej odległymi danymi, jakie docierały do zmysłów, była architektura wnętrza.

Poczułem, jak zaczynam *umiejscawiać się* w przestrzeni. Dosadnie określiłem własne położenie wobec kątów ścian, wysokości sufitu. Wzrokiem połączyłem światło okna z wnęką drzwi. Fantom cienkiej linii rozpiąłem pomiędzy ustami i narożnikiem pokoju, by doprowadzić kreskę z powrotem, do mnie, gdzieś w okolice splotu słonecznego. Pomyślałem o przekątnych nóg fotela, krzyżujących się na kształt koperty. Nachyliłem się do przodu po regularnym łuku, ruchem stóp kreśliłem koła, które znikwały, by pojawiły się inne. Fale oddechu odmierzały czas.

Po chwili sesja dojrzała do zakończenia. Zanotowałem kilka układów geometrycznych na kartkach, po czym wyszedłem z pracowni by dopełnić urwany plan dnia.

Opisane zdarzenie zainspirowało mnie do opracowania projektu, który byłby próbą odtworzenia tej krótkiej, ważnej dla mnie chwili.

Minęło kilka miesięcy od ostatnich działań rysunkowych, polegających na projektowaniu kamieni. Doświadczenie warsztatowe, związane z odnajdywaniem prostych, geometrycznych kształtów, przy użyciu linii i cyrkla, postanowiłem połączyć z fotografią. Uznałem, że dla, osiągnięcia wysokiego poziomu planowanego przedsięwzięcia, powinienem zaprosić do współpracy artystę wysokiej klasy, zajmującego się fotografią studyjną. Paweł Bownik entuzjastycznie zareagował na wstępny opis działania.

Postanowiliśmy użyć klasyczne technologie; wielkoformatowy, analogowy aparat fotograficzny, studyjne oświetlenie, model. Do pozowania zaprosiliśmy profesjonalnego aktora, grającego w filmie i teatrze, Bartka Bielenię. Nawiązując do tytułowych dziesięciu minut, Bownik wykonał dziesięć zdjęć, rejestrujących dziesięć pozycji modela. Aktor wykonał rodzaj sekwencyjnego performansu. Zmieniając pozycje ciała, od swobodnego spoczynku na fotelu, przez gwałtowne wygięcia sylwetki, skulenie, aż po klęknięcie na siedzisku, prowokował nieznamy ruch, śledzącego akcję, obiektywu. Tą, perfekcyjnie odegraną scenę kończy naturalne ziewnięcie aktora.

Produkujemy wielkoformatowe wydruki barwne, które transportujemy do mojej pracowni. Konstruuje własnoręcznie kilka cyrkli o różnych promieniach.



Przy użyciu długich linii kreślarskich, dokonuję rysunkowych ingerencji na powierzchni zdjęć. Linie unieruchamiam ściskami, aby mieć możliwość znacznego nacisku grafitu na papier. Mocna, czarna kreska jest jak błyszczący w świetle relief w miejscu wgniecionego ołówkiem papieru. Linie oraz łuki mają różne natężenie oraz grubość, w zależności od siły nacisku.

Każdy kadr analizuję w głębokim skupieniu. Biorę pod uwagę układ ciała, kierunek spojrzenia modelu, układ jego ciała w relacji do wnętrza. Intuicyjnie znajduję punkt, gdzie wbijam igłę cyrkla. Kreślę łuk, akcentując zatrzymany ruch postaci. Łączę ciało z oknami, znajduję linie pomiędzy ciałem a narożnikiem pokoju. Przedłużam kierunki skrzyżowanych ramion, przekreślając całą kompozycję.

Staram się też wziąć pod uwagę psychologię poszczególnych scen. Jest tam spokój, absurd, nuda, relaks, napięcie. Na jednym z ujęć wprowadzam coś w rodzaju rejestracji omamu. Aktor odchyła głowę w stronę podłogi, jakby słyszał podejrzany szmer, powstających, właśnie, linii łączących nogi fotela. Ostatnią scenę pozostawiam bez rysunku. Stanowi ona zakończenie dziesięciominutowego odpoczynku od *wszystkiego*.

Seria prac *10 minut przerwy* (katalog B, s. 9-16) swoją premierę miała w kwietniu 2019 roku

w Galerii Arsenał w Poznaniu.

Kolejny projekt, jaki przygotujemy wspólnie z Pawłem Bownikiem będzie prezentowany jesienią 2019 roku w Galerii BWA w Zielonej Górze.

### *Lustra*

W ramach odpoczynku od nacechowanych, zwykle, treściami, znaczeniami oraz koncepcją, prac, postanowiłem stworzyć obraz o kolorze którego tematem miała być czerwień.

