

Damian Pietrek

**DOKUMENTACJA  
POSTĘPOWANIA  
HABILITACYJNEGO**

---

**Autoreferat**



Damian Pietrek  
**AUTOREFERAT**



# Autoreferat

## Imię i nazwisko:

Damian Pietrek

## Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

- Dyplom ukończenia studiów w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Wydział Grafiki, Filia w Katowicach, kierunek Wzornictwo. Tytuł magistra sztuki nadany 28 czerwca 2000 r. w Katowicach
- Stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuki: sztuki plastyczne, w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne, nadany uchwałą Rady Wydziału Projektowego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach z dnia 22 listopada 2010 r. Tytuł pracy doktorskiej: *Moja droga do szkoły*

## Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach artystycznych:

01.10.2005 r. – 15.06.2006 r.	współpraca z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach na podstawie umów cywilnoprawnych
01.10.2006 r. – 30.09.2011 r.	zatrudnienie w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na stanowisku instruktora w różnych, niepełnych wymiarach etatu
01.10.2011 r. – 31.05.2013 r.	kolejne formy zatrudnienia w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na stanowisku starszego wykładowcy ze stopniem doktora w różnych, niepełnych wymiarach etatu
od 01.06.2013 r. – do chwili obecnej	zatrudnienie w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na podstawie umowy o pracę na stanowisku adiunkta w pełnym wymiarze czasu pracy
28.09.2012 r. – 31.05.2015 r.	zatrudnienie w Wyższej Szkole Technik Informatycznych w Katowicach na stanowisku wykładowcy w pełnym wymiarze czasu pracy

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

Cykl *Płaszczyzny i rzeczywistości równoległe* obejmujący 12 rysunków na płótnie, jako aspirujący do spełnienia wymogów określonych w art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Cykl został zaprezentowany publicznie w formie wystawy indywidualnej w Galerii ZPAP *Art Nova 2* w Katowicach w terminie 15.06.2015 r.–15.07.2015 r. Wystawa obejmowała wyżej wymienioną serię prac oraz uzupełniające ją szkice.

Wystawie towarzyszył katalog (nr ISBN: 978-83-939258-3-4), którego (wraz z Tomaszem Pietrkiem) byłem współredaktorem. Część katalogu związana z postępowaniem habilitacyjnym, będąca wizualną dokumentacją postępowania habilitacyjnego znajduje się na stronach 1–45. Pozostałe strony zawierają fragmenty dwóch wcześniejszych serii: *Poszukiwanie utraconej (?) tożsamości* (s. 48–59) oraz *Moja droga do szkoły* (s. 60–71).

## Spis treści

### 1. Omówienie wskazanego osiągnięcia artystycznego

1.1.	Wprowadzenie .....	s. 9
1.1.1.	Przewód doktorski .....	s. 10
1.1.2.	Opis dorobku artystycznego po uzyskaniu stopnia doktora sztuki .....	s. 11
1.2.	Omówienie wskazanego osiągnięcia artystycznego ( <i>Płaszczyzny i rzeczywistości równoległe</i> ) .....	s. 13
1.3.	Pozostałe (najważniejsze) inspiracje .....	s. 17

### 2. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych. Działalność dydaktyczna, organizacyjna oraz popularyzatorska

2.1.	Aktywność wystawiennicza .....	s. 21
2.1.1.	Wystawy indywidualne .....	s. 21
2.1.2.	Udział w wystawach zbiorowych .....	s. 22
2.2.	Działalność dydaktyczna .....	s. 23
2.3.	Działalność organizacyjna w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach .....	s. 25
2.4.	Działalność w Związku Polskich Artystów Plastyków .....	s. 26
2.5.	Współpraca zagraniczna .....	s. 27

### 3. Bibliografia .....

s. 29





## 1. Omówienie wskazanego osiągnięcia artystycznego

### 1.1. Wprowadzenie

Jestem absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydziału Grafiki, Filii w Katowicach. Studiowałem na kierunku Wzornictwo w zakresie projektowania form przemysłowych. Dyplom zrealizowałem w Pracowni Produktu prof. ASP dr hab. Jerzego Wuttke.

Od momentu ukończenia studiów w 2000 r. moje najważniejsze inspiracje twórcze konsekwentnie dotyczyły i płynęły z bezpośredniej obserwacji otoczenia. W tym okresie powstała duża ilość szkiców. Okazją do ich wykonania stały się podróże koleją. Najczęściej były to dojazdy i powroty z pracy, podczas których szkicowałem podróżujących. Wykonywałem rysunki tuszem o charakterze linearnym, z reguły bardzo powściągliwe. Zagęszczenie miast w aglomeracji górnośląskiej powoduje, iż ulokowane na linii podróży stacje usytuowane są w odstępach zaledwie kilkuminutowych. Musiałem liczyć się z faktem, że „obiekt” mojego działania twórczego w każdym momencie może zakończyć naszą wspólną drogę. Podróż, zarówno dla mnie, jako rysownika, jak i dla tych, których przedstawiałem, była krótkotrwała, co siłą rzeczy zdecydowało o bardzo oszczędnym w formie charakterze moich notatek.

Był to bardzo ważny okres w moim życiu; czas, w którym skryształizowały się moje poglądy, zarówno estetyczne, jak i związane z wyborem dalszej drogi życiowej oraz twórczej. Aktywność zawodowa jako projektanta była dla mnie ważna ze względu na ukończony profil studiów, jednak działania artystyczne (szczególnie te związane z malarstwem i rysunkiem), początkowo stanowiąc jedynie dopełnienie, z biegiem czasu stały się istotą i siłą napędową moich działań zawodowych. W tym czasie starałem się działać dwutorowo: obszar projektowania łączyć z (samo)realizacją w „czystej sztuce”. W tym właśnie okresie stworzyłem cykl ilustracji. Były to portrety noblistów w publikacji zbiorowej pod redakcją Krzysztofa Ruchniewicza i Marka Zybury pt. *Niemieckojęzyczni laureaci Literackiej Nagrody Nobla*, którą wydało w 2006 r. Centrum im. Willy Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego. Innego typu realizacją było zaprojektowane w 2002 r. dla wydawnictwa *Universitas* z Krakowa, a funkcjonujące do dnia dzisiejszego, logo serii *Polonica Leguntur*.

W obszarze twórczości artystycznej szczególne miejsce zajęła w tamtym okresie sfera relacji międzyludzkich – wzajemnej komunikacji, w szczególności bolesny stan niemocy zrozumienia i porozumienia pomiędzy osobami. Doświadczenie tego deficytu ostro zarysowało się zwłaszcza w moim pokoleniu – pokoleniu, ludzi młodych wkraczających w początki nowego milenium. Pomimo tego, że swobodnie władaliśmy językami obcymi, mogliśmy bez przeszkód przemieszczać się po całym świecie, mieliśmy do dyspozycji coraz to nowsze i bardziej zaawansowane technologie, które

w swoim zamyśle miały służyć przekazywaniu informacji oraz lepszej komunikacji między ludźmi (rozwój popularności internetu), zatraciliśmy umiejętność skutecznego komunikowania się ze sobą. Skrótowe i powierzchowne komunikaty (m.in. za pomocą spłaszczających emocje smsów) zastąpiły w dużej mierze spotkanie z człowiekiem, będące przecież aktem wielopoziomowym, nie ograniczającym się jedynie do wymiany bardzo lapidarnie potraktowanego komunikatu. Pomimo, iż spotkanie bezpośrednie jako konfrontacja różnych „językowych obrazów świata”<sup>1</sup>, głębsza jest od kalekiej formy sms-owego przekazu, nie jest w stanie zagwarantować pełnego porozumienia. Obserwacje te potwierdza sformułowany przez lingwistów pogląd o relatywizmie językowym, w myśl którego język użytkowników determinuje sposób postrzegania otaczającej ich rzeczywistości<sup>2</sup>.

We wspomnianych już szkicach „z pociągu” obok tworzonych indywidualnych portretów obserwowanych osób, zacząłem przedstawiać relacje występujące pomiędzy podróżującymi. W ten sposób kwestia dotycząca komunikacji międzyludzkiej zaczęła stopniowo wnikać w moją twórczość, by stopniowo ją zdominować. Nowy temat spowodował zmianę zarówno formatu prac (w większości 130 x 90 cm), jak i techniki (obrazy na płótnie w technice olejnej i akrylowej). Do obrazów z tej serii należą: *Życie ludzkie w III odślonach*, *Martwa natura z laptopami* oraz *W lustrze*.

