

AUTOREFERAT

Paweł Książek

1. Imię i nazwisko: **Paweł Książek**

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

Stopień doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie z dnia 22. 06. 2016 roku.

Tytuł rozprawy doktorskiej „Obraz w poszerzonym polu rzeźby”. Promotor: prof. dr hab. Kamil Kuskowski, AS Szczecin; recenzenci: dr hab. Krzysztof Polkowski, ASP Gdańsk, dr hab. Andrzej Tobis, ASP Katowice

Dyplom magistra sztuki, z wyróżnieniem, na kierunku grafika na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie, uzyskany 23 maja 1997 r. Nr dyplomu: 4866. Dyplom z rysunku w pracowni prof. W. Kotkowskiego, aneks z malarstwa pod kierunkiem prof. J. Tarabuły.

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

Od października 2014 r. do września 2016 r. na stanowisku asystenta w IV Pracowni Obrazu dr hab. Hanny Nowickiej prof. nadzw. na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki w Szczecinie.

Od października 2016 r. do września 2017 r. na na stanowisku adiunkta w IV Pracowni Obrazu dr hab. Hanny Nowickiej prof. nadzw. na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki w Szczecinie.

Od października 2017 r. do września 2018 r. na stanowisku adiunkta i kierownika w X Pracowni Obrazu na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki.

Od października 2018 r. na na stanowisku adiunkta w I Pracowni Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki.

4. Zgodnie z wymogiem formalnym, wskazuję serię 20 obrazów z cyklu **Paralele** 2016-2018, jako aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.)

5. Szczegółowy wykaz 20 obrazów i miejsc ich prezentacji z cyklu **Paralele**, wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne:

1. **Kompozycja 02 (Veronica)**, 2016, 160x150x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Targi sztuki ARCOmadrid, Madryt, Hiszpania, 22.02.2017 - 26.02.2017

2. **Kompozycja 01 (Veronica)**, 2016, 160x150x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Targi sztuki ARCOmadrid, Madryt, Hiszpania, 22.02.2017 - 26.02.2017

3. **Bicho 2**, 2017, 42x32 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria MS44 ,Świnoujście, 13.01.2018 - 13.02.2018

4. **Kompozycja 12**, 2017, 150x160 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Targi sztuki artissima, Turyn, Włochy, 03.11.2017 - 05.11.2017

5. **Bicho 5**, 2017, 42x32 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Targi sztuki artissima, Turyn, 03.11.2017 - 05.11.2017 ,

6. **Kompozycja 04 (Veronica)**, 2017, 200x170x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Targi sztuki artissima, Turyn, Włochy, 03.11.2017 - 05.11.2017,

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018,

7. **Kompozycja 15 (Anna Karina)**, 2017, 160x150x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

8. **Kompozycja 20**, 2017, 200x170x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

9. **Kompozycja 22 (Faye Dunaway)**, 2017, 200x170x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

10. **Kompozycja 19 (Vivien)**, 2017, 120x100x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

11. **Kompozycja 23 (Lea Seydoux)**, 2017, 200x170x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

12. **Kompozycja 26**, 2018, 120x100x4cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

13. **Kompozycja 27**, 2018, 120x100x4cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

14. **Kompozycja 25**, 2017, 120x100x4cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

15. **Kompozycja 21**, 2017, 200x170x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Galeria ŻAK I BRANICKA , Berlin, Niemcy, 17.02.2018 - 21.04.2018

16. **Kompozycja 03 (Lea)**, 2017, 160x150x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 20.10.2017 - 2.4.2018

17. **Kompozycja 07 (Lea)**, 2017, 120x100x4cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 20.10.2017 - 2.4.2018

18. **Kompozycja 08**, 2017, 160x150x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 20.10.2017 - 2.4.2018

19. **Kompozycja 04 (Rozalia)**, 2017, 200x170x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 20.10.2017 - 2.4.2018

Targi sztuki ARCOMadrid, Madryt, Hiszpania, 27.02.2019 - 03.03.2019

20. **Kompozycja 09**, 2017, 160x150x4 cm, olej na płótnie

Miejsce i czas prezentacji:

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 20.10.2017 - 2.4.2018

(kolejne liczby porządkowe przed tytułami odpowiadają numeracji stron w Katalogu A)

SPIS TREŚCI:

1. Wstęp.	s. 5
2. Działalność artystyczna przed nadaniem stopnia doktora sztuk pięknych na podstawie wybranych realizacji.	s. 5
3. Doktorat	s. 12
4. Działalność artystyczna po uzyskaniu stopnia doktora sztuk pięknych.	s. 12
5. Omówienie serii prac z cyklu Paralele 2016 – 2018, wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne	s. 15
5. Wybrana bibliografia.	s. 19

Wstęp.

Zanim podjąłem studia na krakowskiej ASP, wpływ na ukształtowanie mojej wrażliwości plastycznej miał prof. F. Suknarowski, który był uczniem X. Dunikowskiego, przyjacielem E. Zegadłowicza i artystów skupionych wokół tego pisarza. Atmosfera domu Suknarowskiego i kolekcja zgromadzonych dzieł, miały duży wpływ na wybór mojej życiowej drogi. W 1997 ukończyłem Wydział Grafiki krakowskiej ASP. Dyplom w pracowni rysunku prof. W. Kotkowskiego i aneks z malarstwa w prac. prof. J. Tarabuły został wyróżniony medalem Rektora ASP. Ważnym epizodem w mojej edukacji artystycznej był pobyt w ramach stypendium DAAD w Hochschule für Gestaltung w Offenbach am Main w 1996 r. Było to ważne doświadczenie edukacyjne w kontekście mojej późniejszej działalności pedagogicznej.

W kolejnych częściach autoreferatu przedstawiam chronologicznie istotne dla zrozumienia mojej twórczości konteksty, wektory zainteresowań i serie prac sprzed nadania stopnia doktora sztuki. Kolejna część to opis realizacji i osiągnięć artystycznych po jego nadaniu, realizowanych równoległe do prac wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne. Na końcu przechodzę do omówienia projektu **Paralele** realizowanego w latach 2016–2018, wskazanego jako główne osiągnięcie habilitacyjne.

“Twórczość Pawła Książka cechuje badanie relacji między malarstwem a innymi mediami: fotografią, fotomontażem, kinem i internetem na zasadzie nieoczywistych i zaskakujących zestawień. W warstwie znaczeniowej artysta kreuje w swej sztuce alternatywne światy na bazie epizodycznych zdarzeń, które zawsze mają wyraźne osadzenie w obszarach historii życia codziennego, historii filmu, sztuki i architektury. Poprzedzone wnikliwymi studiami nad modernizmem i archiwalnym materiałem wizualnym skłaniają nas do intelektualnego wysiłku interpretacji tych niejednoznacznych powiązań. Owe historie łączą się z refleksją artysty nad problemami współczesności, splatają się i wiążą ze sobą, zderzone z obszarami popkultury.(...)”¹.

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

W roku 1999 miała miejsce moja pierwsza, a dwa lata później druga wystawa w Galerii Zderzak w Krakowie. Prace z tego okresu cechowały poszukiwania stylistyczne, miałem 24 lata, gdy opuszczałem ASP. Obrazy te w warstwie warsztatowej były buntem wobec tradycji akademickiej. Posługiwałem się już wtedy metodą kolażu, opartego na materiałach znalezionych i archiwalnych. Grzegorz Borkowski, na łamach internetowego Obiegu, w tekście pt.: „Czy to będzie „jutro” sztuki polskiej?” pisał:

„Dziś niewielu nawet krytyków sztuki pamięta, że wcześniej od J.J.Ziółkowskiego - którego Jakub Banasiak traktuje jako prekursora “zwrotu do wewnątrz” - postawę tę prezentował w swoim malarstwie Paweł Książek. W pierwszych latach po 2000 roku sięgał on do wyobraźni i kolorystyki psychodelicznej, nieodpowiedzialnie budował z częściowo tylko rozpoznawalnych elementów hipnotyczny świat, od którego bolały oczy. Wystąpił z tym jednak za wcześnie i nie został rozpoznany jako zapowiedź nowego nurtu. Przyznam się, że ja też nie umiałem rozpoznać wtedy, co to malarstwo proponuje, choć widziałem, że jest fascynujące.

