

Jakub Adamek

Dokumentacja postępowania habilitacyjnego

Autoreferat

Jakub Adamek
Autoreferat

Autoreferat

Imię i nazwisko

Jakub Adamek

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

Dyplom ukończenia studiów na Wydziale Grafiki w Katowicach, Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Kierunek Projektowanie Graficzne. Tytuł magistra sztuki nadany 30 czerwca 2001 roku w Katowicach.

Dyplom ukończenia Podyplomowych Studiów Pedagogicznych na Uniwersytecie Śląskim W Katowicach. 2001rok

Dyplom nauczyciela mianowanego nadany przez Marszałka Województwa Śląskiego w 2005 roku.

Stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuki: sztuki plastyczne, dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne, nadany uchwałą Rady Wydziału Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach z dnia 30 sierpnia 2008 roku. Tytuł pracy doktorskiej: *Zwierzęta są trwałe. Iluzje, gry i symulacje w Animal Planet*

Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych/artystycznych

2001 - 2003	Zatrudniony w Opus-art. Sosnowiec
2001 - 2012	Zatrudniony w kolegium nauczycielskim w Bytomiu na kierunku Edukacja Artystyczna
2004 - 2011	Zatrudniony w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w niepełnym wymiarze etatu
2010 – 2012	Prowadził zajęcia z zakresu metodyki plastyki w Wyższej Szkole Nauk Społecznych w Tychach
01.06.2011 - obecnie	Zatrudniony w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na stanowisku adiunkta w pełnym wymiarze etatu

Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.)

Zgodnie z wymogiem wskazuję zestaw dwudziestu czterech prac malarskich skomponowanych w całość pod tytułem *Superpatron* jako aspirujący do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopnia i tytule w zakresie sztuki. Cykl obrazów prezentowany był na indywidualnej wystawie w warszawskiej galerii M2 w terminie 13. XII. 2016 – 25. II. 2017. Rok wcześniej trzy z nich zostały zaprezentowane i wyróżnione na wystawie finalistów 42 Biennale Bielska Jesień 2015.

Spis treści

1. Opis wskazanego osiągnięcia artystycznego

- 1.1. Wprowadzenie
- 1.2. Koncepcja artystyczna i wystawiennicza cyklu *Superpatron*
- 1.3. Forma przeciw idei. Rozważania nad przekazem całościowym

2. Opis pozostałej aktywności w dziedzinie sztuki

- 2.1. Działalność artystyczna od ukończenia Akademii do doktoratu. Wybrane pozycje
- 2.2. Doktorat i najważniejsze wydarzenia artystyczne od jego obrony do chwili obecnej
- 2.3. Wybrane realizacje malarskie, projektowe i inne osiągnięcia na polu sztuki

3. Działalność dydaktyczna i badawcza

- 3.1. W pracowni rysunku
- 3.2. W pracowni malarstwa
- 3.3. Pozostałe doświadczenia dydaktyczne
- 3.2. Koncepcja publikacji nr ISBN 978-83-61424-93-2 realizowanej w latach 2013 – 2015, wydanej ze środków statutowych uczelni w ramach utrzymania potencjału badawczego „Teraz jesteśmy w Akademii Sztuk Pięknych. Koncepcje dydaktyczne i metody pracy w ramach edukacji pierwszego roku na kierunku Malarstwo”.

4. Prace organizacyjne i popularyzatorskie

- 4.1. Pełnione funkcje w ASP
- 4.2. Praca na rzecz uczelni i studentów

1. Opis wskazanego osiągnięcia artystycznego

1,1. Wprowadzenie

W 2001 roku obroniłem pracę dyplomową pod tytułem „Okna miasta” w pracowni projektowania graficznego Prof. Mariana Oslislo na wydziale Grafiki w Katowicach, Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie wraz z aneksem z rysunku w pracowni Prof. Ireneusza Walczaka. Prace dyplomowe podejmowały wątek relacji społecznych w konkretnym środowisku, na stałe nadając kierunek mojej dalszej postawie artystycznej. Dyplom główny stanowiły wydruki komputerowe, które w ujęciu technologicznym dobrze odzwierciedlały charakter pracy w trakcie studiów, jednak już po ich ukończeniu okazały się niewystarczające. Tworzenie obrazów w zapisie cyfrowym było dla mnie z jednej strony wygodne z uwagi na dość zaawansowaną technikę posługiwania się medium komputerowym, natomiast z drugiej powodowało narastający niedosyt w stosunku do rozważań nad tworzywem, materią dzieła sztuki. W szczególności początkowy okres samodzielnej pracy „po Akademii” charakteryzował się szeregiem dylematów w kwestii sposobów realizacji dalszych planów artystycznych. Wielorakie akademickie doświadczenia z technikami plastycznymi w tym komputerowymi wywoływały coraz to nowsze konstatacje, nie dające jednoznacznej odpowiedzi, którą drogą podążać. Potrzebowałem nowego obszaru, kompletnego narzędzia umożliwiającego stworzenie dowolnego świata, czegoś na wskroś przypominającego doskonałość programu komputerowego. Myślałem o przestrzeni, która pozwoliłaby wygenerować obraz w każdych parametrach wizualnych ale bogatej w pierwiastek bezpośredniej (manualnej) ingerencji artysty. W 2002 roku namalowałem niewielkich rozmiarów obraz olejny przedstawiający postać kościelnego organisty, zatopionego w surowych przestrzeniach współczesnej świątyni. W tym samym roku *Organista* znalazł się na wystawie finałowej setki konkursu *Obraz roku* w warszawskiej Królikarni. Rok później otrzymałem w tym samym konkursie wyróżnienie za obraz *Szkoła*. Jak się okazało są to rzadkie przykłady pojedynczych prac nie będących częścią większego zestawu. Malarstwo stawało się dla mnie alternatywnym światem, polem konfrontacji przemyśleń i przeżyć, komentarzem zjawisk zachodzących w rzeczywistości. Powoli stawałem się malarzem.

W 2001 roku podjąłem pracę w Kolegium Nauczycielskim w Bytomiu kończąc jednocześnie pedagogiczne studia podyplomowe na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. W Bytomiu pracowałem aż do 2012 roku wykładając, na początku jako nauczyciel kontraktowy, potem mianowany, różne przedmioty plastyczne na kierunku Edukacja Artystyczna. Kolegium było wówczas pod opieką dydaktyczną Wydziału Sztuki Uniwersytetu Śląskiego a następnie Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Był to okres o tyle symptomatyczny, że skutkowało krytycznym spojrzeniem na moją rolę zawodową i w efekcie przyczynił się do powstania prac pod hasłem *Nauczyciel plastyki*. Znaczący w kontekście mojej przyszłości zawodowej i artystycznej był rok 2004. Miało miejsce wtedy kilka istotnych fatów. Podjąłem pracę na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w charakterze asystenta dr Jolanty Jastrzęb w pracowni rysunku I roku oraz rozpocząłem pracę nad pierwszym poważnym cyklem obrazów, ukazujących trwający kilka lat proces zamykania kopalń na terenie Śląska i Zagłębia. Jeden z obrazów *Wejście do kopalni Wirek* został w tym

czasie wyróżniony na XX Festiwalu Malarstwa w Szczecinie. W tym samym roku zostałem zaproszony przez Prof. Marka Krajewskiego z Uniwersytetu A. Mickiewicza w Poznaniu do wzięcia udziału w wystawie poświęconej mieszkaniu pod hasłem *Zasiedzenie*.

Przygotowałem serię zdjęć prezentowaną na wystawie grupowej w Galerii Arsenał.

Przez kolejne lata tworzyłem i wystawiałem obrazy głównie związane z architekturą regionu, który zamieszkuję. To wciąż inspirujące miejsce, myślę w tej chwili o Zagłębiu, ale powody dla których powstawały kolejne prace miały w sobie więcej krytycyzmu niż aprobaty. Nie krytykowałem jednak tylko polskiej tkanki miejskiej. W 2007 roku namalowałem kilka obrazów przedstawiających greckie domy jednorodzinne. Grecja wtedy przeżywała niepohamowany rozkwit budownictwa. Z unijnych źródeł budowano dużo i wszędzie. Grecy przede wszystkim rozbudowywali, dokładali nowe piętra itd. Zaczynali budowę ale jej nie kończyli. Stąd całe dzielnice wyglądały jakby nagle na karkach starych otynkowanych budynków wyrosły nowe czerwone garby. Zanim otworzyłem przewód doktorski, zostałem zaproszony w 2006 roku do wzięcia udziału w grupowej wystawie pod hasłem *Stan wewnętrzny* w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Dwa lata później obroniłem pracę doktorską pod tytułem *Zwierzęta są trwałe. Iluzje, gry i symulacje w Animal Planet*, której promotorem był Prof. Antoni Cygan. Rok później otrzymałem awans na stanowisko adiunkta i jednocześnie powierzono mi prowadzenie przedmiotu malarstwo I roku, którą to czynność do dziś wykonuję.

Okres między doktoratem a dniem dzisiejszym wypełniły liczne realizacje artystyczne i projektowe, które szczegółowo opiszę w dalszej części autoreferatu. Były to najczęściej zwarte serie malarskie, określone ideą i w takiej formie prezentowane na wystawach indywidualnych i grupowych. Większość z nich, jak choćby *Nauczyciel plastyki*, *Fajne miejsce* czy realizacja muralu z postacią Marka Hłaski w dzielnicy Marymont w Warszawie i w końcu *Superpatron* dowodzą, że kluczowym bodźcem dla mojej działalności artystycznej jest zakres tematyczny kryjący element tajemniczy z konkretnym przekazem i wszelkie zabiegi malarsko - formalne są jemu przyporządkowane lub nie wykazują większej niż to potrzebne aktywności. Stąd w moich pracach pojawia się uproszczenie, gradient lub płaska plama kamuflująca ślad narzędzia, funkcjonująca jako warstwa tła, której najczęściej towarzyszy inaczej malowany obiekt. Ten z kolei szczególnie się nie wyróżnia, gdyż całość kompozycji zwykle pozostaje zawężona kolorystycznie. W tego typu przedstawieniu, a jest on w mojej twórczości wyraźnie wyczuwalny tkwi charakter autora, jego sposób widzenia i reagowania na rzeczywistość, również na sztukę. Manifestuje się w nim przekonanie o daremności poszukiwań gier formalnie estetyzujących, które rozumiem jako przetworzenia kompromisowe, cieszące bardziej oko niż umysł. Estetyzacja w przypadku sztuk plastycznych ma znaczenie negatywne i odpowiada upiększaniu, tworzeniu rzeczy gustownych z zamiarem kokietowania widza. Już samo zbliżenie się do niej wywołuje wątpliwości co do wiarygodności dzieła i szczerych intencji autora. Znacznie bardziej pożądana pozostaje kwestia odpowiedniego wyważenia użytych środków plastycznych, wymaganych do osiągnięcia właściwej ekspresji. Z pozycji wartościowania obrazu optymalne byłoby zbalansowanie jego elementów jak: kolor, ślad narzędzia, kompozycja w taki sposób by ekspresja formy była kwintesencją treści a wprawny odbiorca cieszył oko i umysł w równym stopniu.