Jednocześnie nie przestałem tworzyć prac w mniejszych formatach. Tym razem były to jednak prace na papierze, łączące akwarelę z rysunkiem wykonanym tuszem. Również w nich widoczna była fascynacja nowym tematem (komunikacją międzyludzką), co podkreślają tytuły prac: *Puzzle*, *Pocałunek*, *En face*.

### 1.1.1. Przewód doktorski

Opisane powyżej doświadczenia, kręgi tematyczne i inspiracje miały wpływ na charakter prac zrealizowanych w ramach przewodu doktorskiego, dla których motywem przewodnim stało się „podróżowanie”. Na cykl *Moja droga do szkoły* składało się 15 kompozycji na papierze. Były to działania z pogranicza malarstwa i rysunku, z elementami druku cyfrowego. W jednym lub dwóch przypadkach wykorzystałem również technikę kolażu. Wcześniejsze prace na papierze

1 Norbert Morciniec: O językowym obrazie świata, czyli czym różnią się języki. [http://www.morciniec.eu/22,o\\_jezykowym\\_obrazie\\_swiatea\\_czyli\\_czym\\_roznia\\_sie\\_jezyki](http://www.morciniec.eu/22,o_jezykowym_obrazie_swiatea_czyli_czym_roznia_sie_jezyki). [dostęp: 01.02.2016 ].

2 Benjamin Lee Whorf: Język, myśl i rzeczywistość. Warszawa 2002. W odniesieniu do dyskusji związanych z teoriami Sapira–Whorfa por.: Andrzej Klimczuk: Hipoteza Sapira–Whorfa – Przegląd argumentów zwolenników i przeciwników [w:] Adam Mickiewicz: Kultura – Społeczeństwo – Edukacja. University Press nr 1 (3). Poznań 2013. s. 165-181.

nie przekraczały formatu 70 x 50 cm. W cyklu tym trzy przedstawienia mają wymiary 100 x 70 cm, pozostałe są większe – 114 x 78 cm. Wykorzystanie druku cyfrowego wzbogaciło mój warsztat i pogłębiło moją samoświadomość twórczą. Dzięki zastosowaniu rozwiązań technicznych (powiększanie, niszczenie fragmentów druku i zastępowanie go „plamą malarską”, bądź wartościami rysunkowymi), mogłem metaforycznie przedstawić stosunek bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości do jej technicyzowanej namiastki.

Celowo infantylnie brzmiący tytuł serii, dotyczył wielu złożonych zagadnień; począwszy od relacji tego, co wewnątrz (przedział kolejowy) względem tego co znajdowało się na zewnątrz (pola, lasy, krajobraz postindustrialny, elementy konstrukcyjne związane z trakcją kolejową, etc.), po zagadnienia dotyczące współpodróżujących. Przypadkowo spotkani nieznajomi ludzie, połączeni ze sobą przez chwilę w przestrzeni przedziału tworzyli specyficzną „ramę sytuacyjną” dla swoich zachowań; wzajemnych relacji, gry pozorów, wykonywanych gestów i wypowiedzianych słów.

Nowym i ważnym elementem w *Mojej drodze do szkoły* stał się czas. Podróż, nawet ta odbywana w wyobraźni, zawsze odbywa się w czasie, tym samym nasuwa nam pewne metafory, które naturalnie wręcz kojarzymy z przemijaniem, życiem, jego etapami i ulotnością: kolejne mijane stacje, pasażerowie, którzy krócej lub dłużej z nami podróżują, konduktor, który czuwa nad bezpieczeństwem towarzyszy podróży. W tej serii po raz pierwszy zacząłem stosować destrukcję, jako środek twórczy. Przedstawienia składają się z abstrakcyjnej plamy barwnej oraz realistycznego (najczęściej) zagęszczenia rysunku. Bliższy jestem przypisaniu tej serii malarstwu, gdyż to plama barwna wyznacza miejsce rysunkowi. Przytaczam tu skrócony opis prac, które weszły w skład prezentacji doktoranckiej, jedynie by wykazać ewolucję mojej drogi i postawy artystycznej, które bezpośrednio wpłynęły na twórczość i działania będące przedmiotem i podstawą postępowania habilitacyjnego.

### **1.1.2. Opis dorobku artystycznego po uzyskaniu stopnia doktora sztuki**

Krótko po sfinalizowaniu przewodu doktorskiego powstała inna, bardzo ważna dla mnie seria prac. W ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zrealizowałem cykl *Poszukiwanie utraconej (?) tożsamości*. W aglomeracji górnośląskiej zawsze intrygowało mnie ciekawe pod względem historycznym miejsce, tzw. *Trójkąt trzech cesarzy*. Jest to przestrzeń, w której spotykały się zabory: rosyjski, pruski i austriacki. Interesowało mnie, czy po prawie stu latach widoczne są jakieś różnice w dziedzictwie kultury materialnej i niematerialnej.

Oprócz pewnych cech wspólnych dla wszystkich zaborów, różnice kulturowe w opisywanych mocarstwach były zasadnicze we wszystkich istotnych obszarach – języka, religii, kontrastów społecznych, narracji historycznych, etc. Te różnice bezpośrednio wpływały na preferencje estetyczne, zaznaczając się m.in. w architekturze użyteczności publicznej. W zaborze pruskim np. narzucony został styl neogotycki, jako ten „najbardziej niemiecki”<sup>3</sup>. *Trójkąt trzech cesarzy* jest również ciekawym zjawiskiem z racji tego, że dokonała się w tym miejscu istotna transformacja: z obszaru zespolonych peryferyjnych trzech państwowych tworów, powstało centrum wielkiej aglomeracji, połączonej ze sobą trakcją kolejową oraz siecią komunikacji tramwajowo–autobusowej, gdzie poszczególne miasta nie tyle łączą się ze sobą, co przenikają jedno w drugie. Tym samym wszelka działalność kulturotwórcza obarczona jak dotąd koniecznością akcentowania i eksponowania odmiennych tożsamości, podkreślać zaczęła spójne elementy całości<sup>4</sup>. Tym ciekawszym było dla mnie poszukiwanie wszystkich współcześnie „wykrywalnych” „kulturowych i estetycznych pęknięć tektonicznych”. Zawęziłem swój obszar poszukiwań artystycznych do obiektów użyteczności publicznej, koncentrując się na architekturze, w szczególności tej związanej z koleją oraz na jej najbliższym otoczeniu. Wydała mi się najbardziej odpowiednia dla moich poszukiwań – automatycznie łączyła badane obszary jedną, wspólną siecią połączeń. Tytułami prac stały się godziny odjazdów pociągów. Uzupełniając cykl o kolejne realizacje w następnych latach zrezygnowałem z dotychczasowego nazewnictwa, a tytuły odnosiłem bezpośrednio do przedstawianego obiektu lub sytuacji (np.: *Ruiny huty*). Powstałe prace – akwarele połączone z rysunkiem tuszem, uzupełnione zostały o fragmenty wykonane różnymi narzędziami (pastel, grafit, ekolina, tempera, akryl, kolaż). Przedstawienia zamykają się w formacie 50 x 70 cm.

Po uzyskaniu stopnia doktora, ułożyłem w spójne cykle inne moje artystyczne dokonania. Zbiór akwarel, połączonych rysunkiem tuszem, a inspirowanych najczęściej konkretnymi miejscami lub spotkanymi ludźmi, nazwałem *Widokówki z podróży*. Są to prace, które powstawały nieprzerwanie od ukończenia studiów, a związane były (i nadal są) z podróżami, plenerami artystycznymi lub po prostu z przedstawieniami bliskich mi miejsc.

---

3 Julius Posener: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II 1890-1918. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 40. München 1979.

Prusy, szczególnie po proklamowaniu Cesarstwa Niemieckiego w 1871 r. (m.in. na skutek rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich) w sposób szczególny dbały o podtrzymywanie tendencji integracyjnych (inkluzyj) opierając się na poczuciu wspólnoty narodowej i kulturalnej. Jako mocarstwo doceniały propagandowe walory sztuki, dlatego też główne funkcje mecenatu artystycznego przejął cesarski dwór w Berlinie. Por.: Andrzej Dulewicz: Encyklopedia sztuki niemieckiej. Austria. Niemcy. Szwajcaria. Warszawa 2002, s. 576.