1. Przemysław Strożek, <https://culture.pl/pl/tworca/pawel-ksiazek>, listopad 2017, [dostęp 01.03.2019]

Dziś żałuję, że nie został przez nas włączony do publikacji "Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000" ².

W istocie moja postawa była odwrotem od popbanalizmu, jaki prezentowała Grupa Ładnie. Nie interesowała mnie rzeczywistość okresu transformacji, a bardziej konsumpcyjny obraz świata, którym karmiła nas amerykańska reklama i film, przefiltrowany przez wyobraźnię malarza żyjącego w postkomunistycznym krajobrazie. Jaskrawość konfrontowana z szarością, realizm z nadrealizmem, jednym słowem świat utopii, kulturowego i ekonomicznego zderzenia doświadczonego w 1996 r. w czasie pobytu w Niemczech. W tamtym czasie zostałem dwukrotnie nagrodzony wyróżnieniem na Bielskiej Jesieni. Wziąłem udział w kilku wystawach zbiorowych, ale po drugiej wystawie w Zderzaku, współpracę z tą galerią zakończyłem.

W latach 2002-2005 zamknąłem się w pracowni i odciąłem od świata sztuki, żyjąc w przekonaniu, że jestem wolny i pragnę malować „do szuflady”. Skorzystałem z zaproszenia do udziału w kilku wystawach zbiorowych jak **Prague Biennale I** w 2003 r. kuratorowanej przez Adama Budaka, czy **Piękno, czyli efekty malarskie** duetu ex-girls Magdaleny Ujmy i Joanny Zielińskiej w 2004 r. pokazywanej w kilku galeriach: BWA Bielsko-Biała, BWA Wrocław, BWA Zielona Góra, (katalog B, s. 37). Motorem napędowym moich działań była ciekawość tego, czym mnie obraz zaskoczy, jaki będzie efekt procesu, ryzyka, które podejmuję. Pracowałem nad własnym językiem. Do roku 2002 malowałem farbami akrylowymi i temperami do celulozoidu, stąd operowanie płaską plamą, rozlewanie farby i intensywność czystego koloru obrazów z tamtego okresu. Około 2002 r. stworzyłem sobie warunki do pracy w technice olejnej. Pojawiła się paleta innych możliwości i rozwiązań malarskich, jakie mogłem uzyskać. Mogłem tłumić kolor, operując niuansami szarości i monochromów. Intensywność kontrastów zastępowała gra uderzeniami ciepłych i zimnych odcieni w ramach tego samego waloru. Pojawiła się faktura i operowanie światłocieniem.

Obrazy z lat 2002-2005 były spekulatywną wizją sztuki, jaką mogłem realizować, nie wykorzystując medium malarstwa, a tworząc instalacje i interwencje. Postanowiłem malować serie obrazów, które funkcjonowałyby jako projekty i/lub potencjalna dokumentacja działań w przestrzeni, których realizacja była utopią. Posługiwałem się obrazem, by przywołać sytuację, którą mogłem stworzyć lub zobaczyć w przestrzeni „white cube’a”. **Obrazy-projekty** to seria prac, która podejmowała próbę wizualizacji potencjalnie istniejących instalacji, interwencji, inspirowanych zjawiskami natury, jak deszcz, fala dźwiękowa, eksplozje, pułapki basowe, projekcje video czy instalacje z taśm i neonów. Prace z tej serii były prezentowane w 2005 r. na wystawie **The Last Is the Darkest, the Last Is Real** w galerii Kunstbuero w Wiedniu, (katalog B, s. 38-39). Na wystawie **Speculation** w CC Gallery w Graz w 2005 r., (katalog B, s. 40-41) prace z tej serii zestawilem z grupą obrazów przedstawiających projektowany na ściany pracowni film **Un chant d'amour** Jeana Geneta, który ze względu na homoseksualny wątek natrafił na problemy dystrybucyjne w USA. Przenikanie się realności i fikcji było ciągle w centrum moich zainteresowań. O serii tych obrazów, tzw. **Cyklu genetowskim** Wojciech Szymański pisał:

“Elementem nowym, nie znajdującym ekwiwalentu w filmie, są pojawiające się na niektórych płótnach odmienne w swej kolorystyce - powiedzmy, pozostając nadal przy metaforze języka - zwroty obcojęzyczne. To malowane na brązowo pasy flagi amerykańskiej, a także bezpośrednio przemalowane kawałki taśmy klejącej, które przypadkowo znajdowały

2. Grzegorz Borkowski, „Czy to będzie »jutro« polskiej sztuki”, 03.01.2009, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5982> [dostęp 27.01.2019]

się na ścianie pracowni, na której wyświetlany był film podczas pracy nad cyklem. O ile więc zasadniczy zrąb *langue* filmu i cyklu pozostaje wspólny, o tyle parole Geneta i *Książka* ro-zchodzi się w momencie, w którym *Książka* używając dwóch języków, tworzy swój własny komentarz, swoistą wypowiedź w formie palimpsestu, w której poszczególne warstwy tekstu opowiadają dwie opowieści, a połączone w cyklu stają się zupełnie nowym elementem znaczeniowym języka, snując nową narrację. *Książka*, zainteresowany szczególnie losami filmu i problemami z jego dystrybucją, opowiada o związkach władzy (rozumianej tutaj bardzo dosłownie - jako konkretne państwo) z wolnością, obnaża hipokryzję i mechanizmy rządzące, zdawałoby się Popperowskim społeczeństwem otwartym, stając się tym samym, w pewnym sensie, wrogiem tego społeczeństwa.”³.

W roku 2005 Dawid Radziszewski zaproponował mi zrobienie wystawy w offowej przestrzeni Poznania, galerii Pies. Pokazałem tam serię obrazów i rzeźbę, które były rodzajem wizualnego śledztwa dotyczącego zniknięcia Richey Edwardsa, muzyka grupy Manic Street Preachers. Seria zatytułowana **R.E. (1967-1995?)**, (katalog B, s. 25, 42) oparta została na kolażach i materiałach dokumentalnych. Był to spekulatywny realizm krążący wokół tematu nowoczesnego dandyzmu i autoagresji. Interesowała mnie widmowość obrazu człowieka który, choć oficjalnie uznany za zaginionego bywał „widywany” przez fanów. Goschka Gawlik w notce towarzyszącej wystawie pisała: „*W ten sposób instalacja *Książka* i ujawniona w niej problematyka przemocy wobec własnego ciała albo wyobcowanie represji cielesnej zbliża się swoją treścią do problemów, do których dotąd przede wszystkim odwoływała się świadoma swojej zależności od obciążeń kultury i mechanizmów merkantylnych sztuka feministyczna*“. To bardzo ważna obserwacja w kontekście późniejszych projektów, inspirowanych twórczością Sylvii Plath, Valie Export, Liny Bo Bardi, Lygii Clark.

Analogiczną konstrukcję do wspomnianego cyklu miała seria obrazów namalowanych między 2005 a 2006 r., poświęconych poetce **Sylvii Plath**, (katalog B, s. 43-45). Zafascynowany jej twórczością i biografią postanowiłem przeprowadzić kolejne „wizualne śledztwo” mające na celu postawić pytania, nie szukając odpowiedzi, ustalić jakiś omen, wyodrębnić niepokojący szczegół dostrzeżony na jej fotografii, przywołać duszną aurę, jaka towarzyszyła poetce aż do tragicznej śmierci. Strategie reprezentacji jakich używałem opierały się na moich wcześniejszych pracach: obraz projekcji filmowej na ścianie pracowni, obraz-projekt instalacji z fragmentem wiersza, wreszcie serie poliptyków. Niewielkie obrazy w sekwencji budowały kontekst i nowe możliwości interpretacyjne, jak to ma miejsce w przypadku narracji filmowej i montażu ujęć. Istotną rolę odgrywała faktura farby, gęsto malowane włosy wplatały się w elementy obok postaci poetki, jak zdjęcie bogini. Pięć obrazów z tej serii pokazano na wystawie zbiorowej **Soleil Noir, Depression and Society** w Salzburger Kunstverein. Metoda pracy wypracowana przy poprzednich projektach okazała się kluczowa w czasie pracy nad kolejnym projektem **Africanized Honey Bees**.