Być może te przemyślenia brzmią nieco idealistycznie i nie zawsze pokrywają się z prawdą ale w moim przekonaniu istotna dla artysty jest świadomość rodowodu swoich dzieł i krytyczna ocena procesu ich powstawania. Chodzi o rzeczy podstawowe takie jak: sens, przedmiot, przesłanie, które bywają ulotne nawet dla samego artysty, natomiast ważne dla budowania koncepcji całej twórczości, która powinna mieć charakter progresywny. Zdarzają się chwile i dowody wyjątkowe, potwierdzające regułę powyższego wywodu, że w sferze formalnej potrzebuję odmiany. Chęć zobaczenia gestu, wyplątania się z reguł czy z wygody powtarzania znajomych kształtów wybrzmiewa w postaci pojedynczych prac. Kilka z nich, w tym *Żywa rzeźba*, niektóre portrety ze *Stanu skupienia*, zostały namalowane energicznie i stosunkowo szybko. Pretendują w swej warstwie wizualnej do form szkicowych skazanych na lapidarną wrażeniowość, która towarzyszy mi najczęściej w początkowej fazie budowy obrazów, gdzie jest miejsce na luźne szkice i eksperymenty.

Swoją pracę, szczególnie związaną z rozwijaniem cykli staram się w miarę możliwości kontrolować. Przeciagam fazę wstępną, przyglądam się z różnych stron zebranemu materiałowi, zapisuję skojarzenia, robię kilka wstępnych prac. Nieocenioną rolę w takich przypadkach pełnią niezależne komentarze, dające szansę na zdystansowanie się autora do swoich racji i ponowne zrewidowanie poglądów. *Superpatron* jest właśnie przykładem takiego podejścia do malarstwa. Praca nad nim trwała stosunkowo długo, dwa lata z przerwami, przez co kilka obrazów zostało usuniętych, kilka przemalowanych, pojawiło się parę zupełnie nowych. Obecnie z perspektywy czasu, łatwiej dostrzec w nim pewien styl pracy oparty na przemyślanym schemacie dostosowanym do tematyki. Obrazy łączy kolorystyka zapożyczona ze szkolnych lamperii czy podłóg, zderzenie abstrakcyjnych gradientów z realistycznie ukazanymi postaciami oraz zawarta w każdym z nich symboliczna anegdota, którą opisze w dalszej części autoreferatu.

Podejście do malarstwa w zaplanowany czy spekulacyjny sposób daje dużo radości dla kogoś kto ceni sobie rozważania konceptualne ale ma również swoje mankamenty. Rudolf Arnheim pisał: „*Komuś, kto jest świadomy zasad rządzących jego działaniami, świadomość ta może przeszkadzać w ich wykonaniu(...)* Świadomość zasad może się tu stać nieprzewidywalną przeszkodą. Artyście w jego dalszym rozwoju może przeszkodzić wyuczenie się ogólnej formuły, na którą nie jest intuicyjnie gotowy” (Myślenie wzrokowe. Wyd. II, Gdańsk 2013, str. 228) O zabójczych dla dzieła przyzwyczajeniach i wypracowanych manierach w podrozdziale Forma przeciw idei.

1.2. Koncepcja artystyczna i wystawiennicza cyklu „Superpatron”

Kiedy kończyłem Akademię Sztuk Pięknych w 2001 roku dyplomem z projektowania graficznego nie sądziłem, że doświadczenia zdobyte w trakcie pracy nad nim całkowicie zdominują moją strategię artystyczną, wyrażającą się głównie w malarstwie. Prawdopodobnie powodem takiego stanu rzeczy był wybór pracowni dyplomującej w której znalazłem przestrzeń dla realizacji nie obarczonych wymogami potencjalnego klienta, gdzie jednocześnie przyglądałem się swoim pomysłom w sposób analityczny, zbliżony do działań z produktem. Mimo projektowego charakteru w pracowni Prof. Oslislo panowała ogólna zasada twórczego poszukiwania sensów w podejmowanych tematach. Niezależnie od

intencji pomysłodawcy i kierunku w którym podążał, liczył się przekaz. Trzeba było go nieraz szukać o wiele dłużej aniżeli potem konkretyzować właściwy temat. W moich obrazach dyplomowych drukowanych na papierze 70x100 sportretowałem anonimową młodzież na tle ich smutnego środowiska-blokowiska. To właśnie nachalność tej części architektury mieszkaniowej sprowokowała sprzeciw, który chciałem wyrazić. Interesowała mnie sytuacja młodego człowieka, mniej więcej w moim wieku osadzonego w plątaninie klatek i korytarzy w getcie z niekończącym się rytmem okien. Temat powziąłem ze zwykłej niezgody na taki pejzaż, na coś co okalało nie tylko moje miasto ale większość w Polsce. „Okna miasta” taki był tytuł dyplomu, został doceniony w postaci prezentacji na wystawie *Novart- młoda polska sztuka* w 2002 roku w Krakowie. Rudolf Arnheim zilustrował prostymi słowami to, czym była i jest dla mnie sztuka: (...) *fundamentalne narzędzie orientacji zrodzone z ludzkiej potrzeby rozumienia siebie i świata, w którym żyjemy (...)* (Myślenie wzrokowe. Wyd. II, Gdańsk 2013, str. 345)

Nie bez powodu zaczynam analizę koncepcji artystycznej cyklu *Superpatron* od pamiętnego dyplomu. Zaczął wykształcać się wtedy pewien model pracy nad szerszym przedsięwzięciem np.: potencjalną wystawą, który stosuję do dziś. W ogólnym zarysie wygląda to tak: Pierwsza faza obejmuje typowanie obszaru tematycznego spośród wcześniej nakreślonych pomysłów. Ustaliam zakres problematyki, którą chcę się zająć (zazwyczaj dotyczy środowiska bliskiego mi fizycznie i mentalnie). Próbuję określić potencjał tematu i wskazać go. Organizuję wtedy wszystkie potrzebne materiały: zdjęcia, teksty, itp. W tym miejscu zaczyna się etap klarowania konkretnych kompozycji, następuje faza odrzuceń, konceptów formalnych, konfrontacji estetyki z podmiotem jakim jest idea. Powstają pierwsze obrazy, których szata wizualna nie będzie raczej niespodzianką ponieważ jest ona dość mocno określona na początku. W następnych fazach bieżące zmiany są częste. Dotyczą kolorystyki oraz finalnego rozmieszczenia elementów kompozycji na płótnie. Przed laty (prawdopodobnie w trakcie pracy nad wejściami do kopalń) ukształtował się pogląd dotyczący estetyki malarskiej jaką stosuję. Uznałem wtedy, że nie potrzebuję w obrazie zbyt wyrazistych znamion techniki malarskiej jak ślad pędzla czy zacieki farby. To jak maluje poszczególny artysta wynika z predyspozycji mentalnych określonych cechami osobowymi, wobec czego naturalna stała się dla mnie oszczędna i poukładana forma wyrazu. Tak zwane efekty uboczne, skądinąd wspaniale uzupełniające tkankę malarską artystów jak Andrzej Wróblewski, Neo Rauch, Mathias Weischer muszą wynikać z bardziej żywiołowego sposobu budowy obrazu. Dla mnie wystarczająca jest jednorodna plama oraz parę detali trzymane w ryzach zwartej kompozycji, przypominającej rozwiązania w obrazie *Większy plusk* Davida Hockneya. Jego wcześniejsza twórczość reprezentowana między innymi obrazami *Państwo Clark i Percy*, *Moi rodzice* oraz szeregiem prac z ludźmi we wnętrzach jest mi również bardzo bliska, nie tylko ze względów formalnych ale także treściowych. Hockney maluje płasko, obrazy wyróżnia skromność i prostota. Nie ma tam wibrującego śladu pędzla, plama kładziona jest z atencją pieczołowicie oddając nastrój i detal przedstawienia. Są tu podobieństwa do mojego sposobu obrazowania, szczególnie na poziomie ładu kompozycyjnego.