4 Edward Możejko: Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności [w:] Dylematy wielokulturowości, Wojciech Kalaga (red.): Dylematy wielokulturowości, Kraków 2004; Por. również: Zygmunt Bauman: O tarapatkach tożsamości w ciasnym świecie [w:] Wojciech Kalaga (red.): Dylematy wielokulturowości. Kraków 2004.

Uporządkowałem również inną serię prac, które powstawały (w podobnych okolicznościach) w ciągu ostatnich lat, a które to zatytułowałem: *Pejzaże horyzontalne*. Praca nad nimi zupełnie różniła się od działań w pracowni – w zamkniętej, małej przestrzeni, która sprzyjała czynnościom skupionym i długotrwałym. Ze względu na odmienny sposób powstania, mają one charakter pewnej szkicowości, pozornego niedopracowania, ulotności. Nie wszystkie są ukończone. Uważam, że gdyby zostały dokończone w pracowni, bez emocjonalnej więzi z miejscem, w którym powstały, straciłyby posiadaną szczerść i prawdę przedstawienia.

## **1.2. Omówienie wskazanego osiągnięcia artystycznego (*Płaszczyzny i rzeczywistości równoległe*)**

W dotychczasowym opisie celowo skoncentrowałem się na przedstawieniu jedynie tych prac i serii prac, które pokazują przebytą przeze mnie drogę rozwoju twórczego, pomijając prace, które dla zrozumienia tej ewolucji były mniej istotne. Rozwój nie był linearny, bardzo słusznie bowiem już Leonardo da Vinci mówił, że „artysta nie osiąga nic wybitnego, jeśli nie wątpi w siebie i czasem się nie zawaha”<sup>5</sup>. Oczywiście jest dla mnie potrzeba (auto)refleksji i (re)konstrukcji w obrębie działań twórczych. Dlatego, już z założenia, nowo powstała seria – tym razem rysunków na płótnie – miała za zadanie poddać analizie kilka kwestii, których oczywistość, poprzez coraz bardziej dostrzeganą w niej rutynę, poddałem w wątpliwość. Dotyczy to w szczególności sposobu przedstawiania postaci ludzkiej; schematyczności jej ujęcia oraz portretowania „dosłownego”, tj. skupienia uwagi wyłącznie na zewnętrznych cechach przedstawianych osób. Moim celem stało się przeniknięcie poprzez warstwę tkanek, mięśni i szkieletu, by dotrzeć do elementów uniwersalnych. By tego dokonać musiałem zatem skonfrontować się z samym sobą, w szczególności z własnymi przyzwyczajeniami; programowo założyć popełnienie kilku niedoskonałości, pobłądzić. O ważnym dla mnie zjawisku procesualności w kontekście współczesnych twórców pisał Ryszard Nycz: „autor przedstawia tu coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawienie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada. Bowiem osoba opowiadająca staje się tu zarazem osobą opowieści; ta zaś nie daje się oddzielić ani od swoich doświadczeń, ani od snucia opowiadania – za sprawą czego zapewnia sobie zresztą poczucie ciągłości i integralności własnej osoby, swą empiryczną tożsamość”<sup>6</sup>. W tym geście

5 Leonardo da Vinci: [https://pl.wikiquote.org/wiki/Leonardo\\_da\\_Vinci](https://pl.wikiquote.org/wiki/Leonardo_da_Vinci). [dostęp: 14.05.2016]

6 Ryszard Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności* [w:] Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Warszawa 2000, s. 18.

„sobąpisania”, który jest świadomym nawiązaniem do strategii autokonstrukcji podmiotu w nawiązaniu do idei technologii samego siebie Michela Foucaulta<sup>7</sup> możliwe staje się rekonstruowanie światów utraconych w rzeczywistości i odzyskiwanie ich w imaginacji, w przestrzeni twórczej, w przestrzeni dzieła. W takiej koncepcji, nie tylko możliwe, ale wręcz pożądane stają się elementy, które są zwykle (ze względu na pewnego rodzaju „poprawność”) bardziej lub mniej świadomie wykluczane, jak np. obecność przypadkowych, niezamierzonych efektów (spękanie farby, bruzdy, łuszcząca się powłoka), które nie są postrzegane jako błąd, ale jako element „gnothi seauton”<sup>8</sup> (poznania siebie), swojej refleksyjności i samowiedzy, rozumianej oczywiście po Foucaultowskiemu w ujęciu antycznej „troski o siebie”.

Na niniejszą serię składają się prace z pogranicza rysunku i malarstwa. Misternie wykonany rysunek poddawałem eksperymentowi, podczas którego dokonywała się jego częściowa destrukcja, niszcząca rezultat mojej wielogodzinnej pracy. Dodając do tego element świadomie prowokowanego przypadku, czy wręcz błędu, nadałem całości nazwę: *Płaszczyzny i rzeczywistości równoległe*. Moim zdaniem ten tytuł właściwie oddaje ich charakter wpływania–przenikania się dwóch, pozornie wykluczających się obszarów, światów: z jednej strony misternie tkanego rysunku, z drugiej działań pozornie przypadkowych, ale w swym charakterze wręcz destrukcyjnych, niszczących pierwotny rysunek. Powstały cykl liczy 12 prac, w większości o wymiarach 140 x 95 cm. Jedynie Nr 3 jest nieco krótszy – 130 cm. Mimo, iż są to prace na płótnie wykonane różnymi technikami i narzędziami, zarówno malarskimi jak i rysunkowymi, całość uważam za realizację rysunkową. Dominuje użycie tuszu, ekoliny, tempery, a także akrylu i emalii akrylowej. Kolor pojawia się jedynie incydentalnie, nałożony najczęściej tak prostym narzędziem jak długopis lub żel–pen. Biele i czernie wykonane są różnymi narzędziami, stąd pochodzą różnice w odcieniach walorowych i kolorystycznych. Można również zaobserwować ewolucję między kolejnymi grupami przedstawień rysunkowych. Pierwsze koncentrują się na wydzieleniu portretowanych osób, co równoznaczne jest z akcentowaniem detalu. W kolejnych przedstawieniach, począwszy od kompozycji Nr 4 granice między portretowanymi stają się bardziej płynne, nierzadko prawie niezauważalne. W dalszych rysunkach dominuje gest – element pozornie niszczący lub wydzielający konkretne kadry na tle całości.

Po wykonaniu pierwszych siedmiu kompozycji opisywanej serii zdecydowałem się na użycie cytatu, a precyzyjniej mówiąc, na wprowadzenie technik związanych z koncepcją „wizualnej intertekstualności”<sup>9</sup>. Jak bowiem pisała w swojej fundamentalnej

7 Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Warszawa 2012.

8 Michael Foucault: *Hermeneutyka...*, s. 447.

9 Stanisław Czekalski: *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań 2012.

rozprawie na ten temat Julia Kristeva<sup>10</sup> „Baudelaire tłumaczy Poego: Mallarmé określa swoje zadania poetyckie jako spuściznę Baudelaire’a; on również tłumaczy Poego i podąża za jego pisarstwem; z kolei Poe wychodzi od De Quinceya [...]. Powiązania mnożą się; wyrażają one zawsze to samo prawo, które brzmi: tekst poetycki jest wytwarzany w złożonym ruchu jednoczesnego potwierdzenia i negacji innego tekstu”<sup>11</sup>. Tak więc przenosząc tę literaturoznawczą koncepcję na grunt teorii sztuk wizualnych i moją pracę, mógłbym powiedzieć: powiązania mnożą się i wyrażają zawsze to samo prawo, które brzmi: obraz jest wytwarzany w złożonym ruchu jednoczesnego potwierdzenia i negacji innego obrazu. Jak słusznie podsumowuje to „przeszczepienie” teorii w swojej książce Stanisław Czekański: „Intertekstualność zmieniła optykę mówienia o literaturze z perspektywy wertykalnej znaczonej-znaczący, skierowanej na wyjaśnienie treści zewnętrznej wobec samego medium, na perspektywę horyzontalną, opartą na badaniu treści rozplecionych pomiędzy tekstami i zawartych w medium jako takim”<sup>12</sup>. Ten alternatywny model mówienia o relacjach między obrazami, formułowany przez Stanisława Czekańskiego jest osadzony na koncepcji intertekstualności wypracowanej przez Julię Kristewę, która to wyrażając filozofię dzieła artystycznego odwoływała się do występującego już w starożytności przekonania o jedności czytania i pisania. „Czytać” oznaczało jednocześnie „zbierać”, „gromadzić”, „rozpoznawać ślady”, „kraść”. Czytanie miało więc wymiar aktywnego przywłaszczania innego<sup>13</sup>. Parafrazując znany fragment pracy o Bachtynie mógłbym w odniesieniu do swojej serii powiedzieć, że każdy obraz jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego obrazu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstualności; język wizualny jest do odczytania jako przekaz co najmniej podwójny<sup>14</sup>.

