ZACHĘTA

maj 2066

rafał bujnowski

11.06–21.08

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Rafał Bujnowski. Maj 2066

Rafał Bujnowski. May 2066

kuratorka | curator: **Maria Brewińska**
partner wystawy | partner of the exhibition: **Instytut Mikroelektroniki i Optoelektroniki, Politechnika Warszawska** | Institut of Microelectronics and Optoelectronics, Warsaw University of Technology
patroni medialni | media patronage: Stolica, artinfo.pl

kontakt dla prasy | press contact: Olga Gawerska, rzecznik prasowy | press officer, tel. | phone +48 22 556 96 55, +48 603 510 112
zdjęcia dla prasy | press photos: www. zacheta.art.pl/pl/prasa (dostępne po zalogowaniu)

Wystawa Rafała Bujnowskiego to projekt odmienny od dotychczasowych realizacji artysty. Złożyły się na nią wyłącznie najnowsze, bardzo zróżnicowane prace, m.in. dokumentacja filmowa, której bohaterem jest spotkany przypadkowo w klubie fitness mężczyzna, serie obrazów namalowanych w ostatnich miesiącach oraz grafiki, jak również dwa obiekty, samochody vintage, zapożyczone z materialnego świata rzeczy.

Ekspozycja w Zachęcie może być zaskoczeniem, bo Bujnowski jest przede wszystkim znanym malarzem. Od początku w jego sztuce proces/czynność malowania podlegała konceptualizacji, a sam obraz traktowany był najczęściej jako materialny przedmiot. Rezultatem takiego podejścia jest dekonstrukcja malarstwa rozumiana jako afirmacja i przetwarzanie jego podstawowych fizycznych elementów, a zarazem ich ponowne obnażenie czy uświadomienie — zarówno w polu tworzenia, jak i odbioru. Owe elementy to rama (jej kształt), farby, pigmenty, a przede wszystkim płótno — miejsce „akcji" lub jej braku — które w pierwotnej postaci należy uznać za pierwowzór monochromu. Obszar ten dysponuje ogromnym potencjałem — może w nim powstać wszystko albo nic. Według Bujnowskiego powstawanie obrazu to proces zamalowywania „białego" (monochromu), inaczej: „brudzenie" białego płótna czy papieru, które w jego pracach często prześwitują spod warstwy farby. W rozmowie towarzyszącej wystawie artysta opowiada o swoim rozumieniu malarstwa. Jest ono bliskie historycznym już zjawiskom w sztuce, na różne sposoby demaskującym iluzyjny charakter medium i jego przedmiotowość. Wątki te powracają we współczesnych działaniach artystów powtarzających akty twórcze już dokonane, by ponownie przeżyć lub odkryć to, co już jest wiadome.

Jak proces odchodzenia od obrazów, traktowanych na ogół jako fetysze, przejawia się na wystawie? Prezentowane są monochromatyczne, dopiero co namalowane płótna, rocznik 2016. Seria eleganckich tond powtarza podobne abstrakcyjne motywy; na innych obrazach zmultiplikowane widoki chmur składają się na monumentalne, a zarazem iluzyjne obrazowanie nieba. Ale ich recepcja na poziomie przedstawieniowym wydaje się nieistotna. Według artysty obrazy to przedmioty, którymi można się posłużyć, wykorzystać je w innym celu, wpływając przez to na ich estetyczne funkcje. To instrumentalne podejście jest impulsem do postarzenia obrazów o około pięćdziesiąt lat, z wykorzystaniem technologii i komory do badania wytrzymałości materiałów w wysokiej temperaturze oraz przez naświetlanie promieniami ultrafioletowymi. Zyskują przez to niewielką patynę i drobne uszkodzenia, niezauważalne dla niewprawnego oka. Nabierają wyglądu dzieł sztuki długo przechowywanych w magazynie. Ten akt postarzania własnych prac można uznać za kolejne działanie na drodze ucieczki od ilustracyjności, dosłowności, dążenie do uprzedmiotowienia obrazu i zakwestionowania jego wyjątkowego statusu — niepowtarzalnego i estetycznego obiektu plasującego się pomiędzy muzeum a rynkiem sztuki. Jednak malarstwa nie da się unicestwić tak łatwo i nie jest to celem artysty.

Bujnowski przekracza ograniczenia medium, a zarazem dotyka zagadnień czasu, kluczowych dla koncepcji wystawy, opartej na skokach czasowych zarówno w przyszłość, jak i w przeszłość. Mamy obrazy z tu i teraz, ale w stanie, w jakim byłyby za pięćdziesiąt lat. Stąd tytuł wystawy wskazujący na dyskretnie uprawianą futurologię — badanie prawdopodobieństwa i *możliwego* stanu materialnego rzeczy. Futurologia wynika z założenia, że przyszłość istnieje w takim zakresie, w jakim jest zdeterminowana przez łańcuch przyczynowo-skutkowy sięgający naszej teraźniejszości.

Z innym skokiem czasowym mamy do czynienia w dokumentacji filmowej — zapisie ćwiczeń wykonywanych przez siedemdziesięciolatka, który dzięki intensywnemu wysiłkowi sportowemu zachowuje kondycję fizyczną równą tej sprzed dwudziestu lat. W perspektywie artystycznej ciało mężczyzny, z zawodu rzeźbiarza i konserwatora zabytków, dokonuje więc skoku czasowego wstecz, stając się żywą rzeźbą unaoczniającą chęć zatrzymania procesu starzenia, przemijania.

kadry z dokumentacji filmowej, 2016

stills from film documention, 2016

Wszystkie prace dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster, Warszawa
All works courtesy of the artist and Raster Gallery, Warsaw

Skok czasowy w przeszłość dokonuje się na wystawie także za pomocą dwóch przypadkowo wybranych obiektów. Są to dwa samochody, mazdy z rocznika 1986, których idealny stan zachowania zdaje się przenosić nas o trzydzieści lat wstecz. Proste w formie, bezpretensjonalne, średniej klasy auta zostały wybrane spośród masy kolekcjonerskich, bardziej atrakcyjnych egzemplarzy. Bujnowski rzadko wykorzystuje poza malarskie obiekty na swoich wystawach. Stało się tak w instalacji pt. *Ostatni zachowany* z 2004 roku, w której wykorzystał osiem kopii etażerki papieża Jana Pawła II z muzeum w Wadowicach. Teraz też mamy do czynienia z egzemplarzami na tyle rzadkimi, że ich obecność może być intrygująca. Samochody, którym przydano funkcję estetyczną w obszarze sztuki, mają udział w konstruowaniu idei wystawy.

Czy na wystawie mamy do czynienia z apologią przypadkowości? W dużej mierze to właśnie przypadek zadecydował o wyborze prac, a proces konceptualizacji projektu przebiegał szybko i spontanicznie, na drodze kojarzenia różnych sytuacji, zdarzeń, przedmiotów. Przypadkowo spotkany mężczyzna, przypadkowy pomysł na postarzenie obrazów (który pojawił się, kiedy artysta sięgnął do swoich dawnych prac pokrytych patyną czasu), przypadkowo dobrane samochody (kiedy szukał samochodu dla siebie). Uświadomienie sobie nieodpartej obecności i czasowości przedmiotów wywołuje w nas odczucie przypadkowości istnienia. Powtarzające się zdarzenia ujawniają pewne prawidłowości, stałe relacje stanów rzeczy, procesów zachodzących w rzeczywistości, co zmniejsza poczucie ich absurdalności. Oparta na takich przypadkach i nieprzewidywalności logika procesów naturalnych stała się dla Bujnowskiego metodą formowania własnych prac.

Wystawa oddaje względność odczuwania czasu i myślenia o nim. Nie chodzi o strzały do tarcz zegarowych, by zatrzymać to, co bezpowrotnie tracimy. Konkluzja jest zawsze taka sama: *ars longa, vita brevis.* ●●●

Maria Brewińska

The exhibition by Rafał Bujnowski is different from his projects to date. It features most recent works only, and highly varied ones, including a video about a man met at a fitness club, a series of paintings from recent months, and two objects — vintage cars — borrowed from the material world of things.

The exhibition at Zachęta may come as a surprise, because Bujnowski is chiefly known as a painter. From the very beginning conceptualising the painting process/practice, it is the picture as a physical object that has preoccupied him. The result of this is a deconstruction of painting, where the artist affirms and processes its key physical elements, while at the same time exposing or revealing them — in the fields both of creation and reception. These elements are the frame (its shape), the paints and pigments, and above all the canvas — the place of 'action' or lack thereof — which in its original form should be regarded as prototype to the monochrome. This area holds immense potential — it can give rise to everything or nothing. According to Bujnowski, painting consists in covering the 'white area' (the monochrome), in 'soiling' the white canvas or paper, which often show through the layers of paint. In an accompanying conversation, the artist explains his understanding of painting. It resonates with those phenomena in art that have in various ways exposed the medium's illusive nature and objectivity. These threads return in the contemporary practices of artists who repeat creative acts already performed in order to relive or rediscover what is already known.