Superpatron reprezentuje podejście do przedstawiania natury w sposób realny choć zawiera również akcenty symboliczne i widoczne uproszczenia, charakterystyczne dla

malarstwa abstrakcyjnego. Taki był też cel. Zmieścić w jednej przestrzeni wizualnej nieprzedstawiające, zaledwie coś sugerujące formy abstrakcyjne oraz akcenty wiernie oddające cechy portretowanych obiektów. W każdej pracy znajdziemy tego przykłady ale w obrazach *Traugutt*, *Hubal*, *Misjonarze oblaci* rysuje się to najwyraźniej. Co miałby oznaczać zabieg polegający na nachalnym łączeniu tak odmiennych estetyk poddam eksploracji w podrozdziale forma przeciw idei. *Superpatron* jest niewątpliwie intuicyjny w warstwie konceptualnej. Wyrósł nie na kalkulacji lecz na zwykłej obserwacji wewnątrz szkoły moich dzieci, które tam codziennie wożę a przetransformował do wersji ostatecznej w pracowni, w oparciu o dokumentację fotograficzną. Materiały, które zbierałem od 2013 roku głównie w Internecie, dotyczyły początkowo malarskich przedstawień patronów. Zwróciłem uwagę na ich specyficzny, powtarzający się, zabawny grymas twarzy. Jeden element przesunięty niesymetrycznie, drugi zbyt duży lub za mały, itd. Efekt słabego warsztatu malarskiego autora powodował, że źle namalowany portret zamiast składać hołd cnotom bohatera, działał dokładnie odwrotnie. Kierowany obowiązkiem malarza, który dostrzegł zamach na dyscyplinę oraz na wielkich Polaków postanowiłem te cuda w jakiś sposób zarchiwizować. Znalezienie nie stanowiło problemu, jednak dość szybko zaprzestałem gromadzenia malowanych patronów gdy w trakcie poszukiwań, na pierwszy plan wysunął się inny sposób ich upamiętniania. Moją uwagę przykuły bardziej lub mniej rozbudowane wystawki. Interesujący był w nich ogólny wyraz przedstawienia, na wskroś przypominający efekt krzywego oka w wyżej wymienionych podobiznach malowanych. Stopniowo zbierałem już wszystkie możliwe formy i układy wystawiennicze wyglądające przeróżnie. Od starannie zakomponowanych miejsc gdzie występowały np. rzeźba, pamiątki i kwiaty po zwykłe gabloty powypychane cytatami. Efekt był symboliczny. Wydawało się, że wystawki zawierały w sobie coś co cechuje całe polskie szkolnictwo. Chaos, przesadna powaga przechodząca w banał, bieda. Samo wpatrywanie się w te twory powodowało magiczne zatrzymanie czasu. W mojej szkole z lat 80- tych, były te same co w większości placówek dzisiaj lamperie, światła, drzwi, korytarze. Kolor i zapach tych miejsc wciąż przywoływały przeszłość, w której niestety nie potrafiłem odnaleźć honorowego przedstawienia gen. Zawadzkiego.

W swoim artystycznym zamierzeniu chciałem sportretować konkretną przestrzeń w sferze publicznej, której wszyscy jesteśmy lub byliśmy uczestnikami. Zależało mi na podkreśleniu dwuznacznego przekazu płynącego ze specyficznej gloryfikacji ważnych Polaków. Z jednej strony widać tam naturalną chęć złożenia hołdu patronowi z drugiej zaś sposób w jaki jest to ukazywane degeneruje postać samego patrona, co w przypadku wielu problemów polskich szkół staje się wręcz symboliczne. Obrazy nie zostały wymyślone. Są to właściwie wierne przedstawienia, których kompozycja uległa delikatnej redukcji, uwypuklając jedynie wyjątkowość poszczególnych wystawek. Nie było moim celem wyeksponowanie złego smaku dominującego w ekspozycjach i następnie wyśmianie go. Nie stanąłem, mam nadzieję po stronie, która wie lepiej i potrafi tylko punktować „błędy” naszej rzeczywistości, odcinając się jednocześnie od tego co nieprzemysłane i przypadkowe. Jestem gotów nawet wskazać pozytywne takich scenografii, przywołując ich bezimiennych autorów, którzy mimo że w sposób niezamierzony, wykazali właściwy dystans do często przesadnie idealizowanych życiorysów wielkich postaci. Nie jest to jednak wystarczający argument by powiedzieć, że taki stan rzeczy ma rację bytu i w takiej formie może pozostać, jak z resztą ma

to miejsce w wielu innych, równie symbolicznych co zaskakujących wizualnie przykładach z polskiej rzeczywistości, choćby tych związanych z typografią reklamową w miejscach publicznych. Obrazy z cyklu *Superpatron* poza ich autonomicznym wydzźwiękiem jako dzieła malarskie, miały spełniać także funkcję dokumentującą. Stąd ingerencja w oryginalny kształt poszczególnych ekspozycji sprowadzała się do odrzucenia nic nie wnoszących detali i nazbyt agresywnych faktur podłóg czy ścian. W tym sensie bliżej im do neutralnego Pocztu Królów Polskich Matejki niż do obiecującej opowieści z rozbudowaną narracją o którą się równocześnie ocierają. W każdym z wizerunków patronów jest bowiem zawarty pewien rodzaj komentarza wyrażający się np.: w dziwacznej pozie (Piłsudski), odrealnieniu (Traugutt, Baczyński, Papież 5), nie ostrości (Papież 2), karykaturze (Górski, Misjonarze Oblaci) grze między postacią prawdziwą a namalowaną (Konopnicka, Wyszyński).

Nakreśliłem kluczowe powody i idee dla których powstała seria prac *Superpatron*. Pozostała jeszcze jedna być może najczystsza i najważniejsza przyczyna dla której w ogóle rozpocząłem ten cykl, mianowicie powroty pamięci do drobnych, nie do końca czytelnych scen z przeszłości. Prowokowane podobieństwami detali jak kolor lamperii i świateł, tworzywo posadzek, zapach budowały zapewne mylny obraz miejsca w którym spędziłem osiem lat ale za to mocno sugestywny. Ujawniły się nic nie znaczące chwile, zwykłe bieżące problemy lat 80- tych, które po trosze przypominają te dzisiejsze, symbolizując powtarzającą się beczasową formę.

Obrazy zostały wyeksponowane na wystawie w warszawskiej galerii M2 w sposób nawiązujący do połączeń kolorystycznych najczęściej występujących w szkołach. Dwie sąsiadujące ze sobą ściany pomalowałem w odcieniach złamanej żółcieni i brązu. Górna żółta część to regularny kolor ścian, natomiast brąz to lamperia, która w szkole zwykle malowana jest odpornym na ścieranie lakierem.

1.3. Forma przeciw idei. Rozważania nad przekazem całościowym

Dlaczego obrazy „Superpatron” właśnie tak wyglądają? Rozbiór na czynniki pierwsze własnych prac, zwłaszcza obrazów malarskich, które nie schodzą jak przedmiot z przemysłowej taśmy nie przychodzi łatwo. Starając odpowiedzieć sobie na pytanie dlaczego tak maluję, posłużę się przemyśleniami, które są aktualne mimo, że dość dawno je nakreśliłem. Wierzę, że forma, inaczej warstwa wizualna pracy rodzić się winna jako namacalny rezultat zderzenia rzucanych skojarzeń wobec tego, co zostało powzięte jako problem artystyczny. Jeśli jest determinowany zewnętrznym lub wewnętrznym bodźcem o wyrazistym potencjale, to estetyka jakiej forma danego dzieła jest przypisywana może być praktycznie każda. Sama forma zaś i tak zawsze wartościuje dzieło. Zatem jeśli John Curin maluje nagie kobiety w pozach kojarzonych z przedstawieniami świętych, na ciemnym tle w wysmakowanym renesansowym stylu nie staje się od razu renesansowym naśladowcą czy kopistą. Jego kobiety z obrazu „Różowe drzewo” są, mimo idealizowanych kształtów współczesne. Świadczą o tym twarze konkretnych osób oraz ledwie zauważalne detale jak pomalowane usta, udrapowane fryzury. Artysta przyjął odpowiadającą mu estetykę by

opowiadać o teraźniejszości przy okazji zadając fundamentalne pytanie o kondycję malarstwa współczesnego. Czy obraz „Duża rodzina nr 1” Zhang Xiaoganga jest piękny ze względu na czystą i subtelną kolorystykę? Myślę, że również ale przede wszystkim za udane połączenie formy z silną treścią podejmującą problematykę kontrowersyjnej kontroli urodzeń w Chinach. Ten typ przedstawień malarskich łączy, jak sądzę mocno konceptualna konstrukcja oparta na przemyślanej formule, zgodna z przekonaniami autorów. Podobną równowagę między formą a treścią widzę w konkretnych obrazach wielu artystów np.; David Hockney *Większy plusk*, Yue Minjun *Egzekucja*, Ed Ruscha *OFF*. Widzę ją także u siebie i tym samym w obrazach *Superpatron*.

Czy zatem moje malarstwo kształtuje wyrachowana idea intelektualnie wyosobniona, która dominuje nad żywą intuicją, negując niejako sam proces malarski, sprowadzając go jedynie do rzemieślniczego działania, a całość poczynąń malarza zawęża do manipulacji konceptualnych? Z pewnością kształtuje ale kategorycznie nie dominuje. Większa liczba godzin spędzona na rozważaniach co i jak malować niż na samym malowaniu nie dyskwalifikuje twórcy jako malarza i nie przenosi go do innej kategorii artystycznej np. twórca konceptualny a jedynie rozszerza pole twórcze zwieńczone terminem np.: malarz konceptualny lub o takim zacięciu. Wciąż jednak malarz. Zdarza się również typ konceptualnych zafaszowań. Niektóre współczesne obrazy na pozór emocjonalne i ekspresyjne są efektem przyjętej przez artystę estetyki z pozycji uporządkowanego wyboru a nie twórczej reakcji na prawdziwe przeżycia, stając w sprzeczności do kierunków na jakich się wzorują. Ich wymiar jest daleki od szczerości i prędkiej mu do komercyjnej sztuczki niż wiarygodnego przekładania swych lęków i radości na język sztuki. Miewam zawahania w stosunku do kroków które podejmuję w moim malarstwie i wciąż czuję jego niedoskonałość. Nadal poszukuję zgodności między naturalnym wyrazem plastycznym ukształtowanym przez improwizację a surowym konstruktem myślowym, który „dobiera” sobie właściwą estetykę. W praktyce pobudzanie nowych jakości wizualnych przez determinanty ideowe uważam za ważne bo to prowokuje zmianę, ale także legitymizuje każdą formę co niestety bywa niebezpiecznie wygodne. W tym miejscu może nastąpić zachwianie równowagi między tym co z założenia obraz miał wyrażać a tym czym faktycznie jest. Zbyt wczesna akceptacja rozwiązań malarskich, umowa na szybko ustalony kształt w dalszej kolejności skutkować będzie rozdźwiękiem w warstwie znaczeniowej. Praca z narzuconą ideą musi mieć ustalony przebieg i reżim, który zawiera szereg zmian i powtórzeń ujawniających się w trakcie procesu malarskiego. On z kolei może przybierać skrajnie odmienny rys. Od wiernego przenoszenia zdjęcia, szkicu itd. na płótno do zapisu emocji i ciągłej transformacji przedstawienia zawsze znajdując uzasadnienie. W moim przypadku, jest zaplanowaną realizacją szczególnie na pierwszym etapie. W trakcie budowy obrazu dotykam znacznie dobitniej zagadnienia koloru, kompozycji, płaszczyzny, skali reagując na bieżąco, siłą rzeczy kieruję ten proces ku malarstwu intuicyjnemu. Na tym etapie najczęściej następuje eliminacja lub dodawanie wielu składników kompozycji, dzięki czemu niemal do końca pozostaje otwarta. Najbardziej wyrazistym przykładem takiej przemiany była praca nad obrazem *Superpatron, Hubal*. Obraz powstał na przełomie 2014/2015 roku i pozostawał nie zmieniony przez ponad pół roku. Przygotowując się do wystawy postanowiłem jeszcze raz się mu przyjrzeć i coś uwypuklić, coś wycofać. Chciałem spotęgować efekt ukrycia go w gęstej roślinności co zostało delikatnie

