

DOKUMENTACJA
POSTĘPOWANIA
HABILITACYJNEGO

Adiunkt dr Marcin Jachym
Zakład Grafiki Warsztatowej,
Wydział Sztuki,
Uniwersytet Rzeszowski

SPIS TREŚCI

cv / życiorys	5
Rozprawa habilitacyjna - autoreferat	11
Rozprawa habilitacyjna - prezentacja	29
Dokumentacja dorobku artystycznego	63
Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, Współpracy naukowej i popularyzacji nauki	115

DOKUMENTACJA POSTĘPOWANIA HABILITACYJNEGO

ŻYCIORYS / PERSONAL DATA

Adiunkt dr Marcin Jachym
Zakład Grafiki Warsztatowej, Wydział Sztuki
Uniwersytet Rzeszowski

CURRICULUM VITAE

[REDACTED]

[REDACTED]

Życiorys
Marcin Jachym

WYKSZTAŁCENIE:

- 2010 uzyskanie stopnia Doktora sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej” sztuki piękne” na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie
- 1999-2001 uzupełniające studia magisterskich w Instytucie Wychowania Plastycznego WSP w Rzeszowie, specjalizacja z zakresu grafiki warsztatowej
- 1995-1998 studia licencjackie w Instytucie Wychowania Plastycznego WSP w Rzeszowie
- 1989-1994 państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im Piotra Michałowskiego w Rzeszowie (specjalizacja- metaloplastyka)

NAGRODY:

- 2011 Brązowy Medal za długoletnia służbę, Uniwersytet Rzeszowski.
- 2009 wyróżnienie na I Międzynarodowym Biennale Wschodni Salon Sztuki w Lublinie.
- 2005 nagroda fundacji „Akapi” za najlepszy debiut w konkursie Obraz, grafika, rysunek roku, BWA Rzeszów.
- 2005 I miejsce w konkursie „Grafika Kwartału” , BWA Rzeszów.
- 1999 stypendium Fundacji im. T. Kulisiewicza”

DOŚWIADCZENIE ZAWODOWE:

- 2013 udział w wizycie studyjnej na Uniwersytecie Alberty w Edmonton w Kanadzie.
- od 2010 Praca na Uniwersytecie Rzeszowskim na stanowisku adiunkta.
- 2001-2010 Praca na Uniwersytecie Rzeszowskim, na stanowisku asystenta.
- od 2002 Praca w Niepublicznym Centrum Ustawicznego Kształcenia Nauczycieli w Przemyślu.
- 1997-2001 Praca na stanowisku asystenta stażysty w Instytucie Plastycznego WSP w Rzeszowie
- 1998 Praca w Monachium w charakterze sztukatora na zlecenie Pracowni Konserwacji Zabytków w Rzeszowie

UMIĘTNOŚCI:

Znajomość języka niemieckiego na poziomie B1.

M. Jachym

Urodziłem się w Rzeszowie 13.07.1974 roku. W 1994 roku ukończyłem naukę w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie. W 1995 roku rozpocząłem studia w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie w Instytucie Wychowania Plastycznego na Wydziale Pedagogicznym. Będąc studentem III roku pracowałem jako asystent stażysta w pracowni grafiki warsztatowej. Dyplom magisterski obroniłem z wyróżnieniem w roku 2001. W tym samym roku zostałem zatrudniony na stanowisku asystenta w pracowni prof. Włodzimierza Kotkowskiego. W latach 2002 -2003 współpracowałem również z profesorem Andrzejem Pietschem, a w roku 2004 z profesorem Krzysztofem Skórczewskim. W roku 2010 zdobyłem tytuł doktora na Wydziale Grafiki, Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Obecnie, jako adiunkt prowadzę zajęcia w pracowni grafiki warsztatowej druku wklęsłego. Do moich doświadczeń zawodowych mogę zaliczyć również prowadzenie, w latach 1999 – 2002 zajęć na kierunku Pedagogika Opiekuńczo –Wychowawcza i Pedagogika Wczesnoszkolna na Uniwersytecie Rzeszowskim. Od 2001 roku również w Niepublicznym Centrum Ustawicznego Kształcenia Nauczycieli w Przemyślu - zajęcia z metodyki nauczania plastyki.

M. Jachym

CURRICULUM VITAE



EDUCATION:

- 2010 PhD degree in artistic discipline of Fine Arts at the Faculty of Graphic Arts of Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków
- 1999-2001 complementary MA Studies at the Institute of Fine Arts in Rzeszów, specialisation in Printmaking
- 1995-1998 BA Studies at the Institute of Fine Arts in Rzeszów
- 1989-1994 State Secondary School of Fine Arts in Rzeszów, specialisation in Metalwork

PRIZES:

- 2011 Brown Medal for long-time service, University of Rzeszów
- 2009 a distinction at the 1st International Biennale Wschodni Salon Sztuki in Lublin
- 2005 the Akapi Foundation award for the best debut in the competition The Best Painting, Graphics and Drawing of the Year Competition, BWA Rzeszów
- 2005 1st place in Grafika Kwartału Competition, BWA Rzeszów
- 1999 Scholarship of T. Kulisiewicz Foundation

WORK EXPERIENCE

- 2013 Participation in a study visit at the University of Alberta, Edmonton, Canada
- since 2010 Assistant Professor at the University of Rzeszów
- 2001-2010 Teaching Assistant at the University of Rzeszów
- since 2002 Lecturer at the Non-Public Centre for Continuous Teacher Education in Przemyśl
- 1997-2001 Assistant Trainee at the Institute of Fine Arts in Rzeszów
- 1998 Stucco worker in Munich commissioned by the Monument Conservation Studio in Rzeszów

SKILLS

German language (B1 level)

Marcin Jachym

I was born in Rzeszów on 13th July 1974. In 1994 I graduated from the State Secondary School of Fine Arts in Rzeszów. In 1995 I started studying at the Institute of Fine Arts in Rzeszów at the Pedagogical Faculty. As a third year student I worked as an Assistant Trainee in the Printing Studio of the Institute of Fine Arts in Rzeszów. I got an MA diploma with a distinction in 2001. The same year I started working as an assistant in Professor Włodzimierz Kotkowski's studio. Between 2002 and 2003 I co-worked with Professor Andrzej Pietsch, and in 2004 with Professor Krzysztof Skórzewski. In 2010 I got a PhD degree in Fine Arts at the Faculty of Graphic Arts of Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków. Currently I am working as an Assistant Professor in the Printmaking studio of intaglio printing.

My work experience also includes conducting classes at the Pedagogical Faculty of University of Rzeszów between 1999 to 2002. Since 2001 I also have been working Non-Public Centre for Continuous Teacher Education in Przemyśl as a teacher of methodology of fine arts.

DOKUMENTACJA POSTĘPOWANIA HABILITACYJNEGO

ROZPRAWA HABILITACYJNA
AUTOREFERAT

Adiunkt dr Marcin Jachym

Zakład Grafiki Warsztatowej, Wydział Sztuki
Uniwersytet Rzeszowski

Arte-fakty

Przyczyny zostania artystą nie są łatwe do odkrycia, a każdy z twórców podąża własną drogą. Moja początkowo związana była zainteresowaniami dotyczącymi przeszłości – zdjęcia, dom rodzinny moich przodków, pracownia ojca. Ale przeszłość jest także punktem do mojego myślenia o teraźniejszości. Uważność wyćwiczona w obcowaniu z przeszłością pozwala mi odkrywać w świecie, w którym żyję, obszary ukryte lub niezauważane przez innych – pęknięcia w przestrzeniach otaczającej mnie rzeczywistości. Czasami w mojej drodze twórczej zdarzały się nagle zwroty, które prowadziły do poszukiwań związanych z *nie-miejscami* i *arte-faktami*. Celem moich działań artystycznych jest ukazanie – jak to sformułował Franz Kafka¹ - ukrytego życia, które prześwituje przez zarys rzeczy niczym gra światłocienia.

Fotografia rodzinna

Już wiele wcześniejszych realizacji zapowiadało zainteresowanie tematem, jakim szerzej zająłem się w rozprawie doktorskiej. Wtedy nie potrafiłem jeszcze wyjaśnić przyczyn tego zaciekawienia, wiedziałem tylko, że ma to związek z emocjami, jakich można doświadczyć podczas obcowania z niektórymi przedmiotami i miejscami pochodzącymi z przeszłości. Już w pracy magisterskiej zainteresowałem się fotografią rodzinną. Z jakiejś przyczyny moją uwagę zwróciły stare, pożółkniełe zdjęcia, niejednokrotnie w kolorze sepii. Analizując tematykę moich prac, nie znalazłem ani jednej, która nie miałaby wyraźnego powiązania z przeszłością, czy to poprzez ukazanie nieżyjących już osób, czy też opustoszałych budynków.

¹ Zob. Susan Sontag, O fotografii, przeł. Sławomir Magdala, Warszawa 1986.

Warto tutaj poświęcić trochę miejsca samej fotografii. Nawet dla tych, którzy są spoza kręgu rodziny czy grupy znajomych, każde ze zdjęć posiada temat. Łatwo można określić miejsce, okoliczności powstania oraz powiedzieć coś o ludziach przedstawionych na odbitce. To wszystko odnosi się do informacji, jakich nośnikiem jest fotografia. Dla osób wtajemniczonych jest to coś, co wywołuje, w sposób automatyczny wspomnienia o przedstawionych wydarzeniach. Ale co, jeśli bierzemy do ręki fotografię, która nie ma nic wspólnego z historią rodzinną. Wiem z doświadczenia, że zawsze, gdy pośród wielu fotografii znajdują się te w kolorze sepii, to one pierwsze zwracają na siebie naszą uwagę. Myślę, że można je rozpatrywać również, jako zwykły przedmiot. Jeśli interesują nas one jedynie, jako nośniki informacji na temat przeszłości, nie zauważamy wtedy ich fizycznych właściwości. A przecież pod wieloma względami fotografia jest przedmiotem, jak każdy inny. Jest przestrzenna ma swoje wykończenie, materiał, z którego jest wykonana. Jej wygląd potrafi wiele powiedzieć. Ta rzecz, którą możemy trzymać w dłoni ma również swoją historię. Jeśli sobie to uświadomimy zaczniemy zauważać każde przebarwienie czy wyblaknięcie powierzchni. Drobnie uszkodzenia będą świadczyć o tym, że już wiele dłoni dotykało tę fotografię. Nawet, kiedy nie będzie już kto miał wspominać zapisanych na tym kawałku papieru wydarzeń, historia tego przedmiotu utrzyma jego wartość sentymentalną. Podobne odczucia pojawiają się również, gdy mamy do czynienia z innymi artefaktami czy miejscami pochodzącymi z przeszłości. Ważną myśl dotyczącą nie tylko fotografii, ale sztuki w ogóle wypowiedział pisarz Franz Kafka:

Wiosną 1921 roku zainstalowano w Pradze dwa automaty fotograficzne właśnie wynalezione za granicą. Reprodukowały one sześć lub dziesięć zdjęć tej samej osoby na jednym arkuszu. Kiedy zabrałem te zdjęcia ze sobą do Kafki - powiedziałem od niechcenia: „Za kilka koron można się sfotografować pod każdym kątem. Ten aparat-to mechaniczne „poznaj samego siebie”. - Chciałeś powiedzieć: „pomył się co do własnej osoby” -odparł Kafka z leciutkim uśmiechem. Zaprotestowałem. „Jak to? Aparat nie może kłamać! Kto ci to powiedział? - Kafka przekrzywił głowę. „Fotografia skupia naszą uwagę na tym, co powierzchowne. Z tej przy-

czynny zaciemnia ukryte życie, które prześwituje przez zarys rzeczy niczym gra światłocienia. Nie daje się tego uchwycić nawet najostroższym obiektywem. Trzeba szukać po omacku, na wyczucie... Ten automatyczny aparat nie pomnaża ludzkiego oka, a dostarcza jedynie fantastycznie uproszczonego punktu widzenia oka muchy.²

Dom rodziny

Kontynuując moje wcześniejsze zainteresowania, właśnie w pracy doktorskiej zajmowałem się tematem przeszłości, ale w nieco innym ujęciu. Jednym z moich najsilniejszych wspomnień z dzieciństwa były regularne wyjazdy do rodziny na wieś. W tym miejscu moja rodzina mieszkała już od czterech pokoleń. Stały tam jeszcze zabudowania, które wybudował mój pradziadek. Dla moich krewnych, tam mieszkających nie było to prawdopodobnie nic nadzwyczajnego. Natomiast dla mnie, żyjącego na co dzień w mieście, na typowym blokowisku, przyjazd tam był wstępem do zupełnie innej krainy. Każdy wyjazd do dziadków wiązał się z nieustannym eksplorowaniem starego drewnianego domu oraz strychu, gdzie zgromadzone były zakurzone graty. Zastanawiałem się wtedy, do kogo dokładnie należały i jak bardzo były stare. Przewijał się wtedy w mojej wyobraźni czarno-biały film, na którym wyświetlały się kadry z przeszłości.