Skompletowałem dwa okrągłe lustra, o jednakowej średnicy oraz dwa kartony, każdy o nieco innym odcieniu intensywnej czerwieni. Lustra umieściłem obok siebie, tak, aby stykały się brzegami. Nachyliłem je do wewnątrz pod takim kątem, aby odbijały się w nich, zawieszony w przestrzeni studia, kartony.

W efekcie otrzymałem minimalistyczną kompozycję, złożoną z dwóch owalnych form (katalog B, s. 17). Każda z nich stanowiła wycinek gradacji różnych gam czerwieni.

Praca wydała mi się intrygująca ze względu na wymykanie się z ogólnie przyjętych klasyfikacji. Z jednej strony była kompozycją abstrakcyjną, przedstawiającą dwie plamy barwne na białym tle. Kiedy, jednak, zbadamy dzieło, pod względem substancji, zobaczymy dwa szklane obiekty, nie będące tym, co obrazy. Źródło koloru, czy innymi słowy, czerwona barwa obrazu, tylko pozornie znajduje się na powierzchni obrazu. W rzeczywistości historycznej, jest przeniesiona dwukrotnie; raz przez oko aparatu, a dalej przez odbicie lustra. Trudno, więc, jednoznacznie określić, czy praca funkcjonuje jako abstrakcja czy figuracja.

## Stolik

Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Warszawie zorganizowało pokaz *Spragnieni Piękna*. Prace miały być tworzone na bazie projektu meblarskiego, rezydującej w Mediolanie dizajnerki Doroty Koziary.

Zdecydowałem się na aneksję eleganckiego stołu, wykonanego z drewna i szkła. Postanowiłem zamienić funkcjonalny mebel w obiekt rzeźbiarski (katalog B, s. 34-35).

Zależało mi na zbudowaniu poetyckiej, plastycznej metafory.

Szklany blat o grafitowej barwie stał się owalnym kadrem arktycznego morza, z którego wyłoniły się skupiska gór lodowych, widzianych z lotu ptaka. Biel lodu była, jednocześnie bielą porcelanowych naczyń, zwykle stawianych na stołach. Skrupulatnie doбираłem drobne kawałki stłuczonych filiżanek i talerzyków, aby kształtem odwoływały się do naturalnych form lodu. Każdy element był precyzyjnie szlifowany z jednej strony, aby po przyklejeniu do szkła sprawiał wrażenie odbijającej się w wodzie części góry lodowej.

Poza wątkiem pejzażu arktycznego, rzeźba przywoływała skojarzenia z pewnym rodzajem napięcia emocjonalnego. Białe cząstki i odpryski porcelany przypominały, roztrzaskane z pasją, naczynia, pozostawione i nieposprzątane ze stołu, przy którym odbyło się nerwowo zakończone spotkanie.

## Dolina Pięciu Stawów

W czasie przygotowań do wystawy *Relacja Warszawa – Zakopane* w Warszawskiej Królikarni, zaproponowałem kuratorce projekt pleneru, który miał odbyć się w Tatrach Wysokich, w maju 2017. Wspólnie z przedstawicielami Muzeum Narodowego w Warszawie, ogłosiliśmy konkurs dla artystów. Siedmioro z nich, po obradach jury, zostało zakwalifikowanych do wyjazdu do jednego z najpiękniejszych miejsc na Ziemi, do Doliny Pięciu Stawów Polskich. Miałem zaszczyt objąć kierownictwo pleneru. We współpracy z kuratorami Królikarni ułożyliśmy program pleneru, który miał na celu przywołanie tradycji związków artystycznych i przepływów kulturalnych pomiędzy twórcami z Warszawy oraz Zakopanego, tak wyraźnie obecnych w pierwszej połowie dwudziestego wieku.

Po pięciodniowych doświadczeniach, opartych na wykładach, prezentacjach oraz spotkaniach z naukowcami i artystami z Zakopanego, zorganizowaliśmy pokaz poplenerowy w Parku Morskie Oko w Warszawie (katalog B, s. 51). Wydarzenie było jednocześnie wystawą, happeningiem, performansem oraz artystyczną opowieścią o plenerze.

Chcąc odnieść się do nazewniczej zbieżności parku z tatrzańskim jeziorem, zaprojektowałem kartkę, w konwencji turystycznej pocztówki, która opisywała charakter mokotowskiego parku (katalog B, s. 52).