How does the exhibition reflect the process of moving away from paintings, usually treated as fetishes? It presents monochromatic canvases, very recent ones (2016). A series of elegant tondos repeats similar abstract motifs, and in other paintings multiplied images of clouds comprise a monumental, yet illusive, depiction of the sky. Their reception on the representational level seems irrelevant, though. According to the artist, paintings are objects that one can use, can cause to serve another purpose, thus affecting their aesthetic functions. This instrumental approach is an impulse for aging the paintings by about fifty years, using ultraviolet radiation and a chamber for high-temperature material-resilience testing. The paintings acquire slight patina and small imperfections, unnoticeable for an untrained eye, giving them a 'long stored' look. This act of aging your own works can be viewed as another step in the escape from illustrativeness and literalness, in the striving to objectify the painting and challenge its exceptional status as a unique and aesthetic object situated between the museum and the art market. Yet painting isn't so easy to annihilate and doing so isn't the artist's purpose.

Bujnowski goes beyond the limits of the medium, reflecting on the phenomenon of time, crucial for the exhibition, which is based on temporal leaps, both forward and back. We see the paintings here and now, but in a condition in which they would be fifty years from now. Hence the show's title, indicating an instance of discreet futurology — researching the probability and the *possible* material condition of things. Futurology rests on the premise that future exists only insofar as it is determined by a cause-and-effect chain traceable back to our present.

Another temporal jump is documented by a video documenting a 70-year-old man who, thanks to intense training, remains fit as a fifty-year-old. In the artistic perspective, his body, which is the body of a sculptor and art conservator, performs a leap back in time, becoming a living sculpture both reflecting a desire to stop the process of aging and transience.

A backwards jump in time is also effected in the exhibition by two randomly selected objects. These are two Mazda cars manufactured in 1986, both perfectly preserved, their impeccable condition taking us thirty years back. Simple, unpretentious, middle-classy, they had been selected from a big bunch of collector's-quality, more attractive vehicles. Bujnowski seldom uses non-painting objects in his exhibitions. One example was *The Last Preserved* (2004), where he had made eight copies of the last preserved furniture piece from Karol Wojtyła's family home, kept at the John Paul II Museum in Wadowice. This time too we are dealing with objects so rare that their presence may seem intriguing. Cars contribute to the construction of the exhibition's idea, aestheticised by their insertion in the white cube.

Is the show an apology of randomness? The works were indeed selected quite by chance, and the process of the object's conceptualisation was fast and spontaneous, occurring through the association of situations, events, things. A randomly met man, the random idea of aging the paintings (when the artist had reached for his patina-covered older works), randomly selected cars (when he was looking for a car for himself). Becoming aware of objects' irresistible presence and temporality, we feel a sense of the randomness of existence. Recurring events reveal certain regularities, constant relations of states and processes, which makes them seem less absurd. A logic of natural processes, based on such cases and on unpredictability, becomes for Bujnowski an artistic method.

The exhibition reflects the relativity of our perception and notion of time. The point isn't to shoot at clock faces to arrest what we irrevocably lose. The conclusion is always the same: *ars longa, vita brevis*. ●●●

Maria Brewińska

Dół, 2016, olej, płótno

na sąsiedniej stronie:
Lamp Black. Tondo, 2008, olej, płótno

Down, 2016, oil on canvas

opposite:
Lamp Black. Tondo, 2008, oil on canvas

Z Rafałem Bujnowskim rozmawia Maria Brewińska

Rafał Bujnowski Talks to Maria Brewińska

Spotykamy się w szczególnym momencie twojego życia, określanym kryzysem wieku średniego. Jesteś po czterdziestce, kwitnący, chociaż trochę znerwicowany.
Ale we wspaniałej formie.

Absolutnie. Chcę, żebyś skomentował swoją dojrzałość. Pytam, bo przerabiałam to z Piotrem Uklańskim przy wystawie, nomen omen, *Czterdzieści i cztery*. Jesteś kolejnym artystą, z którym pracuję, będącym w kwiecie wieku, choć i w kryzysie wieku.
I jeszcze w paru innych kryzysach.

Dojrzałość poczułeś przed wiekiem Chrystusowym, czy po?
Jasne, że po. To chyba jest związane z mentalną stabilizacją. Nie umiałbym wskazać jednego przełomowego zdarzenia, jak w filmie: oto coś się dzieje i nagle wszystko wygląda inaczej. To jest proces, bardziej nawarstwianie się niż eksplozja czy efektowny zwrot akcji.

Konsekwencją obecnych kryzysów życiowych są treningi i dbanie o siebie, a dalej pomysł na film z panem Włodkiem, którego spotkałeś na siłowni. Film o jego dobrze utrzymanym pomimo wieku ciele realizowany jest specjalnie na wystawę. Przechodzę do tego, bo praca nad twoją wystawą jest ciągłym splotem okoliczności artystycznych i życiowych.
Włodka spotkałem w jednym z tych miejsc z wesołą muzyką, gdzie ludzie ćwiczą. Wysłał mnie tam psychiatra. Ale jeśli pytasz o to, jak się sprawy mają, rozmawialiśmy ostatnio stojąc pod hotelem Forum, który jest „zabytkiem" z lat siedemdziesiątych przemienionym w dużą kawiarnię. I padło tam w dyskusji stwierdzenie, że to teraz jest najgorszy moment dla nas, artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych.

Dlaczego?
Bo znajdujemy się w pewnej śluzie życiowej, nie chcemy lub nie możemy powiedzieć o sobie „klasyk", ale już nie możemy mówić o sobie mówić „debiutant". To dosyć newralgiczny moment, gdzie wszystko może się jeszcze zdarzyć, zawalić na łeb, bo tak dużo się nawarstwiło, że łatwo może runąć. Ale daje się też z tego zbudować dobry fundament. Dwie trzydziestoletnie, nieużywane Mazdy, które, przyznam nieco bezczelnie, bez żadnej interwencji w obiekt stawiamy w galerii, mogą być dobrą metaforą tego kłopotliwego zawieszenia. Te samochody nie są jeszcze klasyczne, ale na pewno nie mają też wiele wspólnego z najnowszą motoryzacją.

Coś się zawaliło w życiu osobistym, ale w życiu zawodowym możesz mówić o rodzaju stabilizacji.
Tak, i serii doświadczeń. Ale ciągle mam tę idiotyczną świadomość, a nawet wcale nie bezpodstawne zawstydzenie, że oto czterdziestodwuletni mężczyzna rasy białej, kucając bądź klęcząc, brudzi białe kawałki płótna i papieru.

Brudzi?
W takim sensie, że sobie maluje, rysuje... Bo ciągle mam, i nawet chyba staram się pielęgnować w sobie proste emocje, proste definicje malarstwa czy rysowania, że to brudzenie białego, nieskalanego kawałka płótna czy papieru jest uzasadnione.

Taki masz zawód.
I całe szczęście. Wspomniane myślenie pomaga mi jakoś zracjonalizować moje kuriozalne zajęcie, choć przyznam, że chyba nie chciałbym się całkiem sprofesjonalizować. Ale zaraz, mówiliśmy o dojrzewaniu...

O dojrzałości i wieku po czterdziestce.
Zamkniemy już ten temat: powrócę do momentu, kiedy stałem się mężczyzną. Było to wtedy, kiedy udało mi się wymknąć banałowi estetycznemu, znaleźć własny język. Można powiedzieć, że jesteś dorosły, gdy mówisz własnym językiem o własnych sprawach. Na studiach malowaliśmy podobnie, bo tak było łatwo, miło i przyjemnie. Wieczorem malowało się to, co się jadło na śniadanie.

Wyłamałeś się z podobnej stylistyki malowania w ramach grupy Ładnie dzięki dość ryzykownemu, ale i radykalnemu działaniu — destrukcji malarstwa poprzez odchodzenie od stereotypowego, ładnego obrazu, który w kulturze zachodniej kojarzony jest z obrazem przedstawiającym. Tak naprawdę twoje myślenie o malarstwie od samego początku jest bardzo radykalne. I konsekwentne.
Może to leży u podstaw tej negacji, albo raczej zwątpienia, zastanowienia się, po co się maluje, po co dorosły facet brudzi płótno. Nie robiłem tego nigdy z powodów merkantylnych. Zresztą, kiedy zmieniłem studia z architektury na ASP, nie istniał żaden rynek sztuki. Nie miałem żadnego biznesplanu. Totalne punko-polo. Do dzisiaj uważam, że malowanie to kuriozalna czynność i każdy udany obraz powstaje z takiego zwątpienia.