Pracownia ojca

Mój śp. ojciec Stanisław Jachym urodził się na wsi. Szybko opuścił rodzinne strony. Przeniósł się do miasta gdzie, jako jedyny z rodzeństwa wychowywany był przez swoich dziadków. Tym samym został odłączony od rodziców, co dla dziecka a później młodego człowieka musiało być trudne. Myślę, że zamiłowanie do starych przedmiotów, jakim się otaczał, było częścią budowania własnej tożsamości i poczucia przynależności. Tym bardziej, że wiele z nich było autentycznymi pamiątkami rodzinnymi. Mówiąc ściślej - to właśnie on ze zwykłych, porzuconych i bezwartościowych przedmiotów uczynił na swoje potrzeby pamiątki rodzinne.

Wypełnił nimi swoją malarską pracownię. To obecnie nieistniejące miejsce było nie tyl-

² Cytat za Susan Sontag, O fotografii, przeł. Sławomir Magdała, Warszawa 1986, s. 186

ko warsztatem malarza, ale przede wszystkim niesamowitą przestrzenią, głównie ze względu na znajdujące się tam, przez lata zbierane, przypadkiem znajduwane i kupowane na targach staroci: kapelusze, stare ramy, narzędzia oraz tandetne ozdoby. Tworzyły one w pracowni nietypową atmosferę. Wnętrze tej pracowni wnikało do obrazów. Niektóre pojedyncze przedmioty lub ich zestawienia były stale powtarzającymi się motywami w twórczości mojego ojca. Dla mnie atmosfera tej pracowni przewyższała swoją intensywnością inne podobne miejsca. W tej chwili przychodzi mi na myśl twórczość teatralna Tadeusza Kantora, a w szczególności jego scenografie, które służą nie tylko do przywołania realiów minionego czasu, ale przede wszystkim do stworzenia niepokojącej atmosfery. Postaci i przedmioty są przykurzone, jakbyśmy weszli do zamkniętego przez dziesięciolecia pokoju. Także sposób ucharakteryzowania samych postaci, daje wrażenie, jakby pochodziły z tamtego świata. Przypominają manekiny, które poruszają się jedynie siłą wyobrażeń i wspomnień reżysera.

Obiekty w pracowni mojego ojca były często zestawiane w ciekawych konstelacjach, choć z zachowaniem szacunku dla naturalnego nieładu, który tam panował. Podobnie, jak u Tadeusza Kantora, który w swoich ambalazach nadawał przedmiotom drugie życie. Niektóre z nich przez wiele lat leżały w tym samym miejscu, pokrywając się warstwami kurzu. Można powiedzieć, że miejsce to było emanacją jego twórczej osobowości. Spowodowało to, że nawet po jego śmierci niezwykle mocne było tam wrażenie jego obecności. Na krótko przed likwidacją pracowni wykonałem dokumentację fotograficzną i to stanowiło punkt wyjścia do stworzenia graficznego cyklu pod tytułem *Miejsca*. W odróżnieniu od wcześniejszych prac, w tych kompozycjach całkowicie zrezygnowałem z postaci ludzkiej. W tym wypadku zależało mi na pokazaniu dawnej obecności poprzez ślady, jakie pozostały po już nieobecnych. A może raczej zastępczej obecności realizującej się jedynie w wyobraźni.

Jak napisała w swojej recenzji do mojej pracy doktorskiej Joanna Keiser: *Osierocone przedmioty, opuszczone wnętrza, czy budynki stają się zastępczym portretem nieobecnego; niezującego ojca czy wyobrażeniowych byłych mieszkańców portretowanych przez niego miejsc*.³

³ Joanna Kaiser, Recenzja pracy

Pęknięcia w przestrzeni podwórza

Henri Bergson uważał, że w świecie działa élanvital – pęd życiowy, który sprawia, że rzeczywistość się nieustannie zmienia. Choć jest chaotyczny, przemaga marazm materii i prowadzi do ewolucji twórczej świata. Sprawia, że z już istniejących form wyłaniają się nowe, których kształtu nie można przewidzieć. Pęd życiowy jest także siłą, która napędza twórczość artystów. Czesław Miłosz w wierszu *Ars poetica* przedstawił sposób jego działania:

*W samej istocie poezji jest cos nieprzystojnego:
Powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy, że w nas jest,
Więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
I stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach.
Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion,*

*Choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem.*⁴

Kiedy tworzę swoje grafiki, élanvital objawia się w dwojaki sposób: w przekształcaniu świata przedstawianego i procesie twórczym moich działań. Wybrany obiekt spostrzegany jest przeze mnie poprzez konkretną jego cechę. W tym wypadku wizualna atrakcyjność starego muru jest przyczynkiem do dalszych przekształceń. Do tego celu prowadzi warsztat graficzny, który sam w sobie jest procesem twórczym. Charakter niektórych metod pracy jest równie inspirujący jak sama natura. Rozpoczęcie pracy niesie ze sobą tyleż niewiadomych, ile wejście, po raz pierwszy na nieznane podwórze.

Wiele satysfakcji sprawiło mi poszukiwanie graficznych ekwiwalentów tych wszystkich pęknięć, zacieków i chropowatości, które były wynikiem działania natury i czasu. Zależało mi, aby podczas tworzenia matryc wykorzystywać autorskie metody pracy bazujące na naturalnych procesach, których nie da się w pełni kontrolować. Dzięki temu uzyskałem spójność z procesami, jakie zachodzą na powierzchni budynków. Jedną z takich możliwości jest autorski sposób tworzenia struktur. Polega on na rozprowadzeniu na powierzchni wody płynnego werniksu akwafortowego. W tej sytuacji tworzy on ciekawe struktury, które

doktorskiej mgr Marcina Jachyma pt.

„Miejsca“, Kraków 2010

⁴ Czesław Miłosz, *Poezje wybrane*,

Kraków 1996, s.196

następnie przenosi się stykowo na papier. Interesujące efekty powstają również, gdy jest on pokryty warstwą kleju wodnego, a następnie płynnego werniksu. Podczas wysychania obu warstw tworzy się charakterystyczna siatka pęknięć. Dla obu sposobów kolejnym etapem jest przeniesienie, przy użyciu prasy graficznej werniksu na podgrzaną płytę. Dalsza obróbka matrycy polega na jej wytrawieniu, zgodnie z założonym planem.

Nie-miejsca

Trzy lata temu trafiła do moich rąk książka autorstwa Marca Auge pod tytułem *Nie-miejsca*. W pierwszym momencie zainteresował mnie jej tytuł ze względu na swoje dziwne znaczenie. Po raz pierwszy spotkałem się z tego typu problematyką, dotyczącą współczesności i realiów dzisiejszego życia. Autor w swojej książce zajmuje się relacjami człowieka z pewną kategorią miejsc, które są wytworami współczesności i są nierozzerwalnie wpisane w dzisiejszy styl życia. Użycie określenia *nie-miejsca* stoi w oczywistej opozycji do tytułu mojej pracy doktorskiej. Według Marca Auge *miejsce* jest to obszar, którego się broni, pochodzą z niego przodkowie i jest nieodłączną częścią tożsamości. Jest ono przedmiotem wspomnień a także serią obrazów, jakie przechowujemy w pamięci. Wszystkie podstawowe sfery życia wiążą się właśnie z tzw. miejscem, w którym stale przebywamy, pracujemy i mieszkamy. Po zapoznaniu się z dziełem M. Auge pomyślałem, że ciekawym dopełnieniem moich dotychczasowych zainteresowań mogą być właśnie *nie-miejsca*. Według tego autora współczesna cywilizacja stworzyła pewne obiekty, których charakterystyka jest dokładnie przeciwna do tych opisanych wcześniej przeze mnie. Dzisiaj ludzie już nie muszą być nierozzerwalni ze swoim miejscem zamieszkania. Nieustannie się przemieszczają, spotykając po drodze ludzi z innych zakątków świata. Porty lotnicze, poczekalnie, centra handlowe skupiają duże ilości ludzi, ale kontakty między nimi są jedynie instrumentalne. Postanowiłem zająć się tym tematem, pomimo że stanowił on zaprzeczenie moich dotychczasowych zainteresowań. Widziałem w nim logiczną kontynuację moich wcześniejszych działań, a także szansę na pojawienie się w moich grafikach nowych rozwiązań formalnych. Miałem świa-

domość, że aby dobrze ukazać nowy temat, będę musiał zrezygnować z charakterystycznego dla moich wcześniejszych prac bogactwa środków wyrazu. Zamiast odrapanych, swojskich, ceglanych murów miały się pojawić gładkie, nieskazitelne powierzchnie współczesnych budowli. Zamiast tradycyjnego warsztatu wklęsłodrukowego chciałem zastosować fotomechaniczne metody pracy. W moim zamysle miały one dobrze korespondować ze współczesną architekturą i współczesnością w ogóle. Podczas pracy wykorzystałem technikę, która została opracowana w naszej pracowni i jest odpowiednikiem znanych technik fotomechanicznych. Pozwala ona ograniczyć do minimum pozostawianie na matrycy własnego, autorskiego śladu. Praca przebiegała prawie bez dotknięcia płyty igłą, czy pędzlem. Chciałem, aby efekt końcowy przypominał wydruk przemysłowy. Choć oglądając wcześniej prace innych artystów, zastanawiałem się, na czym polega przyjemność ze stosowania takich technik jak offset czy heliograviura. Według mnie, zastosowanie tych, wywodzących się z poligrafii metod, powinno mieć głębsze podłoże, właściwą ideę. Wydawało mi się wtedy, że właśnie taką posiadam. Powstało kilka prac z nowego cyklu zatytułowanego *Nie-miejsca*. Po raz pierwszy postawiłem się świadomie w sytuacji, kiedy miałem pracować w warsztacie, którego wcześniej nie chciałem używać oraz tworzyć nie do końca w zgodzie ze swoją naturalną ekspresją. Przecież wielu artystów, szczególnie z zakresu sztuk projektowych, otrzymuje zlecenia i stara się je po prostu zrealizować. Często odbywa się to przy znacznie ograniczonej swobodzie twórczej. Mój stosunek do *nie miejsc* jest obojętny a przebywanie w nich jest zwyczajnie niezbędnym elementem współczesnego życia. Pomyślałem wtedy, że dzięki mojemu podejściu do tego zagadnienia uzyskam odpowiedni przekaz. Kiedy już przystąpiłem do realizacji, dość szybko okazało się, że kolejne prace niezauważalnie nabierają charakteru wcześniejszych realizacji. Bardzo ciężko było mi utrzymać dyscyplinę i wytrwać w postanowieniu. W związku z tym, cały przekaz stawał się coraz mniej ostry. Po jakimś czasie było jasne, że efekt pracy może znacznie rozminąć się z założeniem. Podjąłem, więc decyzję o zarzuceniu tego pomysłu.