Pierwszym cytatem, który zapożyczyłem (czysto intuicyjnie) z nieograniczonej „biblioteki cywilizacji” był centralny fragment pracy Alfonsa Muchy z kalendarza zodiakalnego wykonanego dla paryskiego czasopisma *La Plume* (1896–1897). Zdecydował o tym rodzaj rysunku, jego gęstość oraz materia. Skoncentrowałem się na wartościach graficznych, które ten cytat mi umożliwia: harmonii, spokoju, pewnej refleksji, głębi przestrzeni (nie u Muchy ale w mojej transformacji) oraz ustawieniu planów względem siebie. Wyidealizowana i wystylizowana postać pięknej, pełnej dziewczęcego wdzięku kobiety, ornamenty kwiatów i liści wyrażone w bardzo wysublimowany sposób wciąż wprawiają w zachwyt kolejne pokolenia

10 Julia Kristeva: *Poésie et négativé* [w:] *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 257, [za:] Zofia Mitosek: *Teorie badań literackich*. Warszawa 1995, s. 323.

11 Julia Kristeva: *Poésie et négativé...*, s. 323.

12 Stanisław Czekański: *Wizualna intertekstualność*. <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=118>. [dostęp: 14. 05. 2016].

13 Zofia Mitosek: *Teorie badań literackich*. Warszawa 1995, s. 323-324.

14 Julia Kristeva: Bakhtine. Le mot, le dialogue, et le roman, [w:] *Semeiotike...*, [w:] Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Warszawa 1983, s. 396, [w:] Zofia Mitosek: *Teorie badań...*, s. 323-324.

odbiorców sztuki. Przyglądając się dziełu z dzisiejszej perspektywy można by zarzucić mu nadmierną dekoracyjność, wobec przejawów której, sam autor miał przecież wątpliwości. Ta sama niepewność dotyczyła również kwestii wartościowania stworzonych przez niego przedstawień<sup>15</sup>. Sztuka Muchy sama w sobie jest rodzajem cytatu z cywilizacji chrześcijańskiej. Artysta, wychowany w środowisku katolickim, od dzieciństwa fascynował się dekoracjami kościelnymi, obrzędami religijnymi i uroczystościami – czego wynikiem jest często powtarzający się motyw umieszczony z tyłu głowy, przypominający aureolę lub rozetę katedry gotyckiej<sup>16</sup>. Te fascynacje potwierdzają również wykorzystywane przez Muchę wzory, kojarzące się z mozaiką bizantyjską. Jego kompozycje przypominają witraże w kościołach, m.in. ze względu na czytelne podziały między poszczególnymi kwadratami przedstawień oraz wyrazistość wykaligrafowanych linii. Stosując cytaty z Alfonsa Muchy mogłem dodać moim kompozycjom właśnie takich cech jak: harmonia, spokój, pewien rodzaj statyki. Bardzo bliski jest mi (ze względu na moją drogę życiową i artystyczną) sposób, w jaki artysta ten dokonuje „przeniesienia” (w bardzo finezyjnej formie) swoich fascynacji sztuką chrześcijańską na tworzone dzieło.

W pierwszej kompozycji, w której wykorzystałem cytat z Muchy (*Nr 8*), mogłem zdecydować się na „wchłonięcie i przekształcenie” (zgodnie z teorią wspomnianego powyżej Bachtina) za pomocą dostępnych obecnie technologii druku cyfrowego. Dla mnie jednak oczywistym było, iż muszę tego dokonać własnoręcznie, w formie manualnej (rysunkowej), więc kompozycja *Nr 8* była próbą zmierzenia się z Mistrzem i „procesualnością” tego zamierzenia. W pierwszym momencie czułem pewną satysfakcję, że cytowany rysunek dobrze odwzorowuje oryginał, nie mniej jednak podświadomie czułem, że będę do niego musiał wrócić i trochę go naruszyć, odebrać mu jego bezpośredniość. W efekcie finalnym jest to i tak najbardziej dosłowny ze wszystkich cytatów, które w tej serii umieściłem. Każdy kolejny był swobodniejszy, mniej bezpośredni, bardziej twórczy.

W kompozycji *Nr 9* wykorzystałem dwa cytaty z Alfonsa Muchy: *Pióro* z 1899 roku oraz portret Sary Bernhardt, wykonany przy okazji *Journee Sarah Bernhardt* – bankietu, muzycznych interludiów i odgrywanych scen (1896 r.). W przypadku tego oraz innych rysunków cytuję centralne fragmenty prac Muchy, najczęściej są to twarze lub ich detale. Użycie dwóch kolistych form o zbliżonej wielkości uspokoiło i ustabilizowało kompozycję przedstawienia, ustawioną diagonalnie. Klarowne kształty dodały rysunkowi potrzebnej przestrzeni. W tej pracy wyidealizowane formy – cytaty funkcjonują obok pękających rozbryzgów farby, znajdujących się w ich najbliższym sąsiedztwie.

15 Renate Ulmer: *Alfons Mucha. 1860-1939. Mistrz Art nouveau*. Kolonia 2002, s. 6-7.

16 Renate Ulmer: *Alfons Mucha...*, s. 9.



Kolejnym zapożyczeniem z mistrza Muchy była para medalionów, użytych w rysunku Nr 10. *Głowy bizantyjskie: Blondynka i Brunetka* z 1897 roku, inspirowane były niewątpliwie kulturą wschodu, o czym świadczą chociażby bogato dekorowane nakrycia głowy. W tym przypadku są one przeze mnie przytoczone z dużo większą swobodą niż miało to miejsce w dwóch poprzednich kompozycjach.

Wspomniane już wcześniej *Pióro* wykorzystałem również w pracy Nr 11. Tutaj trudno doszukać się już dosłownych podobieństw; w tym przypadku postać jest niewielka, przedstawiona fragmentarycznie, niemalże ukryta w tle. Na pierwszy rzut oka przypomina bardziej moje przedstawienia rysunkowe z pociągu, niż piękną Sarę Bernhardt.

W ostatnim rysunku wieńczącym całą serię (Nr 12) wykorzystałem motyw występujący w dwóch przedstawieniach Alfonsa Muchy: w realizacji malarskiej *Marzenie* oraz w plakacie *F. Champenois, Imprimeur-Éditeur* (obydwa z 1897 roku). Mimo, że cytat wypełnia praktycznie całą środkową część kompozycji, trudno go na pierwszy rzut oka rozpoznać. Głowa postaci może naprowadzić widza na pewne skojarzenia, natomiast pozostałe elementy są na tyle odrealnione, że trudno znaleźć podobieństwo. Niemniej jednak przy bardzo wnikliwej analizie, można zaobserwować, jak wiele elementów, szczególnie z ornamentyki kwiatowej zostało przeze mnie wykorzystanych.

Cytaty z kompozycji Alfonsa Muchy pozwoliły mi wprowadzić do prac element zadumy. Chwila refleksji pozwala na głębsze wejście w przestrzeń moich rysunków. Postacie zastygłe w bezruchu stały się pożądanym kontrastem względem moich destrukcyjnych, dynamicznych działań, w szczególności tych, związanych ze sposobem przedstawiania ludzkich twarzy. Tym samym w mojej twórczości nastąpiło zderzenie ze sobą dwóch, pozornie różnych rodzajów „rysowania”. Dostrzegam, że oba artystyczne światy, Mistrza Muchy oraz mój, posiadają cechy wspólne. Nade wszystko należy do nich rysunek linearny – swego rodzaju deklaracja światopoglądowa – wyróżnik obu naszych postaw twórczych.