Do mniej więcej 2004 roku malowałeś obrazy-obiekty, reklamy, prace inspirowane tym, co jadłeś na śniadanie. Po nich nadeszła dojrzałość, pojawił się własny język kwestionujący obraz.
Od początku odczuwałem dyskomfort odnośnie przedstawiania i obrazowania w obrazie olejnym. Źle się czułem z tym, że nagle można odseparować obrazowanie od obrazu. Stąd te obrazy-przedmioty — trudno oddzielić to, co jest namalowane od przedmiotu, jakim jest obraz. Do dzisiaj moje obrazy cechuje taka dychotomia — są obrazami i przedmiotami.

Zacząłeś się zmagać z białym płótnem i porzuciłeś kolor na rzecz bieli, szarości i czerni.
To był proces, bez nagłych decyzji, zwrotów akcji. Wydaje mi się, że cały sens to jest droga, z błędami i potknięciami. U mnie nie odbywa się to na zasadzie skoków. Każdy kolejny obraz, każda kolejna próba były uzasadnieniem dla kolejnych. Koniec każdej pracy jest początkiem następnej. Mam nadzieję, że to się będzie dalej samo napędzało. Udało mi się dosyć daleko dopchać ten strasznie ciężki wózek. W trochę ponure, monochromatyczne i niszowe miejsce.

Cenię u ciebie to, że nie traktujesz obrazu jako przedmiotu adoracji.
Fetyszu.

Dla ciebie to zawsze obiekt. Mam problem z małymi formatami twoich obrazów. W większych materialność obrazu zanika, widać silniej płaszczyznę i to, co na niej namalowane. Bierze tu górę przyzwyczajenie do „gładkiego" obrazu, zacierania jego fizyczności, materialności.
A grubość, ten trzeci wymiar znika?

Tak. Nie widać ramy, naciągniętego płótna, nierówności...
Może. Ale lubię tę materialną część obrazu. Do dziś robię sobie krosna na maszynie stolarskiej. Już gdzieś o tym mówiłem, nawet upajałem się tym stwierdzeniem, że to nie wynika z przypadku czy oszczędności, ale z satysfakcji robienia obrazu od początku do końca. Nie mam żadnych pośredników. Sam wybieram rozmiar, grubość, naciągam płótno, sam je potem wypełniam.

Znakomite białe tonda zamawiasz. Ramy twoich obrazów nie zawsze są proste.
Tonda wymagają mistrzostwa i znajomości warsztatu stolarskiego. Kiedy robiłem sam blejtramy, oczywiście z satysfakcją, to zastanawiałem się, po jakimś setnym czy dwusetnym, dlaczego składam deski starannie pod kątem 90 stopni. Dlaczego jesteśmy tak przyzwyczajeni do kąta prostego? Dlaczego nie użyć kształtu, formy obrazu jako kolejnego dostępnego środka ekspresji, jak kolor, rysunek, faktura... W moim komputerze te obrazy nazwane są „połamanymi obrazami".

Takie są na przykład *Bambusy*.
One są właśnie chybnięte, uszkodzone. Zdeformowane przez fikcyjną siłę, energię namalowanej rosnącej rośliny, siłę natury.

W ten sposób obraz staje się elastyczny.
Chodziło o to, że gdybym zrobił to w prostokącie, brakowałoby dynamiki w tym obiekcie. Nawet nie w samym obrazie, a w obiekcie. Pęd bambusa byłby wtedy martwy. Lepiej jeśli rosnąca łodyga jest namalowana na rozdygotanym, „zniszczonym" obrazie. W każdym obrazie są tylko dwa kąty proste po to, żeby całość się zupełnie „nie rozleciała". Gdybym miał się jakoś wymądrzać, powiedziałbym, że najpierw jest chaos i jakaś intuicja, a dopiero potem robi się racjonalną korektę, nigdy odwrotnie. To musi być kombinacja myślenia i uczucia, czy przeczucia bardziej, bo uczucie bardziej kojarzy się z popędem i romansami.

Często multiplikujesz obrazy, na przykład *Obraz matki Whistlera* (2003), którego dziesięć wersji jest w kolekcji Zachęty, ale powstało ich kilkadziesiąt. I bardzo ciekawy zapis filmowy procesu ich automatycznego malowania. Masz doskonałe umiejętności w powielaniu obrazu w niemal identyczny sposób. Zapożyczyłeś obraz z obrazu. Tytuł dzieła Jamesa McNeill Whistlera brzmi *Kompozycja w szarości i czerni nr 1*. Kojarzy się z barwami twoich prac. Jak trafiłeś na ten obraz?
Nie pamiętam. Ale spodobał mi się ten obraz w obrazie, bo był lekko, niezobowiązująco i współcześnie namalowany. W zderzeniu z wymuskaną twarzą, chustką na głowie, draperią. Ja taką lekkość uzyskiwałem, multiplikując, nie czując ciężaru i odpowiedzialności związanej z wykonywaniem jednego, niepowtarzalnego dzieła. Obraz, gdy robi się go z założeniem, że będzie ich na przykład sto, wymaga takiego automatyzmu, który da efekt lekkości, technologicznej biegłości i rutyny.

W ten sposób kwestionujesz właśnie istotę malarstwa — ideę jedynego, niepowtarzalnego obrazu. Nadal robisz serie niemal identycznych prac.
Nie tym się chyba kierowałem… Oczywiście ta warstwa jest bardzo polityczna i nośna, i przy niejednym stoliku można by o tym dyskutować. Ale ten obraz

Zug. St. Michael, 2004, wideo

na sąsiedniej stronie:
Bambusy, 2014, olej, płótno

Zug. St. Michael, 2004, video

opposite:
Bamboos, 2014, oil on canvas

Whistlera cechuje lekkość podmalówki połączona ze współczesnym dotknięciem pędzla, wszystko to w zderzeniu z postacią wycyzelowaną pod kątem oczekiwań krytyków czy mecenasów… Ten rodzaj nonszalancji pojawia się też w partiach tła u starych mistrzów, gdzie pozwalają oni sobie na pewne wycieczki formalne i robienie eksperymentów już po odmalowaniu Marii, Jezusa, biskupa czy generała. Albo w finiszu jakiegoś fragmentu przyrody. Nawet w starych obrazach, które widzę w różnych kolekcjach na świecie, trzecie tło jest fajniejsze od pierwszego. Widać, że malarz miał tam więcej przestrzeni i oddech. Powielanie też daje taki komfort i jakość.

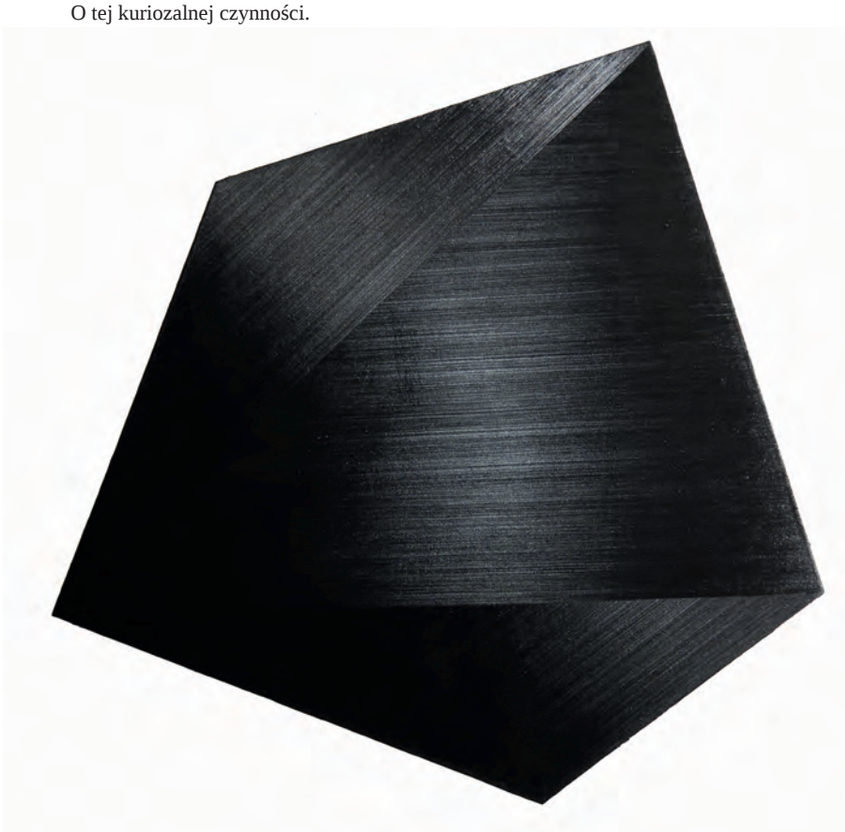
Obraz w obrazie Whistlera jest monochromatyczny. W pewnym momencie przeszedłeś na monochromatyzm i to wyróżnia twoje malarstwo. Biel, szarość, czerń — to zupełnie inne jakości formalne.
Myślę, że moje obrazy są poza kolorem. To świadoma decyzja. Jestem wrażliwy na kolory, ale w moich obrazach są niepotrzebne, byłoby to o jeden walor, jedną wartość za dużo. Poza tym między bielą a czernią jest tyle wartości malarskich i spora przestrzeń do wykorzystania, można dzięki temu przekazać mnóstwo informacji.