Arte-fakty

Ważnym dla mnie momentem było zapoznanie się z twórczością fińskiego grafika Pentti Kaskipuro. Jego bardzo przejrzyste i oszczędne kompozycje, emanujące niesamowitym spokojem, budzą w odbiorcy poczucie bezpieczeństwa. W tamtym okresie, sam nie potrafiłem jeszcze wypowiadać się w taki sposób. Przez wiele lat w mojej twórczości panowała tendencja do budowania bardziej złożonych kompozycji nasyconych bogatą strukturą. Jednocześnie przebiegała się do świadomości chęć pójścia za nową fascynacją. Pierwszą pracą, która wносиła nowe rozwiązania była grafika pt. *Dwie wieże* oraz powstała dużo później *Ruiny fabryki*. W tym przypadku, nie po raz pierwszy, do sportretowania wybrałem industrialne wnętrza. I również, nie po raz pierwszy uchwyciłem bogactwo i koloryt starych murów. Wnętrze przemysłowej budowli, pełne płaszczyzn i kątów prostych implikuje powstanie zorganizowanej kompozycji, która w większym stopniu niż bywało wcześniej, trzyma w ryzach ekspresyjne tekstury. Nasykanie ograniczonej, geometrycznej powierzchni strukturami o dużej gęstości przypomina mi ładowanie kondensatora. To rygorystyczne uporządkowanie płaszczyzn, wraz z zamkniętymi wewnątrz naturalnymi fakturami, tworzy swojego rodzaju energię potencjalną, napięcie, które nie znajduje ujścia. Natomiast samo ujęcie kompozycji w geometrycznym rygorze może być intuicyjnym dążeniem do uzyskania poczucia równowagi i kontroli. Jest to inny przejaw bardziej pospolitych zachowań, które każą nam układać elementy wyposażenia wnętrza w porządku geometrycznym, wieszając obraz na ścianie centralnie nad kanapą. W ten sposób tworzymy wokół siebie układ przestrzenny, dający nam poczucie stałości i bezpieczeństwa. Jeśli sięgniemy do początków sztuki, to uświadomimy sobie łatwo, że przedstawianie zgeometryzowanych form jest w niej obecne od zawsze. Uproszczony wizerunek bizona narysowany na skale był dla nich jednym z niewielu niezmiennych elementów życia, dających wrażenie stałości. Arbitralność praw natury, z jakimi spotykali się pierwsi ludzie powodowała, że nie mogli być pewni dnia jutrzejszego. Żyli oni w nurcie wydarzeń, na które nie mieli żadnego wpływu. Myślę, że podobna niepewność

jest aktualna również dziś. Wprawdzie obecnie zyskaliśmy o wiele większe panowanie nad środowiskiem naturalnym, ale ilość nieprzewidywalnych elementów naszej egzystencji wcale się nie zmniejszyła.

W roku 2014 powstała następna praca, wyrażająca nowe tendencje zatytułowana *Seler*. Skupiłem w niej szczególną uwagę na pojedynczym przedmiocie. Krótco po tym powstały następne prace, tym razem o tematyce archeologicznej. Poprzez kontakt z osobami z tej branży oraz własne zainteresowania postanowiłem stworzyć kilka grafik przedstawiających artefakty. Tutaj również skierowałem swoją uwagę ku pojedynczym obiektom. Najbardziej zainteresowały mnie monolityczne kształty siekierok z epoki kamienia. Naturalny kamień obrobiony przez człowieka, a następnie zerodowany w wyniku przebywania tysiące lat pod ziemią, ma w sobie coś magicznego. W pracach, jakie wtedy wykonałem, umieszczony on został w szufladzie, - szkatułce do przechowywania cennych znalezisk, przez co zyskał on szczególne znaczenie. Archeologiczny artefakt stał się, więc dzięki mnie *arte-faktem*. Tak zatytułowałem zresztą, cały zestaw prac. Moje zainteresowanie przedmiotem z punktu widzenia artysty, nakierowane było w dużej mierze na jego urodę. Warto wspomnieć, że jest jeszcze aspekt bardziej uniwersalny, dotyczący rzeczy będących, tym razem, elementami natury. Omawiają go szeroko kulturoznawcy i filozofowie.⁵ Dla wielu wczesnych kultur pojedynczy kamień czy głaz będący - dla geologa czy fizyka - jednym z wielu, może stanowić obiekt kultu i siedlisko duchów przodków. Ludzie już od zarania, z różnych powodów, nawiązują szczególne relacje z przedmiotami. W moich kompozycjach są one również traktowane z należytą estymą. Tworzona przeze mnie forma warzywa, czy kamienia nabiera bardzo indywidualnych cech. Banalny seler staje się czymś o szczególnej wartości. W kilku pracach z tego cyklu główna forma została uproszczona w taki sposób, że jego identyfikacja staje się utrudniona. Skłania to do refleksji, czym jest przedstawiony przedmiot? Przestrzeń w tych kompozycjach zaaranżowana jest również w sposób nierzeczywisty. Pozostałe elementy są raczej symbolami prawdziwych obiektów i mają za zadanie wprowadzić

5 Por. Mirosław Jacek Kucharski, *Ludzie i rzeczy, rzeczy a ludzie*, Toruń, 2016, roz. 1.

wrażenie przestrzennego ład. Odbywa się to również za pomocą, powtarzającej się w wielu pracach linii horyzontalnej oraz ułożenia głównych elementów na osi pionowej.

W swoim eseju pt. *Deska – T. Kantor* prof. Mieczysław Porębski opisuje dzieje tytułowej deski, która została wydarta z wychodka znajdującego się obok pracowni krakowskiego rzeźbiarza Jacka Pugeta. Stała się ona samodzielnym elementem scenografii przedstawień T. Kantora. Nie pełniła tam żadnej funkcji. Wisiała po prostu na łańcuchach nad publicznością, będąc niemyym świadkiem rozgrywających się scen. Po jakimś czasie zasłużyła sobie na umieszczenie w tytule książki. Bezwartościowy przedmiot znajdując się w odpowiednim miejscu i czasie może stać się przedmiotem magicznym: *I ta deska również była właściwie bezużyteczna, czyli była – jak to się mówi w sztuce – bezinteresowna. Była czymś bezinteresownym, i przez swoją bezinteresowność, nieużyteczność życiową, stała się jakimś przedmiotem tajemniczym, przedmiotem wyobraźni – czyli przedmiotem sztuki.*⁶

Pytania o sposób istnienia świata i hierarchię bytów należą do najważniejszych w działaniach filozofów i artystów. Dlatego wybór pojedynczego przedmiotu jest zawsze częścią budowania hierarchii. Seler może być traktowany, jako efekt działania *élanvital*- wytwór funkcjonowania siły absolutnie nieprzewidywalnej. W moich pracach rysuje się tendencja do uporządkowania świata; człowiek poszukuje prostej formuły, która pomogłaby uporządkować rzeczywistość. Najbardziej uporządkowanym jest stół, będący wytworem ludzkiego – ceniącego użyteczność – umysłu. Być może jest odbiciem platońskiej idei stolika. Nic w nim nie jest przypadkowe; jego materia jest gładka, wszystkie kąty pomiędzy elementami są proste. Przedstawiony w perspektywie liniowej mocno stoi, choć nie widać podłoża oparcia. Struktura warzywa powstawała w długim procesie, którego nikt nie kontrolował i nie był w stanie przewidzieć. Wyrostki, wklęsłości, zaburzone krągłości pojawiały się i rozwijały w sposób absolutnie nieprzewidywalny. Objawiły się w kształcie wylonionym z nieskończonej liczby możliwości i objawił w formie jedynej, która jawi się jako konieczna i jedyna. Kiedy znalazła

6 Mieczysław Porębski, *Deska T. Kantora*, Warszawa 1997, s. 4

się na stoliku, objawiła się jako przeciwieństwo ładu i harmonii.

Symbolem świata uporządkowanego może być również szuflada. Jest bytem doskonale zorganizowanym - rzecz by można - odbiciem ideału. Wszystko w niej jest dopracowane i podporządkowane racjonalności. W szufladzie nie ma miejsca na przypadkowość, ponieważ szuflada nie istnieje samoistnie, zawsze jest częścią czegoś większego – szafy, szafki, komody, regału. Kiedy jest pusta, zaprasza do wypełnienia. Sama jednak wylania się z przestrzeni, która odczuwa jej nieobecność po wysunięciu. Po szufladzie zostaje pustka albo przestrzeń, którą ona powinna wypełnić, wracając na swoje miejsce. Zestawienie pradawnego kamienia - który powstał w całkowicie przypadkowym procesie łupania, a później modyfikował swoje kształty w czasie używania – z szufladą ukazuje napięcie pomiędzy racjonalnością i utylitarnym porządkiem a działaniem nieprzewidywalnego *élanvital*. Jeden przedmiot znajdujący w szufladzie jest znakiem pokonania chaosu świata. Jednak wiele przedmiotów znajdujących się poza nią staje się symbolem zwycięstwa pędu życiowego nad intelektem, który pragnie uporządkować świat. Rzeczywistość nie pozwala zamknąć się w szufladzie. Warto zwrócić uwagę na to, że szuflada także staje się arte-faktem. Jej status ontologiczny jest taki sam jak pozostałych przedmiotów.

Artysta i jego dzieło

E.Fromm twierdzi, że człowiek egzystuje w pełni dopiero wówczas, gdy realizuje postawę twórczą.⁷

Bez względu na tematykę prac, wspólnym mianownikiem współczesnych dzieł sztuki jest więc artysta z jego wytworem. Do tej pory bardzo ważnym elementem tworzącym moją własną identyfikację z konkretną grafiką było zaangażowanie emocjonalne i wielkość wysiłku, jaki wkładałem w jej powstanie. Często się zdarza, że gdy matryca powstaje zbyt łatwo jej wewnętrzny ładunek i moje z niej zadowolenie pozostają, wprost proporcjonalne do włożonego wysiłku. Grafiki można porównać do wnętrza, czy przedmiotów noszących ślady kon-

⁷ Zob. Bogna Bartosz, Czy bycie twórcą oznacza wysoką jakość życia? w: Wokół jakości życia. Studia psychologiczne, Wrocław 2006, s.81

taktu z ludźmi. Natężenie atmosfery wnętrza i ilość pozostawionych tam śladów są wynikiem intensywności życia w tym miejscu. Zależność ta pozostawała długo poza moją świadomością. Kiedy tworzę nową grafikę, praca rzadko przebiega prostoliniowo. Pracuję w wielu etapach, przez co obraz zyskuje kolejne warstwy. Efekt końcowy zawsze w większym lub mniejszym stopniu jest niewiadomą. Za każdym razem pojawiają się elementy, które nie były wcześniej zaplanowane. Zdarzało się nawet, że całkiem udane partie ukrywałem pod kolejną warstwą podobnie, jak dzieje się to z artefaktami, które z czasem przykrywane są przez coraz to liczniejsze warstwy ziemi. Wraz z każdą z nich rośnie jednocześnie wartość późniejszego znaleziska. W przypadku grafiki, ukrywając to, co jest pod spodem, tworzy się swojego rodzaju tajemnica. Kształty znikają, stają się coraz mniej konkretne, jak ludzka pamięć.