Motyw pszczół przewijał się w czasie pracy nad materiałami dotyczącymi Sylvii Plath i jej biografii. Oglądając film Michaela Moore’a *Zabawy z bronią*, zwróciłem uwagę na pewną analogię zarysowaną w filmie pomiędzy paniką, jaką wywołała agresywna odmiana pszczół, będąca efektem eksperymentu krzyżowania pszczół afrykańskich z europejskimi, a strachem białego społeczeństwa wobec Afroamerykanów. Kluczową sprawą były dla mnie kontekstualizacja i selekcja materiału. W galerii Żak, w 2007 r. w Berlinie, (katalog B, s. 46-48) pokazałem serię niepokojących obrazów bazujących na materiałach archiwalnych, oraz

3. „Po drugiej stronie lustra albo niezgoda na świat Jeana Geneta. Na marginesie Cyklu genetowskiego Pawła *Książka*”, s. 115, Panoptikum, nr 6 (13) 2007, ISSN 1730-7775

kilka projektów plakatów bazujących na estetyce druków Czarnych Panter, gdzie ujawniłem podobieństwo i powtarzalność retoryki języka nienawiści i rasistowskiej propagandy.

W tamtym okresie zrealizowałem kilka projektów we współpracy z kuratorami jak: obrazy inspirowane historią Brunona Schulza na wystawie **Team Colors** w Galerii Fundacji F.A.I.T. w Krakowie, czy projekt **KRK** badający historię interwencji Edwarda Krasińskiego, zrealizowany przez mnie we współpracy z Joanną Zielińską w Galerii Potocka w Krakowie (katalog B, s. 49).

W roku 2005 rozpocząłem pracę nad projektem **N.N. vs. Artists**, (katalog B, s. 32-35, 50-51, 58) zaprezentowanym po raz pierwszy przez Łukasza Rondudę w CSW Warszawa na wystawie **Don't Try This at Home**. W tamtym czasie nastąpił rozwój Internetu, możliwości publikowania niecenzurowanych treści, pojawiły się programy telewizyjne takie jak *Jack-ass*. Porównując zdjęcia anonimowych ofiar imprezowych wybryków, przemocy wynikającej z „głupiego żartu“, do prac artystów, którzy zajmowali się performansem, Akcjonistów Wiedeńskich czy malarzy jak Caravaggio, dostrzegałem możliwość funkcjonowania tych obrazów w obszarze sztuki. Interesowała mnie zmienność percepcji statusu artysty, granicy między amatorem a profesjonalistą. Pewne gesty, zachowania zarejestrowane i wrzucone w sieć, są do złudzenia podobne do udokumentowanych akcji Valie Export, Günthera Brusa czy tria Chronimski, Gutt, Raniszewski. Sebastian Cichocki pisał:

„Lekkomyślne amatorskie skecze – w dziełach Pawła Książka wymierzone w kanon sztuki performance – są zarówno obraźliwe jak i wyzwalające. Prawdziwy ból jest nadal aktem poświęcenia wobec anonimowej publiczności. Narracja na temat bólu – czy jest to ból męczenników za wiarę, czy Akcjonistów Wiedeńskich – pozostaje taka sama. Gra toczy się wokół pewnej kanonicznej interpretacji przeszłości. Nie tylko historia nie jest nam raz na zawsze dana jako pole badawcze, ale przeszłość jako całość – włączając w to osobistą pamięć – wszystko to codziennie trzeba na nowo konstruować. Przeszłość z kolei daje nam mocną podstawę tworzenia przyszłości. Malarstwo Pawła Książka przypomina nam, że strony podręczników historii starzeją się szybciej niż te wypełnione statystykami i cyframi. Ostatecznie historia sztuki to historia życia codziennego. Dlatego obie te historie bez większego wysiłku łączą się w pasjonująco morderczym uścisku.”⁴

Projekt ten prezentowano na moich wystawach indywidualnych w Bunkrze Sztuki w Krakowie i w Salzburger Kunstverein w Austrii. W 2018 r. wróciłem do tej serii, tym razem na dużych płótnach.

Niewielki projekt, instalację **De Stijl vs. Kiss**, (katalog B, s. 52), zaprezentowałem na wystawie zbiorowej **In This (Our) Country**, w Turku, w Finlandii. Był to impuls do powstania dużego projektu badającego wizualne związki neoplastycyzmu i odmiany heavy metalu. Operując podobną metodą, wcielając się w rolę artysty-śledczego selekcjonowałem materiał, tworząc projekt **De Stijl vs. Black Metal**, (katalog B, s. 53-57). Mając przeczucie, że istnieje ukryty związek między pozornie odległymi, zamkniętymi systemami estetycznymi i że mogę go ujawnić poprzez obraz i fotografię. Tworząc obrazy z tej serii, nie koncentrowałem się wyłącznie na materiałach archiwalnych, a zdecydowałem się do obrazów budować modele, np.: model pracowni Van Doesburga, podpalony w klimacie blackmetalowej destrukcji. Pracując nad tym projektem, sięgnąłem po medium fotografii, w momentach gdy zależało mi na obiektywizmie, dokumentalnego „oka” kamery. Projekt ten zaprezentowałem po raz

4. Sebastian Cichocki, „A Short History of Naive Performance”, w: *N.N. vs. Artists*, Paweł Książek, Salzburger Kunstverein: 2010, kat.

pierwszy na wystawie indywidualnej **Zbiory** w Bunkrze Sztuki w 2008 r. Fotograficzna część tego projektu – opracowane przeze mnie gabloty ze średnioformatowymi slajdami ułożonymi w kolaże, została zaprezentowana przez S. Cichockiego na **OFF Festivalu** w 2008 r.

Konsekwencją zainteresowania neoplastycyzmem i awangardą było powstanie projektu **Silent Utopia**. Pierwsze prace z tego projektu powstały w roku 2008 i były wynikiem lektury wydanej w 1996 r. monografii W. Leśnikowskiego: *East European Modernism: Architecture in Czechoslovakia, Hungary, and Poland Between the Wars, 1919-1939* (Thames and Hudson). Pragnę podkreślić, że w okresie, gdy zaczynałem pracę nad tym projektem, architektura modernistyczna w Polsce nie była dostatecznie rozpoznana i przepracowana, jak ma to miejsce w ostatnich latach, gdy pojawił się boom na wystawy i publikacje ten temat. Mój projekt jest spekulatywną wizją kina niemieckiego okresu międzywojennego, opartego na zasobach, potencjale scenograficznym, jaki powstawał równolegle w Europie Wschodniej na fali architektonicznej, modernistycznej innowacji. Interesowało mnie zbudowanie nowej wersji filmowego świata, jego technicznego zaplecza zanurzonego w środkowoeuropejskiej nowoczesności. Poza obrazami olejnymi stworzyłem neony, gabloty z kolażami ze średnioformatowych slajdów, serię „falszywych” fotografii: cyfrowo preparowanych kolaży — kadrów z filmu *Metropolis* i precyzyjnie wkomponowanych zdjęć modernistycznej architektury. Celem tego projektu było badanie problemu możliwości konstrukcyjnych i narracyjnych obrazu, opartych na założeniu, że malarstwo może być formą dialogu z przeszłością, narzędziem budowy alternatywnej, wizualnej historii opartej na spekulacji i wyobraźni malarza, pracującego z materiałem dokumentalnym. Towarzyszyła mi refleksja, że moje obrazy operujące w ramach medium, o długiej historii i strategiach reprezentacji, wnoszą nowy model pracy poprzedzający proces nakładania farby na płótno. W przypadku poprzednich projektów starałem się zestawiać ze sobą obrazy bazujące na dokumentach z zachowaniem obiektywności przedstawić np. analizy widoku pracowni Mondriana i obrazu tłumy na koncercie black-metalowym tworzące dyptyk. Obrazem, który zapowiadał inną strategię montażu, był olej na którym pojawia się logo zespołu Dark Throne wplecione w koronę jabłoni namalowanej przez Mondriana. W projekcie **Silent Utopia**, (katalog B, s. 14-22, 59-61) model wieży Babel, oblegany przez tłum statystów zostaje zastąpiony willą J. Fischera, zbudowaną w tym okresie w Budapeszcie. Wiarygodność, jeśli można tak rzec mojego malarskiego świata prezentowanego w formie wystawy, podkreślały fotokolaże, gabloty i filmy found footage: **Dream** oparty na *Metropolis* F. Langa i **What Happened on Estońska Street** na bazie filmu *M – Morderca* F. Langa oraz fotografii budynku zaprojektowanego przez Z. Łobodę i J. Dobrzyńską, małżeństwa polskich architektów pracujących w okresie międzywojennym w Warszawie. Projekt ten wraz z towarzyszącą publikacją został pokazany w Art Stations Foundation w Poznaniu oraz na Art Basel Statements w 2009 r.