zainicjowane przez autorów ekspozycji. W ten sposób *Hubal* otrzymał wiele dodatkowych elementów w postaci płaskich liści kamuflujących figurę patrona. Podobnie było z obrazem *Superpatron, Nieznany*, gdzie następujące korekty wymusiło nieczytelne zdjęcie, celowo zresztą z tego względu wybrane do zestawu. W tym wypadku proces zmian dotyczył samego wizerunku bohatera, który długo czekał na swą ostateczną wersję.

Cała seria obrazów *Superpatron* zawiera dwie pozornie wykluczające się wartości malarskie. Zredukowane płaszczyzny, właściwie abstrakcyjne wypełnienia oraz realistycznie ujęte elementy obrazu. Abstrakcja i forma realna na jednej płaszczyźnie miały współgrać dla idei mówiącej: obrazy patronów polskich szkół muszą być rzeczowe w swej prostocie, czytelne jak plakat, oszczędne w formie, powinny być abstraktem polskiej szkoły, scenką szkolną, wystawką oglądaną przez grube szkło po to by przetransformować i pozostać dziełem sztuki (bo przeobrażenie, plastyczna interpretacja tzw. styl da szansę dziełu na zaistnienie) plasującym się między reportażem, sztuką krytyczną a symbolizmem co ostrzega jak znak drogowy lub informuje jak system miejskiej identyfikacji. W zamyśle obrazy miałyby być kwintesencją narodowego smaku, alegorią polskiej szkoły. Co z tego zostało? Na powierzchni płótna pozostał dokument, ślad reportażu w postaci realistycznych przedstawień i resztki konkretnych kształtów, wizualne skróty, niemal abstrakcyjne ślady.

Ten sposób przedstawienia i komunikacji z odbiorcą lub raczej charakter odczytywania zawartych komunikatów przywodzi na myśl rozważania Victora Stoichity na temat emblematyczności XVI wiecznego malarstwa holenderskiego. Za *Słownikiem terminologicznym sztuk pięknych* (wydawnictwo PWN, Warszawa 2014 rok) *emblemata poza przedstawieniem samodzielnego przedmiotu oznaczającego pojęcie to także figura literacko - obrazowa złożona z sentencji (motto) zamieszczonej poniżej ryciny oraz umieszczonego pod nią wiersza. Celem emblematu było wyszukiwanie związków między słowem a obrazem – przez zestawienie treści motto z treścią ikonu na zasadzie intrygującej gry znaczeń, enigmatycznego rebusu...*

Stochita ujmuje genezę emblematu jako sposobu na rozumienie sensów obrazów powstających w XVI i XVII wieku. *Trudno pojąć obraz w obrazie, tu czy gdzie indziej, bez nowego rodzaju ogniskowania, jaki pojawia się w XVI wieku i rozkwita w XVII: emblematu.* Píše dalej: *Emblematyczny cytat ma funkcję rozszyfrowywania.* Stochita cytuje Claudea – Francois Menestriera: *Emblemata czyni rzecz zrozumiałą w odróżnieniu od „dewiz”, „hieroglifów” czy „symboli”, które zawsze mają coś tajemniczego.* Następnie podsumowuje: *To dlatego teoretycy sztuki holenderskiej proponują wprowadzenie do realistycznego obrazu wyjaśniających go emblematycznych elementów... Jak wskazuje paradoksalny charakter sformułowania van Hoogstratena, emblematyczny cytat nie jest równoznaczny z przejrzystym znakiem. Pobudza on do refleksji i namysłu tych, którzy takie wyobrażenia oglądają, dostarcza odbiorcy, który odkrywa ostatecznie jego cel i znaczenie niezwyklej przyjemności (...) Owo odnalezienie nie jest wszakże konieczne. Samo poszukiwanie ma już swoją wartość. Emblemata jest znakiem wieloznacznym (...)* (Ustanowienie obrazu. Wyd. I, Gdańsk 2011. Strony 193,194)

Strona wizualna przywołanego typu obrazowania emblematycznego jest oczywiście różna od proponowanego typu w cyklu *Superpatron*. Patroni nie zawierają tekstów ani także realistycznie ujętych przedmiotów poza wyjątkami (przedstawienia postaci to fotografie.

Można uznać, że są to realistycznie ujęte przedmioty). Nie oznacza to jednak, że nie mają cech emblematu. Przeciwnie, sądzę, że zarówno jako zestaw kształtów, które mimo swych nieoczywistych form coś oznaczają jak i poprzez ogólnie sformułowaną anegdotę czy przesłanie cykl *Superpatron* wpisuje się w ujęcie emblematyczne. Wedle teoretyków XVI i XVII wiecznego malarstwa Holenderskiego wyraźnie widać w martwych naturach tego okresu chęć przekazania treści w sposób zakamuflowany, na zasadzie zagadki, rebusu. Tam, konkretne przedmioty zestawione ze sobą w sposób symboliczny kryją pewne powiązania, dodatkowo komentowane tekstem. Całość nakierowuje odbiorcę na tory subtelnych rozważań nie zdradzając intencji autora, tworząc za to aurę tajemnicy. Niektórzy teoretycy używają również terminu *pozorny realizm* dowodząc w ten sposób, że realistycznie ukazana martwa natura zawierająca rzeczy codziennego użytku jest w istocie dziełem z bogatą treścią symboliczną. *Superpatron* odpowiada tej metodzie interpretacji trochę przewrotnie a samo określenie *pozorny realizm* wydaje się również dla niego adekwatne. Tu również istnieje rodzaj zagadki ale już bez tekstów, które notabene w wielu przypadkach istniały na prawdę. Zostały zlikwidowane właśnie dla odejścia od bezpośredniości. Przedmioty nie przemawiają perfekcyjnym realizmem ale swoją niekonkretnością, uproszczeniem prowokując w ten sposób rodzaj gry czy tajemnicy. Kwiatki i rysunki u *Baczyńskiego*, gabloty u *Traugutta*, książki u *Helsztyńskiego*, znaki w *Żołnierzach Andersa* stanowią luźny komentarz do ogólnej powagi szkolnego stylu bycia.

Z jakiej perspektywy interpretacyjnej nie spojrzeć, obrazy *Superpatron* to próba opisu konkretnego wytworu ludzkiego malarskimi środkami, która z jednej strony niesie autentyczność a z drugiej obciążona teorią staje się niewolnikiem własnej idei. Manifest nie pozwala obrazom wybrzmieć inaczej niż jest to sformułowane. Mają swoje „odnośniki”, legendę, potrzebują komentarza, wywyższają się. Wierzę jednak, że gdzieś dalej, poza autorską refleksją sytuacja może się zmieniać i obrazy dadzą więcej niż wzięty.

Jadwiga Sawicka w swym tekście z katalogu do wystawy pokonkursowej 42 Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2015 pt. *Malarstwo nadal jest językiem uniwersalnym* zauważa: *Malarstwo nadal jest językiem uniwersalnym, którym można mówić o miłości, śmierci i polityce. Mogą się tym językiem posługiwać osoby o różnym temperamencie: refleksyjne, ironiczne, rubaszne i analityczne. Można nim wyrazić wszystko – przynajmniej odnosi się wrażenie, że uczestnicy wystawy w to wierzą i z determinacją takie próby podejmują (...)* *Rekonstruuje narodową mitologię składając ją z dostępnych elementów (lamperie, gablotki, popiersia, kwiat doniczkowy) jak Jakub Adamek. W tym samym katalogu Dorota Monkiewicz pisze, że Najtrudniej jest wydawać sądy o malarstwie dlatego nie ocenia a jedynie komentuje prace wybranych artystów. Malarsko i koncepcyjnie wyróżniają się portrety izb pamięci Jakuba Adamka poświęcone m.in. Romualdowi Trauguttowi, Krzysztofowi Baczyńskiemu i Józefowi Piłsudskiemu. Sposób malowania jest tu sam w sobie przekazem – sugeruje oddalenie, nostalgię i zanik sensów, których ucieleśnieniem mieli być bohaterowie tych aranżacji.*