### **1.3. Pozostałe (najważniejsze) inspiracje**

W tym miejscu chciałbym wspomnieć o pozostałych inspiracjach. Bliska jest mi twórczość i postawa wnikliwego obserwatora ludzi, czeskiego grafika i malarza Jiri Anderlego, który tak mówi o sobie: „Ktoś mądry powiedział kiedyś, że artysta przez całe swoje życie maluje w zasadzie tylko jeden obraz. Jeżeli tak jest w istocie, to moim obrazem, moim modelem wewnętrznym, jest ludzka twarz. Im dłużej skupiam się na tym temacie, tym bardziej czuję, że liczba form, za pomocą których możliwe jest wyrażenie tego motywu jest zapewne nieograniczona. Gdy ręka prowadzona jest przez podświadomość, przebłytki percepcji doświadczanych dawno temu i nie tak dawno, wyczuwalne u schyłku lub pojawiające

się bezpośrednio i wyraźnie, tworzą zapisy kształtów ewokujące twarze komedii ludzkiej, które śmieją się, robią grymasy, wyglądają na przerażone, spięte, bezradne, złe, zrezygnowane i smutne. Najcenniejsze są te chwile, kiedy w trakcie pracy, udaje mi się rozpocząć grę, cichą muzykę podświadomości, jaką od dzieciństwa przechowujemy głęboko w sobie [...]”<sup>17</sup>.

Początek moich fascynacji osobą czeskiego artysty sięga wystawy w jednym z miast śląskiej aglomeracji pod koniec lat 90-tych. Szczególnie zainteresowały mnie motywy związane z przemijaniem, m.in. cykl *Appassionata Humana* (wraz z jedną z ulubionych przeze mnie prac Anderlego *Babcia i dziecko* z 1990 r.), metamorfozom, jakim ulega postać ludzka na różnych etapach życia. Jak celnie to zauważył Richard Drury, Anderle często powraca do przedstawień kontrastujących naszą fizyczną śmiertelność z ponadczasowym uniwersalnym ludzkim doświadczeniem przyjemności, bólu, smutku, czy radości. Młodość zostaje skonfrontowana ze starością, elegancja z groteską, a chwilowa radość z życia z jej nieuniknionym końcem. Zestawienie ze sobą wymienionych kontrastów tworzy niezwykle silną narracyjność jego dzieł<sup>18</sup>. Dla mnie najbardziej istotny w jego twórczości jest element łączenia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, przeplatania marzeń z rzeczywistością (por. powyżej zaprezentowany opis *Płaszczyzn i rzeczywistości równoległych*), wnętrza człowieka z jego formą zewnętrzną. Tym samym jego twórczość podejmuje zagadnienia, które i dla mojej twórczości są zasadnicze. Sposób realizacji jest dla mnie również ważną inspiracją, bo Anderle nie stroni od cytatów, przeniesień, które nazywa „zasadą spirali”; każde kolejne działanie jest formą reakcji na poprzednie (jako kontynuacja bądź zaprzeczenie), zarówno pod względem treści, jak też wykonania. Dotyczy to również sposobu korzystania z dorobku innych, wybitnych artystów minionych epok. Anderle operuje cytatami z Boscha, Dürera, Cranacha, Rembrandta, Rubensa, Goyi czy Ingresy.

Drugim twórcą, o którym chciałbym wspomnieć jest Cy Twombly. Można by przewrotnie powiedzieć, że jego największą siłą i tym, co mnie w nim najbardziej urzeka jest jego „niekonkretność”. Prace jego cechuje ogromna szkicowość, przez co można się w nich dopatrywać dużej przypadkowości. Kompozycje artysty sprawiają wrażenie jakby zostały „porzucone” w trakcie pracy, wręcz nieukończone. To w pewnym sensie gloryfikacja białego, ledwie zmaconego śladem narzędzia płótna. Pozorne „bazgroły”, przekreślenia, nie do końca przemalowane wcześniejsze etapy, podkreślają (szczególnie na obrazach o sporych formatach) tak ważną dla mojej twórczości „procesualność”. W przedstawieniach można odczytać chęć,

---

17 Jiri Anderle. *Patrząc za siebie i przed siebie*. Katalog wystawy Galeria Sztuki współczesnej BWA w Katowicach. Katowice 2002, s. 93.

18 Richard Drury: *Anderle [w:] Jiri Anderle. Patrząc..., s. 5-22.*

by cały impet twórczy ograniczył się do krótkiego, szybkiego działania z gestu i ambiwalencję przedstawiania i negacji.

O ile u Cy Twombly'ego można mówić o wykorzystaniu przypadku, jako czynnika twórczego, o tyle Gerhard Richter uczynił z niego główny budulec obrazu. Twórczość artysty, który zasłynął z fotorealistycznych przedstawień w latach sześćdziesiątych, ewoluowała w stronę abstrakcji czyniąc go mistrzem gatunku. Mając świadomość niezwyklej różnorodności postaw w kolejnych etapach jego twórczości, chciałem skupić się jedynie na tych, które bezpośrednio dostarczyły inspiracji serii *Płaszczyzny i rzeczywistości równoległe*, chociaż inne wątki jego twórczości są mi również bliskie (szczególnie seria *Abstrakte Bilder*). W jednej z sal eksponujących dzieła Richtera w Albertinum w Dreźnie, prezentowany jest cykl 42. kompozycji malarskich z serii *Hinterglasbilder*, co znaczy „Obrazy za szkłem, szybą”. Prace są wynikiem prowokowanego przypadku, na skalę nawet u Richtera niespotykaną. Utkwiły mi swego czasu słowa znakomitego polskiego malarza prof. Leszka Misiaka, który stwierdził: „najlepsze obrazy wyobraziłem sobie w wieku 17 lat, ale nie potrafiłem ich wtedy namalować”. Taki stan „noszenia w sobie” pomysłów, które czekają na swój czas jest w działalności artystycznej wcale nie rzadki. Czasem do stworzenia „noszonego w sobie dzieła” potrzeba szerszego wachlarzu doświadczeń niż ten, który dostarcza młodość, innym razem otaczające nas wydarzenia historyczne są niesprzyjające. Tak było w przypadku samego Richtera, który pod koniec lat siedemdziesiątych (prawdopodobnie był to rok 1978) podjął pierwsze próby działania w materii, tworząc „obrazy powstałe dzięki przypadkowi” (również na zasadzie odbitki z matrycy). Artysta próby te zniszczył, o czym świadczą notatki z „Dziennika” z 1985 r., ponieważ seria obrazów prowokowanego przypadku wydawała mu się bliska granicy kiczu. Odpowiedni czas przyszedł dopiero w 2010 r., kiedy to Richter doprowadził tego rodzaju działanie do końca, wypełniając swoimi kompozycjami malarskimi autorską przestrzeń wystawienniczą w Albertinie w Dreźnie. Na większą szybkość – matrycę nakładał różnego rodzaju lakiery i farby, które to przenikając się, bądź wysychając osobno, niezależnie od siebie, tworzyły różnego rodzaju faktury (szkło sprzyja spowolnieniu procesu wysychania). Następnie artysta nanosił „korekty” pędzlem, bądź szpachlą, które niszczyły i zakłócały „przypadkowy” rytm i kolorystykę. Kolejnym etapem było odcisnięcie obrazu z matrycy na mniejszą szybkość, co prowokowało kolejny przypadek, mimo iż twórca starał się (również zabiegami technologicznymi) o jak najwierniejsze przeniesienie obrazu. Oczywiście w przypadku Richtera, jak i innych twórców eksponujących tę właśnie wartość, możemy mówić o tzw. „kontrolowanym przypadku” (bo mając do czynienia z tak wybitnym i doświadczonym twórcą, „całkowity przypadek” jest chyba niemożliwy). Narzędzie, jakim jest pędzel czy szpachla częściowo zostało zastąpione narzędziem „nieobecnym”

i mało inwazyjnym – działaniem przypadku. Oczywiście, łączenie się lakierów i farb ze sobą, jak również ich ściekanie po przechyleniu podłoża wywołuje różne, często niezamierzone efekty, jednak samo rozmieszczenie farb na podłożu, a co za tym idzie „koloru”, wielkości tych plam, rozbudowania lub zawężenia palety, to już niezmiennie od stuleci działania, związane z komponowaniem obrazu. Zmienia się jedynie sposób – w tym przypadku ograniczenie, bądź rezygnacja z przysłowiowego pędzla. Ostatecznym kryterium zawsze będzie aprobatą samego twórcy (lub jej brak), jego indywidualna wrażliwość oraz poglądy estetyczne, jak również doświadczenie i biegłość w posługiwaniu się warsztatem.