Monochromatyzm, a do tego autotematyzm wielu obrazów, warunkują inny odbiór.
Tak, przez to moje prace mają niszowy odbiór. Kolor jest najprostszym i najskuteczniejszym nośnikiem emocji — żółte pobudza, niebieskie rozmarza.

Nienachalna kolorystyka, figuratywność, ale mało człowieka…
Czasem pojawia się człowiek, ale raczej jako element tradycji malarskiej. Jest pejzaż, jest też człowiek. Namalowałem postacie na brzegu wody, ale to jest bardziej gra z konwencją, puszczanie oka. Masz rację: to nie są prawdziwe, żywe postacie. Funkcjonują raczej na zasadzie rekwizytu malarskiego niż jakiegoś fabularnego spełnienia. Na pewno nie są zupełnie płaskie i intelektualnie wydestylowane jak np. *Kwadrat* Kazimierza Malewicza. Zahaczają w pewien sposób o życie. Nie wypuszczałbym do ludzi suchych elaboratów o malarstwie. Nie chciałbym zresztą być takim malarzem, który wprawia w zakłopotanie biednych ludzi.

Wypuszczasz obrazy pozbawione głębi, iluzji…
Iluzji? Przecież moje malarstwo jest efekciarskie. Wręcz kuglarskie.

Częściowo tak, warunkuje to sposób malowania. Moim zdaniem wszystko, co robisz jest o malowaniu, o płótnie i farbie.
O tej kuriozalnej czynności.



Twój radykalizm jest wyjątkowy. To nie do końca mimetyczne obrazy. Raczej praca na samym malarstwie czy o malarstwie.
Nie chciałbym pielęgnować poczucia wyjątkowości. W Polsce jest jeden kolekcjoner kapsli po piwie Grolsch. Ale czy jego kolekcja jest ważna kulturowo? Nie.

Ale malarzy jest wielu.
Absolutnie nie chcę poprzestać na wytworzeniu jakiegoś dziwacznego ładunku. To nie jest element strategii czy recepta na udział w kulturze, że musimy zrobić coś dziwacznego, aby w niej zaistnieć. Nie, to jest wypadkowa pewnego procesu i kilkudziesięciu czy kilkuset przypadków, po które się schyliłem i wyciągnąłem z nich wnioski.

Nie myślę o twoim działaniu w kategorii chwytu kulturowego, bo samodzielnie wypracowałeś ten język. Przyrównuję cię do tych artystów, którzy w taki sposób dotykali malarstwa, rysunku. Na przykład w 1953 roku Robert Rauschenberg kupił rysunek Willema de Kooninga i wymazał go gumką, robiąc własną pracę z cudzej.
To jest o zawłaszczaniu?

O zawłaszczeniu za zgodą artysty. Ale to bardzo radykalny akt. Rauschenberg stworzył monochromatyczną pracę, przekroczył w dosłowny sposób zasadę przedstawiania. Zniszczył przedstawianie, odkrywając poprzez to czystą płaszczyznę. To dzieje się też u ciebie. Znając tę historię, lepiej rozumiem twoje zamiłowanie do czystego płótna, do pożółkłej kartki papieru, które niczego nie przedstawiają. Do pierwotnych monochromów.
To jest piękna praca, piękny i przewrotny gest. Przywraca kartce papieru jej wrodzony potencjał. Być może też złośliwie komentuje gwiazdorstwo i prostackie urynkowienie sztuki.

Rauschenberg tak naprawdę odsłonił coś, co rysunek Kooniga przesłonił. Takie sytuacje maja miejsce też w twoim malarstwie i rysunku.
Na przykład w moich rysunkach z drutami. Kartka w nich nie jest do końca „zepsuta". Nawet niezarysowane partie są aktywne, zawierają światło białej kartki. Rysunek delikatnie narusza jej nieograniczoność.

Ale zrobiłeś też wiele monochromów pokrytych jednolicie farbą.
Abstrakcyjnych? Miałem kilka takich.

Już *Cegły* były obiektami-obrazami, ale też monochromami. Monochrom jest jak ściana. Do tej jakości zmierzałeś w wideo *Zug. St. Michael*, zamalowując obraz kościoła. To było znakomite — przejście od malarstwa przedstawiającego do monochromu.
Występują tam dwa odcienie tego samego koloru. Ale filmowanie czynności malowania cechuje duża spektakularność, bezczelność zamalowywania, brudzenia płótna. Poza tym mówi to też o tym, że w każdym momencie można skończyć obraz — taki był cel tego eksperymentu. Każda dodatkowa chmura czy ślad pędzla mogły ten obraz skończyć.

Ale finałem okazała się po prostu czarna płaszczyzna.
Tak, z premedytacją nie skończyłem tego malowania. Nie zatrzymałem się w tak zwanym odpowiednim momencie, czyli właściwie w każdym innym poprzedzającym powstanie czarnego płótna.

Twoje obrazy są w dużej mierze o monochromatyczności. To praca na samym malarstwie jako medium, autotematyczna. W Muzeum Sztuki w Łodzi David Batchelor wygłosił kiedyś wykład *W łóżku z monochromatyzmem*. Ty masz w łóżku nie barwne pejzaże i estetyczne akty, tylko biało-szaro-czarne obrazy. Wydaje mi się, że to jest główny wyznacznik twojego malarstwa.
Ale to naprawdę nie jest zaplanowane, wykoncypowane. Tak po prostu jest lepiej. Gdyby te obrazy zawierały kolor, byłyby po prostu złe, nie na temat. Wulgarne.

Dlatego są powabne w inny sposób. Wyjątkowość twojej sztuki polega na tym, że — powtórzę — przekraczasz zasady malarstwa.
Chodzi ci o samo obrazowanie?

Tak. Bo funkcja przestawiająca, mimetyczna, stanowiła główną zasadę zachodniej tradycji malarskiej. Natomiast od czasów Malewicza, Rodczenki, Strzemińskiego, Kleina, Newmana, Rothki to się zmieniło.
Te drzwi są już wyważone.

Dlatego takiego znaczenia, nawet przy braku drzwi do wyważenia, nabiera to, co robisz. Dziełem sztuki staje się obraz, płótno, na którym niczego nie ma.
Nawet nie staje się, ale zaczynamy je jako takie postrzegać. Awangardziści przesunęli granice definiowania sztuki. Może się ona zacząć poza obrazowaniem, albo nawet wbrew obrazowaniu.

Początkiem były trzy obrazy Aleksandra Rodczenki. Dla niego była to demaskacja malarstwa. Moim zdaniem twoje działania też prowadzą do takiego obnażenia czynności malarskiej.
Psucia z premedytacją? W życiu i w pracowni?

Tak. Odsłaniają oszukańczą naturę malarstwa. To obnażenie jest fenomenalne.
Widziałem ostatnio mały obraz Henriego Matisse'a w Pradze. Obraz, który znamy od zawsze z lichych reprodukcji; jeden z tych, które zdążyły się już tak zmitologizować, opatrzyć. Przejmująca jest konfrontacja z oryginałem, z jego wzruszającą materialnością, z faktem, że to kilka gram farby naniesione ludzką drżącą ręką.

Demaskujesz malarstwo w taki sposób, że tylko na zasadzie konwencji czy iluzji w grudce czarnej farby dostrzegamy jakieś kształty, a w szerokiej plamie — fragment nieba. Monochrom pokazuje, że to jest ułuda, że widzimy tylko farbę, w której chcielibyśmy zobaczyć martwą naturę, jakieś elegancko rozrzucone jabłka...
To ładne. Czyli chodzi o to, że wszystkie obrazy są w naszych głowach i wystarczy mały gest, żeby je aktywować.

Nokturn (Graboszyce), 2012–2013, olej, płótno

na sąsiedniej stronie:
Lamp Black. Pentagon (6), 2008, olej, płótno

Nocturne (Graboszyce), 2012–2013, oil on canvas

opposite:
Lamp Black. Pentagon (6), 2008, oil on canvas

To jest też gest odbiorcy.
Tak, bo gotowe już klisze są w głowach odbiorców i wystarczy naprawdę namiastka tego oczekiwanego. Pejzaż oznacza, że jest horyzont, jasna góra, ciemny dół. To świadczy o konwencjonalności i trywialności obrazowania. Czujemy się bezpiecznie, gdy dostajemy coś oczekiwanego, spodziewanego.