Pracując na projektem **Silent Utopia**, odkryłem postać Hansa Poelziga, niemieckiego architekta związanego z Wrocławiem. Projekt **Poelzig vs. Poelzig**, (katalog B, s. 62-64) opierał się na koincydencji związanej z nazwiskiem niemieckiego architekta Hansa Poelziga. Edgar G. Ulmer nakręcił w 1934 r. film pod tytułem *Black Cat*, którego akcja rozgrywa się na Węgrzech, w modernistycznej willi architekta Hjalmara Poelziga. Ulmer dobrze znał Hansa Poelziga, spotkali się na planie filmu *Golem*, do którego Poelzig zaprojektował scenografię. Boris Karloff w kreacji postaci Hjalmara Poelziga stworzył postać mroczną, demoniczną. Za fasadą modernistycznej willi, funkcjonalnych mebli, i czystych formalnie wnętrz, jak okna przypominające te z budynku Bauhausu kryje się mroczny sekret. Hjalmar celebrował czarne msze, w podziemiach budynku zgromadził kolekcję dziewic lewitujących w gablotach.

Niewątpliwie Hans Poelzig, jak donoszą jego biografowie kreował się na postać demoniczną, „Mieszka we mnie wiele dusz lub diabłów, jak człowiek chce to nazwać” pisał do Marlene Moeschke. Spotkałem się z informacją, że inspiracją do scenografii willi był budynek Bauhausu, równie łatwo odnaleźć w nim echa projektów Le Corbusiera czy Hansa Poelziga, który zaprojektował już w 1927 r. modernistyczną willę w Stuttgarcie. Interesowało mnie badanie stopnia przenikania struktur architektonicznych i emocjonalnych, zacieranie historii i fikcji. Przejście, z realności — kina Capitol i Babylon w Berlinie, zaprojektowanych przez Poelziga do przestrzeni „filmowego” Poelziga, urzeczywistnia się na moich obrazach. Niewykluczone, że film ten oglądano w kinach zaprojektowanych przez Hansa. Bardzo interesująca wydaje mi się, zarówno w świecie Hjalmara jak i Hansa obecność gotycyzujących i okultystycznych wątków i symboli, co jest dość zaskakujące w kontekście powstałego wcześniej cyklu **De Stijl vs. Black Metal**. Miksując materiały archiwalne, dokumentujące dzieło wybitnego architekta z klatkami filmowymi, na których utrwalono jego fikcyjne alter ego, stworzyłem autonomiczną wizję świata na przecięciu fikcji i dokumentu.

Wystawa indywidualna w galerii ŻAK I BRANICKA w Berlinie, 2010 r., prezentowała obrazy, rzeźbę z brązu i stalowych cyrkli (portret Hansa Poelziga), oraz serię fotograficznych odbitek – cyfrowych kolaży zrealizowanych podobną metodą jak ta w projekcie **Silent Utopia**. Posługując się metodą kolażu, obecną od początku mojej twórczości po raz kolejny sięgnąłem po technikę awangardowego montażu.

Projekt **Rodchenko's Spatial Constructions** (katalog B, s. 23-24, 65) powstał w 2010 roku. Zainteresowała mnie tzw. „trzecia seria konstrukcji przestrzennych” Aleksandra Rodczenki z lat 1920-1921. Konstrukcje te to proste kompozycje wykonane z modułowych, identycznych klocków drewna. Rodczenko wspominał, że rozwinął te kompozycje na drodze eksperymentu i że były one demonstracją uniwersalności i możliwości zastosowania w różnych systemach i aplikacjach. Zainteresował mnie postulat Rodczenki, który adresował do przyszłych budowniczych przemysłu, by odrzucić to, co przypadkowe i niekontrolowane. Postulował redukcję formy do uniwersalnego kształtu, uproszczonego i zgeneralizowanego. Pragnąc wpisać się w wizję przyszłości stworzoną przez Rodczenkę, stworzyłem serię obrazów, stawiając pytanie: jak wyglądałyby realizacje Rodczenki, gdyby ten miał dostęp do ówczasie mu nieznanymi materiałami, tanimi i modułowymi. Zdecydowałem się na stworzenie modeli ściśle wg instrukcji Rodczenki, z prostych i tanich przedmiotów, jak opakowania po CD, żyletki, nożyki do cięcia papieru, zapalniczki jednorazowego użytku. Przedmioty te mają identyczne możliwości konstrukcyjne, co deseczki Rodczenki, jednak ich pierwotna funkcja może mieć paradoksalnie destrukcyjny charakter. Modele te fotografowałem i zdjęcia stanowiły punkt wyjścia do pracy w technice olejnej. Projekt ten zaprezentowałem na wystawie indywidualnej, wieńczącej mój pobyt na rezydencji w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie w 2011 r., w Muzeum Narodowym w Krakowie na wystawie zbiorowej: **Rodczenko! Tak i Nie** oraz w białostockim Arsenale w 2017 r.

Zainteresowanie percepcją rzeźby, które pojawiło się przy okazji tego projektu, a także moje doświadczenia związane z realizacją kilku prac video i filmów *found footage*, które wyprodukowałem przy okazji trzech wyżej omawianych projektów, pchnęły mnie do zainteresowania fenomenem trójwymiarowości i możliwości percepcyjnych rzeźby uzyskanych przy wsparciu medium filmu. Interesowało mnie to, jak cząstkowe przedstawienie trójwymiarowego obiektu w postaci obrazu, będącego zastygłym spojrzeniem malarza, pozwala oku widza na rekonstrukcję trójwymiarowej sceny. Porównałbym ten efekt do zdolności osoby niedowidzącej do rekonstrukcji i dopowiedzenia brakującej informacji poprzez pracę

mózgu i narządu słuchu. Obrazy z tej serii zatytułowanej **Sculptures**, (katalog B, s. 66-70) zaprezentowałem w 2013 r. na wystawie pt.: **Skulptur-Malerei** w Instytucie Polskim w Berlinie, oraz na wystawie **Meshes of the Afternoon**, w galerii Sean Kelly Gallery w Nowym Jorku, gdzie wystawiałem obok Cecily Brown czy Davida Salle. Istotnym pokazem serii **Sculptures** była wystawa grupowa Art is: New Art, w Arnold Schönberg Centre w Wiedniu, gdzie oprócz pokazu moich obrazów prowadziłem prezentację – noc z muzyką Schönberga z mojej kolekcji winyli. Fascynacja muzyką Johna Cage'a znalazła swe odbicie w pokazie prac dedykowanych temu kompozytorowi na wystawie zbiorowej: **Halleluwah! Hommage à CAN** w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie i w galerii ABTART w Stuttgarcie, w 2011 r. Bardzo ważną wystawą zbiorową w moim dorobku była prezentacja tych prac na wystawie **Generationsübergreifend – Polnische Kunst In Marl** – Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, w Niemczech, w 2016 r., (katalog B, s. 71).