## Konstrukcje

W listopadzie 2018 roku wziąłem udziału w projekcie TICASS, który miał miej-

sce w Kilifi w Kenii. W ciągu pięciu tygodni pobytu w Afryce uczestniczyłem w serii konferencji, wykładów oraz warsztatów odbywających się, głównie, na Uniwersytecie PWANI w Kilifi. Zainicjowałem, również, projekt *Gift*, który zrealizowałem przy współpracy studentów z Akademii Sztuki w Szczecinie oraz studentów z Kilifi. Program opisałem szerzej w rozdziale dotyczącym osiągnięć dydaktycznych.

Równolegle do zajęć dydaktycznych realizowałem własne plany twórcze. Jednym z przedsięwzięć była analiza procesu budowania wiejskich domów na peryferiach Kilifi.

Z reguły, wcześniej rano udawałem się do wybranych, losowo, wiosek. Pora dnia była ważna, ze względu na niską pozycję słońca, co umożliwiało dogodną ekspozycję światła przy fotografowaniu. Wśród zgrupowanych domostw odnajdywałem konstrukcje niedokończonych chat. Głównie były to suche gałęzie lokalnie rosnących drzew, osadzone w otworach w ziemi, przygotowanych maczetami. Konary były skrupulatnie wiązane ze sobą na kształt gęstej kraty. Łącznikiem było włókno pozyskane z palm kokosowych. Te, zadziwiająco solidne układy gałęzi, czekały na zadaszenie palmowymi liśćmi, coraz częściej zastępowanymi blachą. Błoto, będące mieszaniną gliny i wody, służyło jako cement do zakrycia ażurów i formowania ścian.

Szczególnie interesującym aspektem budowania, jest ominięcie etapu projektowania. Projekt stapia się z procesem powstawania domu. Począwszy od wyznaczenia sznurkiem planu budowy, aż po wykończenie ścian, nie korzysta się z rysunków i wymiarowania. Cały proces powstawania obiektu mieszkalnego polega na rzemieślniczej realizacji myśli oraz intuicji budowniczych, którymi często są zwykli mieszkańcy kenijskich wiosek.

Na podstawie powyższych obserwacji wykonałem serię piętnastu barwnych fotografii analogowych zatytułowanych *Konstrukcje* (katalog B, s. 54-61).

## Grób

Dokumentując proces budowania kenijskich domów, zainteresowałem się również miejscami spoczynku umarłych. Z reguły rolę grobów pełniły niewielkie kamienie. Niekiedy były to drzewa, lub krzaki. Spotykałem, też, większe, kamienne pomniki, kształtem przypominające groby na europejskich cmentarzach. Jednak stosunek obcowania ludności Giriama z miejscami pamięci był znacząco odmienny od wzorców zachodnich.

Groby znajdują się w bliskim sąsiedztwie domów, gdzie mieszkali zmarli oraz gdzie mieszkają ich rodziny. Taka lokalizacja umożliwia nieprzerwaną bliskość żywych z ich przodkami. Brak dystansu wyklucza obecność lęku przed duchami zmarłych, tak silnie obecnego w naszej kulturze.

Pewnego poranka, podczas jednego ze spacerów po okolicznych wsiach ujrzałem niezwykle ujmującą scenę. Kilkanaście metrów od jednej z lepianek, znajdował się, jak na lokalne warunki, dość sporych rozmiarów kamienny grób. Jak się później dowiedziałem, był tam pochowany, powszechnie szanowany,

najstarszy, do niedawna, członek rodzinnego klanu. Na płycie pomnika, kilkoro dzieci, ubranych na kolorowo, beztrudnie bawiło się, radośnie skacząc i śpiewając pogodną afrykańską piosenkę.

Ta sytuacja łączyła w sobie, w spontaniczny i zarazem symboliczny sposób, kilka pokoleń rodziny. Zauroczony stopniem ekspresji oraz nieprawdopodobną mocą egzystencjalizmu dziejącej się przede mną akcji, szybko poprosiłem dorosłych, pracujących nieopodal, o zgodę na zrobienie zdjęć.

Wybrałem dwie klatki z kilkudziesięciu fotografii, uznawszy, że jest to odpowiednia liczba dla ukazania ruchu w wydarzeniu, jednocześnie pozwoli uniknąć fetyszyzacji reporterskiej, przedstawianej sceny (*Grób*, fotografia analogowa, 210 x 297 cm każda, 2018, katalog B, s. 61-62).

### *Maczeta*

Trzecią realizacją, zainicjowaną przez inspiracje kenijskie jest *Maczeta*, trzy obiekty, drewno, metal, w gablocie, 70 x 56 cm, 2019 (katalog B, s.64).

Maczeta jest jednym z najbardziej powszechnie używanych narzędzi w Afryce. Ma szerokie zastosowanie w życiu codziennym, począwszy od kuchni, poprzez działania związane z rolnictwem, aż po budownictwo. Na straganach z narzędziami prezentowana jest szeroka oferta maczet, zróżnicowana pod względem wielkości, kształtu, rodzaju stali oraz przeznaczenia.