Przekraczanie tego horyzontu malarstwa miało oznaczać kres sztuki, ale nim nie było. I powraca cały czas, również poprzez twoje obrazy. Kresu nie ma nigdy.
To ciekawe, co mówisz, bo od początku zajmowania się tak zwaną sztuką żyję w znerwicowanej obawie przed końcem, przed tym, że każdy projekt jest ostatnim. Okazuje się, jak mówiłem, że koniec jednej pracy staje się początkiem następnej. Ale ciągle nad moim profesjonalizmem wisi utrata zawodu i wyczerpania złóż, chociaż, póki co okazuje się, że można kopać głębiej i głębiej, że to nie jest koniec roboty. Wiesz, dlaczego byłem taki powściągliwy na temat mówienia o tej czynności jako zawodzie? Bo to od początku miało w sobie skazę schyłku i było zatrute poczuciem, że to jest koniec (może lepiej początek) końca.

U ciebie dotykanie „końca malarstwa" łączy się z odczuwanym nie raz końcem zawodu malarza. Jest jeszcze jedno pojęcie, które pasuje do tego, co robisz: dekonstrukcja. Nie oznacza zniszczenia, ale wskazuje na nowy porządek, konstruowanie poprzez wychodzenie poza przyjęte schematy.
Może dlatego, że nie mam świadomości tych zasad, nie wpojono mi ich na wydziale grafiki. Nie przeszedłem kursu technologii malarstwa, musiałem zaadaptować technologię na swoje potrzeby, zgodnie z własnymi możliwościami. Co działo się (i wciąż dzieje) przypadkiem, na zasadzie prób i błędów. Nasza wystawa to też zbiór kilku przypadków. Szukałem dla siebie nienowego auta na co dzień i znalazłem dwa wyjątkowe. Kiedy trafiłem do klubu fitness, poznałem Włodka. Jakiś czas temu próbowałem „posprzątać" swój magazyn i wyrzucić, stare nieudane obrazy i rysunki, lecz zaniechałem tego, bo z czasem nabrały patyny. I tak z tej fetyszystycznej patyny, słabości do niej, wzięła się chęć postarzenia świeżo namalowanych rzeczy. ●●●

We meet at a special moment in your life, known as the mid-life crisis. You're in your forties, in your prime, though a bit neurotic.
But in good form.

Absolutely. I'd like you to comment on your maturity. I'm asking because I've been through it before, with Piotr Uklański and his exhibition, *Czterdzieści i cztery* [Forty and four]. You're another artist that I'm working with who is in his prime, though also in midlife crisis.
And in a few other crises too.

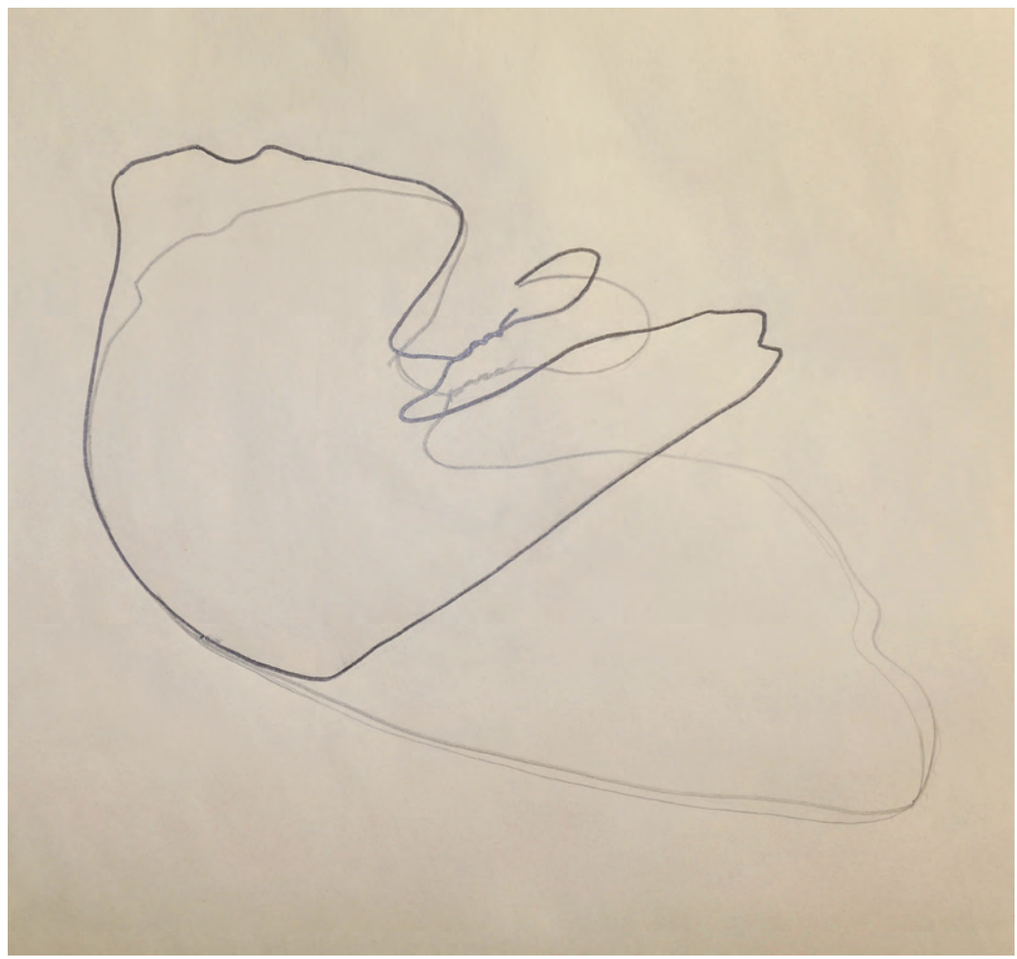
Did you feel mature before growing older than Jesus or after?
After, of course. I guess it has to do with mental stabilisation. But I don't think it was a single event, like in the movies: bang, and suddenly everything looks different. It's a process, a stratification rather than an explosion or impressive plot twist.

One consequence of the crises you're experiencing is your going to the gym and caring for yourself. Another is a film about Włodek, a man you met there. Centred around his body, surprisingly fit given his age, the film is being made specially for the exhibition. I mention this because working on your show means going through a plexus of artistic and existential circumstances.
I met Włodek at one of those places where people exercise to the accompaniment of merry music. My psychiatrist sent me there. But if you're asking about how things are, we last talked by the Forum Hotel, a 'historic monument' from the 1970s turned into a big cafe. And one of the statements in that discussion was that now is the worst time for us, artists born in the 1970s.

Why?
Because we're in a kind of transition period, a period when you're unwilling, or unable, to call yourself a 'classic', but no longer able to call yourself a 'debutant'. It's a rather crucial moment when anything can yet happen, when everything can yet collapse because you've piled up so much of it that the balance is precarious. But you can also build a solid foundation on it. The two unused thirty-year-old Mazdas that, I'll somewhat cheekily admit, we're putting in the gallery without any intervention whatsoever, can serve as a fitting metaphor of the awkward sense of suspension. These cars are not classics yet, but you can hardly call them recent.

Something may have collapsed in your personal life, but professionally it's been a stabilisation.
Yes, and a series of experiences. But I still have the idiotic sense, or perhaps a not entirely unjustified sense of embarrassment, that here you have a 42-year-old white man who, crouching or kneeling, stains white sheets of canvas and paper.

Stains?
In the sense of painting, drawing . . . For I still carry in myself, and even try to cultivate, simple emotions, simple definitions of painting or drawing, that this staining



Wieszak, 2015, ołówek, papier

na sąsiedniej stronie:
Cegła, 1999–2000, olej, płótno

Hanger, 2015, pencil on paper

opposite:
Brick, 1999–2000, oil on canvas

of a white, unblemished piece of canvas or paper makes sense.

That's your job.
And luckily so. The kind of thinking that I'm talking about allows me to rationalise my curious profession, even if I don't think I'd like to turn completely professional. But wait, we were talking about maturing . . .

About maturity and being in your forties.
Let's conclude the subject then: I'll return to the moment when I became a man. It was when I managed to evade aesthetic banality, find my own language. You can call yourself a grown-up when you speak about your own affairs using your own language. At art school, we all painted in a similar fashion, because that was the easy, nice and pleasant thing to do. In the evening you painted what you had for breakfast.