Dla mojej serii *Płaszczyzny i rzeczywistości równoległe* docenienie przez Richtera wartości przypadku (który określiłbym jako „przypadkowość” wynikającą z procesu twórczego), miała bardzo ważny wymiar. Nie jest to przypadkowość wcześniej „zaprogramowana” i sprowadzająca się jedynie do wiernego zrealizowania zaplanowanej koncepcji. Tutaj sam proces ma charakter twórczy i to on generuje przypadek.

## **2. Omówienie pozostałych osiągnięć artystycznych. Działalność dydaktyczna, organizacyjna oraz popularyzatorska**

Niniejszy punkt stanowi opisowe, syntetyczne ujęcie najważniejszych pozostałych osiągnięć artystycznych, które szczegółowo (w formie punktów) wykazuję w *Pisemnej dokumentacji dorobku artystycznego oraz informacji o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji sztuki*.

### **2.1. Aktywność wystawiennicza**

#### **2.1.1. Wystawy indywidualne**

Pierwsze lata po ukończeniu studiów, cechowały się moją dużą aktywnością wystawienniczą. W ciągu dziesięciu lat zrealizowałem 24 wystawy indywidualne w kraju i za granicą. Do najważniejszych z nich należała moja pierwsza zagraniczna wystawa w Galerii *Böhler* w miejscowości Bensheim, w Niemczech. Tutaj nie tylko mogłem po raz pierwszy zaprezentować swoje prace zagranicznemu odbiorcy, ale też zapoznać się ze sposobem w jaki jest ona przez tych odbiorców recypowana, tym samym w sposób praktyczny skonfrontowany zostałem również z mechanizmami związanymi z recepcją mojej sztuki.

Ważnym wydarzeniem wystawienniczym w tamtym okresie była wystawa w Galerii ZPAP *Art Nova 2* w Katowicach. Oprócz faktu zaistnienia moich prac w przestrzeni wystawienniczej, wystawie towarzyszył mój pierwszy indywidualny katalog z pracami malarskimi. Jak pisał o tym wydarzeniu prof. Jerzy Wuttke: „W obrazach i szkicach przewija się pracowita dociekliwość twórcy co do naszej indywidualnej, wspólnotowej i zbiorowej kondycji [...]. Przemijanie należy do odwiecznych praw naszego losu ale to, co trwa i pozostaje jak dobre myśli, porozumienia, dialog i miłość pozostanie i będzie się rozwijać również poprzez twórczość Damiana Pietrka. W co wierzę”<sup>19</sup>.

Bardzo istotnymi doświadczeniami wystawienniczymi w tamtych latach były te projekty, które zaprezentowane zostały w dużych przestrzeniach wystawienniczych: w Muzeum Diecezjalnym w Opolu w 2005 r. oraz w Galerii *Extravagance* w Sosnowieckim Centrum Sztuki–Zamek Sielecki w 2008 r. Tej ostatniej wystawie

---

19 Jerzy Wuttke: *Damian Pietrek. Malarstwo*. Recenzja wystawy [w:] Katalog wystawy *Damian Pietrek. Malarstwo*. Katowice 2003.

towarzyszył dwudziestostronicowy katalog, w którym komisarz wystawy wskazała na element, który w mojej późniejszej twórczości (również w projekcie habilitacyjnym) odgrywać będzie istotną rolę: „Prezentowana wystawa daje sposobność prześledzenia kolejnych etapów (możliwości) wykorzystania kreski [...]. Damian Pietrek wprowadza kolor bardzo oszczędnie, z dużym wyczuciem proporcji, z korzyścią na rzecz kreski. W bardzo wielu z omawianych prac artysta wpisuje sylwetkę ludzką w miejski pejzaż architektoniczny. Trzecią część wystawy wypełniają wielkoformatowe rysunki tuszem. W tym przypadku kreska jest bardzo zamaszysta, przekraczająca terytorium rysunku z punktem ciężenia w stronę malarstwa”<sup>20</sup>.

Po uzyskaniu stopnia doktora sztuki zrealizowałem 18 wystaw indywidualnych. Ze względu na wielkość, chciałbym wyróżnić z tego okresu trzy wystawy. Miały one nie tylko szczególne znaczenie dla mnie samego, ale możliwość ich ekspozycji na dużych przestrzeniach wystawienniczych pozwalała zaprezentować bardzo szerokie spektrum moich prac i holistycznie ująć całą moją twórczość: wystawa w Muzeum Diecezjalnym w Opolu (2012 r.), wystawa w Muzeum Historii Katowic – w *Galerii pod 11* (2013 r.) oraz wystawa w *Galerie zum Alten Rathaus*, w Stockerau w Austrii (2013 r.). Mojej aktywności wystawienniczej nie chcę zawężyć do jednego miasta, czy regionu, w którym żyję. Pragnę zaprezentować się jak najszerszej publiczności. Dlatego ważną była dla mnie wystawa w Galerii ZPAP w Toruniu w 2011 r., jak również wystawy zagraniczne: w prestiżowym *Domu Krakowskim* w Norymberdze (2013 r.), czy w Galerii *im Markushof*, w Villach w Austrii w tym samym roku. Natomiast w roku 2015 zrealizowałem wystawy indywidualne w *Fabrice* w Svitavach w Czechach oraz w *D-ART Gallery* w Oberwart w Austrii.

Projekty artystyczne mojego autorstwa znalazły uznanie w formie otrzymanych stypendiów. W 2007 roku otrzymałem Stypendium Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury a w roku 2010 zostałem rocznym stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Otrzymałem również inne wyróżnienia szczegółowo ujęte w punkcie 2.8. *Pisemnej dokumentacji dorobku artystycznego oraz informacji o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji sztuki.*

### **2.1.2. Udział w wystawach zbiorowych**

Z wystaw zbiorowych, w których wziąłem udział przed uzyskaniem stopnia doktora, pragnę wspomnieć o 35. *Biennale Malarstwa Polskiego Bielska Jesień* w 2001 roku,

---

20 Adriana Zimnowoda: *Damian Pietrek. Człowiek i jego otoczenie*. Recenzja wystawy [w:] Katalog wystawy *Damian Pietrek. Człowiek i jego otoczenie*. Sosnowiec 2008.

zaprezentowanym w BWA w Bielsku–Białej oraz w BWA w Bydgoszczy. Wystawiony obraz *Życie ludzkie w III odstępach*, jest jedną z najbardziej charakterystycznych moich realizacji malarskich (z pogranicza malarstwa i rysunku) z pierwszego etapu twórczości, dlatego też wspominam o nim przy okazji *Wprowadzenia* w punkcie 1.1. niniejszego *Autoreferatu*. Drugim przywołanym we *Wprowadzeniu* jest obraz *W lustrze* – kompozycja malarska, zakwalifikowana do finałowej setki *Obrazu roku 2001 wydawnictwa Art&Business*, prezentowana w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Ważnym moim osiągnięciem było zakwalifikowanie się na *4th. Novosibirsk Graphic Art Biennial* w *Novosibirsk State Art Museum* w Nowosibirsku w Rosji w 2005 r. W ciągu kilku lat, wraz z kolegami z grupy artystycznej *Mechanicy sztuki* zrealizowaliśmy szereg wystaw w skali całego kraju, m.in. w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, Galerii *MM* w Chorzowie, Galerii MOK w Dębicy.

Również w okresie po uzyskaniu stopnia doktora sztuki mogę wykazać się zbiorową aktywnością wystawienniczą. W skali regionu Województwa Śląskiego wydarzeniem sporej rangi jest wystawa konkursowa Katowickiego Okręgu ZPAP *Praca roku*. Udało mi się zakwalifikować na wszystkie jej coroczne edycje od 2002 r.

W tym okresie główna moja aktywność w obszarze uczestnictwa w wystawach zbiorowych związana była z działalnością w Zarządzie ZPAP Okręg w Katowicach, w szczególności z wystawami międzynarodowymi, opisanymi przeze mnie obszerniej w punkcie 2.5. niniejszego *Autoreferatu*, jak również wykazanymi w całości w punktach 2.4. oraz 3.10. *Pisemnej dokumentacji dorobku artystycznego oraz informacji o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji sztuki*.

## **2.2. Działalność dydaktyczna**

Moja współpraca z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach rozpoczęła się pięć lat po ukończeniu studiów, tj. w 2005 r. Początkowo na podstawie umów cywilnoprawnych, następnie w niepełnych wymiarach etatu. W 2013 r. zostałem zatrudniony na stanowisku adiunkta w pełnym wymiarze etatu.