Jak pokazuje historia konfliktów na Czarnym Lądzie, maczeta stawała się, również, najłatwiej dostępną bronią, zbierającą krwawe żniwa, nieraz, o niewiarygodnie dużej skali.

Mniej użytkowe, a bardziej wyrafinowane w formie maczety stały się, podobnie, jak miecze, obiektami handlu kolekcjonerskiego na całym, niemal, świecie. W Polsce, w środowiskach chuligańskich, maczeta stała się symbolem radykalnej walki z ideowymi przeciwnikami oraz odstraszającą bronią w tzw. ustawkach pseudo-fanów wrogich sobie klubów piłkarskich.

Ideą mojej realizacji było pozbawienie funkcji i znaczenia przedmiotu. Ręcznie wykonaną, zaprojektowaną z moim udziałem, maczetę, poddałem precyzyjnemu przecięciu, wzdłuż, na trzy części. Po rozsunięciu poszczególnych elementów, w sposób regularny, od siebie, uzyskałem trzy obiekty, o trudnym do zdefiniowania, przeznaczeniu. Dzięki prezentacji, w specjalnie zaprojektowanej gablocie, obiekty zyskały charakter muzealny, formą kojarząc się z rodzajem nieznannej białej broni lub abstrakcyjnych trzpieni. Obserwując równoległe odległości między elementami, możemy, w wyobraźni, złożyć wszystkie części w jeden, konkretny kształt. W ten sposób przywrócić maczecie jej pierwotną funkcję.

#### 4. Omówienie serii prac wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne

Od początku moich poszukiwań artystycznych fascynowała mnie kwestia percepcji wzrokowej i jej zakłóceń, zarówno w kontekście fizjologicznym, jak i psychologicznym. Tworzona w umyśle reprezentacja obiektu jest wypadkową informacji pochodzących z narządów zmysłów i tych, zawartych w pamięci, czyli naszej rzeczywistości psychicznej. Najbardziej interesował mnie moment, w którym po przechwyceniu i zarejestrowaniu bodźców z zewnątrz, następuje etap nadawania znaczenia spostrzeżeniom. Te zaś, zwykle zniekształcone są pewnym filtrem, sumą doświadczeń przepuszczonych przez subiektywne doświadczenie podmiotu: jego stany emocjonalne, sny, marzenia, pragnienia czy wyobrażenia. Istotną rolę w percepcji odgrywa również kultura, o czym pisze w swoich pracach Gottfried Boehm<sup>6</sup>.

W swoich pracach eksplorowałem ten wątek głównie za pomocą malarstwa. Medium, które, jak mi się wydawało, najlepiej może oddać naturę subiektywizmu percepcji wzrokowej, poprzez nieograniczone możliwości komponowania plam barwnych i zestawiania gestów pędzla na płótnie.

W okresie moich artystycznych poszukiwań, które przypadły na okres po obronie pracy doktorskiej, najważniejsze wydały mi się trzy motywy: światła, które jest niezbędnym warunkiem powstania obrazu. Filtru, dystorsji – podmiotowości percepcji, wyrażanej w sposób symboliczny jako pewne zniekształcenie tego, co przedstawione oraz linii – najbardziej podstawowego motywu plastycznego.

##### *Miasta*

Wśród prac składających się na wystawę towarzyszącą zamknięciu przewodu doktorskiego prezentowałem obraz olejny pt. *Moskwa*. Praca była efektem pierwszych doświadczeń z nacinaniem oraz innego rodzaju destrukcją papieru. Inspiracją były tu dla mnie realizacje Lucio Fontany, który poprzez proste zabiegi – nacinanie płótna skalpelem, rozszerzał jego płaszczyznę o dodatkowy wymiar.