2. Opis pozostałych osiągnięć w dziedzinie sztuki

2.1. Działalność artystyczna od ukończenia Akademii do doktoratu. Wybrane pozycje.

Na przełomie XX / XXI wieku w województwie Śląskim w tym w Zagłębiu trwał kryzys węglowy, który spowodował nierentowność i zamknięcie kilku kopalń, doprowadzając do utraty miejsc pracy wielu ludzi. Rozpocząłem wtedy szkice do obrazu ukazującego wprost, wejście do liczącej sobie 140 lat kopalni Sosnowiec, której proces likwidacji rozpoczęto z końcem lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Inne zakłady pracy w regionie mogły zostać w każdej chwili zamknięte. Ich puste wejścia wydawały się zaskakująco obojętne w stosunku do brutalnej rzeczywistości. Namalowałem i zestawiłem je w jednym cyklu, wraz kopalniami zamkniętymi, gdzie nastąpiło wzajemne porównanie rodzące widmo złej wróżby i pesymistycznego przeczucia. W tym czasie powstała inna seria obrazów, spójna tematycznie z poprzednim cyklem, tym razem przedstawiająca małe stacje benzynowe, nie będące częściami większych koncernów paliwowych. Na nie dużych rozmiarów pracach sportretowałem prywatne stacje benzynowe, wyróżniające się śmiałą stylizacją wizualną na tle innych inicjatyw tamtych lat. Był to widoczny symbol przemian nie tylko na rynku paliwowym, gdzie coraz trudniej rywalizowało się małym przedsiębiorcom z wielkimi koncernami, ale na płaszczyźnie przedsiębiorczości w ogóle. Każdy z tych drobnych okazów architektury był klecony z byle czego i byle gdzie funkcjonował. Nie napawał optymizmem wolny rynek na tym polu. Pozostawał w pamięci jako brzydki efekt transformacji ale także symbol zaradności Polaków zważywszy, że wówczas dostępność kompleksowych rozwiązań w dziedzinie budowy małej architektury była uboga. Obie serie początkowo bez ogólnego tytułu, potem nazwane *Momentem przejścia* przedstawiłem na wstawie indywidualnej w galerii Ego w Poznaniu w 2004 roku. W tym samym roku, również w Poznaniu odbywał się 12 ogólnopolski zjazd socjologiczny pod hasłem *Polska w Europie – uwarunkowania i perspektywy*. W związku z tym miało miejsce wiele wydarzeń naukowych i kulturalnych, między innymi wystawa pt. *Zasiedzenie. Wystawa o mieszkaniu*, której kuratorem był Profesor Marek Krajewski z Uniwersytetu A. Mickiewicza w Poznaniu. Pisał wtedy w tekście zapowiadającym wydarzenie: *Zasiedzenie to słowo, które wywołuje skrajnie różne skojarzenia: przywiązanie do miejsca, ale też skazanie na nie; odwieczność i trwałość, ale również rodzaj fatalizmu i brak wyboru; zakorzenienie i prawnie usankcjonowaną niemożność usunięcia kogoś z zajmowanego przez siebie miejsca (.....) Wystawa Zasiedzenie jest próbą odpowiedzi na pytanie o konsekwencje skazania na miejsce, w którym żyjemy, o to, jak radzimy sobie z przestrzennym fatalizmem i unieruchomieniem w epoce powszechnej mobilności i zmiany. Pytamy więc, czy stan ten powoduje rezygnację, czy też wręcz przeciwnie jest źródłem wzmożonej, twórczej aktywności; czy zakorzenienie oznacza zawsze brak mobilności i prowincjonalizm, a więc też wykluczenie, czy też przeciwnie- jest pozycją, z której dopiero można mówić i która proces ten umożliwia*. Specjalnie na tą okazję przygotowałem fotograficzne scenki opowiadające zwykłe, codzienne historie przypominające raczej mechanizm funkcjonowania niż egzystencję przeciętnego mieszkańca w określonym środowisku

W maju 2006 roku zostałem zaproszony do udziału w przedsięwzięciu jakim było skomentowanie w twórczy sposób specyficznych przestrzeni poznańskiego obiektu, kiedyś pruskiej warowni, obecnie Centrum Kultury Zamek. Kurator Przemysław Jędrowski zapowiadając wydarzenie ujął temat w ten sposób: *Idea wystawy opiera się na zderzeniu*

sytuacji wewnętrznych. Pierwsza to zamknięty, czasami wręcz autystyczny świat współczesnego twórcy. Druga to wewnętrzna architektura Zamku, w obecnej formie zdefiniowana przez przebudowę Speera w duchu ideologii III Rzeszy. To, co interesuje mnie najbardziej to spięcie totalitarnej przestrzeni ideologii władzy przypisanej wnętrzu ze współczesną sztuką i jej inspiracjami oraz zależnościami. Na wystawę pod nazwą Stan wewnętrzny przygotowałem cztery obrazy ilustrujące potencjalne wyposażenie gabinetu Hitlera (Kwatery 0,1,2,3,4) oraz instalację w formie układanki postaci Alberta Speera, zamontowaną w windzie gdzie podróżujący mogli ją sobie dowolnie przebudowywać. Niezwykle ciekawa jest też instalacja umieszczona w innej windzie - Przebuduj mnie Jakuba Adamka ukazująca portret Alberta Speera. Jego postać możemy dowolnie przebudowywać przesuwając ruchome klocki. Adamek wskazuje na Zamek, który był przebudowywany przez Speera, by stał się budowlą odpowiadającą wymaganiom architektonicznym w III Rzeszy. Czy artysta również stawia na odczarowanie tego miejsca, jego unormalnienie? Naprowadzają na to obrazy (umieszczone w pobliskiej klatce schodowej) z cyklu pt. Kwatery, gdzie w wielkich przestrzeniach zamku artysta projektuje pomieszczenia mieszkalne- sypialnię, kuchnię, kąpiel do pracy - typowe M3. Iza Kowalczyk Duchy znowu wróciły <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/9733>

W październiku 2006 roku moje obrazy zostały zaprezentowane w znakomitym towarzystwie w Galerii Ego w Poznaniu. Wystawa „Bez wernisażu” – Fijałkowski, Tarasewicz, Zakrzewski, Adamek była dla mnie wyróżnieniem i jednocześnie zaskoczeniem. Wielcy artyści, których dzieła znane są powszechnie w Polsce i na świecie, konstytuują swoje zainteresowania wokół sztuki abstrakcyjnej rodowodem sięgającym jak w przypadku Fijałkowskiego, manifestów Strzemińskiego. Niespodzianką było dla mnie wpisanie moich prac (wybrane obrazy z cyklu wejścia do kopalni) w ten właśnie nurt jako nawiązujących formalnie do sztuki nieprzedstawiającej. W istocie, obrazy zawierają szereg elementów geometrycznie uproszczonych, wynikłych z badań kompozycyjnych a także przemyślaną warstwę kolorystyczną ale nie były to podstawowe determinanty ich powstania. Powodem była chęć wskazania na znaczący proces rozgrywający się przed oczami mieszkańców województwa Śląskiego. Sens obrazów płynął z kontemplacji konkretnych obiektów uwikłanych w kontekst historyczny co nie wykluczało ich formalnej konotacji z językiem abstrakcyjnym. Idea była dla mnie ważniejsza niż rozważania znaczeń takich terminów jak: płaszczyzny, ślady, perspektywy, punkty, itd. dlatego określiłbym te obrazy mianem malarstwa przedstawiającego, czerpiącego ze zdobyczy sztuki abstrakcyjnej. Potwierdza to metoda aranżowania kompozycji jaką zastosowałem. Każda jej składowa była dokładnie mierzona, wszystko miało swoje miejsce. Świadomie zrezygnowałem z wiernego oddania faktur odpadających tynków, łuszczących się okien. Czyściłem obraz dla jasności przekazu, pozbawiając go zbędnych detali zachowując przy tym realistyczny wymiar. W prostych układach widziałem mocniejszy, konkretny symbol, metaforę z konstruktywistycznego plakatu. Zbudowałem je w imię zasady: im na obrazie mniej tym więcej treści on zawiera. Był to pierwszy raz kiedy uświadomiłem sobie, że uproszczenia, które stosuję z upodobaniem mogą mieć podłoże w mentalnej sferze podświadomych inklinacji, kojarzących się właśnie z myśleniem abstrakcyjnym.

W latach 2007, 2008 próbowałem powiązać działania artystów badających znaczenie znanych wizerunków ludzi, postaci ze świata popkultury z interesującą mnie wtedy problematyką imitacji w sztuce i przekazem medialnym. Poza przykładowymi serigrafiami Warhola moje zainteresowanie wzbudziły, lalki Takashi Murakamiego uosabiające cechy japońskiej Mangi oraz *Michael Jackson and Bubbles* Jeffa Koonsa. Na polskim gruncie rozważania Maciejuka czy Kuśmirowskiego.

Zainteresowanie tematyką imitacji wiązało się z konkretnymi przedmiotami jakie w dużych ilościach plątały się po moim domu. Sporo zabawek odwzorowujących wiernie różne osobniki ze świata zwierząt należało do moich dzieci. Obserwowałem, fotografowałem, dokonywałem rozmaitych zabiegów „rzeźbiarskich” odzierając te zabawki z powłok lub dodając warstwy piany poliuretanowej. Działania z zabawkami lub zwierzętami (obie formy wydały mi się poprawne) wykazywały podobieństwa do doświadczania przyrody za pośrednictwem telewizji. Film dokumentalny przedstawiający żywe istoty w naturalnym środowisku jest jedynie namiastką rzeczywistości, opowieścią, którą widzowie z pozycji fotela traktują w dowolny sposób, zależnie od skojarzeń. Zwierzę w tv staje się przedmiotem, produktem sprzedawanym przez koncerty telewizyjne. Odpowiednio zmontowany, bardzo często z różnych produkcji film epatuje powierzchownością, terminem, nazwą stanowiąc mimo prawdziwych bohaterów wykreowaną sztuczność. Zatem na poziomie odczuć plastikowy twór mógł zyskać znamiona cielesności, natomiast zwierzę „podane” w programie telewizyjnym przeciwnie, stawało się produktem doskonale imitującym prawdę. Wszelkie zabiegi plastyczne lub wywody teoretyczne, które prowadziłem były niczym innym jak potwierdzeniem powszechnie znanego faktu, że zwierząt nie traktujemy ale używamy je jak przedmioty z niekończącą się gwarancją, odznaczające się wyjątkową trwałością. Wykrystalizował się wtedy zamiar uchwycenia przemysłów w postaci malarskich przedstawień na podstawie seriali dokumentalnych publikowanych cyklicznie w znanym kanale telewizyjnym Animal Planet. Skonkretyzował się również tytuł przewodu doktorskiego *Zwierzęta są trwałe. Iluzje, gry, symulacje w Animal Planet*. Termin ten zrównuje żywy organizm z przedmiotem, który można wielokrotnie wykorzystywać, ale to także przewrotne stwierdzenie ujmujące kwestie istnienia zwierząt na Ziemi jako formę stałą i niezmiennie służebną wobec woli człowieka. Za pomocą malarstwa zbudowałem i przedstawiłem cechy realnego świata wykorzystując chińskie zabawki czy teatralne gesty bohatera-telewidza. Reżyserowałem spektakl, który w swym założeniu jest naśladowaniem sposobu prowadzenia narracji w kanale Animal Planet. W cyklu zawarte zostały tytuły konkretnych programów np. „Policja dla zwierząt” oraz sceny inspirowane specyficznym stylem, niemal aktorskim popisem autora Łowcy krokodyli Steve`a Irwina.