W roku 2014 w galerii ŻAK I BRANICKA w Berlinie zaprezentowałem instalację złożoną z obrazów olejnych i neonów pt. **Figures**, (katalog B, s. 72-74). Słowo figura wywodzi się z łaciny i w wielu językach brzmi podobnie. Figura w skrócie „fig.” a w symbolicznym zapisie grecka litera „φ”, oznacza zarówno postać, jak i rycinę czy diagram w tekście ilustrujący jakąś tezę. Jego wieloznaczność stała się dla mnie punktem wyjścia. Malując portrety, głównie aktorek, korzystałem głównie z materiałów czarno-białych. Nie interesowało mnie tradycyjnie rozumiane portretowanie a uchwycenie nieokreślonego stanu psychicznego, martwego spojrzenia, gdy czujemy, że osoba koncentrująca wzrok na jednym punkcie w rzeczywistości jest nieobecna, psychicznie przebywa w innym miejscu. Taki moment pozwala uchwycić zatrzymana klatka filmowa, będąca punktem wyjścia do obrazu. Powstałe obrazy olejne podobnie, jak w przypadku Aby Warburga i jego Atlasu Mnemosyne, stały się atlasami antropologicznymi. Uchwycenie trudnego do nazwania i zinterpretowania wyrazu twarzy, dalekiego od zalotności czy prostej do zdefiniowania emocji były dla mnie wyzwaniem malarskim. Trudność ta związana jest z uchwyceniem na obrazie chwili, której nie da się połączyć z konkretnym znaczeniem czy wymową. Wiąże się to z relacją medium malarstwa do czasu – z natury gatunku (choćby przez czas powstawania obrazu) bazującego na czasochłonnym procesie. W przeciwieństwie do niego kino i fotografia bazują na czasie realnym, rzeczywistym. Kamera (filmowa czy fotograficzna) z łatwością może uchwycić pewien ułamek sekundy czy stan „pomiędzy”, malarstwo natomiast (niepowstające w czasie rzeczywistym) preferuje stany „zamknięte”, „zdefiniowane”, „reprezentacyjne”. Interesowała mnie diagnoza deficytu w relacji malarstwa do czasu. Z tego powodu, konstruuując wystawę, posiłkowałem się możliwościami zaczerpniętymi z kina, usiłując nadać malarstwu czas realny, rzeczywisty. Balansowanie na granicy malarstwa i kina objawiło się w „poklatkowej” aranżacji obrazów przecinanej poziomymi nadającymi rytm taśmy filmowej rurkami neonowymi. Dopełniającą ekspozycję pracą był neon „fig.“, będący symbolem (wcieleniem) tego, co oznacza. Litera „φ” jest symbolem strumienia świetlnego - wielkości fizycznej, określającej całkowitą moc światła emitowanego z danego źródła mogącego wywołać określone wrażenie wzrokowe. Interesowało mnie odniesienie do figury metaforycznej (sic!) wewnętrznego światła, którym „emanują” obrazy.

W latach 2015-2016 moje obrazy z kolekcji SØR Rusche były prezentowane na wystawie **Bittersüße Zeiten - Barock und Gegenwart in der Sammlung SØR Rusche** w: Kunsthau Apolda Avantgarde, Apolda, Kunsthalle Jesuitenkirche, Aschaffenburg, Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm oraz na wystawie **Vom Allmächtigen zum Leibhaftigen** w Kunsthau Apolda.

Doktorat

Przygotowując rozprawę doktorską namalowałem nową grupę obrazów z serii **Sculptures** i **Figures**. Problematyka poruszona przy opisie tych dwóch serii była dla mnie aktualna i stała się punktem odniesienia do realizacji nowych prac na okazję obrony doktorskiej. Wpływ na sprecyzowanie tematu miała również wystawa i katalog *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today* w MoMA, referujące historyczną relację pomiędzy medium rzeźby i fotografii. Lektura esejów Rosalind E. Krauss była dla mnie elementem refleksji nad istotą i historycznym rozwojem medium rzeźby, dlatego tytuł mojej rozprawy: **Obraz w poszerzonym polu rzeźby** nawiązywał do jednego z jej sztandarowych dzieł.

Praca teoretyczna obejmowała zagadnienie wzajemnej relacji mediów malarstwa, filmu i rzeźby w kontekście historii sztuki i koncepcji psychoanalitycznych, Jacquesa Lacana, Melanie Klein, Slavoję Žižka. Dysertacja podejmowała problem funkcjonowania i budowania sensów poprzez obraz referujący rzeźbiarską trójwymiarowość. Posługując się wybranymi przykładami dzieł z historii sztuki i własnej praktyki artystycznej podjąłem próbę analizy i odczytania sensów budowanych przez obrazy w polu rzeźby, przy udziale medium posiłkowego – filmu. Istotnym odniesieniem była postać Jean-Léon Gérôme'a, artysty symultanicznie pracującego w medium rzeźby i malarstwa, przykładzie autotematycznego i autoreferencyjnego odniesienia do statusu i percepcji swojej osoby jako artysty. Kilka obrazów prezentowanych w części artystycznej było odpowiedzią na temat pojawiający się w twórczości Gérôme'a: mitu Pigmaliona i Galatei. Interesowała mnie problematyka czasu rzeczywistego i zatrzymanego, relacja czasu potrzebnego na percepcję obiektu trójwymiarowego do czasu percepcji obrazu taki obiekt częściowo przywołującego. Interesowało mnie zaburzenie relacji podmiot-przedmiot, możliwość jej transformacji, objawiająca się np. brakiem pewności widza co do tego, czy obraz przedstawia kobietę, czy manekina. Konkluzją mojej pracy teoretycznej i artystycznej było przekonanie o sile malarstwa, będącego, dzięki konieczności użycia gestu, skrótu, zaciemnienia, automatycznym przejściem w obszar nieoczywistości i tajemnicy, nawet gdy jego źródło jest osadzone w medium referującym zasadniczo obiektywnie: filmie, rzeźbie, fotografii.

Działalność artystyczna po uzyskaniu stopnia doktora sztuk pięknych.

Po uzyskaniu tytułu doktora sztuki rozpocząłem pracę nad nowym projektem, który realizuję nieprzerwanie – **Tablice**. Impulsem do powstania tej serii było zaproszenie do wystawy studentów i wykładowców AS w Szczecinie: „**Medialny stan wyjątkowy 4: Partytury**”, kuratorowanej przez M. Kaźmierczak w Muzeum Narodowym w Szczecinie. Czas trwania wystawy: 17.11.2016 – 29.1.2017, (katalog B, s. 1-5).

Tytułowe **Tablice** nawiązują swym tytułem i charakterem do tablic poglądowych, quasi-encyklopedycznej faktografii. Każda z prac na papierze jest epizodem, historią ukazującą zaskakujące powiązania nie tylko między jednostkowymi zdarzeniami, biografiami artystów i kompozytorów, ale też między nurtami awangardy, między nauką, filozofią i antropologią, spekulacją a faktem.

Na podstawie suchych faktów wszystkie epizodyczne historie z **Tablic** układają się w spójne narracje, wcielam się ponownie w rolę detektywa-artysty. Używając medium rysunku, przytoczone fakty i obrazy ulegają estetyzacji, moją intencją jest odejście od nudnej, en-

cyklopedycznej konwencji. W pracach tych kreślę analogie np. w wyniku działań wojennych, Strzemiński stracił oko, podobnie jak grecki awangardowy kompozytor i architekt Iannis Xenakis – czy dlatego powidoki mogą przypominać jego partytury?

Abstrakcyjny zapis teorii widzenia i zapis dźwięku łączy uderzające podobieństwo. Podobnie jak fragment kompozycji Bogusława Schaeffera z 1963 r. i *Chmur* Strzemińskiego z 1947 r. na innym rysunku z tej serii. Wizualna analogia pojawia się w pracy, gdzie zagadkowe plamy na brzuchu Stefana Michalaka, które miały być rzekomo efektem spotkania z UFO, przypominają abstrakcyjny zapis – perforacje na pianolowych zwojach kompozytora i wizjonera Conlona Nancarrowa, który pracował jak banita na przedmieściach Meksyku.