Wykorzystywanie podczas tworzenia grafiki wielu naturalnych zjawisk, jest częścią mojej fascynacji warsztatem graficznym. Lubię obserwować efekty, jakie powstają, gdy uruchomi się jakiś chemiczny lub fizyczny proces bez chęci jego bezwzględnej kontroli. Tę możliwość daje mi metoda, którą stosowałem już podczas tworzenia cyklu doktorskiego. Pouczający był dla mnie film pod tytułem Foton- Normana Leto, który prezentował w pigułce ludzką wiedzę o powstaniu wszechświata i życia na Ziemi. Naturalne siły istniejące w naturze, odkryte przez fizyków i biologów, mają moc bezgranicznego tworzenia materii i przekształcania jej w coraz bardziej złożone formy. Uważa się ten proces, w co trudno uwierzyć, za całkowicie bezcelowy. Według Henriego Bergsona proces twórczy jest również w dużej mierze intuicyjny i odpowiada tym, które zachodzą w naturze. Rzeczywistość okazuje się, po pierwsze, nieskończenie różnorodna, zmienna, żywa; dynamiczna, wciąż nowa: nie mieści się w żadnych schematach, wylamuje się ze wszystkich mechanizmów. To samo można powiedzieć o instynkcie, które jest podobny do intuicji. I oba są, jak uważał Bergson⁸, wytworami organizmu. Biorąc pod uwagę, że organizm jest również produktem natury, można uważać go za właściwe narzędzie poznania. Również emocje są nierozdzielne z organizmem i dzięki nim

⁸ Zob. Henri Bergson, Ewolucja twórcza, Kraków 2004

nasze poznanie odczuwa się tak bezpośrednio. W przypadku sztuki jednorazowo i całościowo możemy poczuć, poznać czy dana forma jest odpowiednia, prawidłowa czy nie. Przypomina mi się sytuacja z początków pracy na uczelni, kiedy to razem z prof. Kotkowskim prowadziłem zajęcia. Studenci realizowali wtedy zadanie, które nazwaliśmy „muzycznym”. Polegało ono na stworzeniu z inspiracji muzyką, cyklu małych prac. W każdym wypadku powstało ich bardzo wiele. Dokonywaliśmy wyboru, który był trudny również z powodu dużej ilości prac. W pierwszej chwili próbowaliśmy w sposób logiczny, intelektualny motywować, które prace są do odrzucenia. Pan Profesor powiedział wtedy, że on w takich sytuacjach stara się wyłączyć logiczne myślenie i skupić na odczuciach. Analiza pochodząca z umysłu to dopiero późniejszy etap. Mówiąc inaczej to ciało, organizm zostaje użyty, jako narzędzie testujące. Drugim przykładem z mojego otoczenia było to, w jaki sposób do swojej twórczości podchodził mój

ojciec. Otwarcie mówił, że podczas pracy stara się odłączyć logiczne myślenie i zdać się na czystą intuicję. Można mówić tutaj o świadomym wykorzystaniu w twórczości nieświadomych procesów. Uważam, że gdy jesteśmy ich bardziej świadomi możemy skuteczniej wykorzystywać to narzędzie.

Ten proces twórczy zgodny jest – jak wcześniej opisane działanie *élanvital* – z poglądami Henriego Bergsona. Tym razem jednak chodzi o intuicjonizm, czyli sposób poznawania i tworzenia świata nie poddający się racjonalnemu wytłumaczeniu. Prawda objawia się nagle w jednorazowym akcie poznawczym, w którym forma dzieła jawi się jako jedyna możliwa.

Tak, więc intuicja pozwala odkrywać nie tylko świat zewnętrzny, ale także najgłębsze pokłady ludzkiej świadomości i podświadomości. W ten sposób dzieło sztuki staje się wyrazem więzi między artystą i jego dziełem.

Marcin Jachym



DOKUMENTACJA POSTĘPOWANIA HABILITACYJNEGO

ROZPRAWA HABILITACYJNA - PREZENTACJA

dorobek stanowiący osiągnięcie naukowe lub artystyczne,
o którym mowaw art. 16 ust. 2 ustaw

Adiunkt dr Marcin Jachym

Zakład Grafiki Warsztatowej, Wydział Sztuki
Uniwersytet Rzeszowski

ARTE - FAKTY

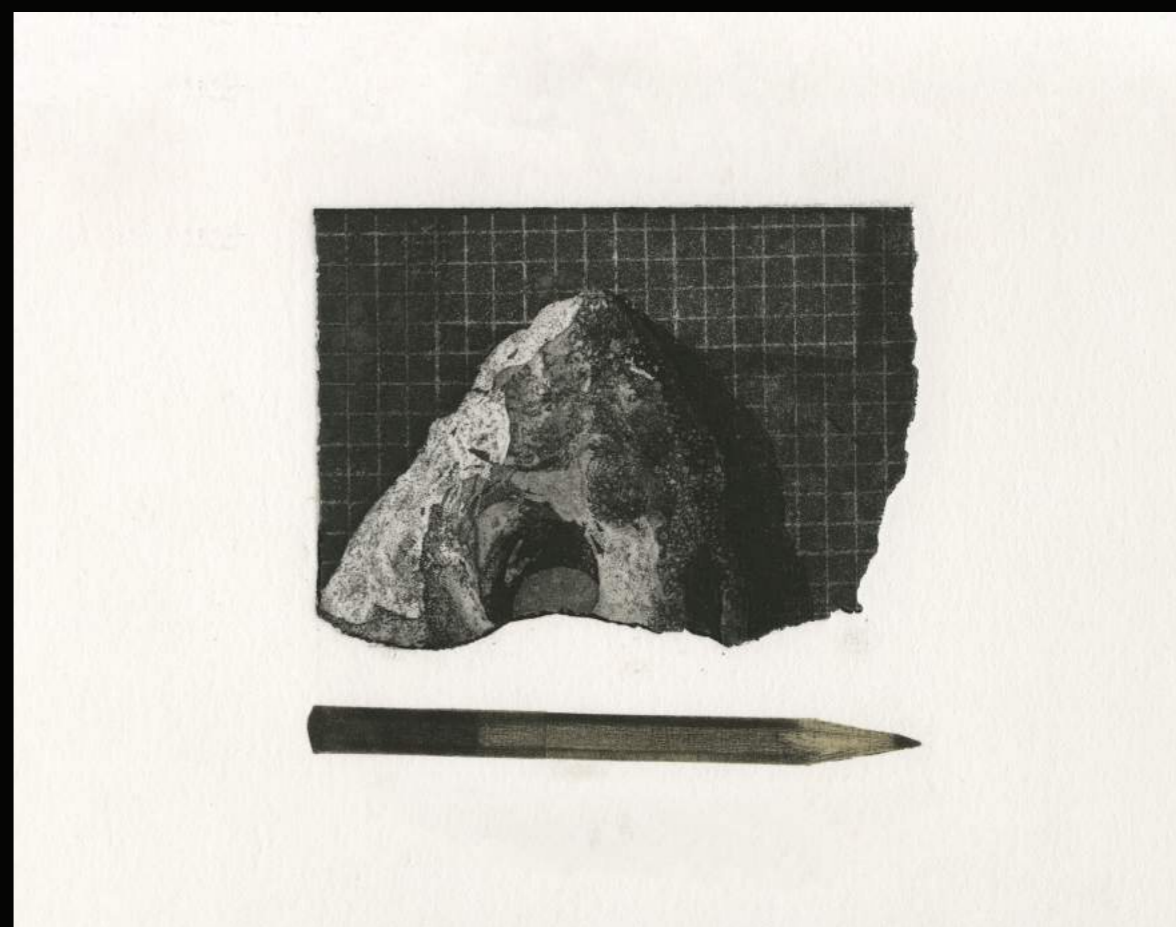
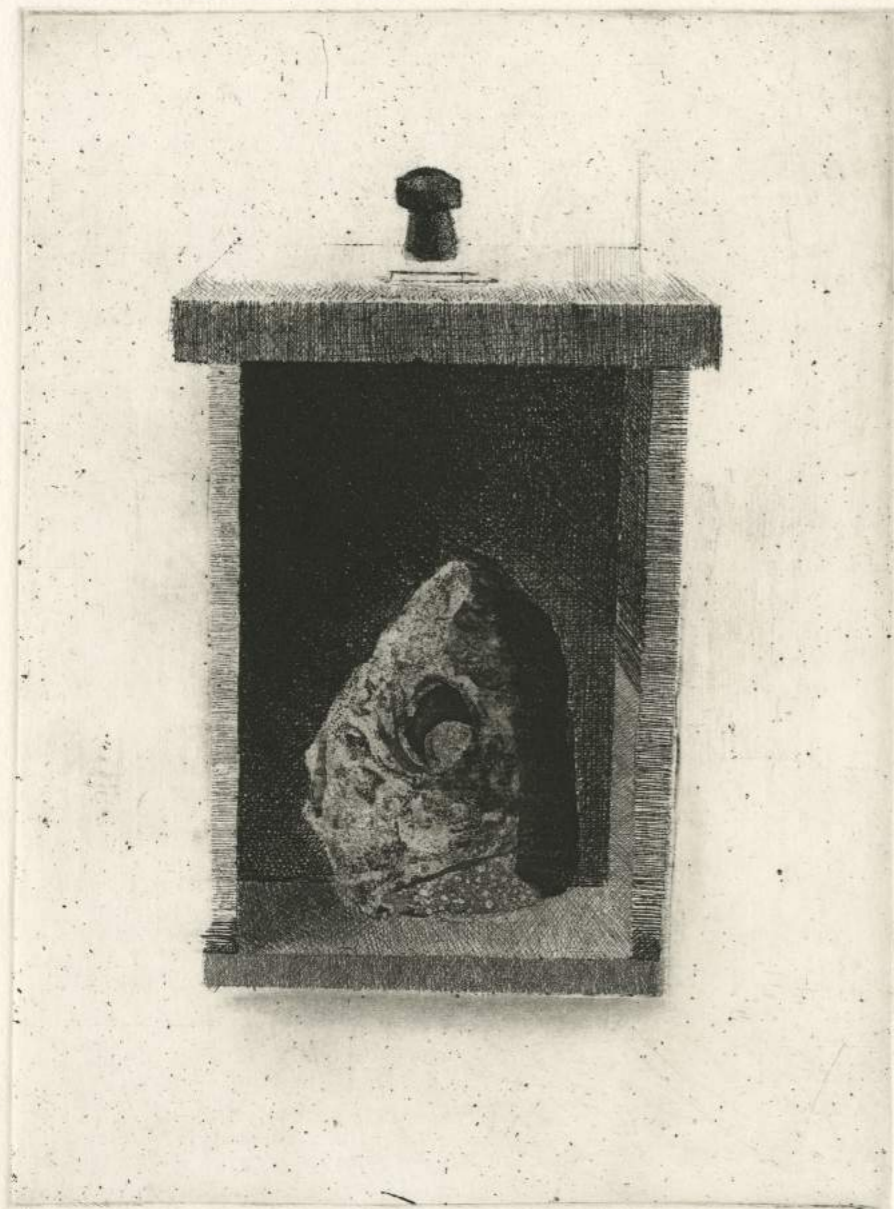
1 – spis grafik z wystawy Arte-fakty
2 – reprodukcje / fotografie grafik
3 – plakat

1 – list of prints from exhibition Transitionals form
2 – Reproductions / photos of prints
3 – poster

- 1/ ARTE-FAKT I, 19,5 x 14,5 cm, akwaforta, akwatinta, 2015
- 2/ ARTE-FAKT II, 6 x 10 cm, technika własna, mezzotinta, 2016
- 3/ ARTE-FAKT III, 14 x 19, technika własna, akwaforta, 2016
- 4/ ARTE-FAKT IV, 15 x 11 cm, technika własna, akwatinta, 2014
- 5/ ARTE-FAKT V, 14 x 21 cm, technika własna, 2018
- 6/ ARTE-FAKT VI, 14,5 x 20 cm, akwaforta, akwatinta, 2017
- 7/ ARTE-FAKT XVII, 10 x 10 cm, akwatinta, 2018
- 8/ ARTE-FAKT VIII, 21 x 28 cm, akwatinta, 2017
- 9/ ARTE-FAKT IX, 21 x 30 cm, akwatinta, offset, 2017
- 10/ ARTE-FAKT X, 25 x 32 cm, technika własna, akwatinta, 2017
- 11/ ARTE-FAKT XI, 22 x 28 cm, technika własna, akwaforta, 2017
- 12/ ARTE-FAKT XII, 10 x 10 cm, technika własna, akwatinta, 2018
- 13/ ARTE-FAKT XIII, 10 x 10 cm, technika własna, akwatinta, 2018
- 14/ ARTE-FAKT XIV, 10 x 10 cm, technika własna, akwatinta, 2018
- 15/ ARTE-FAKT XV, 10 x 10 cm, akwatinta, 2018
- 16/ ARTE-FAKT XVI, 10 x 10 cm, technika własna, akwatinta, 2018
- 17/ ARTE-FAKT XVII, 10 x 10 cm, akwatinta, 2018
- 18/ ARTE-FAKT XVIII, 10 x 10 cm, technika własna, akwatinta, 2018
- 19/ ARTE-FAKT XIX, 10 x 10 cm, technika własna, akwatinta, 2018
- 20/ ARTE-FAKT XX, 10 x 10 cm, akwatinta, 2018
- 21/ ARTE-FAKT XXI, 10 x 10 cm, akwatinta, akwaforta, sucha igła, 2018
- 22/ ARTE-FAKT XXII, 10 x 10 cm, sucha igła, akwatinta, 2018
- 23/ ARTE-FAKT XXIII, 10 x 10 cm, technika własna, akwaforta, akwatinta, 2017
- 24/ ARTE-FAKT XXIV, 7 x 6,5 cm, mezzotinta, technika własna, 2016
- 25/ ARTE-FAKT XXV, 6,4 x 5 cm, akwaforta, 2016
- 26/ ARTE-FAKT XXVI, 12 x 8,5 cm, akwaforta, akwatinta, 2015
- 27/ ARTE-FAKT XXVII, 21 x 15 cm, technika własna, 2018
- 28/ ARTE-FAKT XXVIII, 18,5 x 26 cm, technika własna, przedruk anastatyczny, 2018
- 29/ ARTE-FAKT XXIX, 19 x 28,5 cm, technika własna, akwatinta, 2018
- 30/ ARTE-FAKT XXX, 15,5 x 17 cm, technika własna, akwatinta, 2018