2.2. Doktorat i najważniejsze wydarzenia artystyczne od jego obrony do chwili obecnej

Pracę doktorską obroniłem w 2008 roku przedkładając cykl *Animal Planet*, który następnie pokazałem na wystawie indywidualnej w galerii M2 w Warszawie w 2008 roku, podsumowując tym samym ważny okres w mojej twórczości.

Jesienią 2009 roku zostałem zaproszony przez Instytut Adama Mickiewicza do wykonania muralu w ramach festiwalu Niewinni czarodzieje Osiecka, Młynarski, Hłasko. Mural miał powstać przy jednej z ulic dzielnicy Marymont w Warszawie. Postać Marka Hłaski ze względu na wyrazistość zarówno jego tekstów jak i życia prywatnego budzi rozmaite skojarzenia. W roli romantycznego buntownika lub gwiazdy popkultury co jakiś czas powraca w odświeżanych lub nowo znalezionych tekstach. Przywoływane są również jego zdjęcia. Tu ujawnia się męski typ z nieodłącznym papierosem i zdystansowanym grymasem twarzy. Taki też stał się inspiracją dla muralu mającego powstać na warszawskim Marymoncie. Wykorzystałem jedno z najbardziej znanych zdjęć Hłaski wykluczając delikatnie jeden drobny szczegół i układając na wpół nagą postać w pozycji poziomej z rękami złożonymi pod głową. Dodatkowo wprowadziłem do kompozycji fragment jego tekstu zaczerpniętego z Sonaty Marymonckiej „I co z tego, że człowiek marzył”. Detalem jaki pominąłem z kompozycji był papieros. Usunięcie go z ust spowodowało nieoczekiwany efekt. Macho - heros w jednej chwili zamienił się w bezbronnego, skrzywdzonego człowieka spragnionego rzeczywistej uwagi. Przestał pozować, na moment stając się ludzki, cielesny wpatrzony w swoją śmiertelność.

W 2010 roku rozpocząłem pracę nad serią obrazów opartych na fotografiach ukazujących luźno uchwycone fragmenty wnętrza, skwery, przydomowe działki. Zdjęcia zrobione podczas wielu spacerów wrzucałem intuicyjnie do jednego folderu, po krótkim czasie zadając sobie pytanie. Co łączy je wszystkie? Na pierwszy rzut oka były zdecydowanie różne od siebie treściowo i formalnie, mimo to sygnalizowały, zapewne swą niedoskonałością, wspólną właściwość -zarejestrowane od niechcienia, przy okazji. Folder nosił nazwę *Fajne miejsce* z którą kojarzyłem fotograficzne zapiski. Często używamy tego sformułowania zatrzymując na czymś wzrok, by następnie iść dalej mimowolnie podsumowując- fajne miejsce. Jest to hasło ulotne, rzucane intuicyjnie na podstawie jednostkowego doznania wzrokowego, ujmujące pozytywnie wytypowaną przestrzeń czy obiekt. W moim odczuciu miejsce, które przykuwa uwagę i z niewiadomego powodu prosi o kontakt jest w istocie projekcją głębokich emocji obserwatora, który warunkuje jego potencjał. Impulsywny zapis to zagadka nie tyle samego miejsca, ile uosobienie cech drzemiących w naturze autora, tajemnica jego ukrytych stanów. Miejsca – Stany. Co spowodowało do zatrzymania ich w kadrze? Co wyzwoliło mnożenie znaczeń i zachęciło do dekonstruowania ich zawartości? Te na pozór przypadkowe przestrzenie łączyła dwoistość wysyłanego komunikatu. Można było w nich odczytać: przytulność własnego pokoju tkwiącego pośród obcych, publicznych skwerów, anarchię właścicieli odgrodzonych stref wyrażających lęk przed zorganizowanym porządkiem napierających bloków, surowość materiałów i powłok zderzoną z miękką fakturą innych. Dobre miejsce lub złe, a może dwa w jednym. Na styku skrajnych wyobrażeń powstały obrazy niejednoznaczne, zawieszane między realnością a bajką, raczej kontemplacyjne. W obrazie *W szpitalu* niepokój wywołany potencjalną chorobą kojony jest świadomością sposobów jej zażegnania. Szereg niuansów jak stare szpitalne kafle o przyjemnym odcieniu stanowią ciepłe tło dla chłodu maszyny rehabilitacyjnej. W obrazie *W parku* strach przed katastrofą łagodzony jest przez wyobrażenie zaradnego zorganizowania schronienia. Drewniane domki w *Ogrodzie fińskim*

wypchane po brzegi rupieciami wylewającymi się na zaniedbaną powierzchnię działki, chronią swoją brzydką tożsamość przed nieskazitelnością szklanych wieżowców.

Monika Małkowska w swej rubryce *Po godzinach* na stronach internetowych Rzeczypospolitej pisała m.in. *Utajone życie kafelków. Oglądałam coś, co przyciąga i zarazem odpycha. Obiekty i scenerie niby znane, do tego oddane realistycznie, a jednak wymykające się interpretacji i zrozumieniu... praca „W szpitalu” wydaje się śmiertelnie statyczna. Na pierwszym planie – przyrząd do rehabilitacyjnych ćwiczeń. Metalowe rurki, pod nimi coś jak bieżnia. Konstrukcja zimna i zagadkowa. Ścianę, na tle której została ustawiona, pokrywa biało-brązowa glazura. Położona niezbyt precyzyjnie, co daje efekt falowania linii i barw. Niby bezruch, żywego ducha w kadrze – a przecież ta przestrzeń żyje, pulsuje.* 19 sierpnia 2011r, archiwum.rp.pl

2011 to rok przemyśleń, moment rozliczenia podjętych wyborów głównie w sferze zawodowej. Po dziesięcioletniej pracy w kolegium nauczycielskim gdzie pełniłem rolę nauczyciela wielu przedmiotów plastycznych, nastąpiła eskalacja wątpliwości nad sensem dalszej pracy. Zarówno niski poziom zaangażowania słuchaczy jak i ogólna sytuacja upadającej szkoły przyczyniły się do rewizji własnej postawy, przykładowego dotąd nauczyciela. Chciałem wiedzieć czy czegoś nie straciłem. Czy w ogóle „to” miałem i czy jestem wydajny lub potrzebny. Chodziło o podsumowanie dłuższego okresu na płaszczyźnie pasji i zaangażowania, warunkującego w końcu jakość dalszej pracy i spokój psychiczny. Uznałem, że najlepiej do tego nadaje się ewaluacja własnych metod pracy stosowanych przez ostatnie lata. Poświęciłem pewien czas na uporządkowanie różnych materiałów plastycznych słuchaczy, które sukcesywnie zbierałem. Były to głównie matryce linoryticzne przygotowywane na określony przeze mnie temat ale także obrazy i małe instalacje, czyli wszystko lub prawie wszystko to co aplikowałem słuchaczom przez ostatnią dekadę. Zacząłem od „samookaleczenia”. Namalowałem matrycę grafiki, a właściwie szkic ledwie na niej pisakiem rzucony, plus dwa pociągnięcia dłuta słuchacza kolegium. Wydawała się dobra na początek. Symbolicznie oddawała stosunek niektórych uczniów do przedmiotu. Potem namalowałem więcej tych matryc aprobując szkolne zadania, narzucane wcześniej innym. Tak powstały cykle *Miasto* i *Zwierzę*. W tym czasie natknąłem się w którymś podręczniku do pedagogiki na zestaw reguł jakimi powinien kierować się dobry nauczyciel. Było ich 21 i robiły rygorystyczne wrażenie. Gdyby brać je dosłownie to już wtedy należało z nauczycielstwa zrezygnować. Na wszelki wypadek namalowałem te surowe zasady i oprawiłem w grube ramy dla pamięci, że jeśli odejść z zawodu, to godnie. Malowane matryce uporządkowane w małe cykle oraz obraz *21 powodów* stanowiły jedną, symboliczną część tzw. *Przestrzeń kanciapy*. Druga *Przestrzeń Sali głównej* była poświęcona pomocom dydaktycznym. Mieściła rysunki ujmujące nauczyciela w chwili przekazywania nieokreślonej wiedzy i umiejętności oraz plakaty ilustrujące zagadnienia z szeroko pojętej edukacji. W *Sali głównej* znalazły się także obiekty pełniące rolę zabawek z barwą, które w efekcie miały ośmielić użytkowników do stosowania własnego i nieograniczonego nazewnictwa dla opisu koloru. W potocznej terminologii kolorów istnieje dowolność, która często przybiera zagadkowe formy. Każdy kto stara się opisać jakieś zjawisko pod względem kolorystycznym, tworzy na ten użytek porównania rodem z półki z farbami w Castoramie. To raczej nie dziwi, bo trudno byłoby np. wykorzystywać kody z palety Pantone czy innej, przywołując dany

odcień. Pomyślałem, że każdy uczeń, który pracuje z barwami ma prawo do własnych nazw. Opracowałem drobny i kolorowy przedmiot - Sześcian ISZKU czyli Indywidualny System Zapisu Kolorów Ucznia. Niewielki obiekt zbudowany z przezroczystej pleksi, którego ściany zostały pomalowane w trzech kolorach podstawowych, trzech pochodnych i opisane. Wykorzystałem farby transparentne, więc sześcian pozostawał przezroczysty, tak by można było obserwować nakładanie się kolorów i rozpoznać poszczególne z nich. W efekcie jednak otrzymaliśmy więcej wątpliwości niż pomocy. Nie było bowiem do końca możliwe określenie koloru poszczególnych ścianek a obiekt przestał być pomocą dydaktyczną stając się jedynie uosobieniem subiektywnych prób opisu kolorów.