You broke away from such painting style as part of the Ładnie collective through a risky, and radical, gesture — the destruction of painting by moving away from the stereotypical pretty picture that in Western culture is identified with representational art. In fact, from the very beginning your painting philosophy has been truly radical. And consistent.
Perhaps this is the reason of my negation, or doubts, of wondering why you paint, why a grown-up man should spend time staining white canvases. I've never done it for commercial reasons. In fact, when I'd dropped out of architecture school and started studying art, there was no art market to speak of. I had no business plan at all. Complete spontaneity. To this day I believe that painting is a curious activity and that every successful painting arises from such self-doubt.

Until ca 2004 you painted objects, ads, works inspired by what you'd had for breakfast. Then came maturity, your own language, challenging the image.
From the very beginning I felt a sense of discomfort with regard to representation and depiction in oil painting. It felt wrong that you could suddenly separate depiction from the picture. Hence these paintings-as-objects: it's hard to separate the painted object from the object that is the painting itself. This kind of dichotomy has been characteristic for my paintings to this day — they are both pictures and objects.

You began to struggle with white canvas, eventually abandoning colour on behalf of white, grey, and black.
It was a process, without any sudden decisions or about-faces. The path, I believe, with all its mistakes and fluffs, is what matters. In my case, it's not done in leaps and bounds. Each successive painting, each successive attempt, was a justification for the next one. The end of each work is the beginning of another. And I hope the process keeps powering itself this way. I've managed to push this terribly heavy cart quite far. To this rather gloomy, monochromatic niche.

I like the fact that you don't look at the painting as an object of adoration.
A fetish.

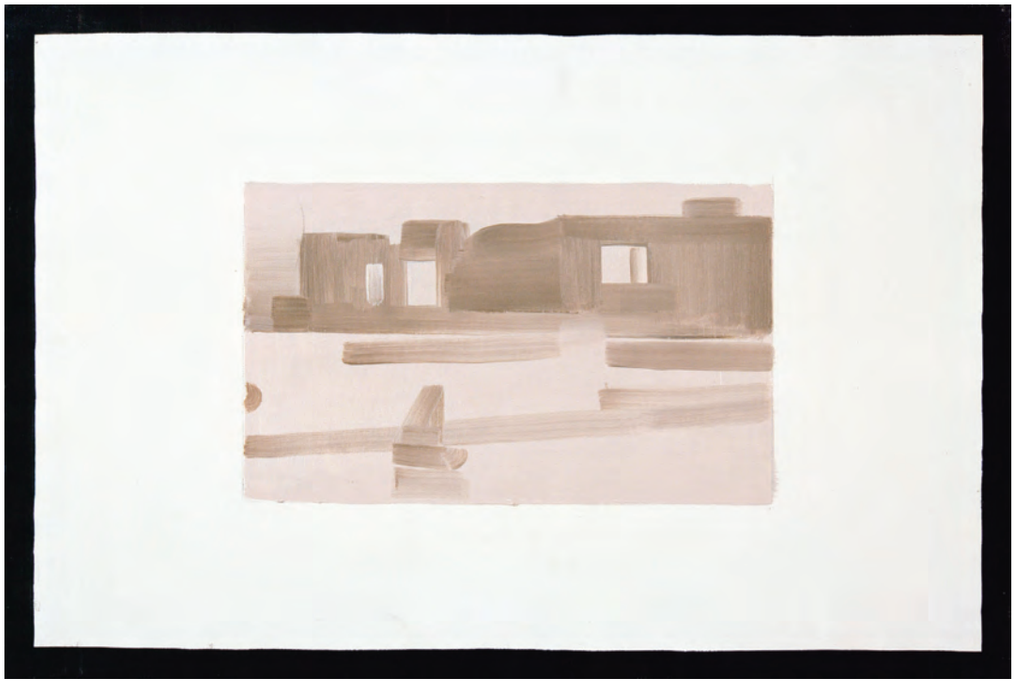
For you it's always an object. But I have a problem with the small formats of your works. In the larger ones, the materiality vanishes, the surface and what is painted on it becoming more pronounced. What prevails here is our habituation to the 'smooth' picture, our customary blurring of its physicality, materiality.
And thickness, the third dimension, disappears?

Yes. You don't see the frame, the stretched canvas, the irregularities and bumps . . .
Perhaps. But I like the material aspect of the painting. To this day I make canvas stretchers for myself using a woodworking machine. I've talked about it somewhere before, actually delighting in the statement that I don't do it accidentally or out of frugality, but out of the satisfaction of making the picture from start to finish. There are no intermediaries. I myself choose the size and thickness, stretch the canvas, and then fill it.

I love the white tondos you order. The frames of your paintings aren't always straight.
Tondos require superb skill and professional machinery. After making one or two hundred stretcher bars, with satisfaction, of course, I started wondering why I always arrange the profiles precisely at a 90-degree angle. Why are we so accustomed to the right angle? Why not use the shape, form, of the picture as another means of expression besides colour, outline, texture? In my computer, these paintings are called 'broken pictures'.

Such as *Bamboos*.
They're crooked, damaged. Deformed by a fictional force, the energy of an image of a growing plant, the force of nature.

Thus the painting becomes flexible.
Had I done it in a rectangle, there wouldn't have been enough dynamism in the object. Not even in the picture itself, but in the object. The bamboo shoot would have been dead. It's better when a growing stalk is painted on a wobbly, 'damaged' medium. In each painting there are only two right angles so that the whole thing doesn't 'fall apart'. If I were to make a smart-alecky comment, I'd say



that first there is chaos and intuition, and only then you perform a rational correction, never the other way round. It has to be a combination of thinking and feeling, or even intuition, because feeling is something that has to do with urges and romancing.

You often multiply your works, e.g. *The Whistler's Mother Painting* (2003), ten versions of which are in the Zachęta collection, but altogether you've made several dozen. And a very interesting video documenting their automatic painting. You are very skilful in painting virtually identical pictures. You've borrowed the picture from an existing painting, James McNeill Whistler's *Arrangement in Grey and Black No. 1*, whose title actually brings to mind the colours of your works. How did you find it?
I don't remember. But I liked the picture-within-a-picture because it was painted in a light, casual and contemporary manner, as opposed to the preening face, the headscarf, the drapery. I achieved the lightness through multiplication, thus avoiding the burden and responsibility involved in making a single unique work. A painting, when you intend to make it in a hundred copies, requires such automatism that will produce an effect of lightness, technological skilfulness and routine.

In this way you challenge the very essence of painting — the idea of a singular picture. You still make series of virtually identical works.
It wasn't my motivation though . . . Of course, this aspect is highly political and topical, and there's many a coffee-house table it could be discussed at. But the piece by Whistler is marked by a lightness of the ground combined with a contemporary brush stroke, all that in juxtaposition with a figure polished up to suit critics' or patrons' expectations . . . This kind of nonchalance is also present in parts of the background in the Old Masters, where, after painting the Jesus, Mary, bishop or general, they allow themselves to experiment a bit, to fiddle with form. Or in the finish of some fragment of nature. Even in old paintings, which I see in various collections around the world, the third ground is more interesting than the first. You can see the painter had more breathing space. Multiplying offers this comfort and quality too.

The painting in Whistler's painting is monochromatic. At some point you switched to monochromatism and it makes your work stand out. White, grey, black — these are completely different formal values.
I think my paintings are beyond colour. It's a conscious choice. I'm sensitive to colours, but there is no need for them in my paintings, they would have been one value too many. Besides, there is so much visual value and space to exploit between black and white . . . You can communicate a great deal of information with that.

The monochromatism, and the self-referentiality of many of your paintings, requires a different kind of reception from the viewer.
Sure, and that makes my work a niche thing. Colour is the simplest and most effective emotional medium — yellow stimulates, blue makes you dreamy.

A low-key colour scheme, figurativeness, but few people . . .
If people appear sometimes, it's as a generic painting element. There's the landscape, so there are also people. I've painted figures on the edge of water, but it's more like playing with convention, winking at the viewer. You're right: these are not real, living characters. They are a prop rather than a plot culmination. They're certainly not as utterly two-dimensional and intellectually distilled as, for example, Malevich's *Square*. They do connect with life in a way. I wouldn't be giving people dry screeds on painting. In fact, I wouldn't like to be a painter who makes poor people feel awkward.

You produce paintings lacking depth, illusiveness . . .
Illusiveness? But my painting is very showy. Really flamboyant.

Partly so, as necessitated by your method. To me everything you do appears to be about painting, about canvas and paint.
About the curious practice.

Your radicalism is unique. These are not entirely mimetic paintings. Rather it's a work on painting itself, or about it.
I'd rather not cultivate a sense of exceptionality. There's only one guy collecting Grolsch beer caps in Poland. Does that make his collection culturally significant? No, it doesn't.