M. Fedun

Arte-fakt
II, 6 x 10 cm,
technika własna,
mezzotinta, 2016



Arte-fakt I,
19,5 x 14,5 cm,
akwaforta,
akwatinta, 2015

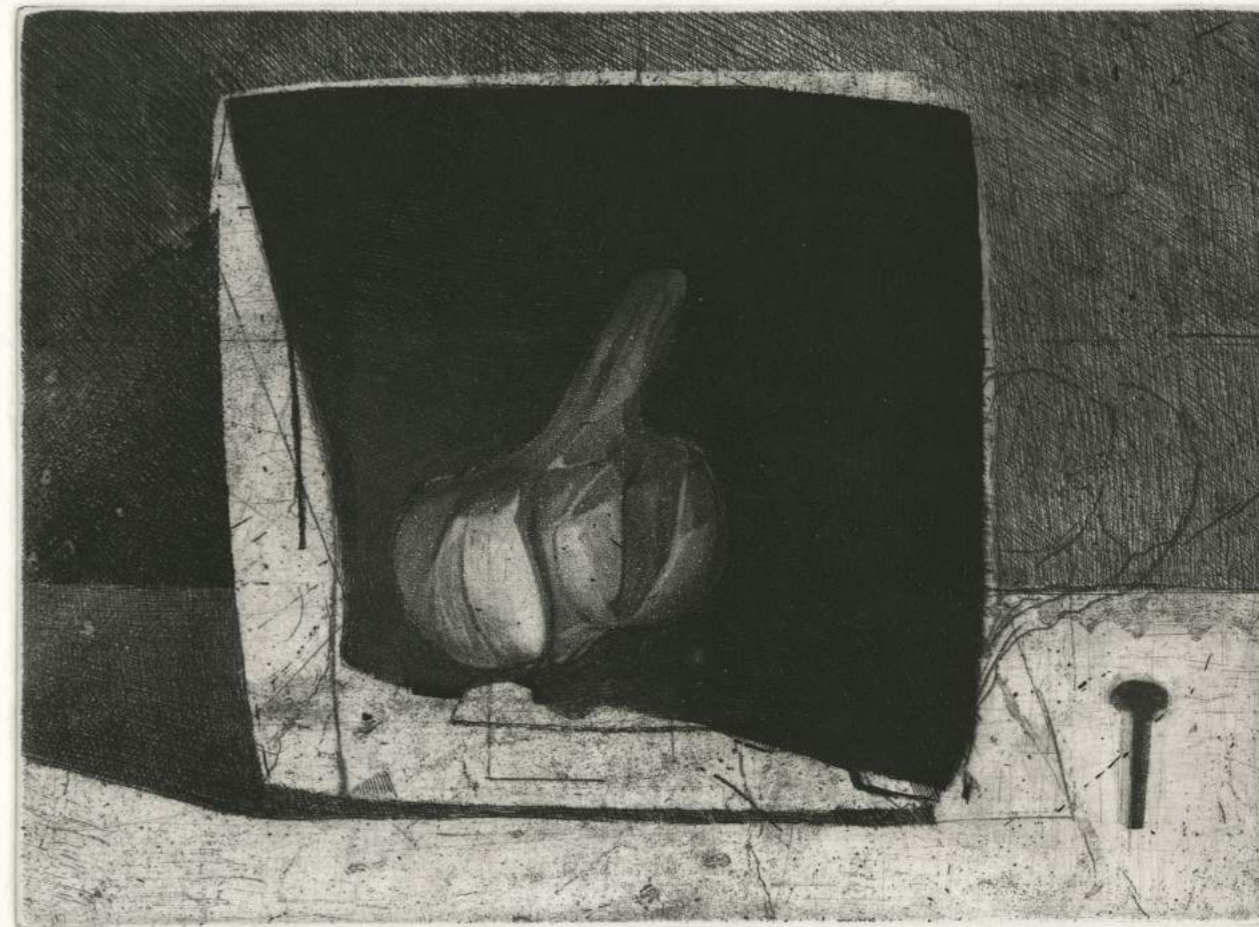
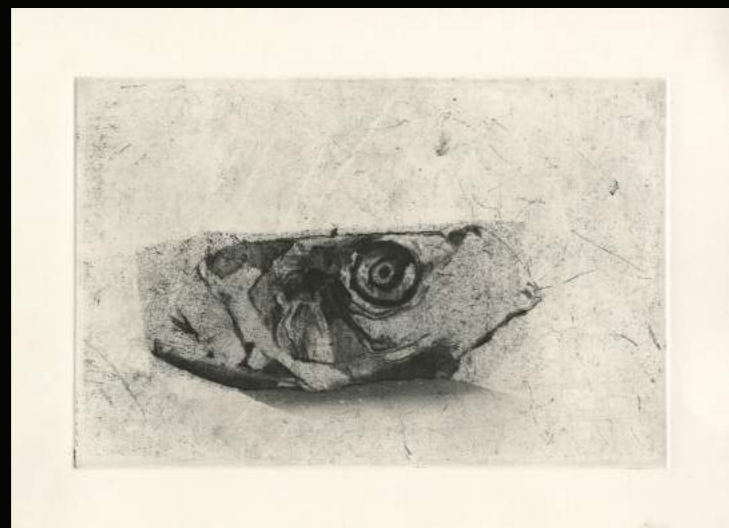


Arte-fakt III,
14 x 19,
technika własna,
akwaforta, 2016

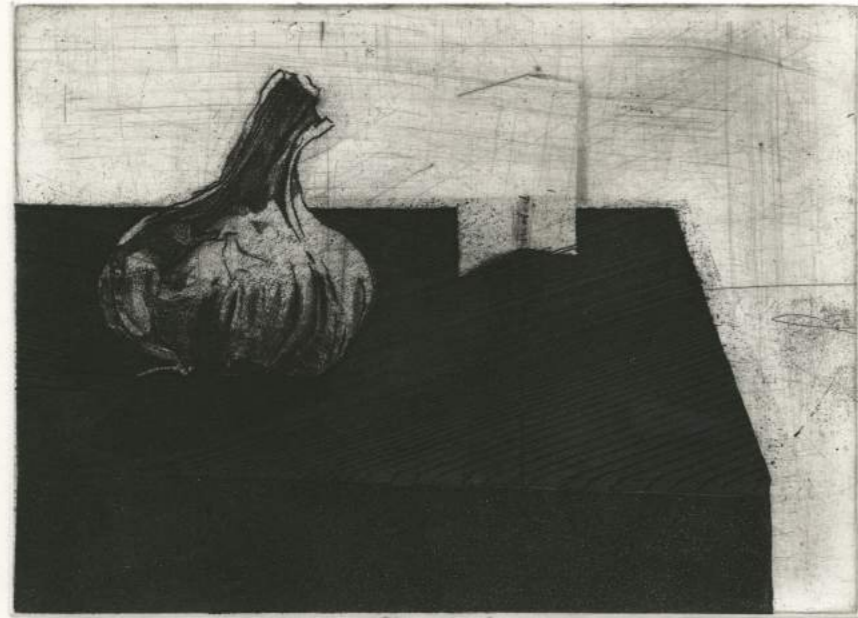


Arte-fakt IV,
15 x 11 cm,
technika własna,
akwainta, 2014

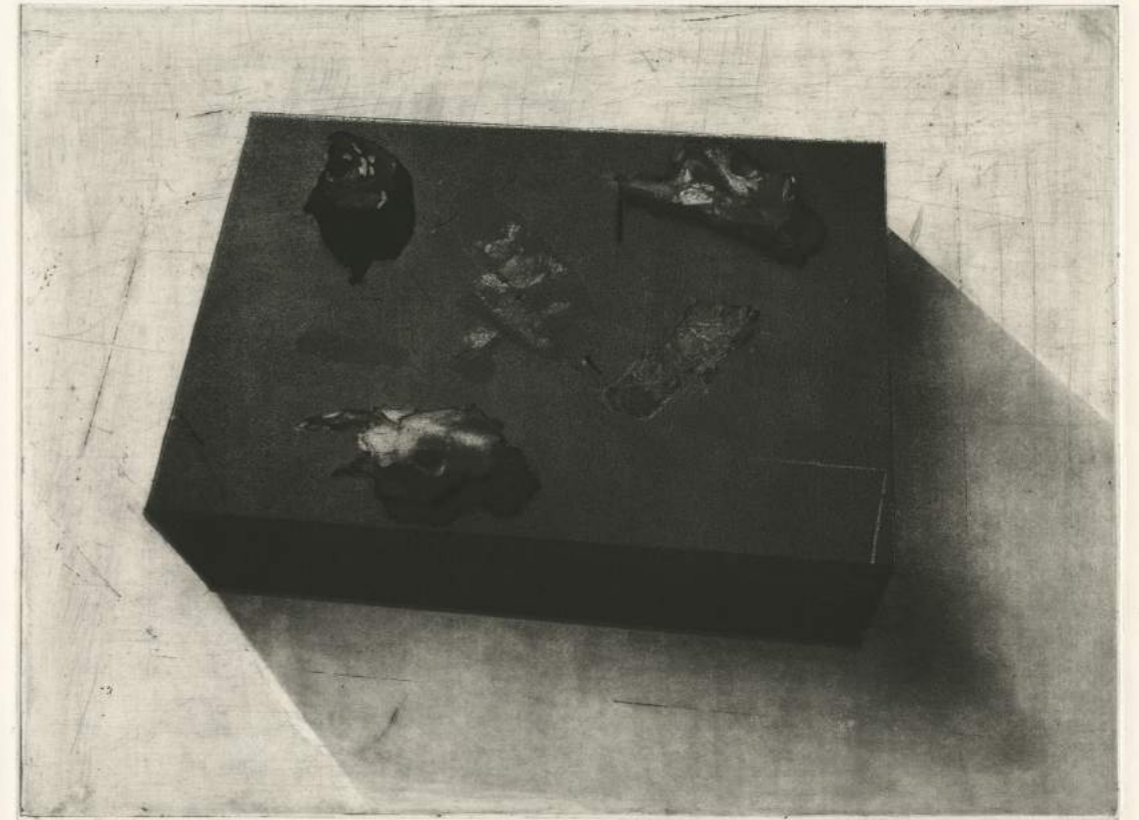
Arte-fakt V,
14 x 21 cm,
technika własna, 2018