Problem dziedzictwa modernizmu podejmowany wcześniej skierował moją uwagę na modernizm Ameryki Łacińskiej, co zaowocowało powstaniem kilku wielkoformatowych płócien tworzących cykl **Konstrukcje** (katalog B, s. 6-12). Architekturę modernistyczną Liny Bo Bardi, Luisa Barragana i Oscara Niemeyera cechowało użycie intensywnego, czystego koloru. To odróżniało ich twórczość od „architektury bieli” europejskich twórców tego nurtu. Istotnym impulsem do powstania tych obrazów był fakt, iż Lina Bo Bardi miała swoje studio na 18 piętrze budynku zaprojektowanego przez Lucjana Korngolda, w São Paulo. Korngold, ikona polskiego modernizmu osiadł w Brazylii, został jej obywatelem, był jednym z najważniejszych południowoamerykańskich twórców.

Pracując nad projektem **Silent Utopia**, używałem wyłącznie czarno-białych zdjęć jako materiału wyjściowego do kompozycji malarskich. W przypadku omawianej serii **Konstrukcje**, inspirowanych dokonaniem środkowo i południowoamerykańskich architektów, sięgnąłem po kolorowe fotografie budynków, powstałych po wojnie, co sprawia, że charakter archiwów zdeterminował moje wybory malarskie. Zestawiając fragmenty budynków ze zdjęciami przedstawiającymi prace nad scenografią do Metropolis Fritza Langa, automatycznie podjąłem decyzję, że seria ta będzie oparta na intensywności i wibracji koloru.

Nowe prace powstałe po uzyskaniu stopnia doktora, czyli serie: **Konstrukcje**, **Tablice** i dwa obrazy z serii **Paralele**, wskazane jako osiągnięcie habilitacyjne, galeria ŻAK I BRANICKA zaprezentowała w sekcji „solo-duo” (Paweł Książek i Joanna Rajkowska) na targach sztuki ARCOMadrid w Madrycie. Czas trwania pokazu: 22.02.2017 – 26.02.2017, (katalog A, s. 34-36).

Trzy obrazy z serii **Paralele**, wskazane jako osiągnięcie habilitacyjne, galeria ŻAK I BRANICKA zaprezentowała na targach sztuki artissima w Turynie. Czas trwania pokazu: 03.11.2017 - 05.11.2017, (katalog A, s. 37-38).

Obraz **N.N. 69**, 2018, (katalog B, s. 32) i obraz z serii Paralele **Kompozycja 04 (Rozalia)**, 2017, (katalog A, s. 36), wskazany jako osiągnięcie habilitacyjne, galeria ŻAK I BRANICKA zaprezentowała na targach sztuki ARCOMadrid w Madrycie. Czas trwania pokazu: 27.02.2019 – 03.03.2019.

Ważnym pokazem moich prac z kolekcji krakowskiego MOCAK-u była wystawa: **“L’arte differente: MOCAK al MAXXI”**, MAXXI National Museum of 21st Century Arts, Rzym, Włochy. Zaprezentowano tam pięć obrazów z serii Figury. Wystawie towarzyszył katalog. Czas trwania pokazu: 7.12.2016 – 22.1.2017. (katalog B, s. 13).

Pięć obrazów z serii **Figury** prezentowano na wystawie stałej kolekcji MOCAK-u (katalog B, s. 13) towarzyszącej wystawie: **Artyści z Krakowa. Generacja 1970-1979**, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK. Celem kuratorek było zbudowanie kontekstu dla prac artystów pokazanych na wystawie czasowej. Wystawie **Artyści z Krakowa. Generacja 1970-1979**, towarzyszył obszerny katalog z reprodukcjami widoku wystawy oraz prac z serii **Paralele** (wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne). Czas trwania wystawy: 20.10.2017 – 2.4.2018 (katalog A, s. 22).

W sierpniu 2017 miało miejsce otwarcie mojej indywidualnej wystawy, retrospektywy projektu **Silent Utopia** w galerii miejskiej BBK-Gallerie, w niemieckim Oldenburgu. Wystawa ta odbyła się w ramach festiwalu kultury polskiej Polen Begegnungen. Zaprezentowano tam obrazy olejne, serię 7 zdjęć i gabloty ze slajdami z tej serii. Czas trwania pokazu: 10. 08. 2017 – 10.09.2017, (katalog B, s. 14-22).

Cztery obrazy z serii **Rodchenko's Spatial Constructions** zaprezentowano na wystawie zbiorowej: **KINO-OKO. WOKÓŁ WIERTOWA I KONSTRUKTYWIZMU** w Galerii Arsenał w Białymstoku. Wystawie towarzyszył katalog. Czas trwania pokazu: 20.10.2017 – 30.11.2017. (katalog B, s. 23-24)

Na wystawie **Economize! On the Relationship of Art and Economy**, w Ludwig Museum w Budapeszcie, został zaprezentowany mój obraz z kolekcji Mileny Bujnowskiej, w ramach projektu-wymiany Rafała Bujnowskiego z wybitnymi, polskimi artystami. Zaprezentowana praca to **projekt 28/05 (struny)**, z 2005 r. Czas trwania pokazu: 13.10.2017 – 14.01.2018, (katalog B, s. 25)

Inicjatywą Katedry Malarstwa była prezentacja prac wykładowców i studentów na wystawie **Die Angst | współczesne fantazmaty lęku**, Galeria MS44 Świnoujście. Wystawie towarzyszył katalog. Zaprezentowałem tam obraz z serii **Paralele – Bicho 2**, (katalog A, s. 3), wskazany jako osiągnięcie habilitacyjne. Czas trwania pokazu: 13.01.2018 – 13.02.2018.

W grudniu 2018 wzięłem udział w wystawie grupowej, co istotne promującej twórczość studentów i pracowników Katedry Malarstwa AS w Szczecinie: **Adolescent**, w Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie, w Galerii Poziom 4. Zaprezentowałem tam dwa obrazy z serii **N.N. VS. Artists – N.N. 67, i N.N. 68**, z 2018 r. Czas trwania pokazu: 12.12.2018 – 06.01.2019, (katalog B, s. 26).

W 2018 r. rozpocząłem pracę nad nową serią obrazów: **Printscreens**. Seria problematyzuje aspekty montażu na poziomie cyfrowym i analogowym. Analizuję kwestie autonomiczności i statusu reprezentacji obrazu. Na płótnach pojawiają się obrazy w obrazie, które mogłyby zaistnieć niezależnie, a pojawiają się obok siebie jako "okna" z widoczną przestrzenią aplikacji graficznej, gradientów w tle. W oknach lub na warstwach lewitują obok siebie, przykrywają inne, tworząc nowy obszar percepcji i relacji. Obraz olejny jako całość jest przedstawieniem fazy montażu warsztatowego, możliwości, którą zdecydowałem się ujawnić, tworząc enigmatyczne konteksty interpretacyjne. Ikonografia pochodzi z mojego archiwum, rzekłbym "atlasu", nawiązując do Aby Warburga. To materiał zgromadzony w czasie wieloletniej praktyki i pracy nad cyklami. Namalowałem również kilka dużych prac z serii **N.N. VS.**

Omówienie serii prac z cyklu Paralele 2016 – 2018, wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne.

„Nasze najlepsze maszyny powstały z promieni słońca. Wydają się doskonale czyste i lekkie, bo nie są niczym innym, jak sygnałami elektromagnetycznych fal, częścią świetlnego spektrum. Maszyny te można swobodnie przenosić, są one innymi słowy ruchome, (powód potwornego fizycznego bólu wykonujących je robotników w Detroit i Singapurze). Zbudowani z materii, nieprzezroczysti ludzie nigdy nie osiągną tak płynnej szybkości. Cyborgi to eter i kwintesencja.”⁵

Moją twórczość charakteryzuje efekt domina, wynikający z kumulacji materiału poznawczego, informacji i inspiracji, jakie odnajduję. Omawiając kolejne projekty w tym referacie, starałem się ukazać czytelnikowi ciąg przyczynowo-skutkowy, powtarzające się wątki, które doprowadziły mnie do serii prac, wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne.