Opis działalności dydaktycznej chciałbym zawęzić do okresu po uzyskaniu stopnia doktora sztuki (2010 r.). Od początku moich doświadczeń dydaktycznych związany byłem z macierzystym kierunkiem – Wzornictwo (obecnie usytuowanym w strukturach Wydziału Projektowego ASP Katowice), a konkretnie z jego tzw. „pionem artystycznym” jakim są: Pracownia Rysunku I Roku studiów I stopnia, Pracownia Sztuk Wizualnych I Roku studiów I stopnia oraz Pracownia Sztuk Wizualnych II – dla studentów wyższych lat zarówno I jak i II stopnia.

Ważnym doświadczeniem dydaktycznym, którego podjąłem się w 2010 r. było samodzielne poprowadzenie zajęć z przedmiotów: Rysunek prezentacyjny – zawodowy dla I roku studiów I stopnia oraz Rysunek prezentacyjny – zawodowy dla II roku studiów I stopnia. Najtrudniejszym elementem, z którym musiałem się zmierzyć było zespolenie w spójną całość moich postaw i kompetencji funkcjonujących do tego momentu jako rozbieżne. Moim celem stało się połączenie najważniejszych aspektów specyficznej formy rysunku, jakim jest rysunek dla projektantów. Z jednej strony atrakcyjne przedstawienie obiektu (przedmiotu) oraz wykonanie szybkiego jego zapisu rysunkowego umożliwiające dobry kontakt z klientem, z drugiej „wartości” charakterystyczne dla pracowni rysunkowej, takie jak; poszukiwanie formy i usytuowanie analizowanego obiektu w określonej przestrzeni. „Modelowanie kolorystyczne” przedmiotów, ich powłoki zewnętrznej jednym, określonym narzędziem (pierwotnie był to ołówek, później, tzw. pro-marker) było dla mnie mało satysfakcjonujące. Nowe możliwości technologiczne, które pojawiły się w ostatnich latach (niedostępne na szeroką skalę jeszcze kilka lat temu) stały się osiągalne dla „naszych” studentów, którzy „wyposażeni” zostali w przedmioty dydaktyczne, kreujące tak zwaną „rzeczywistość 3D” (modelowanie 3D), imitujące obiekty i ich zewnętrzne powierzchnie. Powszechność cyfrowych aparatów fotograficznych oraz łatwość i szybkość takiego zapisu (również jego jakość) prowokuje, w moim przekonaniu, do poszukiwań rysunkowych zupełnie w innych obszarach, niż te konkurujące z „fotograficznym widzeniem”. Zdecydowałem się na taką formułę przedmiotu, która łączy w spójną całość elementy rysunku konstrukcyjnego – linearnego, z działaniami z pogranicza malarstwa oraz grafiki cyfrowej. Namawiam studentów do poszukiwań odpowiednich środków do wyrażenia konkretnych zagadnień. Świetnym narzędziem do wizualizacji projektów była w przeszłości akwarela (korzystali z niej również wybitni architekci). Sugeruję trochę inne wykorzystanie tej techniki, niż miało to miejsce w przeszłości. Zachęcam do tworzenia dużych, płaskich powierzchni i kontrastowanie ich z innymi, szczególnie „linearnymi” formami. Nie neguję wspomnianych pro-markerów, idealnie nadających się do odzwierciedlenia gładkich metalicznych refleksów, zachęcam jednak do łączenia ich z akwarelą, lepszą do przedstawień bardziej organicznych form. Obydwa narzędzia, szczególnie, gdy użyte są w postaci płaskiej plamy świetnie łączą się i dopowiadają z rysunkiem linearnym, ukazującym konstrukcję, przestrzeń, zasadę działania. Oczywiście problematyka związana z rysunkiem prezentacyjnym jest dużo bardziej skomplikowana, niż ma to miejsce w przypadku szybkich szkiców rysunkowych, wzbogaconych innymi narzędziami. Dotyczy ona także zagadnienia ruchu (np. elementów składowych obiektu bądź urządzenia, gdzie jeden element jest statyczny a drugi ruchomy, lub oba znajdują się w ruchu, niezależnie od siebie). Innym zagadnieniem jest przedstawienie złożonego obiektu (np. urządzenia), tak by zarówno pokazać jego formę



zewnątrzną, jak to, co jest „ukryte” w jego wnętrzu.

W wyniku różnego rodzaju przekształceń w programach nauczania w ostatnich latach ulegała zmianie edukacja na kierunku Wzornictwo w katowickiej ASP. W dużo krótszym czasie trzeba przekazać studentom wiedzę i pewne wzorce estetyczne. Dlatego też kierowany przez wykładowców przekaz powinien być bardziej spójny. Przede wszystkim my wykładowcy powinniśmy stworzyć u młodych adeptów sztuki i projektowania spójne podstawy pod dalsze poszukiwania, następnie zachęcić do bardziej lub mniej świadomego „błądzenia”. W pracy dydaktycznej namawiam studentów do wykorzystywania nowych technologii – skanera, drukarki i kserokopiarki. Do zapisu kolejnych etapów, twórczego wykorzystania fragmentów, prowokowania przypadku oraz umiejętności zaobserwowania go. Jednym słowem namawiam jedynie do tego, co sam we własnej twórczości (trochę na innym polu) stosuję.

Prowadzę również przedmiot *Wizualizacja obiektu w technikach klasycznych i cyfrowych* na studiach II stopnia. Jest on rozwinięciem przedmiotu omówionego wyżej, z większym nastawieniem na indywidualne rozwiązania oraz określeniem własnej estetyki. Staram się by był to przedmiot wspomagający działania w obrębie realizowanego dyplomu magisterskiego (projektowego), z uwzględnieniem takich aspektów, jak auto-refleksja, eksperyment, na które nie zawsze jest miejsce w głównych pracowniach promujących.

Wraz z adj. dr Jakubem Adamkiem prowadzę od kilku lat Rysunek I roku studiów I stopnia, niestacjonarnych, na kierunkach Grafika Warsztatowa oraz Projektowanie Graficzne. W tym przypadku forma rysunku jest oczywiście inna, mając na uwadze inny charakter studiów.

Byłem również recenzentem kilku prac licencjackich i magisterskich. Szczegółowy wykaz moich osiągnięć dydaktycznych znajduje się w punkcie 3. *Pisemnej dokumentacji dorobku artystycznego oraz informacji o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji sztuki.*

### **2.3. Działalność organizacyjna w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach**

Nie sposób, w krótkim opisie zawrzeć pełne informacje o aktywności organizacyjnej, związanej z macierzystą uczelnią (wykaz działalności w zwartej formie został zamieszczony w punkcie 3.9. *Pisemnej dokumentacji dorobku artystycznego oraz informacji o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji sztuki*). Dlatego nadmienię jedynie o kilku wybranych obszarach i wydarzeniach. Wielokrotnie pełniłem funkcję komisarza lub współorganizatora wystaw promujących kierunek Wzornictwo ASP w Katowicach. Tak np. było w 2012 r. podczas otwierającej cały cykl przedsięwzięć

*Wystawy pedagogów i studentów kierunku Wzornictwo ASP Katowice w Galerii Obok w Tychach. Kolejnymi miejscami wystawienniczymi były Centrum Sztuki Współczesnej Solvay w Krakowie oraz Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu.*

Nierzadko moja działalność organizacyjna przeplatała się i pokrywała z działalnością dydaktyczną. Dobrym tego przykładem jest kurs przygotowawczy na studia w ASP, który prowadzę od początku mojej współpracy z Akademią tj. od 2005 r., a którego od 2012 r. jestem kierownikiem.

Za osiągnięcie, z którego jestem szczególnie dumny uważam konkurs *Nordalicus*, mający na celu promocję kultury skandynawskiej. Nie tylko udało mi się zainicjować niniejszy konkurs (prowadzę go nieprzerwanie od 2011 r.), ale w późniejszych latach również go rozwinąć (w ostatnich latach odbywa się on w ramach Festiwalu *Nordalia*). Moja praca z *Nordalicusem* polega na całościowym zorganizowaniu tego konkursu, począwszy od rozesłania informacji o nim, poprzez przyjmowanie prac, aranżację i wieszanie wystawy konkursowej. Do moich zadań związanych z tym konkursem należy m.in. powołanie komisji konkursowej (której przewodniczę), zorganizowanie obrad jury oraz wernisażu wystawy, połączonego z wręczeniem nagród. Na potrzeby konkursu zredagowałem regulamin, zaprojektowałem jego formę graficzną (znak graficzny), zaprojektowałem również dyplomy dla laureatów i nagrodzonych osób.