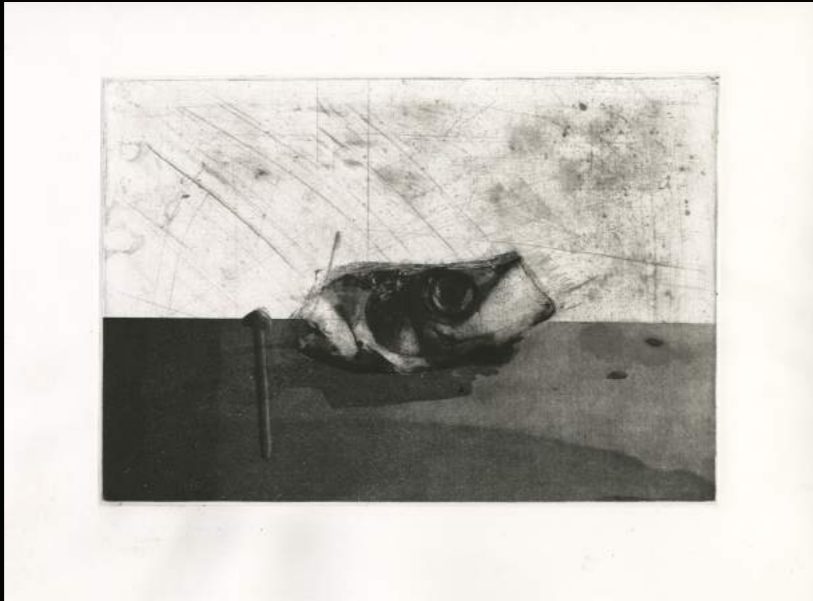
Arte-fakt VI,
14,5 x 20 cm,
akwaforta,
akwatinta, 2017



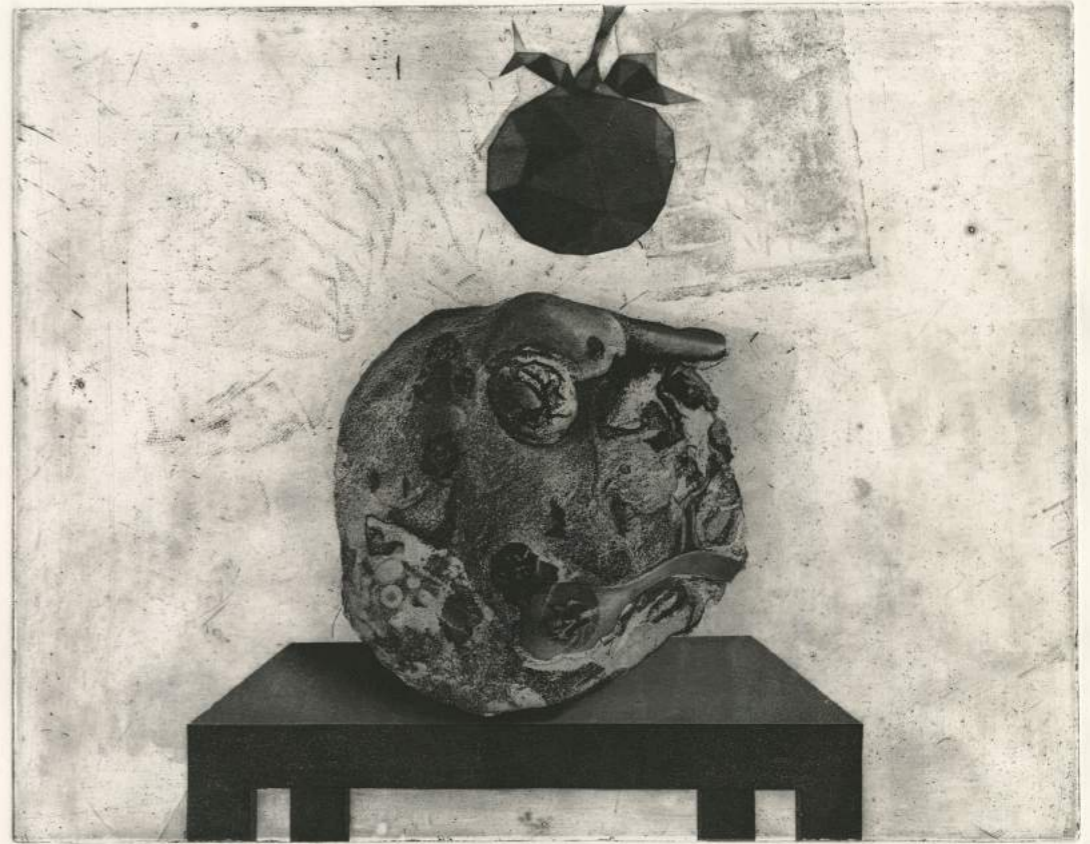
Arte-fakt VII,
14 x 19 cm,
technika własna,
akwatinta, 2018



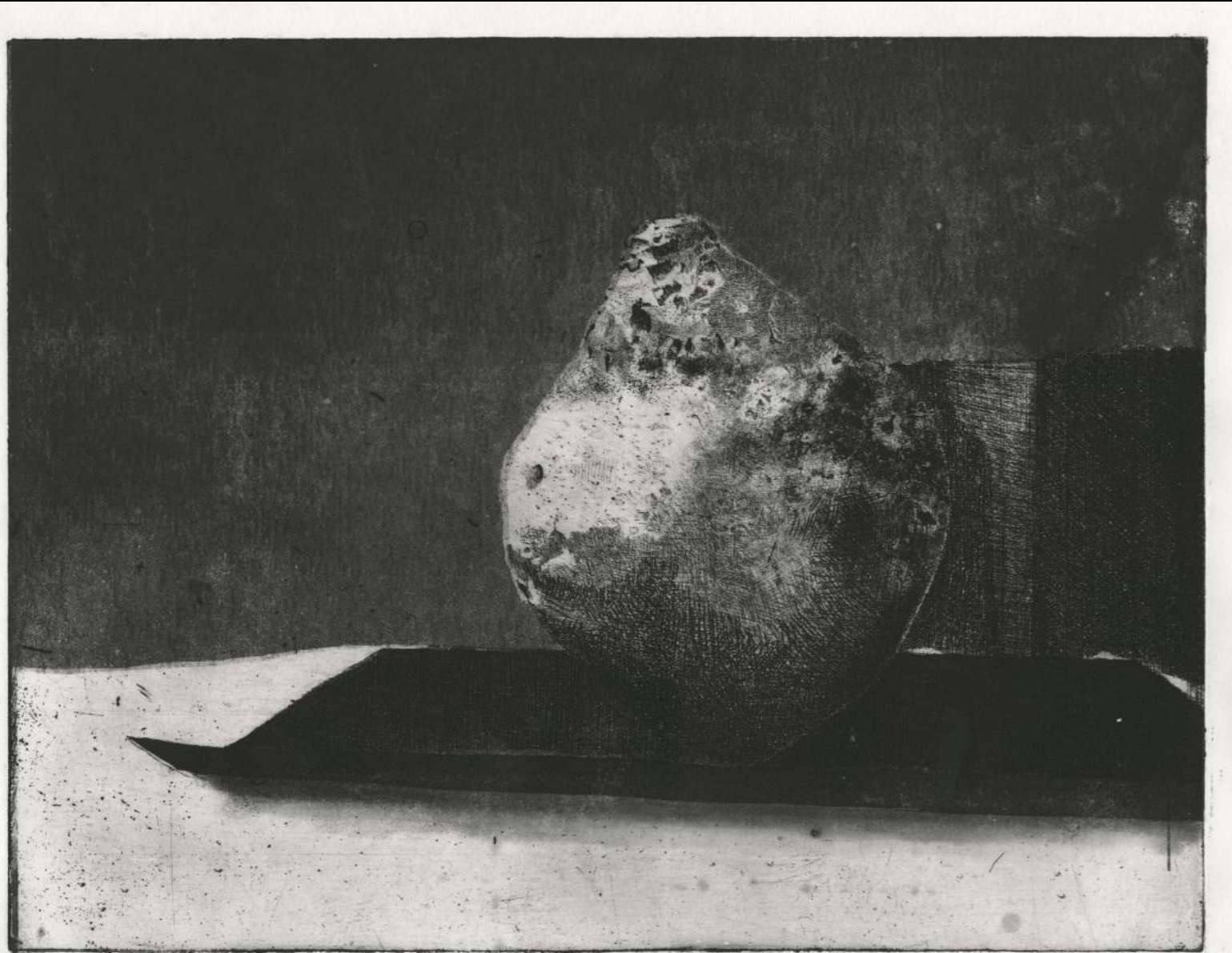
Arte-fakt VIII,
21 x 28 cm,
akwatinta, offset, 2017



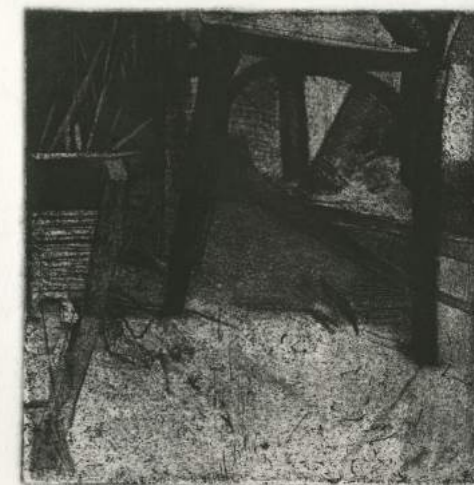
Arte-fakt IX,
21 x 30 cm,
akwatinta, offset, 2017.