Obraz *Moskwa* powstał niedługo po aneksji Krymu przez Rosję i stanowił rodzaj artystycznej reakcji na ten geopolityczny impakt. Po kilku miesiącach media, a wraz z nimi ich konsumenci, zajęli się kolejnymi wydarzeniami na świecie, a Krym stał się następną zaakceptowaną historyczną niesprawiedliwością. Siłą rzeczy, temat Rosji tracił na znaczeniu również w mojej świadomości. Z ramy umocowanej na reflektorze usunąłem karton z wyciętym napisem *Moscow* i zastąpiłem go nowym arkuszem bordowego papieru. Włączyłem światło, które stłumione płaszczyzną kartki, wydawało się szukać ujścia. W tej chwili wyobraziłem sobie światła Londynu, blask ruchu miasta, skumulowanej energii. Pomyślałem o mieście jako wielkim lightboxie, umieszczonym gdzieś w obojętnej temperaturowo przestrzeni. Szybкими ruchami nożyka zarysowałem na papierze kształty liter. Następnie odchylałem kawałki kartonu, regulując w ten sposób ilość padającego w stronę widza światła. Otrzymałem w ten sposób świetlną kompozycję fotografowałem. Kolejnym etapem było ustawienie kadru oraz wielkość płótna. Szczególnie istotna pod względem malarskim, była dla mnie idea malowania światła. Analizowałem różnorodność natężenia jasności barw poszczególnych fragmentów kompozycji. Aby oddać efekt skali rozświetlenia przeciętego papieru, organizowałem szeroką gamę barwną: od kraplaków przez odcienie ciemnych czerwieni, po rozbielony róż oraz biel. Patrzenie w światło stanowiło dla mnie kuszącą grę optyczną, eksperyment na siatkówce. Oko obserwujące źródło

6. Boehm, G., *O Obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2014



możliwości widzenia, patrzenie w sedno *dziania się* obrazu, było jak odczuwanie fizycznych podstaw widzenia w ogóle.

Filozoficzny aspekt *dotykania* sztuką idei światła jest silnie obecny w twórczości dwóch artystów, stanowiących dla mnie, w tamtym okresie, punkt odniesienia dla poszukiwań twórczych. Są to Józef Pankiewicz i Erwin Kneihsl. Pankiewicz w roku 1893 maluje obraz pt. *Nokturn – łabędzie w Ogrodzie Saskim w Warszawie nocą*. Głęboka, laserunkowa czern przesłania cały kadr obrazu. Kiedy oko akomoduje się w tonach ciemności, poniżej centrum kadru mającą sylwetki ledwie widocznych łabędzi. Malarz rejestruje odbite od ptasich piór światło, prawdopodobnie księżyca. Uderzający w tym dziele jest stopień malarskiej sublimacji zarejestrowanej sceny. Z kolei austriacki artysta Erwin Kneihsl fotografuje słońce. Szczególną poetykę jego działaniu nadaje warsztat i klasa materiałów, jakich używa. Pracuje wielkoformatowym aparatem analogowym. Kierując obiektyw bezkompromisowo – prosto w słońce, reguluje natężenie światła specjalnie dobranymi filtrami. Miałem przyjemność pomagać mu w instalacji jego warszawskiej wystawy. Powiedział mi wtedy, że podczas pracy ekscytuje go fakt, że nigdy nie patrzy na obiekt, który fotografuje.

W podobnej konwencji powstały trzy obrazy: *Moskwa* (katalog A, s. 6), *Londyn* (katalog A, s. 8) i *Tokio* (katalog A, s. 7). Wyżej opisane obrazy *komponowane światłem*, odnosiły się do kondensacji energii miejskiej, do skumulowanej temperatury ludzkiej aktywności. Miasta, jak rozżarzone węgle ognisk pośród ciemnej nocy świecą, przywołują, dzielą się swoim światłem. Poza aspektem iluminacyjnym, istotne były też wątki destrukcji. Papier niszczone nożykiem, nakłucia, rozdarcia, traktowałem jako nawiązania do pejoratywnych cech aglomeracji, do związanych z nimi pokładów frustracji i rozczarowań.

Potencjał tego typu bezradności odczuwałem wielokrotnie zwiedzając kolejne aglomeracje, zwłaszcza, gdy czas pobytu w nich wykaczał poza turystyczny standard. Wystarczy, by zejść z ludnej arterii, opuścić dzielnicę muzeów, skwerów z restauracyjnymi ogródkami i sklepami, minąć kilka przecznic w nieokreślonym kierunku i czuje jak turystyczny immunitet znika. Staję się ślepcem bez psa przewodnika zdanym na łaskę przypadku. Światła jest mniej, co przypomina o upływie czasu.

W ciszy, nasz prehistoryczny instynkt wyłapujący zagrożenie wyostreza zmysły. Zwłaszcza te niezbędne do ewakuacji. Widzę inną stronę miasta, jak zmurszały rewers złotej monety. Gorszy świat, gorszy zapach, mniej blasku i przyszłości, więcej biedy.