Cykl **Paralele** jest kontynuacją moich analitycznych studiów nad estetyką i potencjałem awangardy oraz na badaniu opozycji ciało kontra obiekt, natura kontra kultura, konstrukcja kontra destrukcja. Moją uwagę przykuła seria prac brazylijskiej artystki Lygii Clark. **Bichos (Stworzenia)** to seria rzeźb wykonanych w latach 60-ych, z kawałków metalu połączonych zawiasami, co pozwala nimi manipulować, nadając im społeczny aspekt w wyniku włączenia ciała widza w proces powstawania rzeźby. Analizując rzeźby Clark, można zauważyć, że ich struktura jest interaktywna i niestabilna, nie posiadają one określonych wymiarów, ich kształt ulega ciągłej transformacji. Osoba manipulująca tymi obiektami (co można zaobserwować w filmach), posiada nad nimi kontrolę, jednak te, ulegając transformacji, momentami fizycznie załamują się, wbrew woli i ku zaskoczeniu osoby nimi manipulującej. Obiekty te, jak tytułowe stworzenia wymykają się manipulującemu, są nieprzewidywalne, stawiają opór. Fascynujące w **Bichos** Lygii Clark jest to, że nie poddają się one bezwiednej manipulacji jak pacynki w rękach reżysera, momentami emancypują się, uzyskując podmiotowość. Malując cielesno-rzeźbiarskie hybrydy starałem się posługiwać syntezą i techniką montażu, co jest następstwem moich poszukiwań związanych z transformacją przedmiotu w podmiot i podmiotu w przedmiot, jak to miało miejsce w projektach **Sculptures** i **Figures**. Technika ta, na poziomie awangardy historycznej jest odkryciem dadaistów. Podmiotowość rzeźb Lygii Clark jest płynna, ich kształt jest niestabilny, podobnie niestabilna bywa osobowość postaci kreowanej przez aktorkę. Idąc tym tropem, doszedłem do wniosku, że zastygająca w pewnym kształcie forma jest obecna w różnych płaszczyznach życia i wizualności. Początkowo pracując nad tym cyklem miałem w głowie problem niestabilności, jej analizy, ustawicznego negocjowania w obszarze rzeźby, anatomii i zjawisk natury.

⁵ Donna Haraway, „Manifest cyborga”, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm, tłum.: Ewa Franus (dostęp 27.01.2019).

Na wystawie **Artyści z Krakowa. Generacja 1970-1979** w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK zaprezentowano pięć obrazów z serii Paralele. **Kompozycja 05 (Rozalia)**, (katalog A, s. 19) to obraz, na którym znalazła się postać Rozalii Chladek, austriackiej, awangardowej tancerki i choreografki. Pomysł na tę kompozycję wziął się z elementu konstrukcyjnego – drążka tancerki, którego ruch w przestrzeni wyobraziłem sobie jako równoległy do ruchu krawędzi rzeźby Lygii Clark, ruchu słońca, trajektorii i świetlnych smug komet i meteorów. Pracując nad tą serią, doбираłem elementy intuicyjnie, najpierw tworząc kolaż cyfrowo. Malując pierwsze obrazy z tej serii, zacząłem sobie świadomie, że są to prace o zastyganiu, krzepnięciu, nieruchomieniu, odzyskiwaniu stabilności. W obrazie **Kompozycja 08**, (katalog A, s. 18) również prezentowanym na tej wystawie elementem reprezentacji jest forma przypominająca powierzchnię księżyca i zjawiska świetlne, którym towarzyszą podziały i elementy konstrukcyjne wynikające z animowanego ruchu blach Lygii Clark. Interesował mnie problem oddania wrażenia trójwymiarowości i dynamiki ruchu obiektu-hybrydy w bliżej nieokreślonej kosmicznej przestrzeni.

Mimo tego, że kolory i pociągnięcia farby są rozwibrowane, podatne na ruch narzędzia, przemieszczanie, zatapianie koloru w kolor, formy w formę, to natura malarstwa powoduje, że ciała i twarze na obrazie zastygają w nieruchomej pozycji, zastygają planety, kawałki lawy, elementy rzeźb. Zastyga w końcu farba olejna te formy definiująca. Jednak zanim farba zastygnie, proces przemieszczania olejnej materii jest paralełą, odbiciem procesu przemieszczania przywoływanych na obrazie elementów w świecie rzeczywistym. W tym kontekście **Paralele** opierają się na symulacji procesu przemiany, przenikania procesów i obiektów, finalnie zastygających, osiągających stabilność uchwyconą w jednym kadrze, spojrzeniu. W prostej ekscytacji towarzyszącej tworzeniu obrazów tkwi przyczyna mojej fascynacji malarstwem.

Twarz kobiety na moich obrazach, w ostatnich latach pojawia się często, a to dlatego, że delikatność rysów, zatrzymanie nieuchwytnego spojrzenia, miękkości formy jest dla malarza pragnącego operować techniką *alla prima* sporym wyzwaniem technicznym. Maluję, bo lubię wyzwania i dążę do perfekcji, nie tej, którą osiągają hiperrealiści a tej, którą cechuje trafność swobodnego gestu. Staram się zachować podobieństwo do pierwowzoru i tytuły niektórych prac sugerują nazwisko aktorki jak Veronica Lake, Lea Seydoux czy Faye Dunaway. Zachowanie podobieństwa nie jest jednak moim priorytetem, raczej kwestią prawdy, dlatego nie nazywam tych wizerunków portretami i nie czuję się portrecistą w tradycyjnym sensie. Nie lubię używać sformułowania „portret aktorki“, gdyż selekcyjnie, po wnikliwej analizie, klatka po klatce mogę uchwycić subtelny kadr, nieuchwytny stan, psyche filmowej postaci.

W moim przekonaniu obraz o złożonej strukturze narracyjnej zbudowany z wielu elementów i warstw znaczeniowych jest dziełem otwartym na interpretację. Widz ma możliwość doszukania się źródeł inspiracji, kadru z filmu czy konkretnej kompozycji Lygii Clark, lecz jest to zaproszenie do wnikliwej analizy detali, procesu budowania kompozycji, poprzez cyfrową kompilację materiałów. Obraz zawsze pozostanie homogenicznym przekazem, który *ad hoc* działa lub nie działa na widza. Obecność kobiet, sposób ich przedstawiania na moich obrazach może prowadzić do wniosku, że moim celem jest gładkie operowanie kategoriami harmonii i piękna, jednak dla mnie te kategorie są podporządkowane idei obrazu, koncepcji projektu i nie są w żadnym wypadku celem samym w sobie. Uważny widz nie ulegnie takiemu złudzeniu, znając moje wcześniejsze cykle lub czytając komentarz do projektu. Istotnym aspektem pracy nad obrazem jest praca wyobraźni, powściągliwa w kreowaniu form, śmiała w aplikacji koloru. W przypadku tego i wcześniej omawianych projektów,

gdzie materiał wyjściowy stanowiły głównie czarno-białe zdjęcia. Kolor jaki się pojawia na obrazach, pochodzi z wyobraźni, intuicji lub obserwacji natury.

Sygnalizowałem we wstępie, że dokonania kobiet – Sylvii Plath, Valie Export, Liny Bo Bardi, Lygii Clark, wątki wykluczenia i równouprawnienia Afroamerykanów, homoseksualistów (cykl genetowski) były od dawna w polu mojej uwagi. Przytoczę wypowiedź Jadwigi Maziarskiej, która bardzo dobrze ilustruje przemyślenia i emocje towarzyszące mi w czasie pracy nad **Paralelami**:

„Rytmy przemian wszechświata są podobne do stanów emocjonalnych człowieka. Szukam wśród nich tego, który najlepiej wyraża mój stan emocjonalny i widzę je plastycznie. Inspiruje mnie fotografia i film, stereofonia i stereoskopia.