But there are many painters.
I definitely want to do more than just generate a bizarre kind of discharge. This isn't a strategy or a recipe for cultural participation, that you have to do something bizarre in order to gain visibility. No, it's a result of a process and the several dozen or hundred examples that I've analysed and drawn conclusions from.

I'm not thinking about your practice in terms of a cultural gimmick, because you've developed the language yourself. Rather I'm comparing you to artists who dealt with painting, drawing, in a similar way. In 1953, for example, Robert Rauschenberg purchased a drawing by Willem de Kooning and erased it with a rubber, turning somebody else's work into his own.
This is about appropriation?

About appropriation with authorial consent. But it's a highly radical act. Rauschenberg created a monochromatic work, directly transgressing the principle of representation. He destroyed the representation, discovering the clean surface. The same happens in your case. Knowing what Rauschenberg did, I understand better your love for clean canvas, for yellowed sheets of paper that represent nothing. For the original monochromes.
It's a beautiful work, a beautiful and contrarious gesture. One that reinvests the sheet of paper with its innate potential. One that also serves, perhaps, as a malicious comment on artistic stardom and the crude commercialisation of art.

Rauschenberg actually revealed something that de Kooning's drawing had obscured. Such situations also happen in your painting and drawing.
For example, in my wire drawings. The sheet of paper is not entirely 'damaged' in them. Even the parts left empty are active, shining with the light of white paper. Drawing delicately violates its infiniteness.

But you've also done many monochromes covered evenly with paint.
Abstract ones? I've had several of those.

Already *Bricks* were paintings-as-objects, but also monochromes. The monochrome is like a wall. What quality were you pursuing in the video *Zug. St. Michael*, where you painted over the image of a church? It was excellent — a transition from representational painting to the monochrome.
There are two shades of the same colour there. But the painting process, when filmed, comes across as highly spectacular: the insolence of painting over the canvas, staining it. The video also shows that you can finish the picture at any time — that was the purpose of the experiment. Each additional cloud or brushstroke could have ended it.

But the final outcome was a black surface.
Indeed. I deliberately didn't finish that painting. I didn't stop at the so called right moment that is, basically, any moment preceding the completely black canvas.

Your paintings are pretty much about monochromatism. It's work on the painting medium itself, self-referential. David Batchelor once presented a lecture called *In Bed with Monochromatism* at the Muzeum Sztuki Łodź. What you're in bed with are not multicolour landscapes or aestheticised nudes, but white-and-grey-and-black paintings. To me it's the key indicator of your work.
But it's not something I've planned or contemplated. It's simply better this way. If these paintings had been in colour, they would have been simply bad, not to the point. Vulgar.

That's why they're appealing in a different way. The uniqueness of your art is that — let me repeat myself — you transgress the principles of painting.
You mean depiction itself?

Yes. Because the representational, mimetic, function used to be the main principle of the Western painting tradition. But it's no longer so since Malevich, Rodchenko, Strzemiński, Klein, Newman, or Rothko.
This door has already been pried open.

That's why what you do — even if there's no door to pry open — acquires such significance. A painting, a canvas, that shows nothing becomes an artwork.
Not even becomes, but we begin to perceive it this way. Avant-garde artists have pushed the limits of art's definition. It can now begin beyond, or even in defiance of, depiction.

At the beginning were three paintings by Alexander Rodchenko. For him, it was the unmasking of painting. Your practice too, I believe, leads to such baring of the painting act.
To conscious spoiling? In both life and the studio?

Yes. They reveal the fraudulent nature of painting. This exposition is phenomenal.
While in Prague recently, I saw a small piece by Henri Matisse. A painting we all know from poor reproductions; one of those that have become so staple, all-too-familiar. It's truly moving to confront the original, its soul-stirring materiality, the fact that it's a few grams of paint applied by a shaky human hand.

You unmask painting in such a way that it's only by convention or due to illusion that we perceive shapes in a clump of black paint, and a fragment of the sky in a broad patch of blue. The monochrome shows that this is a delusion, that we only see paint, in which we'd like to discern a still life, some scattered apples . . .
That's nice. So all the images are already in our heads and it only takes a small gesture to activate them.

It's also the viewer's gesture.
Yes, because the clichés already exist in their heads and all they need is a substitute of the expected. The landscape means there is a horizon, a light colour above, a dark one below. This means that depiction is conventional and trivial. We fell safe when we get something expected, anticipated.

Going beyond that was thought to spell the end of art, but it didn't. And it returns all the time, also through your paintings. There is no end.
It's interesting what you say because as an artist I've always lived in a neurotic fear of the end, of each project becoming the last one. It turns out, as I said, that the end of one work becomes the beginning of another. But my professionalism is still haunted by the spectre of loss of profession and exhaustion of resources, although today it looks like I can still dig deeper and deeper, that it's not the end of the work. Do you know why I've been so reluctant so speak about this practice as a profession? Because from the very beginning it's been poisoned with a sense of decline, a feeling that this is already the (beginning of the) end.

In your case, the 'end of painting' combines with a frequently felt sense of a demise of the painting profession. In fact, there's one more word that fits what you do: deconstruction. It doesn't mean destruction, but a new order, constructing by doing unorthodox things.
Perhaps that's because I don't know the orthodoxy, it wasn't taught to me at art school. I didn't do a course in painting technology, I had to adapt technology to my own needs, and to my own capabilities. Which happened, and happens to this day, in a random fashion, by trial and error. I was looking for a used car for myself, and found two unique ones. I went to the gym and met Włodek. Some time ago I was trying to give my studio a 'cleanup', throw out the old unsuccessful paintings and drawings, but I didn't, because over time they've acquired a patina. And so this fetishistic patina, a weakness for it, yielded a desire to age freshly painted things. ●●●

Nokturn (Graboszyce), 2012–2013, olej, płótno

na sąsiedniej stronie:
Obraz matki Whistlera (fragment instalacji), 2003, olej, płótno, kolekcja Zachęty, CC BY-NC-ND 3.0

Nocturne (Graboszyce), 2012–2013, oil on canvas

opposite:
Whistler's Mother Painting (installation fragment), 2003, oil on canvas, collection of Zachęta, CC BY-NC-ND 3.0

O artyście
About the Artist

Rafał Bujnowski jest jednym z najwybitniejszych współczesnych malarzy. Jego konceptualną praktykę artystyczną wyróżnia radykalne podejście do medium malarstwa: materialnych aspektów dzieła sztuki, funkcji reprezentacji rzeczywistości przez sztukę, a także kwestie oryginalności sztuki, której przeciwstawia seryjność i powtarzalność własnego malarstwa. Na konceptualny charakter jego prac wpływa ich monochromatyzm i minimalistyczna forma.

Urodził się w 1974 roku w Wadowicach; mieszka i pracuje w Krakowie. Jest przede wszystkim malarzem i grafikiem; sporadycznie tworzy instalacje i akcje artystyczne. Początkowo studiował na wydziale architektury Politechniki Krakowskiej (1993–1995), następnie na wydziale grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1996–2000), gdzie obronił dyplom w 2000 roku. Razem z Markiem Firkiem, Marcinem Maciejowskim, Wilhelmem Sasnalem, Józefem Tomczykiem „Kurosawą" współtworzył grupę Ładnie (1995–2001). Twórczość grupy, inspirowana życiem codziennym i banalną rzeczywistością w dekadzie postkomunistycznej, określano jako „banalizm" lub „popbanalizm". W latach 1998–2002 Bujnowski prowadził Galerię Otwartą działającą na kilku billboardach w centrum Krakowa pod patronatem firmy AMS. Uprawiał unikatowe malarstwo w przestrzeni publicznej, nawiązując do aktualnych miejsc i wydarzeń i odwołując się do języka reklam młodego polskiego kapitalizmu. Równolegle malował *obrazy-przedmioty* (1999–2002) — okna, piloty TV, kasety VHS, cegły, deski — w warstwie przedstawieniowej kopie zwykłych rzeczy — ukazując w krzywym zwierciadle mimetyczną funkcję malarstwa. Podobnie wystawa dyplomowa *Artykuły spożywczo-przemysłowe* składała się z grafik imitujących opakowania przedmiotów codziennego użytku.

W sztuce Bujnowskiego wielokrotnie obecny jest motyw architektury, m.in. w cyklu obrazów z rodzinnych *Graboszyc* (2002) czy w akcjach remontowych *Malowanie — odnawianie* realizowanych w instytucjach artystycznych (2001), takich jak malowanie elewacji Bunkra Sztuki w Krakowie, odświeżanie okien, parapetów, kaloryferów w Galerii Arsenał w Białymstoku. Wcielał się on w rolę fachowca od renowacji, podważając wyjątkowość statusu artysty malarza.