Arte-fakt X,
25 x 32 cm,
technika własna,
akwatinta, 2017



Arte-fakt XI,
22 x 28 cm,
technika własna,
akwaforta, 2017

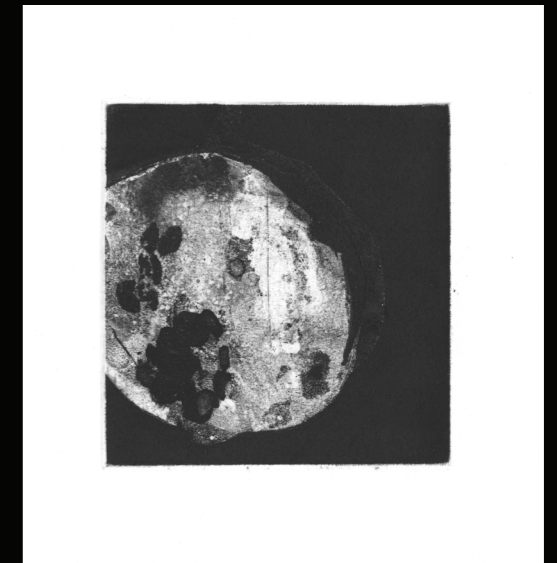


Arte-fakt XII,
10 x 10 cm,
technika własna,
akwatinta, 2018



Arte-fakt XIII,
10 x 10 cm,
technika własna,
akwatinta, 2018

Arte-fakt XIV,
10 x 10 cm,
technika własna,
akwatinta,
2018

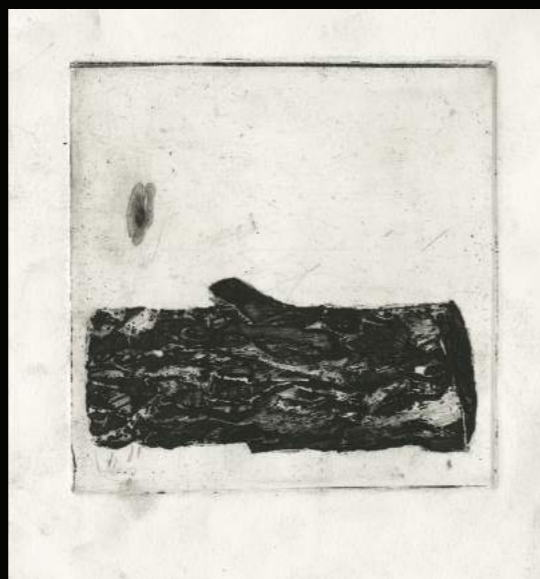


Arte-fakt XV,
10 x 10 cm,
akwatinta, 2018

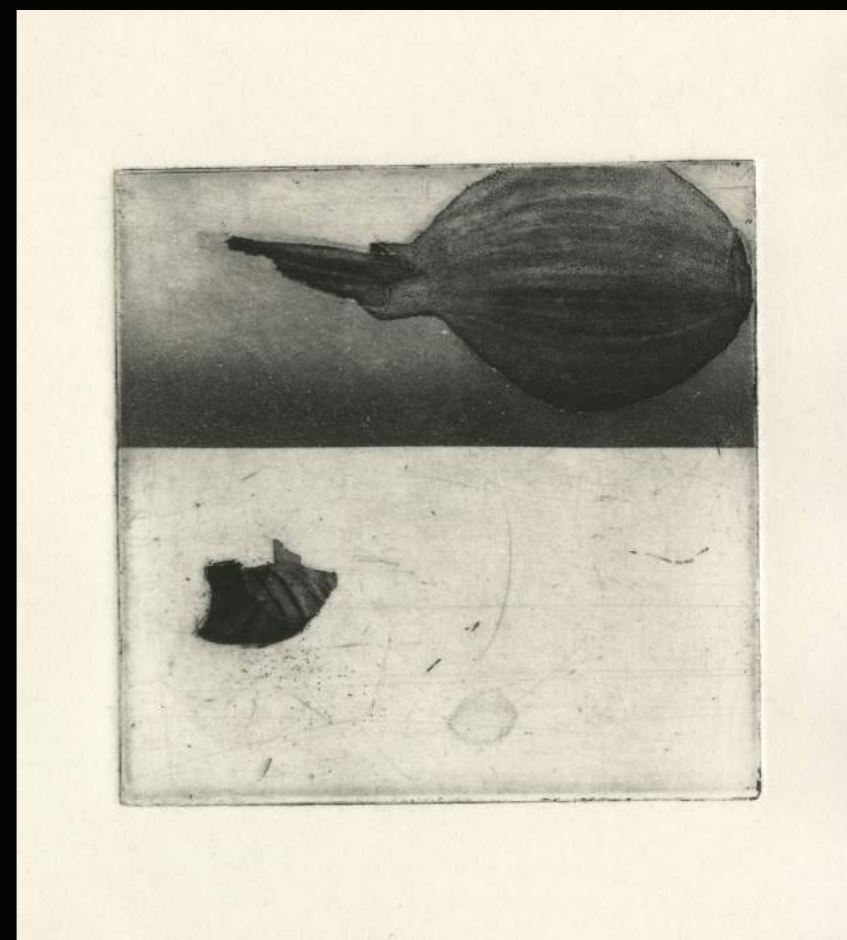




Arte-fakt XVI,
10 x10 cm,
technika własna,
akwatinta, 2018



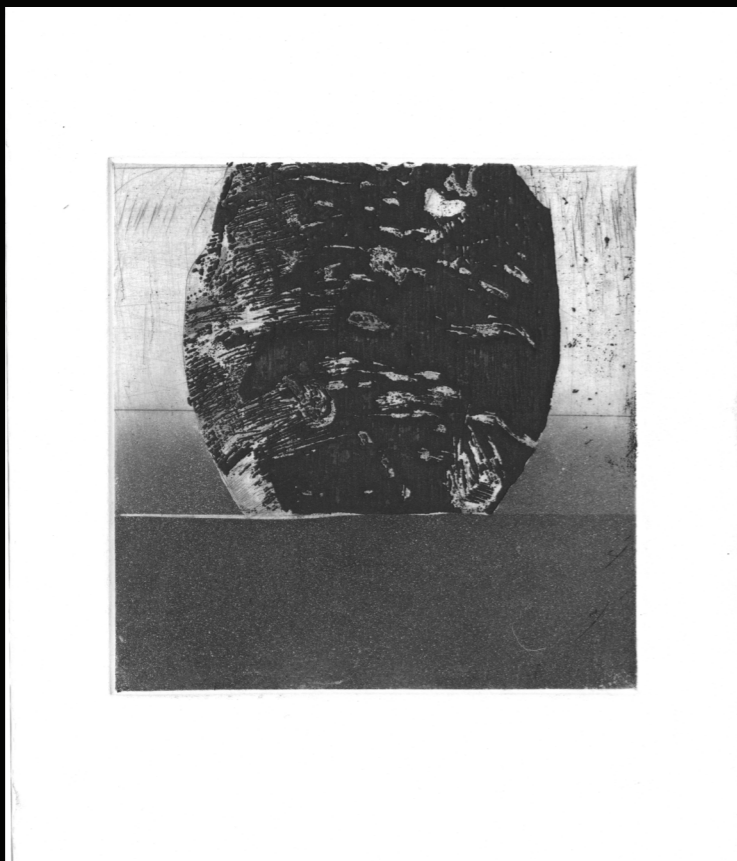
Arte-fakt XVII,
10 x10 cm,
akwatinta, 2018



Arte-fakt XVIII,
10 x10 cm,
technika własna,
akwatinta, 2018



Arte-fakt XXI,
10 x 10 cm,
akwatinta, akwaforta,
sucha igła, 2018



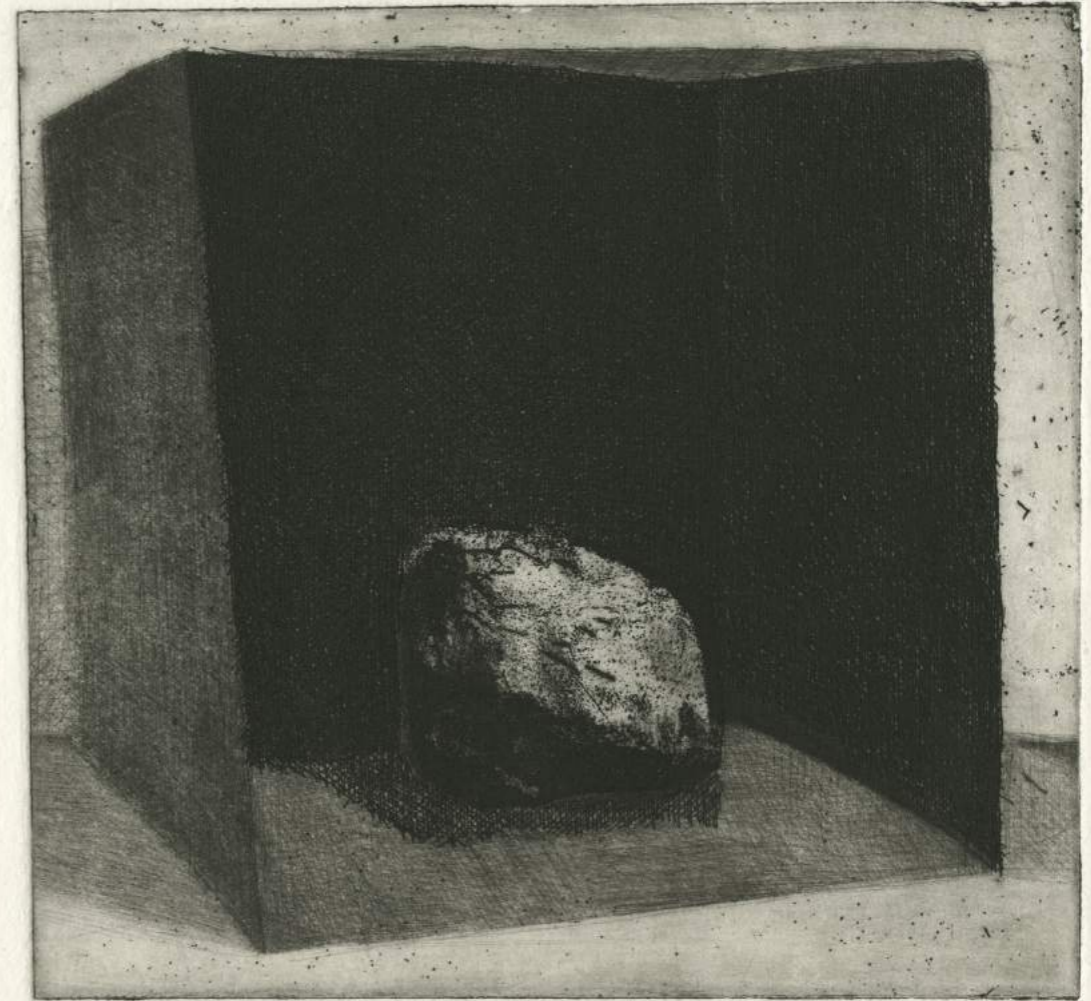
Arte-fakt XIX,
10 x 10 cm,
technika własna,
akwatinta, 2018



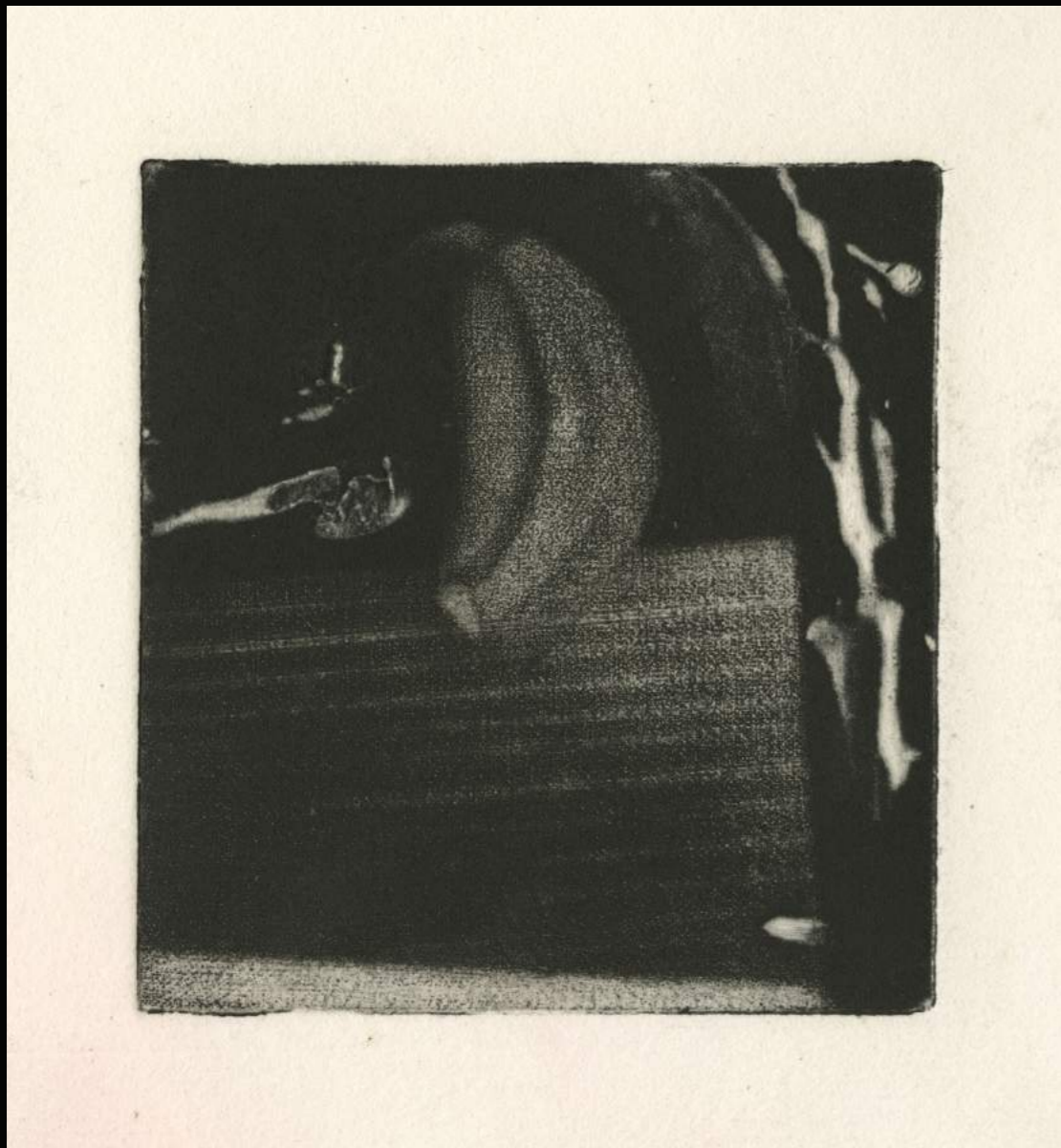
Arte-fakt XX,
10 x 10 cm,
akwatinta, 2018