Te formy są niepowtarzalne i niepodobne do siebie. A żeby były prawdziwe muszą być plastyczne nie w sensie imitacji i iluzyjności przedstawiania, ale w sensie dotykanej rzeczywistości. Te wrażenia można osiągnąć tylko przez wzbogacenie środków malarskich rzeźbiarskimi.“⁶

Omawiając ten aspekt mojej pracy nad tą serią, pragnę zwrócić uwagę na badanie relacji anatomii, fizjonomii ludzkiej twarzy i **Bichos** (Stworzeń). Paralelna relacja geometrii tych elementów jest przedmiotem konceptualnej analizy. Na obrazach pojawiają się podziały kompozycyjne odpowiadające krawędziom obiektów Clark w postaci płaszczyzn, lub cienkich, kolorowych linii przecinających twarze. Jeden z pierwszych obrazów **Bicho 2**, (katalog A, s. 3) prezentowany na wystawie w galeri Miejsce 44, jest hybrydową konstrukcją, analitycznym spojrzeniem na relację form: czaszki, oka, i kompozycji L. Clark. Na innych, jak **Kompozycja 19 (Vivien)**, (katalog A, s. 10), dochodzi do konfrontacji solidnych bloków metalu, z profilem kobiety w odcieniach szarości. Obraz ten oparty jest na kontrapunkcie geometrii i organiczności, reliefowej faktury i monochromatycznego koloru, jego braku i punktowej aktywności, wibracji. Obraz ten należy do grupy prac, które przywołują koncepcję kobiety-cyborga, echo postaci Marii z filmu Metropolis Fritza Langa. Proces arbitralnego podziału kompozycji doprowadził do syntezy **Bicho** i człowieka. *„Cyborg z uporem i śmiałością poddaje się fragmentaryzacji, lubi ironię, pozwala sobie na intymność i perwersję. Pociągają go sprzeczności i utopie, jest pozbawiony niewinności. (...) Pod koniec XX w. granica między człowiekiem a zwierzęciem uległa naruszeniu. Ostatnie przyczółki ludzkiej wyjątkowości, jak język, stosowanie narzędzi, zachowania społeczne, umysłowość, zostały sprofanowane, jeśli nie zamienione w parki rozrywek – nie mamy niczego, co pozwoliłoby nam przekonywająco ustalić różnicę między człowiekiem a zwierzęciem.“⁷*

W grupie prac prezentowanych na wystawie **Paralele** w galerii ŻAK I BRANICKA pojawiły się obrazy o charakterze abstrakcyjnym np.: **Kompozycja 26**, **Kompozycja 27** (katalog A, s. 12-13). Moją intencją było upozorowanie bezprzedmiotowości, postrzeganej przez kliszę abstrakcjonizmu. Obrazy te przedstawiają konkretny kształt, zastygłą pozę (sic!) jaką przyjęły kompozycje Lygii Clark. Powiedziałbym, że blachy zastygły nieruchomo w postaci barwnych plam nałożonych intuicyjnie, zawiąsy zostały zespawane w malarskim procesie stygnięcia olejnej magmy, doprowadzając do stanu, który nazwałbym portretem stworzenia, portretem **Bicho** brazylijskiej artystki. W moim odczuciu przewrotność tych prac

6 Cyt. Za: J. E. Dutkiewicz, Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice, red. B. Piwowarska, Warszawa: Krzywe Koło, 2005, s. 13-14.

7 Donna Haraway, „Manifest cyborga” http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm (dostęp 27.01.2019, 12:34) Tłumaczenie: Ewa Franus.

opiera się na grze ze statusem reprezentacji obrazu. Prace te, moim zdaniem wpisują się w konceptualne podejście do kształtowania i definiowania obrazu.

Analizując fizyczność metalowych konstrukcji Lygii Clark, podjąłem próbę spekulatywnej, wyobraźniowej symulacji ruchu elementów dających lustrzany efekt. Efekt odbicia – światła, twarzy, płaszczyzn koloru nieobecnych w polu widzenia osoby patrzącej na rzeźbę, a przywołanych pod różnymi kątami poprzez ich odbicie w wypolerowanych płaszczyznach metalu, pojawia się na wielu obrazach, przykładowo **Kompozycja 03 (Lea)**, (katalog A, s. 16), **Kompozycja 22 (Faye Dunaway)**, (katalog A, s. 9) czy **Kompozycja 04 (Veronica)**, (katalog A, s. 6). Odbicia te są oczywiście grą symulacji i w moim przekonaniu medium malarstwa, opierające się na udziale wyobraźni jest świetnym narzędziem. Przywołanie motywu odbicia, zjawiska, które ma długą tradycję w historii malarstwa ma swoje miejsce również w przestrzeni ekspozycyjnej, którą staram się traktować integralnie.

Pracując nad wystawą **Paralele** w galerii ŻAK I BRANICKA wykonałem zabieg, który polegał na połączeniu obrazu z kompozycją ścienną, murałem dającym wrażenie ciągłości, odbicia i negocjowania możliwości konstrukcyjnych kompozycji. Interesowała mnie gra permutacją kompozycji rzeźbiarskiej, jej odbicia w postaci muralu, de facto elementu przestrzeni trójwymiarowej, i kompozycji przywołanej jako iluzyjny element przestrzeni dwuwymiarowej obrazu olejnego. Jean Baudrillard, snując rozmyślenia nad hologramami, zadaje pytanie: *“Trójwymiarowość symulakru – dlaczego symulakr o trzech wymiarach miałby być bliższy rzeczywistości, niż ten dwuwymiarowy? (...) Krótko mówiąc, rzeczywistość nie istnieje: trzeci wymiar jest jedynie wyobrażeniem świata dwuwymiarowego, a czwarty świata trójwymiarowego... Wzrost i przyspieszenie produkcji coraz bardziej realnej rzeczywistości za sprawą dodawania kolejnych wymiarów. Jej konsekwencją stanowi nasilenie się ruchu przeciwnego: tylko to jest prawdziwe, tylko to jest naprawdę uwodzące, co bawi się jednym wymiarem mniej.”*⁸

Obrazy z cyklu **Paralele** niewskazane jako osiągnięcie habilitacyjne są prezentowane w katalogu A na stronach 42-48.

8 Jean Baudrillard, “Symulakry i symulacja”, sic!, 2005, t. S. Królak, s. 133-134

Wybrana bibliografia.

- art is: new art, Reflections on Schönberg in Contemporary Art*, Arnold Schönberg Center, Wien, 2013,
Artyści z Krakowa. Generacja 1970-1979, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 2017,
Bittersüße Zeiten, Barock und Gegenwart in der SØR Rusche Sammlung Oelde/Berlin, Wienand Verlag GmbH, 2014,
Czy to będzie "jutro" polskiej sztuki?, Grzegorz Borkowski 03.01.2009. aktualizacja 13.01.2009 09:44, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5982> (dostęp 27.01.2019, 12:34)
Flying, Künstlerhaus Bethanien GmbH,
Halleluhwah! Hommage à CAN, 2011, modo Verlag GmbH Freiburg,
L'arte differente: MOCAK al MAXXI, Wystawa prac z Kolekcji MOCAK-u w Rzymie, 2016, Wydawnictwo MOCAK, 2016,
N.N. vs. Artists, Paweł Książek, 2010, Salzburger Kunstverein,
"Po drugiej stronie lustra albo niezgoda na świat Jeana Geneta. Na marginesie Cyklu genetowskiego Pawła Książka", Wojciech Szymański, s. 115, *Panoptikum*, nr 6 (13) 2007,
Parallels, Paweł Książek, katalog towarzyszący wystawie w Galerii ŻAK I BRANICKA, Berlin, 2018
Piękno, czyli efekty malarskie, 2004, Galeria Bielska BWA,
Polish!, Hatje Cantz Verlag, 2011,
REkoNESANS malarstwa, biennale sztuki współczesnej, GCK, Katowice 2007
Silent Utopia, Paweł Książek, Art Stations Foundation, 2009,
Tekstyliabis. Słownik młodej kultury polskiej. korporacja ha!art, 2006,
Zbiory / Sets, Paweł Książek, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2008

P. Książek

.....
podpis