Autotematyczny dyskurs malarstwa o malarstwie od początku wydaje się być głównym wyznacznikiem jego twórczości. Obrazy Bujnowskiego dotykają rozległego spektrum zagadnień stricte malarskich, do tej pory nieczęsto podejmowanych. Są to kwestie mimetycznych właściwości obrazu, które przechodzą na obraz jako obiekt. Podstawowe elementy struktury obrazu, takie jak blejtram, płótno, artysta uwidacznia w serii *Tyły obrazów* (2000–2004), biorąc za temat przedstawienia awersy obrazów z sygnaturami czy innymi oznaczeniami. Nie oprawia swoich obrazów, lecz maluje ramy bezpośrednio na płótnach (*Oprawione*, 2003). Obrazy zawieszone na ścianach, w przestrzeni wystawowej są obecne w cyklach *Obrazy widziane pod kątem* i Ściany i obrazy (2003). Jeszcze inny kontekst relacji obraz–przestrzeń prezentują minimalistyczne i monochromatyczne Ślady po obrazach (2005), czyli jaśniejsze miejsca na ścianach pozostałe po wiszących przez długi czas obrazach. Eksperymentuje także z kształtem obrazów w cyklach wielokątnych obrazów: *Graboszyce* (2003), *Bambusy* (2012–2014), *Lamp Black* (2007–2011), *Pejzaż. Perspektywa* (2012) czy formie klasycznego tonda: *Kosmos* (2007), *Lamp Black* (2008).

Jednym z najciekawszych zagadnień jest w twórczości Bujnowskiego obecność jedynie zagruntowanego płótna (w przypadku rysunku kartki papieru). To pierwotny monochrom, obraz nieprzedstawiający, w różnym stopniu pokryty farbą w jednym kolorze; w wielu spora część pozostaje do końca niezamalowana. W serii Śnieg (2002–2003) biel płótna staje się śniegiem, w *Obrazy-trofea* (2003) tłem, w seriach *Oprawione* (2003) i *Morski pejzaż oprawiony w sosnową ramkę* (2003) pełni rolę passe-partou. Blejtram obity płótnem stał się być może punktem wyjścia do tworzenia monochromów, obrazów jednolicie zamalowanych farbą bądź farbami o zbliżonej tonacji. Proces ten ilustruje film *Zug. St. Michael* (2004) — oglądamy zamalowywanie płótna aż do całkowitego pokrycia płaszczyzny czarną farbą. Prace z serii *Kosmos* (2007) również rozwijają problem mimetyzmu malarstwa i jego negacji poprzez mechaniczne namalowanie krzyżujących się na płótnie linii, gdzie prześwity tworzą iluzję gwiaździstego nieba. Koncepcja czarnych obrazów najmocniej zmaterializowała się w pejzażach oraz serii *Lamp Black*. Ta ostatnia malowana jest jednym rodzajem czarnej farby olejnej Windsor & Newton nr 25 (Lamp Black), która w zależności kąta padania światła daje różne efekty barwne, co wpływa na nasz sposób postrzegania. Inspiracją do pierwszych obrazów tej serii były geometryczne kształty brył węgla. Czerń dominuje również w pejzażach Bujnowskiego, m.in. w niesamowitych nokturnach z Graboszyc (2012–2013), gdzie jedynie zimne światło księżyca wydobywa z przestrzeni nocnego krajobrazu kształty; monochromatyczne, czarne obrazy pod wpływem padającego pod odpowiednim kątem światła są abstrakcyjne i figuratywne zarazem.

Prace Rafała Bujnowskiego znajdują się w kolekcjach:
Ludwig Museum, Budapeszt
Rubell Family Collection, Miami
me Collection Room, Berlin
Goetz Collection, Monachium
Sammlung Marx, Berlin
Susan and Michael Hort Collection, Nowy Jork
Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle
Boros Collection, Berlin
Burger Collection, Berlin
SOR Rusche Sammlung, Berlin
Zabludowicz Collection, Londyn
Chadha Art Collection, Amsterdam
Rosenblum Collection & Friends, Paryż
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
Muzeum Sztuki, Łódź
MOCAK, Kraków
Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków
Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Białystok
Kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING, Warszawa ●●●

Rafał Bujnowski (born in 1974 , Wadowice). He lives and works in Kraków. A painter and graphic artist, he studied Architecture at the Kraków University of Technology (1993–1995), then Graphic Design at the Academy of Fine Arts in Kraków (1995–2000), graduating in 2000. Co-founder of the Ładnie collective (1996–2001), he ran the Open Gallery which exhibited on city billboards (1998–2001). One of the major contemporary painters in Poland, his practice is dinstiguished by a radical approach to the painting medium: the material aspects of the art work, the function of reality representation, and to aspects of artistic originality, which he contrasts with the seriality and repetitiveness of his own output. Monochromatism and formal minimalism emphasise the conceptual character of Bujnowski's works. ●●●

Prace na wystawie
Works Featured in the Exhibition

sala 1 | room 1
Włodek, 2016, dokumentacja filmowa / film documentation, 13’32”

sala 2 | room 2
Tapeta / Wallpaper, 2016, linoryty / linocuts

Matryca / Matrix, 2016, linoleum, 69 × 49 cm

Maj / May 2066 (Tondo 1), 2016, olej na płótnie / oil on canvas, Ø 110 cm
Maj / May 2066 (Tondo 2), 2016, olej na płótnie / oil on canvas, Ø 110 cm
Maj / May 2066 (Tondo 3), 2016, olej na płótnie / oil on canvas, Ø 110 cm
Maj / May 2066 (Tondo 4), 2016, olej na płótnie / oil on canvas, Ø 110 cm

Chmury / Clouds, 2016, olej na płótnie / oil on canvas, 450 × 330 cm

sala 3 | room 3
Mazda 323 1.3, 1986, obiekt / object

Montaż wystawy w Zachęcie, fot. Zofia Ledzion

Installation of the exhibition, photo by Zofia Ledzion

Kalendarz wydarzeń towarzyszących wystawie

Calendar of exhibition-accompanying events

10 czerwca (piątek), godz. **19**
Wernisaż
→ wstęp wolny

12 czerwca (niedziela), godz. **12.15**
Oprowadzanie kuratorskie Marii Brewińskiej
→ wstęp w cenie biletu
→ dostępne dla niesłyszących

14 czerwca (wtorek), godz. **17.30**
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niesłyszących*
→ wstęp wolny
→ obowiązują zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

15 czerwca (środa), godz. **17**
Spotkanie z cyklu *Sztuka dostępna. Spotkania ze sztuką współczesną dla osób niewidomych*
→ wstęp wolny
→ obowiązują zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub a.zdzieborska@zacheta.art.pl

28 czerwca (piątek), godz. **12.15**
Spotkanie z cyklu *Patrzeć/Zobaczyć. Sztuka współczesna i seniorzy*
→ wstęp wolny
→ prowadzenie: Alicja Korpysz
→ obowiązują zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

16 lipca (sobota), godz. **17**
Warsztaty dla dorosłych
→ wstęp w cenie biletu
→ obowiązują zapisy: formularz zgłoszeniowy na stronie zacheta.art.pl lub informacja@zacheta.art.pl

2 sierpnia (wtorek), godz. **18**
Pokaz filmu *Bandyci czasu (Time Bandits)*, reż. Terry Gilliam, 1981, Wielka Brytania, 116 min
→ wstęp wolny
→ sala multimedialna, wejście od ulicy Burschego
→ film w oryginalnej wersji językowej z polskimi napisami

10 June (Friday), **7 p.m.**
Exhibition opening
→ free entrance

8 June (Sunday), **12.15 p.m.**
Curatorial guided tour by Maria Brewińska
→ admission included in entrance fee
→ accesssible for the deaf and hearing impaired

14 June (Tuesday), **5.30 p.m.**
Meeting from the series *Accessible Meetings with Contemporary Art for the Deaf*
→ free entrance
→ registration required: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

15 June (Wednesday), **5 p.m.**
Meeting from the series *Accessible Art. Meetings with Contemporary Art for the Blind*
→ free entrance
→ registration required: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

28 June (Friday), **12.15 p.m.**
Meeting from the series *Look/See. Contemporary Art and Seniors*
→ free entrance
→ led by Alicja Korpysz
→ rregistration required: registration form on the site zacheta.art.pl o r informacja@zacheta.art.pl

16 July (Saturday), **5 p.m.**
Workshops for adults
→ admission included in entrance fee
→ registration required: registration form on the site zacheta.art.pl or informacja@zacheta.art.pl

2 August (Tuesday), **6 p.m.**
***Time Bandits*, dir. Terry Gilliam, 1981, Great Britain, 116 min., film screening**
→ free entrance
→ multimedia room, enter from Burschego street
→ original language version with Polish subtitles