Moje ostatnie działania artystyczne krążą wokół portretu. Jest to dziedzina sztuki wymagająca ale wdzięczna, nawet jeśli portretowane osoby nie są bliskie autorowi lub chociaż znane. Kwintesencja portretu to twórczość malarki Marlen Dumas, artystki uznanej, która wypracowała oryginalny i przenikliwy język malarski, nacechowany silną emocją. Jej portrety, szczególnie ogromne płótna noworodków, przypominają proces deformacji ciała ludzkiego po śmierci lub wypadku. Są dramatycznie prawdziwe. Dumas cudownie operuje rozlewającą się plamą w której mieszają się kolory i kształty. Po przeciwnej stronie stoi Gerhard Richter z portretem młodej dziewczyny czytającej książkę, który mimo oddziaływania fotograficzną doskonałości niesie niezwykle ciepło i równie emocjonalny przekaz. Richter jest także autorem innego typu portretowania kojarzącego się bardziej z rozmytym szkicem niż perfekcyjnym studium, jak to miało miejsce w przywołanym wyżej obrazie. W latach 60-tych Gerhard Richter wraz ze swym przyjacielem Sigmarem Polke przerabia malarsko zdjęcia z gazet podważając niejako status malarstwa przedstawiającego w chwili napierającej fotografii. Ukonstytuowali swoją działalność terminem *realizm kapitalistyczny* w konsekwencji nadając kształt nowej jakości w malarstwie, które okazało się być świetnym medium komentującym bieżącą rzeczywistość. Poprzez naśladownictwo gazetowego przekazu i czerpaną stamtąd tematyką relacjonowali dynamiczną codzienność tamtych lat, wykazując przy tym malarską wrażliwość. Można powiedzieć, że Richter brał z mediów wizualną powłokę, powielał ją za pomocą malarstwa i oddawał w postaci delikatnie przetworzonej. Moje rozważania portretowe oscylują pomiędzy tego typu działaniem czyli wykorzystaniem faktycznych zjawisk zawartych w mediach a konceptualną zagadką, która jest podsycana tytułem pracy. 18 twarzy, które namalowałem są własnością konkretnych sportowców – strongmenów. Ich fotografie zostały znalezione w internecie pod wpływem impulsu wysłanego z programu tv pt. Strongman jaki miałem „przyjemność” kiedyś oglądać. Otóż zaciekała mnie chwila największego wysiłku i skupienia, kiedy siłacz wykonuje swoje ćwiczenie, moment zawodów gdzie uwalnia się potężna siła fizyczna, zmagazynowana i gwałtownie uzewnętrzniona, kontrolowana wewnętrznym skupieniem i dawkowana. Trwa zaledwie parę sekund i nie niesie sam w sobie zbyt subtelny przekaz. Coś zaczyna się dziać, gdy głowę atlety wyrwiemy z kontekstu konkurencji sportowej i podamy bez jakiegokolwiek komentarza lub ujmiemy ją tytułem. Skojarzenia mogą być każde, łącznie z najbardziej skrajnym jakie miałem, które spowodowało że kilka prac z tej serii było prezentowane na wystawie pedagogów ASP w Gdańsku pod tytułem – *Beheading*. Termin oznacza pozbawienie kogoś głowy i najczęściej tą nazwą określa się egzekucje wykonywane w krajach muzułmańskich. Odcięte głowy z podobnym grymasem twarzy jak u strongmanów

krążą w tv i internecie sygnalizując coś odległego i nierealnego będąc jednocześnie brutalną prawdą. Połączenie groteskowego strongmana z rzeczywistym cierpieniem wydało mi się surrealistycznym wyobrażeniem stanu człowieka czekającego na śmierć. Z absolutnej bezradności ogarniającej skazańca wyłania się ogromna siła, która przerywa okrutny spektakl. Siłacz staje się ucieleśnieniem nadludzkiej siły, super bohaterem rodem z zachodniej cywilizacji, która nigdy nie pozwoli na tak nie współczesną formę zabijania. Z dużą łatwością pozwalałem sobie na daleko idące skojarzenia co spowodowało że, dość szybko zaniechałem rozpowszechniania tej interpretacji. Poprzestałem na nieco bardziej otwartym tytule *Stan skupienia*. Pod tym hasłem obrazy były prezentowane na Festiwalu Malarstwa w Szczecinie w 2016 roku.

2.3. Wybrane realizacje malarskie

Polska architektura współczesna, Portrety niczyje

W mojej twórczości dominują przede wszystkim cykle i serie obrazów. Dotykają różnych problemów osobistych i społecznych, które znacznie łatwiej jest mi analizować gdy ujęte są określonym tematem. Równoległe do tych działań od wielu lat, pojawiają się obrazy pojedyncze oraz mini serie powstałe na skutek chwilowej inspiracji lub jako część zaczętej całości, która np. nie rokowała. Stąd do tej pory zmaterializowało się kilkadziesiąt prac o których chciałbym wspomnieć niejako przy okazji, ale z przekonaniem, że są świadectwem twórczych poszukiwań różnych koncepcji artystycznych. Podzieliłem je na tematyczne części,

Polska architektura współczesna. Polskiej architekturze współczesnej, głównie Śląskiej i Zagłębiowskiej przyglądam się od dawna nieustannie coś notując. Zbieram fotografie przedstawiające domy mieszkalne, budynki publiczne, kościoły, szkoły itd. i przenoszę niektóre z nich na płótno. Można by zrobić z tego kolejny cykl bo są to rzeczy powiązane pochodzeniem, niewątpliwie stanowiąc portret architektury regionalnej. Bardziej jednak niż tworzenie zestawu interesuje mnie skatalogowanie, wyjęcie danego obiektu z kontekstu naturalnego środowiska i przechowanie go w postaci malarskiej. Często wiąże się to z naiwnym przekonaniem, że taki czy inny przykład niepowtarzalnego polskiego budownictwa zaraz zniknie i pozostanie jedynie ład i porządek, dobre proporcje i szlachetne materiały. Ale ten typ tylko się zmienia i nie bardzo chce przepaść, on się aktualizuje do nowych czasów. Widzę jak domy, które malowałem dziesięć lat temu mają świeże kolory i ciepłe otuliny. Stoją w styropianowych formach czyste ale jakby grubsze i cięższe. Są przykładem niezmiennego podejścia Polaków do kwestii budowy domów w głównej mierze jednorodzinnych. Od czasów kiedy na rynku nie było materiałów budowlanych do teraz, kiedy jest wszystko, góruje ergonomia w imię której dom musi być ciepły, tani w budowie i eksploatacji, kosztem walorów estetycznych. W tekście do wystawy pt. "Skamieniałości" zamieszczonym w katalogu Marta Lisok pisze: *Zahipnotyzowany architekturą postindustrialną, jej surowością i ogromem kadruje swoje obrazy w sposób wybijający z rutyny patrzenia na te wrośnięte w tkankę miast obiekty. Redukcja nasuwa kubistyczne konteksty poprzez inżynierski sposób rejestrowania obiektów z wszystkich stron na raz, który staje się konstruowaniem świata od nowa. W opustoszałych budynkach z płócien Jakuba Adamka czai się napięcie, jakby miały*

one za chwilę runąć rozsadzone od wewnątrz nieokreśloną siłą, rozpaść się jak domki z kart. Paradoksalnie w tych zastygłych kształtach miejsc, które wydają się być pocztówkami z dalekiej planety, na której panuje geometria tkwi renesansowa harmonia przypominająca perspektywiczne eksperymenty Pierro della Francesca i Paolo Ucello

Portrety niczyje wykonane zostały jako zwiastuny niezrealizowanych serii malarskich. Mimo, że każda z nich była pomyślana osobno to wszystkie portrety łączy podobne założenie, koncepcja zainicjowana w 2008 roku w cyklu *Animal Planet*. Rozważałem tam różnicę między przedstawieniem czegoś, odwzorowaniem a faktyczną informacją, prawdą o czymś. Wskazywałem na ulotność tej granicy posługując się medium malarskim. Tutaj wątek gry z widzem powraca, tym razem w formach zbliżonych do postaci ludzkiej. Czterej żołnierze to figurki plastikowe z eleganckimi fryzurami zaczerpniętymi z katalogów fryzjerskich. Mieli wystąpić właśnie jako modele do prezentacji modnego uczesania. Mężczyzna w stroju kowboja jest jednym z ulicznych przebierańców, którzy stojąc bez ruchu udają wybraną postać. Obraz również bezowocnie inicjował powstanie następnych pod wspólną nazwą *Żywa rzeźba*. Kolejne dwie głowy niby ludzkie Nieżyt i Zęby są tylko symbolami twarzy, wytłoczonymi w plastikowej formie reklamami leków. Mają nosy, oczy, usta, jak antyczna rzeźba reprezentują człowieka mimo, że ich identyfikacja jest niemożliwa. Ostatni obraz pt. *Ufowiara* przedstawia gumowego ludzika z zestawu żelków dla dzieci Marsjanki w realnej scenerii kościoła. Ta pozornie luźna scenka jest faktycznie wyrazem wielu wątpliwości jakie towarzyszą mi kiedy na temat wiary wypowiadają się dzieci.