Moja działalność organizacyjna znalazła uznanie władz uczelni, co zaowocowało Nagrodą Rektora II stopnia za wkład w pracę dydaktyczną w 2010 r. oraz dwoma Nagrodami Rektora III Stopnia za osiągnięcia organizacyjne w 2014 oraz 2015 r.

#### **2.4. Działalność w Związku Polskich Artystów Plastyków**

Do Związku Polskich Artystów Plastyków – Okręg w Katowicach zapisałem się zaraz po ukończeniu studiów. Od samego początku starałem się aktywnie angażować w jego strukturach. Trzykrotnie pełniłem funkcję komisarza Międzynarodowego pleneru malarskiego w Katowicach (2004–2006 r.), a następnie zostałem „zaproponowany” do Zarządu Okręgu, w którym działam już trzecią kadencję, nieprzerwanie od 2007 r., biorąc udział w organizowaniu i współorganizowaniu wielu wydarzeń, m.in. Jubileuszu 100-lecia ZPAP i zarazem 60-lecia Okręgu Katowickiego.

Byłem również wybierany delegatem na Walne lub Nadzwyczajne Zjazdy ZPAP, na których pełniłem różnorodne funkcje, m.in: członka Komisji Skrutacyjnej, asesora Prezydium Walnego Zjazdu, czy przewodniczącego Komisji Regulaminowo–Mandatowej (obszerniejszy wykaz znajduje się w punkcie 3.11. *Pisemnej dokumentacji dorobku artystycznego oraz informacji o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji sztuki*).

## 2.5. Współpraca zagraniczna

Jak już wspomniałem w jednym z poprzednich punktów, niektóre formy aktywności ściśle się ze sobą łączą i przeplatają. Również obszar związany ze współpracą zagraniczną w niektórych przypadkach łączy się z aktywnością artystyczno-wystawienniczą, a w innych jest związany ze współpracą w ramach ZPAP.

Współpraca międzynarodowa jest możliwa dzięki kontaktom z zagranicznymi partnerami. W przypadku katowickiego ZPAP głównym z nich jest BBK–Bonn, Rhein/Sieg. BBK jest największym stowarzyszeniem zrzeszającym artystów w Niemczech. W swojej strukturze przypomina ZPAP, z podziałem na zarząd główny, okręgi, oddziały. Do swoich ważniejszych osiągnięć (w tym obszarze) mogę zaliczyć, że byłem jednym z inicjatorów podjęcia współpracy, a później szeregu wspólnych działań. Wspomniany BBK–Bonn, Rhein/Sieg jest okręgiem, z którym przy ścisłej współpracy zrealizowaliśmy szereg wystaw. Przy okazji wielu z nich byłem komisarzem: w Galerii *Pumpwerk* w Siegburgu (2005 r.), w Bundespresseamt (Centrum Prasowe Rządu RFN) w Bonn oraz Centrum Kultury Wschodnioeuropejskiej *IGNIS* w Kolonii (w 2006 r.). Następnymi wspólnymi przedsięwzięciami były kolejne wystawy w 2006 r.: w Galerii *Fundacji Elektrownia* w Rybniku, Galerii ZPAP *Art Nova 2* w Katowicach, a w 2007 r. w Galerii Sztuki Współczesnej *Elektrownia* w Czeladzi. Współpraca ta była kontynuowana w kolejnych latach, i tak np. w 2012 r. odbyły się wystawy: w *Künstlerforum* Remagen i w *Künstlerforum* Bonn. Ten ostatni obiekt gościł nas również w 2013 r. przy okazji wystawy *DerDieDas Innerste*. Wspomniana wystawa prezentowana była również w *Galerie Stammelbach–Speicher* w Hildesheim w 2015 r. Rok wcześniej w *Künstlerforum* Remagen prezentowana była wystawa *Doppelpass*.

Inną formą współpracy międzynarodowej, w której współuczestniczyłem było partnerstwo miast Katowice – Kolonia, w ramach którego zrealizowaliśmy szereg projektów. Również i w tym przypadku byłem komisarzem wystaw:

- *Razem Wzrastać/Zusammen Wachsen*, eksponowana w *Altes Pfandhaus* w Kolonii w 2007 roku oraz Galerii ZPAP *Art Nova 2* w Katowicach, w 2008 r.
- *Miasta aktywne/Bewegte Städte*, z okazji jubileuszu 20-lecia partnerstwa miast. Wystawa prezentowana była w Bibliotece Śląskiej w Katowicach w 2012 r.

Część projektów, związanych ze współpracą zagraniczną, które staram się inicjować odbywają się poza strukturami Akademii Sztuk Pięknych, czy Związku Polskich Artystów Plastyków. Do takich właśnie należy Międzynarodowy plener w Górze Św. Anny, którego jestem współpomysłodawcą i współwykonawcą. Cykliczne, coroczne spotkania plenerowe współorganizuję nieprzerwanie od 2006 r. Z okazji 10-lecia tego

przedsięwzięcia odbyła się wystawa w Oberschlesisches Landesmuseum (Muzeum Górnośląskie) w Ratingen, w Niemczech. W tym wydarzeniu byłem współorganizatorem, obok wspomnianego wcześniej BBK Bonn. Wystawa będzie miała swoją kontynuację również w Polsce. Planowane jest pokazanie jej w 2017 r. w Muzeum Śląska Opolskiego Oddziale Powstań Śląskich w Górze Św. Anny.

Na aktywność międzynarodową w ramach ASP Katowice składają się też warsztaty prowadzone w ramach wyjazdów stypendialnych programu Erasmus do uczelni partnerskiej *Weimar Universität Bauhaus* w latach 2010 oraz 2012, a także Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (2016 r.). Po wyborze do Senackiej Komisji ds. Współpracy Międzynarodowej kadencji w latach 2012–2016 ASP Katowice mogłem jeszcze pełniej zaangażować się we współpracę międzynarodową mojej macierzystej uczelni.



### 3. Bibliografia

Jiri Anderle. *Patrząc za siebie i przed siebie*. Katalog wystawy. Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Katowice 2002.

Zygmunt Bauman: *O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie* [w:] Wojciech Kalaga (red.): *Dylematy wielokulturowości*. Kraków 2004.

Stanisław Czekalski: *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań 2012.

Stanisław Czekalski: *Wizualna intertekstualność*. <http://www.esplot.pl/?pid=articles&id=118>. [dostęp: 14.05.2016].

Andrzej Dulewicz: *Encyklopedia sztuki niemieckiej. Austria. Niemcy. Szwajcaria*. Warszawa 2002.

Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Warszawa 2012.

Andrzej Klimczuk: *Hipoteza Sapira-Whorfa – Przegląd argumentów zwolenników i przeciwników* [w:] Adam Mickiewicz: *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*. University Press nr 1 (3). Poznań 2013.

Julia Kristeva: *Poésie et négativé* [w:] *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969.

Julia Kristeva: *Bakhtine. Le mot, le dialogue, et le roman* [w:] *Semeiotike...*, [w:] Eugeniusz Czaplewicz, Edward Kasperski: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Warszawa 1983.

Zofia Mitosek: *Teorie badań literackich*. Warszawa 1995.

Norbert Morciniec: *O językowym obrazie świata, czyli czym różnią się języki*. [http://www.morciniec.eu/22,o\\_jezykowym\\_obrazie\\_swiate\\_czyli\\_czym\\_roznia\\_sie\\_jezyki](http://www.morciniec.eu/22,o_jezykowym_obrazie_swiate_czyli_czym_roznia_sie_jezyki). [dostęp: 01.02.2016].

Edward Możejko: *Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności* [w:] *Dylematy wielokulturowości*. Wojciech Kalaga (red.): *Dylematy wielokulturowości*. Kraków 2004.

Ryszard Nycz: *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności* [w:] Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Warszawa 2000.

Julius Posener: *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II 1890–1918*. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 40. München 1979.

Renate Ulmer: *Alfons Mucha. 1860–1939. Mistrz Art nouveau*. Kolonia 2002.

Leonardo da Vinci: [https://pl.wikiquote.org/wiki/Leonardo\\_da\\_Vinci](https://pl.wikiquote.org/wiki/Leonardo_da_Vinci). [dostęp: 14.05.2016].

Benjamin Lee Whorf: *Język, myśl i rzeczywistość*. Warszawa 2002.