Niedługo po obronie doktoratu, dostaję propozycję indywidualnej wystawy w Galerii Akinci w Amsterdamie. Jadę tam by dokładnie obejrzyć przestrzeń. Podczas długiego, samotnego spaceru w satynowym mroku śpiących ulic, decyduję się na rewers monety. Planuję namalowanie cyklu obrazów o miastach. Jednak motywem łączącym wszystkie prace nie jest światło, a jego odwrotność. Przygotowuję serię kartonów z wyciętymi w nich nazwami miast, które w jakiś szczególny sposób zaistniały w mojej pamięci. Umieszczam je na tle czerni pudła, wcześniej wyłożonego czarnym sukniem. Organizuję *bezcieniowe* oświetlenie, by uzyskać efekt *wysypującego się z za przecięć* w papierze mroku. Decyduję się na negatyw *Moskwy* (katalog A, s. 14) i *Londynu* (katalog A, s. 13). Dodaję *Monachium* (katalog A, s. 11), *Amsterdam* (katalog A, s. 16), *Pekin* (katalog A, s. 12) oraz *Warszawę* (katalog A, s.15).

Zarówno w obrazach świetlnych, jak i czarnych, istotny był dla mnie studyjny charakter pracy. Jak w wielu innych moich realizacjach, wszystkie praktyczne etapy działań miały miejsce w pracowni. Praca w papierze, zdjęcia i malarstwo stwarzane były bez asekuracji zapożyczonych elementów, takich jak np. materiały internetowe. Dzięki czemu, widoczna jest analogowa plastyka opisywanych dzieł. To świadome pozostawanie w obszarze estetyki manualności, wydaje mi się szczególną wartością, biorąc pod uwagę kontekst ludzkiego zapadania się w wirtualne światy oraz poczucie konieczności posługiwania się ich językami.

Seria obrazów olejnych *Miasta* została pokazana na indywidualnej wystawie w Galerii Akinci w Amsterdamie w 2015 roku (katalog A, s. 18-20).

W roku 2017 obrazy *Moskwa* oraz *Londyn* zostały opublikowane w prestiżowym albumie wydawnictwa Phaidon – *Vitamin P3* (katalog A, s. 9). Seria *Vitamin*, to cykliczny projekt, w którym komisja złożona z kuratorów, dyrektorów muzeów i krytyków sztuki z całego świata wybiera ok. stu malarzy, by zaprezentować najciekawsze zjawiska w malarstwie z ostatnich pięciu lat.

Łzy

*Gdy łzy napływają do oczu, gdy je wypełniają, a co za tym idzie,  
jeżeli przysłaniają spojrzenie, to być może właśnie w tym doświadczeniu,  
w tej strudze wody odsłaniają istotę oka.*

Fryderyk Nietzsche<sup>7</sup>

W bliżej nieokreślonych współrzędnych kosmicznych, pośród ciemności wszechświata, a konkretniej, w ciemności sali kinowej dobiega końca film. Przez blisko dwie godziny poddawany jestem artystycznemu eksperymentowi na emocjach. Jestem świadkiem kunsztu zestawień rozmaitych dziedzin sztuki. Ujmujące pełne romantyzmu pejzaże, architektura doskonale formowana światłem słońca, wysublimowany ruch kamery, aktorzy prawdziwie grający *prawdę* oraz rozsądek ciszy, zaburzany sensualną arytmia dźwięku. Ciało jakby nieistotne, zamarte, utrzymywane jest przez fotel w pozycji *do oglądania*. Mój bezruch pochłania energię ekranu. Fabułę zamyka oporna na obojętność scena osamotnienia. Bohater traci miłość, jego oczy błyszczą rozpaczą. Na ekranie pojawiają się napisy końcowe.

Ten doskonały plan działa zgodnie z założeniami twórców filmu. Podobnie, jak w *Mechanicznej Pomarańczy* Burgessa, nie mogę odwrócić głowy od wizji. Czuję jak oczy wilgotnieją. Po chwili, oko pokrywa się warstwą płynu, dystansuje od obrazu, jak pod ciekłą soczewką. Litery nie są już informacją, służą teraz emocjonalnej estetyce obrazu; nakładają się na siebie, zanikają w nieostrości. Przez moment wydaje mi się, że widzę cyrylicę, a po chwili dynamicznie falujące pismo arabskie.

Wody jest już zbyt dużo, ale przedłużam czas do mrugnięcia, jakby w obawie, że ten wykreowany przez moją psychofizjologię spektakl się skończy. Przemykam lekko powieki i kilkumetrowy ekran w kinie zalewa szklane tsunami. Tekst gwałtownie zmienia się w długie pionowe świetlne nicie. Nieznacznie rozszerzam powieki, kreśląc setki nowych ornamentów, białych zygzaków i fantazyjnych esów-floresów. Zamykam oczy. Jak po ingerencji samochodowych wycieraczek obraz staje się kla-