3. Działalność dydaktyczna i badawcza

3.1. W pracowni rysunku

W 2004 roku rozpocząłem pracę w ASP w Katowicach jako asystent w pracowni rysunku I roku prowadzonej wówczas przez dr Jolantę Jastrzęb. Zasadniczym elementem kształcenia tej grupy studentów było pogłębione studium anatomiczne połączone z działaniami z materiały graficzną konstruowaną przy pomocy narzędzi rysunkowych i malarskich. Zagadnienia rysunkowe nie obejmowały jedynie badania anatomii człowieka ale także jego otoczenie, kontekst w którym dany model był osadzony. Ważnym problemem artystycznym stawała się wtedy relacja między portretowaną osobą a przedmiotami, tłami i przestrzenią. Do studentów należał wówczas dobór odpowiednich środków wyrazu, by odpowiedzieć na tak postawiony temat. Z zasady miejsce w którym model był osadzony to z jednej strony prowokacja dla wyobraźni a z drugiej podkreślenie jego specyficznej budowy anatomicznej. W ciągu pięciu lat pracy wykrystalizował się model sprawnie przygotowujący studentów do podejmowania różnych wyzwań plastycznych związanych, między innymi z konstruowaniem bryły narzędziem rysunkowym. Wprowadziliśmy wtedy również do programu nauczania wątek pracy z narzuconym tematem. Raz w semestrze przygotowywaliśmy zestaw kilku haseł na które studenci musieli twórczo zareagować.

3.2. W pracowni malarstwa

Od 2009 do chwili obecnej prowadzę w ASP w Katowicach wraz z asystentem dr Pawłem Szeiblem pracownię przedmiotu malarstwo dla I roku, na kierunku Malarstwo. Okres pierwszego roku bywa dla studentów malarstwa często burzliwy i trudny, niekiedy nawet nieprzyjemny. Dochodzi tu bowiem do sytuacji przełomowych, związanych z całą serią przemian jakie ponoszą postawieni w nowej rzeczywistości artystycznej i dydaktycznej. Rok akademicki zaczynamy od gruntownej analizy sylwetki studenta wraz z jego dotychczasowym dorobkiem w zakresie sztuki. W indywidualnych odsłonach prezentują wybrane wcześniej artefakty z różnych dziedzin twórczych w szczególności z dyscypliny plastycznej. Staram się spoglądać na tyle wnikliwie by wyłonić w materiale coś szczerego, wynikającego z pragnienia i czystej fascynacji, w żadnej mierze nieskrępowanego zadaniowością czy zobowiązaniem. Niejednokrotnie okazuje się, że załączka tożsamości artystycznej lub (wyrażając się w temacie I roku lepiej brzmi) punktu zaczepienia nie znajdzie się w obrazach wykonanych w okresie przed akademią, ale należy go szukać w osobistych zapiskach, w zdjęciach w telefonie, szkicowniku w przekazie słownym. Niestety malarskie doświadczenia tej grupy są głównie podporządkowane egzaminowi czyli aspirują do przedstawienia, spektaklu własnych możliwości, tym samym wykazując brak osobistego przekazu lub dodatkowo jeszcze, manieryczność. Łatwo można sobie wyobrazić ile potrzeba czasu żeby otrzepać z siebie zalegające, pokonkursowe chwyty, wykwintne maniery kolące oczy i serce. Żeby stanąć na równych nogach przed sztalugą i ponownie, skromnie bez nachalnych gestów, ale ze świadomością czemu się to robi, namalować martwą lub portret, potrzeba czasu. Szereg pytań i wątpliwości występujących niejednokrotnie w procesie kształcenia próbowałem rozwiązać w badaniach dotyczących programu nauczania I roku, jakie podjąłem w 2013 roku.

3.3. Pozostałe doświadczenia dydaktyczne

W 2001 roku podjąłem pracę w wyższej prywatnej szkole artystycznej *Opus-ART* w Sosnowcu. Prowadziłem tam przez dwa lata przedmioty z projektowania graficznego w tym kompozycję i projektowanie w programie komputerowym. W latach 2001 do 2012 pracowałem w wymiarze pełnego etatu w Kolegium Nauczycielskim w Bytomiu. Nauka trwała tam trzy lata i kończyła się licencjatem. Przez okres 11 lat uczyłem projektowania, fotografii, kształtowania otoczenia, malarstwa i rysunku. Byłem promotorem kilku prac dyplomowych. Od 2010 z krótką przerwą, prowadzę do dziś zajęcia na kursie przygotowawczym do egzaminów wstępnych na wyższe uczelnie artystyczne. Kurs organizowany jest przez ASP w Katowicach, gdzie po latach doświadczeń udało się wypracować własne metody pracy z kursantami, których liczba sukcesywnie wzrasta. Od 2010 roku do teraz prowadzę wspólnie z dr Damianem Pietrkiem zajęcia na I roku studiów zaocznych, początkowo kierunku projektowanie graficznej wcześniej także grafika warsztatowa. Program skupia się na analizie rysunkowej postaci ludzkiej z otoczeniem w którym się aktualnie znajduje. Wprowadziliśmy kilka pomocnych rozwiązań dotyczących budowy plastycznej rysunków w specyficznym trybie nauczania na studiach zaocznych. W naszym systemie wypadają dwie sesje z modelem, czasem nawet jedna, co powoduje dość krótki okres czasu na wykonanie pełnego studium. Staramy się przekonać studentów do wykorzystywania narzędzi plastycznych kojarzonych z malarstwem czy grafiką, żeby

umożliwić budowę większych płaszczyzn w szybszym tempie. Przeznaczamy jedno zajęcia na ćwiczenia z tego zakresu. Oczekiwany rezultatem nie jest detaliczne studium postaci ale ujęcie sylwetowe określające podstawowe cechy portretowanego.

W latach 2010 -2012 prowadziłem zajęcia z zakresu metodyki plastyki w Wyższej Szkole Nauk Społecznych w Tychach. Kształcenie dotyczyło sposobów prowadzenia zajęć na przedmiotach plastycznych przez przyszłych nauczycieli i obejmowało również wykłady z pedagogiki twórczości dziecka.

3.2. Koncepcja publikacji nr ISBN 978-83-61424-93-2 realizowanej w latach 2013 – 2015, wydanej ze środków statutowych uczelni w ramach utrzymania potencjału badawczego *Teraz jesteśmy w Akademii Sztuk Pięknych. Koncepcje dydaktyczne i metody pracy w ramach edukacji pierwszego roku na kierunku Malarstwo.*

W 2013 roku w macierzystej uczelni otrzymałem możliwość poprowadzenia badań na temat metod nauczania malarstwa na pierwszym roku studiów. Po czterech latach pracy w tym obszarze uznałem, że istnieje pewna część programu nauczania, która jest nieco marginalizowana lub występuje tylko jako efekt uboczny innych działań. Chodziło o kształtowanie samodzielnych działań kreatywnych. Chciałem sprawdzić, pytając o zdanie pedagogów prowadzących ten sam przedmiot w większości Akademii w Polsce, czy zachowania kreatywne tj. dotyczące podejmowania samodzielnych wyborów artystycznych powinny ujawniać się już na pierwszym roku, czy jest to za wcześnie. Z moich doświadczeń wynika, że zwykle około 90% czyli niemal cała grupa nie jest zdolna do podjęcia jakiegokolwiek tematu poza utrwalonymi tj. martwą naturą, portretem, pejzażem traktowanymi jedynie jako sposób poszerzenia warsztatu malarskiego. To oczywiście ma być w programie i przez takie działania również wyzwala się jakiś procent kreacji ale chodziło mi o umiejętność argumentacji powodów dokonywanych wyborów. Nie było też moim zamiarem doprowadzać i zmuszać studentów do działania wbrew sobie ale jedynie wskazać, że moment kiedy będą sami decydować i tak nastąpi. Lepiej zatem próbować prowokować takie zachowania wcześniej, być może już na pierwszym roku. Pytałem więc pedagogów jak mogłoby to wyglądać.

4. Prace organizacyjne i popularyzatorskie

4.1. Pełnione funkcje w ASP

Przez lata pełniłem różne funkcje w Akademii. Od 2011 roku do dziś jestem członkiem komisji egzaminacyjnej.

Czterokrotnie byłem recenzentem prac dyplomowych - magisterskich i jednej licencjackiej.

Pełnię funkcję promotora pomocniczego przy pracy doktorskiej.

Od 2015 jestem odpowiedzialny za wystawę końcowo-roczną obejmującą pokaz prac studenckich i aranżację całej ASP.

Współpraca z BPSC. Rokrocznie jedna ze śląskich firm funduje specjalną nagrodę dla najciekawszego dyplomu. Wyboru prac dokonują komisje dyplomujące a wręczenie nagród odbywa się podczas wystawy dyplomowej. Jestem odpowiedzialny za współpracę z firmą nagradzającą w okresie przygotowań do obron prac dyplomowych.

4.2. Praca na rzecz uczelni i studentów

W latach 2013 – 2015 zorganizowałem kilka wystaw – prezentacji studenckich prac malarskich w przestrzeni gmachu Akademii Muzycznej w Katowicach. Do dwóch prezentacji indywidualnych oraz jednej zbiorowej zostały wytypowane osoby robiące w tamtym czasie największe postępy na studiach. Wystawy miały oficjalne otwarcie.

Jestem koordynatorem prezentacji malarskich w przestrzeniach Urzędu Miejskiego w Katowicach. Współpraca z Urzędem polega na popularyzacji malarstwa nie tylko w mieście Katowice, ale ma znacznie szerszy zasięg ze względu na usytuowanie pomieszczeń wystawowych bezpośrednio przy gabinecie prezydenta. Do tej pory dwie absolwentki Marta Czarnecka, Natalia Rybka zostały wyróżnione i prezentowały tam swoje obrazy w 2016 roku.

W 2014 roku odbyłem podróż służbową do Royal College of Art w Londynie gdzie spotkałem się z osobą odpowiedzialną za prowadzenie kierunku malarstwo Prof. Davidem Raysonem. Celem wizyty było zgromadzenie informacji na temat funkcjonowania kierunku. Skompletowałem materiał w postaci dokumentacji fotograficznej.

W lutym 2017 roku uczestniczyłem jako prelegent w konferencji *Egzamin praktycznie bez problemu* poświęconej zasadom egzaminowania w ASP na kierunku malarstwo. Konferencja została zorganizowana przez Katowicką ASP w celu zaprezentowania zaproszonym gościom najbardziej pożądanych umiejętności i wiedzy jakie są wymagane wobec kandydatów. Grupę gości stanowili nauczyciele liceów plastycznych oraz prowadzący kursy przygotowawcze do egzaminów na ASP.