Arte-fakt XXII,
10 x 10 cm,
sucha igła,
akwatinta, 2018



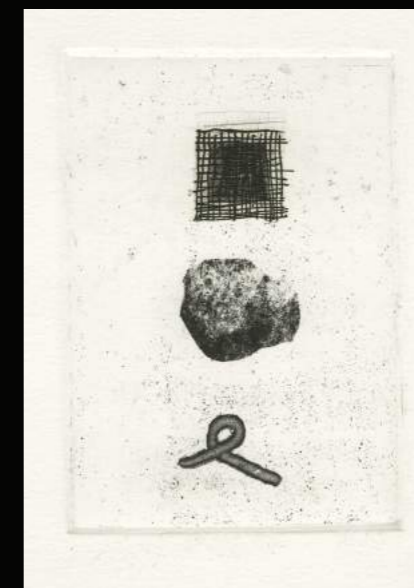
Arte-fakt XXIII,
10 x 10 cm,
technika własna,
akwaforta,
akwatinta, 2017



Arte-fakt XXIV,
7 x 6,5 cm,
mezzotinta, technika
wiasna, 2016



Arte-fakt XXV,
6,4 x 5 cm,
akwaforta, 2016

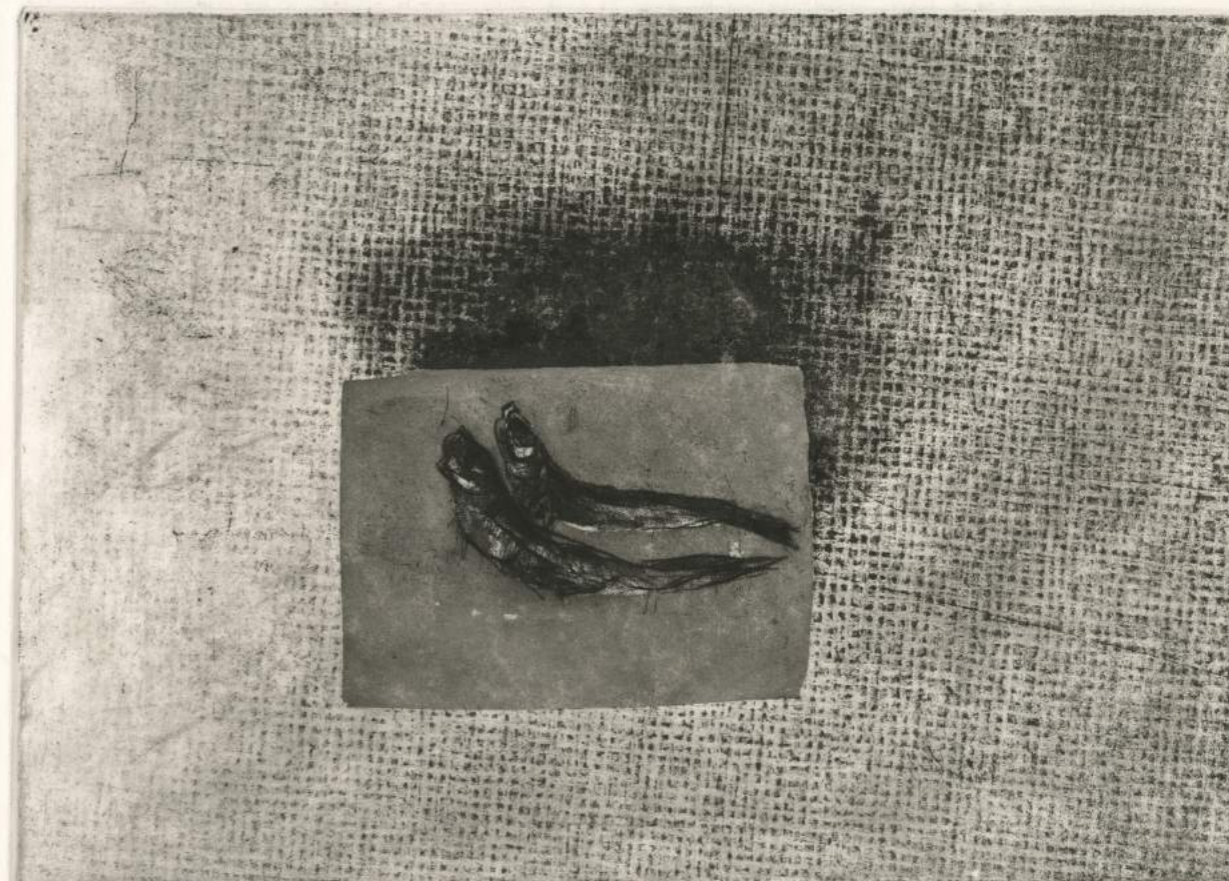


Arte-fakt XXVI,
12 x 8,5 cm,
akwaforta,
akwatinta, 2015



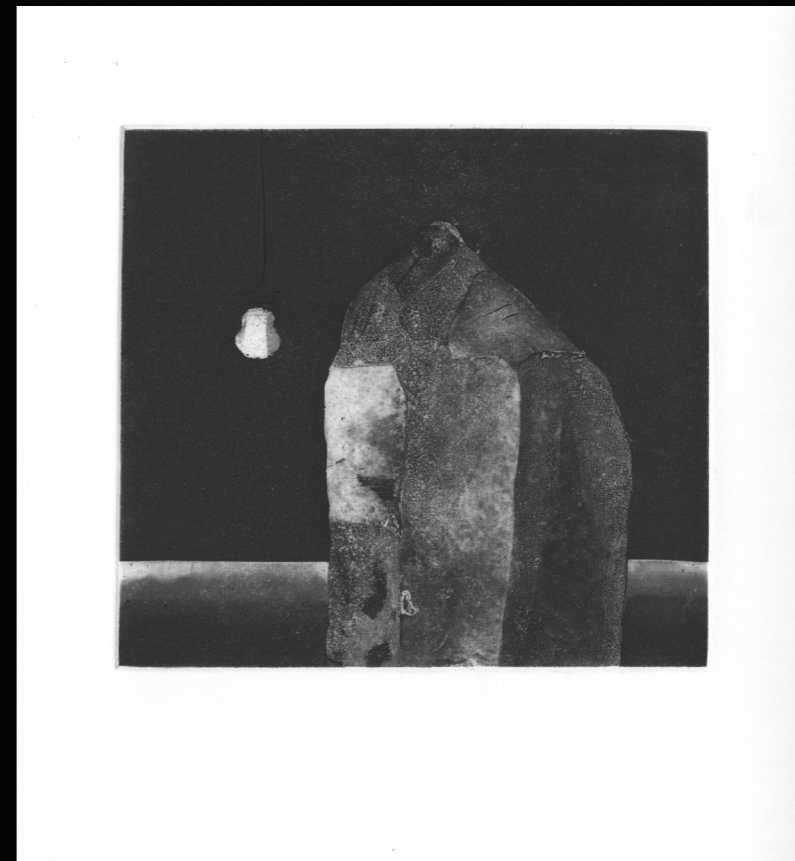
Arte-fakt XXVII,
21 x 15 cm,
technika własna,
2018

Arte-fakt XXVIII,
18,5 x 26 cm,
technika własna,
przedruk, 2018

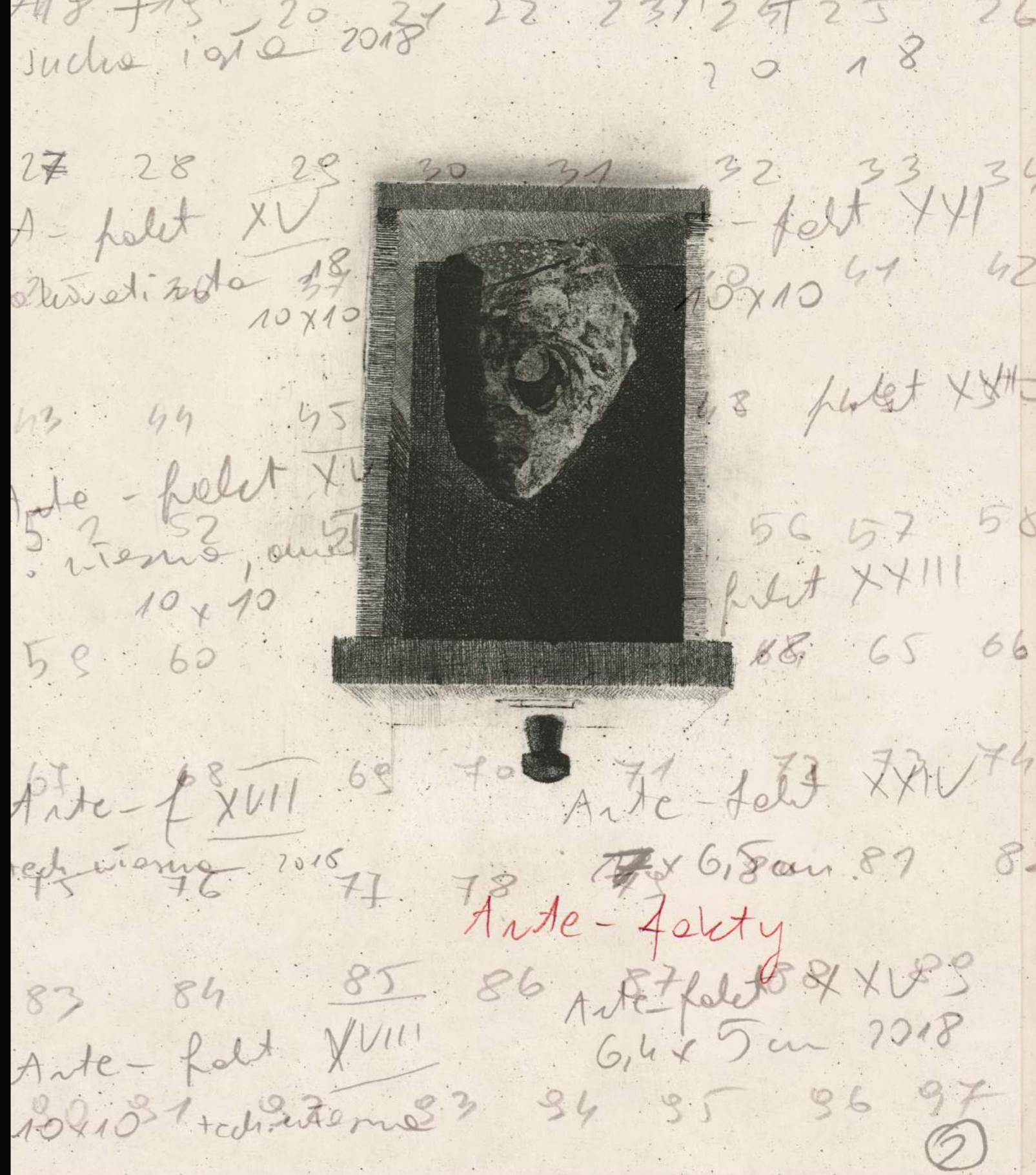




Arte-fakt XXIX,
19 x 28,5 cm,
technika własna,
akwatinta, 2018



Arte-fakt XXX,
15,5 x 17 cm,
technika własna,
akwatinta, 2018



31 sierpnia – 23 października
2018

wernisaż wystawy
30 sierpnia (czwartek) 2018 r.
godzina 18⁰⁰

wystawa grafik
Marcina Jachyma

PRZEMYSKIE CENTRUM KULTURY I NAUKI ZAMEK,
AL. XXV POLSKIEJ DRUŻYNY STRZELECKIEJ 1, PRZEMYŚL

plakat wystawy / exhibition poster