7. zob. Derrida, J., *Memoirs of the blind: the Self-Portrait and Other Ruins*, The University of Chicago Press, Ltd., London, 1993, str. 126



rowny. *Normalność* widzenia przywołuje natychmiastową orientację w czasoprzestrzeni. Wstaję i kieruję się do wyjścia. Resztki chłodnej wilgotności na rzęsach dosychają wraz z podmuchami orzeźwiającego powietrza. Wyżej opisane doświadczenie zapada mi głęboko w pamięć. Jest nie tylko uniwersalnym doznaniem w wymiarze ogólnoludzkim, ale wydaje się też kuszącym motywem do zobrazowania. Przeprowadzam szereg eksperymentów optycznych w studiu, by znaleźć, jak najlepsze rozwiązanie plastyczne: umieszczam wodne filtry na obiektywie aparatu, fotografuję oleiste imitacje łąz, ustawiając obiektyw pod światło, szukam w nieostrościach, rozdwojeniach, rozjaśnieniach. Podejmuję dziesiątki prób malarskich. Sprawdzam efekty laserunków zalewających płótno, rozcieram gęstą pastę szerokimi pędzlami. Mnożę linie, zlewam plamy, testuję ekspresyjne gesty. Jednak okazuje się, że w każdą z prób wpisana jest porażka. Kolejne tygodnie mijają na frustrującej walce z materią malarską. W końcu porzucam pracę, karmiąc w ten sposób potencjał bezradności. Odrzucam medium malarskie. Farby zamykam w pudle i wyjeżdżam w Tatry, skąd przywiozę inspiracje, które opiszę w następnym rozdziale.

Dwa lata, później, zimą 2018, odzywa się do mnie właściciel firmy tekstylnej Bytom i proponuje współpracę. Projektuję motyw, jaki zostaje użyty w nowej kolekcji. Interesuję się technologią szycia i metodami produkcji. W tym nowym świecie szlachetnych, czarnych materiałów dostrzegam rozwiązanie. Projektuję haft. Długą na piętnaście metrów tkaninę z czarnej, włoskiej wełny pokrywam setkami wersów haftowanych białymi, jedwabnymi nićmi. Używam autentycznych napisów z filmu, jaki oglądałem w kinie. Zamieszczam detale informacji o osobach zaangażowanych w film, by poprzez błąd rozdwojenia treści uczynić nieczytelnymi.

Po konsultacjach z technologami przystępujemy do produkcji. Jadę do zakładu hafciarskiego w Tarnowskich Górach, gdzie wraz z fachowcami dokonujemy modyfikacji projektu. Na kolejnych sesjach testujemy ścięgi, sprawdzamy tkaniny, rozwiązujemy problemy związane z nietypowym dla zakładu zadaniem. Po kilku tygodniach haftowanie dobiega końca. We wskazanych przeze mnie miejscach hafciarki wczepiają długie nici. Akceptuję wszelkie błędy i uszkodzenia wynikające z procesu produkcyjnego.

Swoją premierę praca *Łzy* (katalog A, s. 22) ma we wrześniu 2018 na wystawie *Luźne Wątki* w warszawskiej Galerii Raster (katalog A, s. 29). Czarny materiał spływa ze ściany na podłogę, drapując się w swobodnym układzie. Kolumny nieostrych napisów falują wraz z tkaniną. Nici łączą się w chaotyczne układy białych strumieni ginących w fałdach czarnej wełny.

Powyższą pracę traktuję jako przestrzenny obraz. Rysunek, opisujący psychologiczny aspekt widzenia przez załzawione oko. Poprzez rezygnację z medium malarskiego i otwarcie się na bardziej rzeczywiste struktury, uzyskałem bliższy mentalnie kontakt widza z dziełem. Wełniany materiał kojarzymy z ubraniem, a przez to z ciałem, natomiast nici przywołują wartość dotyku. Dzięki temu delikatne, nieosłonięte oko umiejscawia się bliżej idei pracy, co ma swoją analogię w bliskości kontaktu oka z realną łąką.

Drugą odsłonę haft ma na wystawie *Choroba jako źródło sztuki* w Muzeum Narodowym w Poznaniu (kwiecień 2019).

## Tatry

W roku 2017 zostałem zaproszony do wzięcia udziału w wystawie *Relacja Warszawa – Zakopane* w Królikarni, oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie.

Pani kurator pokazała mi salę, gdzie przewidziane było miejsce na moją pracę. Wskazała dwie śnieżno- białe ściany, przedzielone wejściem, i powiedziała: *Tu powiesimy twoją górę, a tu, obok, pracę Janka Działkowskiego*. W tej chwili poczułem dreszcz na karku i czas, jakby zatrzymał się na mikrosekundę. Jan Działkowski był młodym, warszawskim artystą, pasjonatem gór, który zginął podczas jednej z wypraw w ukochane Tatry. Jego metafizyczna obecność na wystawie wprowadzała do muzeum rodzaj refleksyjnej powagi, wręcz dostojności.

Patrzyłem na *moją* ścianę i czułem, jak wszelkie pomysły na pracę nikały w jakimś druzgoczącym auto-banalizmie. Zrozumiałem, że moja kontrybucja w wystawę musi uzasadnić swoją obecność obok wyrazistych, przejmujących kolaży Janka.

Podczas poszukiwań, przypomniał mi się tekst Jacques'a Derridy pt. *Pamiętnik Ślepeca*<sup>8</sup>, który powstał przy okazji kuratorowania przez filozofa wystawy w paryskim Luwrze. Jako temat przewodni, Derrida wybrał oślepienie, rozumiane jako stopień zerowy poznania. Ślepotą zdaniem filozofa, jest jedną z form widzenia, gdyż wszystkie zmysły mają udział w procesie tworzenia idei czyli rysunku umysłu. Myśl, że rysownik jest ślepy na obserwowany obiekt, że jego ręka wraz z narzędziem porusza się w mroku niewiedzy, stała się bezkonkurencyjna wobec innych tropów.

Przygotowałem duży arkusz papieru, obok położyłem fotografię tatrzańskiego Mnicha. Intuicyjnie wybrałem jeden z tysięcy punktów na bieli papieru i zdecydowanym ruchem pociągnąłem pierwszą linię. Starając się trafić ostrzem cyrkla w punkt, zakreśliłem duży łuk. Miejsce przecięcia łuku z linią wyznaczyło początek drugiej linii. Badając wzrokiem zdjęcie szczytu, wyznaczałem proporcje oraz kierunki. Używając podstawowych narzędzi kreślarskich: cyrkla i linii, konstruowałem szczyt jak gdyby od nowa. Świadomie zrezygnowałem z użycia swobodnej, odręcznej kreski, aby zminimalizować indywidualizm artystycznej interpretacji. Zależało mi na tym, żeby rysunek był klarowny, jak projekt architektoniczny. By trzymał się z daleka od ozdóbek wynikających z preferencji plastycznych autora. Miał być bliżej matematyki niż poezji.

Jednocześnie to, co robiłem nie było tylko chłodną kalkulacją, wciąż było to polem kreacji wynikającej z decyzji kompozycyjnych, regulacji miękkości kreski oraz niedorysowania.

I właśnie na tym zawieszeniu pomiędzy rysowaniem, a projektowaniem góry polegał ten wciągający paradoks. Celam była próba sportretowania szczytu, przy jednoczesnym uniknięciu kreacji kolejnego artystycznego bytu. W kolejnych miesiącach powstało siedem rysunków przedstawiających następujące szczyty tatrzańskie: Wschodni Szczyt Żelaznych Wrót (katalog A, s. 34), Granaty (katalog A, s. 39), Rohacze (katalog A, s. 36), Zamarła Turnia (katalog A, s. 33), Żabi Koń (katalog A, s. 35), Ganek (katalog A, s. 37) i Heinrich (katalog A, s. 38).

Praca pt. *Mnich I* (katalog A, s. 31) prezentowana była na wystawach:

*Relacja Warszawa – Zakopane*, Królikarnia Muzeum Narodowe w Warszawie, 201,  
*Widmo Brockenu*, Galeria Awangarda, Wrocław, 2018.

*Kolekcja, rozdział pierwszy. Sztuka współczesna w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego*,

---

8. Derrida, J., *Memoirs of the blind: the Self- Portrait and Other Ruins*, The University of Chicago Press, Ltd., London, 1993

Zakopane, 2018.

Praca ta została zakupiona do kolekcji Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

Cały cykl prezentowałem na indywidualnej wystawie pt. *Ósmy kontynent* w Galerii Zona Sztuki w Szczecinie w marcu 2019 roku. Całość zostanie też zaprezentowana na solowej wystawie w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem.

## Bibliografia

1. A. Heydebreck von, Amelie von Heydebreck, w: *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, J. Lubiak, Łódź: Muzeum Sztuki 2012
2. Bienert, D., Zbigniew Rogalski, w: *Polish! Contemporary Art From Poland*, Żak/ Branicka Foundation, Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2011
3. Boehm, G., *O Obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2014
4. Derrida, J., *Memoirs of the blind: the Self- Portrait and Other Ruins*, The University of Chicago Press, Ltd., London, 1993
5. Gorczyca, Ł., Zbigniew Rogalski, w *New Phenomena in Polish Art After 2000*, G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2006
5. Migasiński, J., Pokropski, M., *Główne problemy współczesnej fenomenologii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2017
7. Poprzęcka, M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria 2009

  
.....  
podpis